

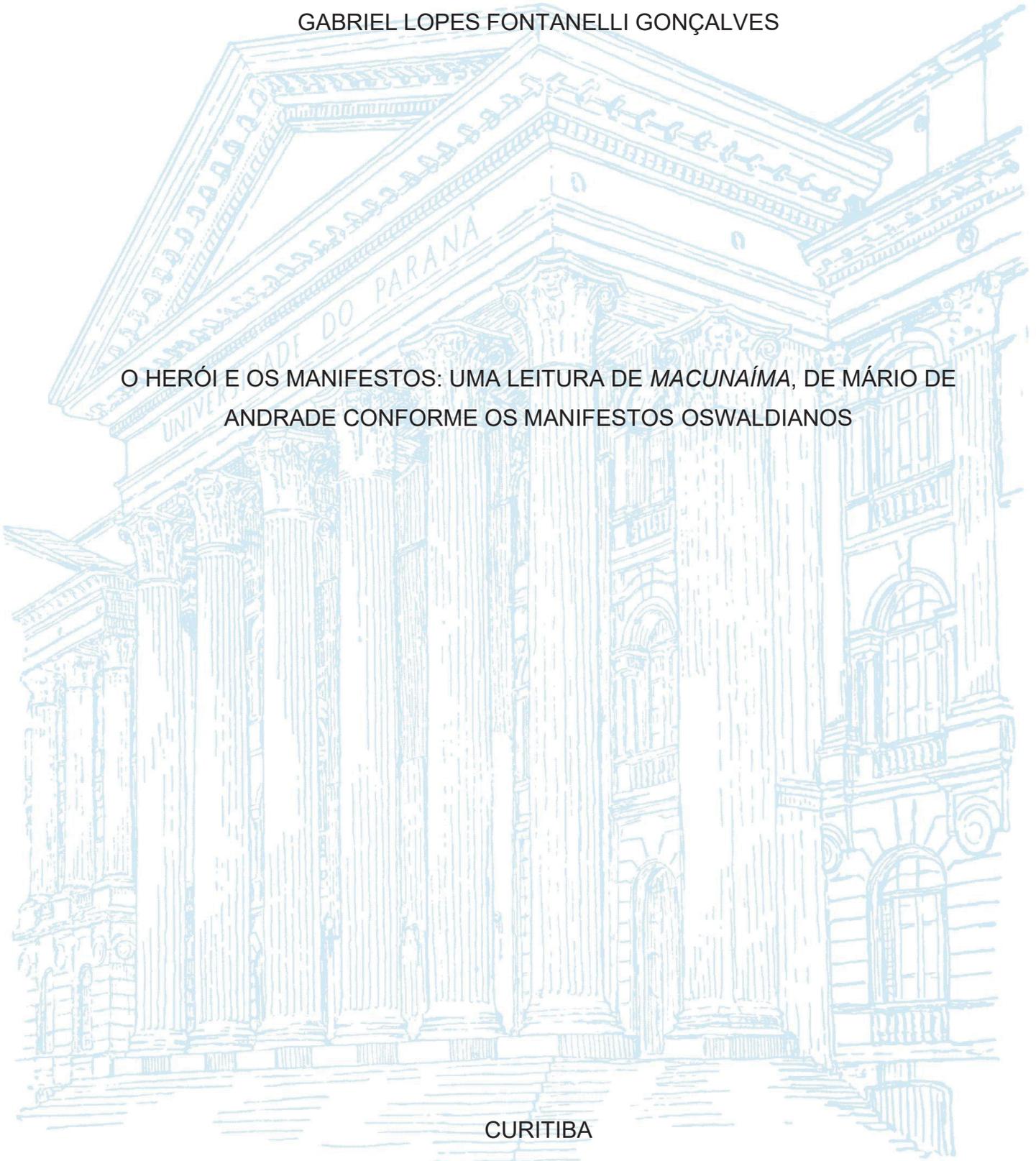
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIEL LOPES FONTANELLI GONÇALVES

O HERÓI E OS MANIFESTOS: UMA LEITURA DE *MACUNAÍMA*, DE MÁRIO DE ANDRADE CONFORME OS MANIFESTOS OSWALDIANOS

CURITIBA

2022



GABRIEL LOPES FONTANELLI GONÇALVES

O HERÓI E OS MANIFESTOS: UMA LEITURA DE *MACUNAÍMA*, DE MÁRIO DE
ANDRADE CONFORME OS MANIFESTOS OSWALDIANOS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Nodari

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Gonçalves, Gabriel Lopes Fontanelli

O herói e os manifestos : uma leitura de *Macunaíma*, de Mário de Andrade conforme os Manifestos Oswaldianos. / Gabriel Lopes Fontanelli Gonçalves. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Nodari

1. Andrade, Mário de, 1893-1945. *Macunaíma*. 2. Andrade, Oswald, 1890-1954 de. 3. Antropofagia na literatura. 4. Poesia brasileira. I. Nodari, Alexandre, 1983-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e seis de maio de dois mil e vinte e dois às 14:00 horas, na sala Canal da Pós - Graduação , Virtual, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **GABRIEL LOPES FONTANELLI GONÇALVES**, intitulada: **O HERÓI E OS MANIFESTOS: UMA LEITURA DE MACUNAÍMA, DE MÁRIO DE ANDRADE CONFORME OS MANIFESTOS OSWALDIANOS**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ALEXANDRE ANDRE NODARI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RAQUEL ILLESCAS BUENO (DEPARTAMENTO DE LITERATURA E LINGUISTICA - UFPR), CRISTIANO DE SALES (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALEXANDRE ANDRE NODARI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 26 de Maio de 2022.

Assinatura Eletrônica

26/05/2022 15:54:56.0

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

26/05/2022 15:47:33.0

RAQUEL ILLESCAS BUENO

Avaliador Externo (DEPARTAMENTO DE LITERATURA E LINGUISTICA - UFPR)

Assinatura Eletrônica

27/05/2022 09:36:59.0

CRISTIANO DE SALES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **GABRIEL LOPES FONTANELLI GONÇALVES** intitulada: **O HERÓI E OS MANIFESTOS: UMA LEITURA DE MACUNAÍMA, DE MÁRIO DE ANDRADE CONFORME OS MANIFESTOS OSWALDIANOS**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Maio de 2022.

Assinatura Eletrônica

26/05/2022 15:54:56.0

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

26/05/2022 15:47:33.0

RAQUEL ILLESCAS BUENO

Avaliador Externo (DEPARTAMENTO DE LITERATURA E LINGUISTICA - UFPR)

Assinatura Eletrônica

27/05/2022 09:36:59.0

CRISTIANO DE SALES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

A Deus.

Aos meus Guias.

A minha mãe e a meu pai.

A minha família.

Ao Mário.

AGRADECIMENTOS

Uma seção como essa num trabalho como esse num ano como esse, só deve ser superlativa.

Como de costume, inicio agradecendo às Espiritualidades. Agradeço aos bem-amados mestres, aos bem-aventurados espíritos e a sombra sonora dos discos voadores, especialmente pela oportunidade de construir um trabalho desse naipe num ano tão desafiador. Agradeço a saúde dos nossos e peço distância das saúvas. Agradeço por ter nascido no Norte Pioneiro do Paraná e por ter visto Macunaíma criança correndo pelado e puxando o rabo dos cães.

Agradeço infinitamente até depois da última estrela nos confins do espaço invisível a minha Grande Família. Tenho a mais absoluta certeza de que só consigo ser o que sou pelas bençãos e pelos braços acolhedores de minha mãe Margarida, meu pai Gilberto, meus avós Carlão e Leony, minha prima-irmã Paola, o Fred, a Olívia e a Elina, e todos esses parentes e parentas com os quais tenho a honra de partilhar a existência – sempre com as bençãos daqueles que hoje vivem felizes no campo vasto do céu.

Preciso agradecer muito a inteligência do professor Alexandre Nodari, cuja antropofagia da Antropofagia é uma das experiências e leituras mais interessantíssimas desse planeta. Também têm lugar de destaque o professor Cristiano de Salles, que me acompanha desde a graduação nessa aventura macunaímica; o professor Guilherme Gontijo, cuja presença na banca de qualificação foi também uma honra para mim; e a professora Raquel Bueno, que aceitou acompanhar o trabalho nessa fase final e cuja presença igualmente me alegra. Enfim, só posso agradecer por lerem minhas palavras.

Por fim, mas não para acabar, sento num toco no canto dessa casa de madeira, de chão de terra batida e fogão de [sic] lenha que me lembra a Dona Diva do sítio do meu avô. Pego nas mãos de uma figura toda minha, peço a benção. Ele me dá um copo d'água que eu bebo e uma reza colhida que eu guardo no bolso. Mário de Andrade, já velhinho, me dá permissão. É madrugada de quinta pra sexta-feira, mas não tem lobisomem mula-sem-cabeça besta-fera, todos esses bichos porque eles têm é muito medo daquele outro parado na porteira. Dou um charuto cubano que comprei no Paraguai. Oswald de Andrade, na força do homem, me dá passagem.

Vou.

“Vou mostrando como sou
E vou sendo como posso
Jogando meu corpo no mundo
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas
Passado, presente
Participo sendo o mistério do planeta” (Novos Baianos)

“Sonhei assim:

Com muito cuidado, escrevi um discurso em tupi pra dizer a nossa saudação a todos, quando estivéssemos entre os índios. Encontramos uma tribo completa bem na foz do Madeira, não faltava nem escrivão nem juiz-de-paz pra eu me queixar se alguém bulisse com a Rainha do Café. Vai, recitei o meu discurso, que aliás era curto. Mas desde o princípio dele os índios principiaram se entreolhando e fazendo ar de riso. Percebi logo que era inútil e que eles estavam com uma vontade enorme de comer nós todos. Mas não era isso não: quando acabei o discurso, todos se puseram gritando pra mim:

– Tá errado! tá errado!” (um sonho escrito por Mário de Andrade no *Turista Aprendiz*)

RESUMO

Tendo em vista algumas considerações de autores ligados à Antropofagia, reivindicando a rapsódia de Mário de Andrade como essencialmente devoradora, este trabalho tem o objetivo de, justamente, investigar o que faz de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* uma obra antropofágica, ainda que seu autor negasse (ou, ao menos, deixasse de afirmar) essa classificação. Desse modo, com base em cartas, prefácios, contos, poemas e outros textos, discute-se as considerações de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade e o caminho intelectual percorrido pelos autores, em busca de ressaltar o que os torna únicos em suas ideias e o que os aproxima ideologicamente em relação às manifestações artísticas e sua relação com a cultura popular. Na primeira parte do trabalho, são delimitados pontos de partida: quanto a Mário, estuda-se a relação poliédrica entre o artista erudito e o artista popular e sua matéria-prima, bem como as ideias marioandradianas acerca de originalidade e plágio em arte e cultura; quanto a Oswald, são temas de estudo a vingança antropofágica e a transformação do tabu em totem para chegar a uma arte, finalmente, revolucionária. É, também, objeto de estudo o Manifesto da Poesia Pau-Brasil. A segunda parte do trabalho investiga o que chamamos “jornada antropofágica do herói”, desde seu nascimento até o momento em que se torna estrela, discutindo pontos importantes de sua aventura na cidade de São Paulo, pelo Brasil e pela América Latina.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Macunaíma. Oswald de Andrade. Antropofagia. Poesia Pau-Brasil.

ABSTRACT

Because of some opinions of authors related to the Anthropophagic Movement, claiming Mário de Andrade's rhapsody to be clearly anthropophagic, the objective of this research is to investigate what makes *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* really anthropophagic, even if its author denied (or, at least, didn't confirm) this classification. Thereby, based in letters, prefaces to the books, short stories, poems and other texts, Mário de Andrade and Oswald de Andrade's considerations and the development of their artistic paths are discussed in order to find what makes their works different from each other and what brings them together in terms of cultural manifestations and their relation to popular culture. In the first half of the reasearch, the main discussions are set – as for Mário de Andrade, the relation between the erudite artist and the popular artist, as well as his ideas about originality and plagiarism in arts and culture; as for Oswald de Andrade, the main themes are Anthropophagy as a revenge and as the transformation of the taboo into totem in order to get to a really revolutionary form of art. It is also an object of study the Pau-Brasil Poetry Manifesto. The second half of the research investigates what we call “the anthropophagic path of the hero”, from his birth to the day he becomes a star, also discussing other important moments, such as his adventures through the city of São Paulo, Brazil and Latin America.

Keywords: Mário de Andrade. Macunaíma. Oswald de Andrade. Anthopophagy. Pau-Brasil poetry.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 ANTES DE COMÊ-LOS, COMO SOMOS? | 15 |
| 2.1 O HOMEM DO PAU-BRASIL SEGUNDO MÁRIO | 27 |
| 2.2 FÔRMA PRA QUE TE QUERO | 35 |
| 3 “POIS ENTÃO, ESTAMOS SENDO UNS ANTROPÓFAGOS!” | 59 |
| 3.1 OSWALDIANAMENTE | 70 |
| 4 MACUNAÍMA COMO(E) ANTROPÓFAGO | 80 |
| 4.1 MATAVIRGISMO PAU-BRASILEIRO NATURALMENTE ANTROPÓFAGO | 81 |
| 4.2 PORCAS DO MATO E PARAFUSOS DO ASFALTO: O QUE É COMER A MÁQUINA? | 90 |
| 4.3 VENHO, POR ESSAS MAL TRAÇADAS LINHAS | 93 |
| 4.4 "NÃO É NÃO!": O HERÓI BERRA | 97 |
| 4.5 IMPERADOR DA MÁQUINA FINALMENTE (?) | 100 |
| 4.6 O BOM FILHO À CASA TORNA, OU PRESENTES DE GREGO DA "CIVILIZAÇÃO" | 101 |
| 4.7 SOBREVIVER MACUNAÍMA | 103 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 105 |
| REFERÊNCIAS | 112 |

1 INTRODUÇÃO

No início de nossos estudos, não podemos deixar de estabelecer uma relação muito comum em conversas acerca da obra daquele que certa vez fora chamado “papa do modernismo” (epíteto do qual, admitimos, ele não era o maior dos fãs): Mário de Andrade foi trezentos, foi trezentos e cinquenta. Pode ser esse um clichê, mas um clichê mais que necessário, uma vez que introduz temas de grande relevância para o desenvolvimento desta pesquisa.

Seus interesses foram vários, seus trabalhos foram diversos, direcionados quase desde o princípio para a compreensão da vida brasileira – o brasileiro como verbo (o movimento de *ser* brasileiro), jamais como um simples título frio e burocrático, assinado com firma reconhecida em cartório em três vias; não a brasilidade espessa e ufanista, mas sim como qualidade natural presente nas sutilezas da vida, o Brasil no ritmo dos gestos, nos balanços dos amores e das danças e cantigas, o Brasil diluído no sentimento sincero do cotidiano, no “jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir” (ANDRADE, 2016, p. 150). Nesse intento, antes e depois da “fase heroica” do modernismo, escreveu crônicas, ensaios, livros, fotografou a vida da nossa gente, estudou religião, música, folclore, atuou politicamente, defendeu patrimônios culturais, deu aulas de piano: foi trezentos, digamos até que trezentos e cinquenta.

Não foi para apaixonadamente alimentar a vaidade memorialística de Mário que tecemos estes parágrafos introdutórios, nem para glorificarmos o artista como o único escolhido, contatado e inspirado por divinos seres extraterrenos para promover discussões indescritíveis e sem par no planeta, pois que muitos são na história da arte – apenas para delimitar um escopo no campo que de fato nos interessa, ou seja, o artístico – os que exerceram diversas ocupações e influenciaram suas áreas de estudo promovendo reflexões poliédricas; Mário não foi o único. O que especificamente acontece neste caso é que nutrimos o desejo de esmiuçar certas perspectivas acerca de uma obra, uma *rapsódia*, para sermos mais exatos, que permite ser considerada também como uma grande confluência desses interesses vários do autor: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ou seja, os aspectos biográficos mais relevantes criam raízes e florescem nas produções do autor, fornecendo frutos aos quais esse tipo de reflexão, que leva em conta seus interesses pessoais e sua atuação, somente tem a contribuir.

Mas, em meio a toda essa argumentação, o distanciamento histórico nos ajuda a olhar além do confete. Esse intento não só marioandradiano como também oswaldiano e modernista de primeira fase em geral tem lá suas contradições, polêmicas e desequilíbrios. Este é mais um dos temas relevantes a serem tratados nesta pesquisa.

Resumindo essa ópera, intencionamos desenhar estudo acerca da manifestação antropófaga no *Macunaíma*. Buscamos apontar de que modo haveria Mário de Andrade deglutido parte das ideias de seu contemporâneo Oswald de Andrade e assimilado seu conteúdo proteico para, então, regurgitá-lo de modo a compor obra propriamente sua. Queremos acrescentar nossa voz ao amplo coro que compõem os estudos sobre as inter-relações entre esses dois Andrades modernistas. Estudaremos a Antropofagia como animal selvagem em seu habitat natural, sem jaulas, prisões ou bisturis de dissecação. Compreendendo seu *modus operandi*, é possível promover ampla discussão sobre os costumes digestivos que emprestou ao herói de nossa gente. Quanto a esse mesmo herói, também não pretendemos domesticá-lo. Pelo contrário, queremos ampliar seu poder selvagem de significação. Expandir: extrapolar. “Deslimitar” Macunaíma.

Ainda existem aqueles que miram olhos críticos baseados em magras leituras e que julgam o herói apenas um anti-herói (num sentido menos acadêmico e mais cotidiano do termo), como se, sendo “preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 2017, p. 13) ou até mesmo preguiçoso, feio, afeito aos prazeres carnavais e muito mentiroso, como se, possuindo todas essas características, não pudesse ainda assim ser, de fato, *herói*, precisando receber o enfadonho sufixo indicador de contrários. Cabe a nós reafirmarmos o papel também heroico de Macunaíma, virtuosamente brasileiro em seus altos e baixos, criticamente amplificando sua figura de modo a fazê-lo caber como uma luva em cada vez mais pessoas, permitindo o desenho de um olhar crítico sobre o Brasil e o brasileiro e a própria pesquisa modernista para encontrá-los. Macunaíma é herói, Macunaíma é gente como as gentes. Isso porque é um herói cultural, não somente o príncipe encantado e encantador, confluência de todos os ideais mais europeus possíveis de beleza. Como herói cultural, é herói popular e dialoga com o folclore. Como bem destaca o próprio Mário de Andrade (*apud* PROENÇA, 1969, p. 16), “o folclore é, na verdade, muito mais humano que a restrita idéia do Bem e por isso guarda exemplos de tudo quanto, grandezas ou misérias, move a nossa fragílima humanidade”. Abordaremos,

neste trabalho, os aspectos que guiam o *Macunaíma* no caminho de descrever uma psicologia brasileira, em seguida, latino-americana e, então, humana. Regional – Universal – Da cabeça aos pés, da raiz até a antena, completo, uno e múltiplo. Mas não fecharemos os olhos para possíveis tropeços modernistas nessa caminhada interpretativa.

O estudo aprofundado acerca da faceta antropofágica a qual chamaremos a partir de agora *macunaímica* permite desvencilhar a obra de certas leituras que ainda insistem em associá-la a um simples símbolo nacional ou apenas ao retrato das venturas e desventuras de um “índio” muito preguiçoso. Pelo viés antropofágico, mas não se limitando a ele, a rapsódia consegue ser crítica e ampla, não apenas verdamarela e anta.

Dando-nos ao luxo da didática e, inspirados em certa (a)linearidade do próprio *Macunaíma*, conduziremos este trabalho definindo, primeiramente, os pontos de destaque que consideramos mais relevantes nas visões sobre o movimento antropófago (respingando também em considerações que já haviam sido desenvolvidas no momento Pau-Brasil) com o foco em Oswald e em Mário. Em seguida, tendo contextualizado nossas chaves de leitura para os ideais modernistas naquele tempo, aplicaremos os conceitos discutidos à obra de principal interesse. Desse modo, preferimos a escolha do cabalístico número três para os sustentáculos de nossas análises. Aqui – e somente agora apresentaremos essas informações de maneira tão resumida –, nossas vistas estarão voltadas para personagens, espaço e linguagem.

O que quisemos dizer com a (a)linearidade inspirada na rapsódia é que temos, sim, um fio de Ariadne para nos guiar: antropofagia – nascimento oswaldiano – digestão marioandradiana – *Macunaíma* – personagens – espaço – linguagem. São passos deveras tradicionais, não negamos. No entanto, daremos liberdade às ideias para que, tal qual determinados episódios surgem “desviando” a linha macunaímica de busca pela muiiraquitã, ocorram transversalmente às nossas discussões principais, assim promovendo uma diversificação de possibilidades às nossas intenções interpretativas. Essa linearidade, mesmo sendo mais livre, comporta apenas uma possível sucessão dos temas de análise para que possamos traçar um caminho até a compreensão do *Macunaíma* antropófago. Com base em considerações de Raul Bopp (2008), conforme veremos no decorrer deste texto, e também do próprio Oswald de Andrade (BOAVENTURA, 2008), segundo o qual o

Macunaíma seria um presente de Mário de Andrade à Antropofagia assim como o fora *Cobra Norato* por parte de Bopp, reconhecemos, então, a possibilidade de unirmos em estudo manifesto e rapsódia, ainda que, considerando as cronologias dos autores, esta última tenha sido desenvolvida alguns anos antes da manifestação oswaldiana.

Estudando a rapsódia em si, em primeiro lugar teceremos considerações para buscar compreender o caráter devorador no herói Macunaíma; em seu par romântico Ci, a Rainha Mãe do Mato; e em seu archi-inimigo Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã comedor de gente. A intenção é compreender como a Antropofagia se assume na existência dos personagens dentro da narrativa, mas também como ela ronda o próprio artesanato que os criou.

Em segundo lugar, buscaremos adentrar o grandioso espaço (des)geográfico descrito na trajetória do herói, ressaltando como a falta de caráter do personagem-título se esparrama para todo o universo da narrativa, abolindo fronteiras especialmente políticas: “Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico” (ANDRADE, 2015, p. 194), como bem escreve o autor em Prefácio à rapsódia. Dado importante neste momento é que o próprio herói foi buscado por Mário nas leituras de um etnólogo *alemão*, Koch Grümberg, que relatava o folclore de um povo indígena em território *venezuelano*. Aqui, temos de extrapolar a consideração marioandradiana para uma entidade homogênea (ressalte-se que *homogênea*, nunca *pasteurizada*) um pouco mais ampla do que simplesmente brasileira, ou seja, Mário tanto desrespeitou a geografia, a fauna e a flora que extrapolou sua visão para além do Brasil, encontrando uma mentalidade já latino-americana, mas também influenciada por outras inteligências além-mar, principalmente europeias e africanas.

Em terceiro lugar, manusearemos a “fala simples tão sonorizada, música mesmo” (ANDRADE, 2015, p. 192) cantada pelo narrador do *Macunaíma*. Aqui, será o caráter essencialmente brasileiro da busca mais enfatizado em nosso estudo, posto que buscaremos entender de que modo Mário de Andrade compreende a cultura e a vivência brasileiras como movimento de transformação, assim como se altera e se renova a fala, jamais homogênea em todo um território,

ou seja, buscaremos compreender de que modo Mário de Andrade tornou carne o verbo *ser* no Brasil.

O critério para escolha desse tripé de análise a ser diluído no texto deste trabalho, baseado ainda em um modo crítico mais tradicional (aquele que tece considerações acerca de personagens, tempo, espaço, narrador etc.), se dá porque consideramos estes os elementos composicionais da rapsódia que nos auxiliarão como ponto de partida e também de chegada para nossas reflexões antropófagas.

Entretanto, interessa ressaltar dois pontos essenciais aos quais pretendemos nos ater: 1) acreditamos piamente que boa parte da grandiosidade e da importância do *Macunaíma* como um todo reside em seu poder *trickster* (muito bem evidenciada por Lúcia Sá em seu *Literaturas da Floresta*, de 2012) de virar de pernas para o ar qualquer concepção ocidental, civilizada, culta e catequética sobre literatura; 2) em respeito à multiplicidade de vozes na rapsódia, iremos nos concentrar nos três aspectos já mencionados, no entanto, não recusaremos as oportunidades de ressaltar quaisquer outros elementos assim que se tornem úteis.

É desse modo, então, que pretendemos conduzir nossas análises. Toquemos o bonde!

2 ANTES DE COMÊ-LOS, COMO SOMOS?

O que está em jogo aqui é a revisão de um redescobrimento. Tomamos fôlego e coragem para unir nossa voz ao coro daqueles que, no ano de um (bi)centenário – Independência/Semana de 22 –, se prestam a uma amplificação dos princípios e valores daquela revolução cultural, pautando-nos nas discussões posteriores que nos fornecem, hoje, uma boa nova visão da questão das fontes indígenas e afro-brasileiras, por exemplo, na arte modernista. Pois a hora não podia ser mais simbólica para, acima de tudo, ressignificar aquele tempo e compreendermos o que se propôs, o que estava ao alcance das mãos e o que, de fato, foi feito.

Tratamos de culturas. Tratamos de vivências. Já dissemos isso: tratamos de gentes. O assunto deve sempre ser mais delicado.

A intenção de uma revolução não é de todo original. Todos querem superar os antecessores, os filhos querem desconstruir os castelos conceituais dos pais e por aí vai – Freud pode explicar. Todavia, conforme pretendemos demonstrar nas

próximas páginas, há algo que distingue o movimento modernista e que lhe dá crédito para ser considerado, de fato, revolucionário, em especial se estivermos falando antropofágica e macunaimicamente, também sob um ponto de vista pau-brasil.

O movimento de descoberta do Brasil, ou melhor: de redescoberta do Brasil e, antes, do brasileiro, motivou gerações de literatos e outros artistas, cada qual com o viés que lhe cabia à época ou, ao menos, com os propósitos políticos intencionados. Obviamente, voltaremos a este tema nos próximos capítulos, mas, por ora, incitamos uma notável reflexão: ainda que o movimento modernista tenha seus méritos, essa redescoberta da qual estamos falando foi feita por quem? Ela não guardaria em uma de suas faces os resquícios daquela primeira “descoberta” feita pelos portugueses? Apesar de armados com teorias e posicionamentos, de fato, formidáveis, sem falar na possibilidade de arrebentar por dentro estruturas arcaicas e implodir seus prédios beletristas, não eram eles mesmos burgueses estudando sabedorias indígenas, burgueses pesquisando tradições africanas? Burgueses criticando burgueses? O fósforo riscado para queimar as velhas fôrmas artísticas não era “*made in Velho Mundo*”, cujas vanguardas, por sua vez, miravam velhas tradições de outros povos?¹ Pano para a manga; voltaremos em instantes.

Partiremos, agora, de uma leitura machadiana para vislumbrarmos uma pequena grande face da construção de um ideal brasileiro, proporcionada pela busca por uma arte (porque estamos a estudar literatura, será a arte nosso maior foco) brasileira, mas também poderemos encontrar nesse ponto aquele aspecto realmente revolucionário do fazer modernista, que o separa das gerações anteriores, pretendendo colocar de ponta cabeça a inteligência nacional contemporânea a ele.

Lembremos, então, daqueles dois ensaios de Machado de Assis em que esse que viria a se tornar um dos nomes mais tradicionais da cultura brasileira trata justamente de nossa independência enquanto nação das influências europeias. À época, os críticos condenavam sua falta de *brasileirices*: nossos bosques cheios de vida e nossa vida cheia de amores.

Estamos nos referindo a “O passado, o presente e o futuro da literatura”, de 1858, e “Instinto de Nacionalidade”, de 1873. Esses dois ensaios evidenciam o

¹ Pensamos, aqui, por exemplo, naquela busca cubista que encontrava interesse nas máscaras africanas, no primitivismo, e que muito influenciou, como sabemos, nossos modernistas.

amadurecimento das ideias do autor quanto à representação do que podemos chamar de brasilidade na arte, mais especificamente na literatura. Para ele, ainda que seus contemporâneos se sentissem extremamente brasileiros compondo obras extremamente brasileiras, eles o faziam abusando de uma “cor local”, uma superfície estereotipada, um verniz abrasileirado pintando estampas de mata fechada, araras, bananas e só. A seu ver, encerravam fôrmas muito tradicionalmente europeias, apenas fantasiadas de inteligência brasileira². A independência dessas inspirações limitantes haveria de ser muito mais trabalhosa:

Mas após o Fiat político, devia vir o Fiat literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina. Mas como? é mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado. (ASSIS, [1858], n. p.)

Esta outra independência [literária] não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo (ASSIS, [1873], n. p.)

Mas a inteligência de nossas avós já dizia: nem tudo são flores. O que pode, à primeira vista, parecer uma sacada genial de Machado de Assis, a crítica ao brasileiro de boutique, que apenas perfuma de nacional as letras importadas – mal copiadas –, a crítica a essa prática esconde um posicionamento mais problemático.

Se o autor inova destituindo da literatura a obrigação de ostentar elementos de inegável caráter nacional, como a influência da tradição indígena e das relações cruéis de escravização e extinção a que outros povos também foram submetidos nestas terras, ele tropeça e cai ao tratar justamente da questão indígena na obra de Basílio da Gama, por exemplo, do seguinte modo: “Não era nacional, porque era

² A título de interesse, pois consideramos neste momento a análise de obras que, como o *Macunaíma*, tratam de um modo ou de outro a temática indígena, lembramos passagem de Lúcia Sá (2012) reforçando a necessidade de se refletir sobre as fontes históricas, mais especificamente as fontes indígenas dessas obras: “Desde o começo, o projeto indianista foi diagnosticado como escapismo, má-fé burguesa e maneira de evitar a menção à presença mais premente e populosa no país dos afrodescendentes. Somente a leitura cuidadosa das fontes utilizadas pelos românticos pode apontar diferenças entre os diversos escritores, que, de outra maneira, permaneceriam invisíveis. É o caso do poeta Gonçalves Dias, a quem críticos têm acusado de criar ‘cavaleiros medievais’ de pele avermelhada com pouca ou nenhuma ligação com os habitantes originais do Brasil, à exceção de seus nomes. Entretanto, a comparação de seus poemas com as fontes históricas demonstra que o comportamento de seus heróis-guerreiros está, definitivamente, mais próximo do mundo masculino tupinambá do que da cavalaria europeia. Tal leitura nos permite expor preconceitos que vêm prejudicando a análise crítica do indianismo por quase um século e que tangenciam, de maneira infeliz, a questão importante dos direitos indígenas à terra” (p. 29).

indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?” (ASSIS, [1858], n. p.). Além da infeliz escolha vocabular, Machado expõe, nesse trecho de seu primeiro artigo, mas com uma ideia que permanecerá no texto de 1873, a exclusão da presença indígena na literatura brasileira, e parece até concordar com ela em certos pontos. “Não era nacional, porque era indígena”.

“Não era nacional, porque era indígena”.

Ainda que dê a entender certa aceitação quanto ao elemento indígena na literatura que procurava ser brasileira, Machado não a considera de fato, porque a considera ultrapassada, ou pior: vencida. Assim, situa os povos indígenas no passado, tal como uma etapa necessária, mas antiquada para a evolução do raciocínio no homem. Passamos por ela, não precisamos voltar.

Em sua leitura, Nodari ([S.d.]) afirma que é justamente nesse ponto em que reside o distanciamento da visão expressa por Machado de Assis nesses ensaios do trabalho de Mário e de Oswald, o ponto realmente revolucionário.

Os românticos [...] situaram o “elemento indiano” como origem, ou seja, no passado. E aqui reside o problema, de cunho ideológico: os românticos, modo geral, diacronizaram o conflito, despresentificaram o contato, reservando aos índios um papel no passado, superado, da Nação, como se tivessem extintos. (NODARI, [S.d.], n. p.)

E essa opinião continua em Machado, apesar de suas outras críticas aos românticos: “É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos *vencidas* os títulos da nossa personalidade literária” (ASSIS, [1873], n. p., grifo nosso).

Mas por que um estudo sobre Antropofagia e Macunaíma haveria de começar com uma digressão baseada em Machado de Assis? *Chacun son tour d'être mangé*³. Parte de nossas intenções reside em investigar a Grande Temática Modernista (ou uma das), o redescobrimento do Brasil, e, finalmente, a substituição das velhas fôrmas europeias pelas velhas fôrmas brasileiras, buscando um novo sentido de nacionalidade, para compreender um Brasil que não se baseasse na romantização da miscigenação, mas sim vindo de encontro com essa ideia. Trata-se

³ Em tradução livre, “cada um tem sua vez de ser comido”, de *Ubu Roi*, como em Nunes (1990).

da vingança antropofágica, a devoração do inimigo e a teorização de um movimento com bases mais revolucionárias justamente por tocar essa discussão, mas não se limitar a ela, vasculhando além da ideia de nacionalidade, em busca do contato com o brasileiro e, mais do que isso, com o espírito humano, nunca sob vieses fósseis, mas sim à luz de noções muito mais abrangentes, sem, conforme Nodari ([S.d.]), diacronizar o conflito nem despresentificar o contato.

E, antes da ideia de Antropofagia, se decidirmos por uma análise mais cronológica que segue a publicação dos manifestos, trata-se, também, daquela busca da poesia pau-brasil por um estado de consciência em que não houvesse “fórmula para a contemporânea expressão do mundo”, para, então, e mais importante, “ver com olhos livres” (ANDRADE, 1990, p. 44). Ou, melhor, nas palavras de Benedito Nunes (1990, p. 11, grifos do original) em leitura dessa visão poética:

A inocência construtiva da forma com que essa poesia [a Pau-Brasil] sintetiza os materiais da cultura brasileira equívale a uma educação da sensibilidade, que ensina o artista a *ver com olhos livres* os fatos que circunscrevem sua realidade cultural, e a valorizá-los poeticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa. Nasce daí a teoria já crítica da cultura brasileira, focalizando a oposição, que foi um dos móveis da dialética do Modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de *origem européia*, que integrou a superestrutura da sociedade e se refletiu no idealismo doutoresco de sua camada ilustrada, e o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base.

Trilhando um caminho historiográfico da literatura semelhante e, tal qual Machado, não podemos ignorar isso, puxando a farinha para o seu pirão, Mário considera seu contexto modernista e o antecessor em texto publicado originalmente na *Revista do Brasil*, em 1924, intitulado “Osvaldo de Andrade”:

É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil da pasmaiceira artística em que vivia, colocando a consciência nacional no presente do universo. Grande espanto, indignação mesmo, provocados pela grita desses galos turbulentos e nem sempre razoáveis. Mas estes já sabiam que sempre se irrita quem acorda no meio do sono. O erro deles foi imaginar que os cocoricos adiantam a aparição da madrugada. Tinham de transportar a consciência nacional para o presente do universo. Muito bem. Mas onde estava essa consciência nacional? Havia a fonte dos escritores... Mas essa tradição (!) não dizia nada. As poucas tentativas dum Basílio da Gama, dum Gonçalves Dias, dum Alencar eram falhas, porque intelectuais em vez de sentidas, porque dogmáticas em vez de experimentais, idealistas em vez de críticas e práticas, divorciadas do seio popular, descaminhadas da tradição, ignorantes dos fatos e das realidades da terra. Apenas alguma coisa da ironia do caboclo, da sua melancolia, do sentimentalismo do brasileiro urbano, da petulância pernóstica do mulato e sua chalaça lusa se

podia aprender na obra dum Gregório de Matos, dum Casimiro de Abreu, dum Álvares de Azevedo. Outros pouquíssimos. O resto eram pátrias-latejo-em-ti gritalhões, idealistas, inócuos. (ANDRADE, 1924, *In*: ANDRADE, 2016, p. 106)

Os modos como Mário e outros resolveram essas problemáticas apontadas será tema ao longo de toda a pesquisa. Por enquanto, interessa-nos pensar em como os modernistas escandalizaram a relação entre passado e presente e repensaram um futuro, um grande avanço em relação ao trabalho romântico, realista, parnasiano etc. Os modernistas evidenciaram o caráter do passado e da tradição como um construto social, um discurso passível de reinterpretações. No entanto, é óbvio que não haveríamos de recusar um prato como o que se apresenta nessas entrelinhas: o próprio modernismo. É importante comê-lo para ressaltar seu papel revolucionário, mas também para reconhecer seu agri-doce e suas incongruências. Ainda que tenha avançado e feito avançar, intelectuais bem de vida falando de beletistas ricos e negando velhas tradições europeias para se apropriar de novas tradições europeias nos faz pensar. Mas refletiremos melhor a esse respeito em seção próxima.

No contexto das intenções modernistas, o passado foi revisto e assimilado pelo tempo das utopias, o passado do Brasil, nossa história como nação. E o caminho que percorreremos nesse sentido parte da poesia Pau-Brasil oswaldiana, do Manifesto Pau-Brasil. Era necessário, naquele momento, saber de si, conhecer o seu próprio corpo, sua seiva, para poder correr a corrida moderna ao mesmo nível das outras nações.

Mesmo tendo em mente que nada acontece da noite para o dia, sendo resultado de uma série de fatores antecedentes, consideramos que esse primeiro *passo* deu-se em recusa à inteligência dita culta, à consciência enlatada, àquelas fôrmas de uma tradição europeia civilizadora macaqueadas além da conta pelo pensamento brasileiro. O Manifesto Pau-Brasil já grita: “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. [...] A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica” (ANDRADE, 1990, p. 42).

Há, então, um movimento de busca, uma divisão: uma língua, uma arte, uma *vida* erudita, comedida e artificial, e a vida natural, neológica, originária (mas não “passada”), distante da imitação arbitrária dos códigos e das receitas dos outros. Mais de vinte anos após o Manifesto Pau-Brasil, Manuel Bandeira ([S.d.]) escreveria no poema “Evocação do Recife”:

[...]
 A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusfada
 a vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
 Terras que não sabia onde ficavam
 [...]

No entanto, a descoberta brasileira para fugir da Europa se dava, veja só, baseada, influenciada, inspirada por esse próprio inimigo europeu. Isso porque a ida ao primitivo, ou melhor: ao primevo já era intenção das vanguardas do Velho Continente (velho), por exemplo, na já muito conhecida pesquisa cubista em relação às máscaras africanas. Mas Haroldo de Campos, citando Antonio Candido, em sua *Uma poética da radicalidade*, define muito bem essa condição de afastamento e inspiração no europeu, assim como já apontado por Benedito Nunes em citação anterior:

Os nossos modernistas, assimilando com o “recalque localista” as técnicas européias, que no velho continente encontravam resistências profundas no meio e nas tradições, tinham aqui condições propícias para criar “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro”. (*apud* CAMPOS, 1990, p. 28)

Levando este tema sem romantizações, saltam aos olhos alguns possíveis paradoxos. Os modernistas não haveriam de recusar, e nem precisariam, inspiração tão frutífera, mas podemos considerar, no mínimo, curioso esse movimento de negar o colonizador com uma profunda inspiração nele próprio. No entanto, consideramos que, ainda que Oswald, Mário, Tarsila e outros modernistas estivessem, de uma ou outra forma, inseridos em um contexto de elite intelectual brasileira contra a qual se manifestavam, as soluções propostas pelos artistas para a manifestação de seu posicionamento crítico, especialmente Mário de Andrade, merecem maiores análises, conforme será visto nas páginas que se seguem.

Por enquanto, ressaltamos que, num contexto amplamente marcado pela valorização da linguagem culta, da lógica acadêmica e da criação literária beletrista, surge a poesia Pau-Brasil, ágil e cândida, pondo-se contra isso tudo. A revolução Pau-Brasileira era justamente instituir a linguagem moderna na arte nacional, equilibrando o regional e o universal, pretendendo a produção de uma poesia de

exportação, uma voz brasileira a ser consumida no além-mar, não mais o produto estrangeiro sendo acriticamente imitado. Verdaderamente brasileira, posto que considerando amplamente a inteligência e as culturas dos povos dos Brasis, diferentemente daqueles ideais machadianos dos ensaios.

Falamos aqui da poesia Pau-Brasil porque, além de ela marcar um posicionamento franco na temática nacional, que é um dos grandes focos deste trabalho, mesmo a Antropofagia não deixa de ter nela seu embrião: “[...] para o olho crítico, estes dois textos oswaldianos [os Manifestos] formam uma peça única, o segundo contido fundamentalmente no primeiro” (CAMPOS, 1991, p. 43). A título de ilustração, basta que pensemos no trabalho oswaldiano com as cartas dos primeiros cronistas acerca do Brasil. Copiando na íntegra trechos da carta de Pero Vaz de Caminha, Oswald de Andrade não só reflete sobre a história do Brasil como nação, mas elabora conjecturas sobre o presente (o *seu* presente, diga-se de passagem) apenas colocando um título acima do poema, “as meninas da gare”, por exemplo, ressignificando, reconstruindo, refazendo um percurso novo sobre a identidade nacional, seu surgimento e seu desenvolvimento.

Delineando partes do percurso traçado por Oswald para a escrita do Manifesto Antropófago, em trabalho intitulado *Antropofagia, palimpsesto selvagem*, Ana Beatriz Azevedo (2012) encontra inícios da Antropofagia oswaldiana, por exemplo, em textos do jornal *O Pirralho* e textos de apresentação de livros de outros colegas artistas.

Desse modo, podemos, ainda, verificar onde se juntam e se dissociam as ideias de Mário e de Oswald acerca da representação nacional em arte. Ressaltar nossa visão crítica da relação intelectual entre os dois permitirá que pensemos naquela Antropofagia não de Oswald, mas de Mário, macunaímica, bem como seu matavirgismo pau-brasileiro. Pensamos que assim é possível expandir as possibilidades de significação e revolução dos manifestos, considerando as obras para além de classificações e fronteiras ideológicas ou até mesmo temporais, tendo em vista certo descompasso entre as datas de publicação. Oswald servira de antena parabólica, codificando, através de fantasma antropófago que rondava aquele tempo, uma lógica totalmente nova (para o ocidental civilizador) de relação. Oswald foi para a Antropofagia qual Allan Kardec foi para o espiritismo.

Conforme encontramos no “Antropofagia ao alcance de todos” de Benedito Nunes (1990, p. 9), “a visão Pau-Brasil de Oswald retirava das vanguardas

européias grande influência quanto à ideia de primitivismo, no sentido de traduzir o máximo afastamento da arte nova em relação às tradições e convenções do passado”. Ligava-se, nesse momento, muito da produção artística à criação inconsciente e espontânea, que possibilitasse uma expressão *pura* e distanciada muitas milhas da racionalização estética ou até mesmo de um rigor sistemático mais ressaltado. Tudo isso buscando opor-se à domesticação do pensamento promovida pela civilização, buscando, como Benedito Nunes também afirma no caso Pau-Brasil, uma “reeducação da sensibilidade” e uma “teoria da cultura brasileira”.

A tradição e as gramáticas, o “lado doutor da vida”, serviriam, sim, de fonte de inspiração à poesia Pau-Brasil, mas seriam logo decompostos e aproveitados de um modo ímpar e avesso às modalidades tradicionais, por uma lógica outra, por completo desligada da cosmovisão europeia/europeizada. Assim, não haveria um total repúdio à “sabença” como possibilidade de matéria-prima para a arte, mas sim uma negação de sua imitação – como viriam a dizer, mais tarde, os antropófagos: “se enganam os que pensam que somos contra somente os abusos da civilização ocidental. Nós somos é contra os usos dela” (ANDRADE, 1975). No Manifesto Pau-Brasil, pipocam aqui e ali aforismos definitivos a esse respeito: “A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança”; “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica”; “Como falamos. Como somos”; e “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia”. Como bom resumo desse ponto de vista, continuamos com Benedito Nunes no que ele assim se refere:

[...] a reconstrução da poesia e da cultura, na perspectiva decorrente da sensibilidade reajustada à nova escala do mundo moderno, far-se-á da estaca zero, para além das barreiras da sabedoria e da erudição que rebentaram, mantendo a destruição no nível de uma *depuração* – sem as lentes doutorais que deformam, sem o *partis pris* dos hábitos da camada intelectual – do modo brasileiro de ser e de falar. (1990, p. 13)

E é esse contexto o mesmo que Haroldo de Campos descreve em seu “Uma poética da radicalidade” (1991, p. 8) como sendo um em que “[...] a linguagem literária funcionava [...] como um jargão de casta, um diploma de nobiliarquia intelectual: entre a linguagem escrita com pruridos de escoreição pelos convivas do festim literário e a linguagem desleixadamente falada pelo povo”, que também era muito rica em influências estrangeiras, devido às línguas faladas pelos imigrantes.

Conforme vemos, também, em Azevedo (2012), essa radicalidade estética pau-brasil era ainda uma proposta de dessacralização desse contexto artístico. Com a destruição de um sistema fundamentado por valores burgueses, objetivava uma construção, a partir da já mencionada estaca zero:

Oswald vai mais longe e aposta no movimento pendular entre destruição e construção. Não lhe basta o caos Dadá, é preciso “a mais alegre das destruições”, e uma intenção, afinal, construtiva, como bem explicou Mário de Andrade em “Oswaldo de Andrade” lembrando que ele “permitiu ao prefaciador das *Memórias sentimentais* que expusesse algumas intenções do escritor. Francamente construtivas. O livro saiu a mais alegre das destruições. Quase Dada”. (AZEVEDO, 2012, p. 51-52)

Por isso é tão relevante para nós repisarmos o solo desta discussão, marcando com mais afinco a necessidade de renovação que se via àquela época, mas não só isso. Também nos importa o quanto o trabalho oswaldiano foi frutífero ao se colocar contra a dominação dessa língua escrita de forma tão escorregada sobre aquela popular, falada pelos heróis das nossas gentes, dominação linguística e elevação a um patamar de superioridade que valia e vale como metáfora a tantas outras dominações e silenciamentos aos quais os modernistas se punham contra e conforme estudaremos no *Macunaíma*.

Aprofundando, então, essas imagens, os aforismos do Manifesto da Poesia Pau-brasil nos permitem ver a proposta de uma nova escala para a compreensão do mundo e da vida em si. Não se trata apenas de disputa entre escolas literárias ou movimentos artísticos, mas sim de uma perspectiva de reação contra o naturalismo de apogeu, a aparência e a cópia, contra uma escala que interpretava o mundo com base em letras impressas e gabinetismos, esquecendo o gavião de penacho em nome da erudição (ANDRADE, 1990). Trata-se da volta ao sentido puro anunciado por seu próprio momento histórico, baseando-se numa perspectiva sentimental, intelectual, irônica, ingênua (ANDRADE, 1990). Com isso, temos uma valorização não erudita dos conhecimentos vários, tanto da sabedoria popular quanto da produção científica de elites intelectuais:

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna. Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. (ANDRADE, 1990, p. 45)

É assim, então, que a Poesia Pau-Brasil propõe uma relação selvagem com o mundo, opondo-se à domesticação do pensamento, representada por aqueles elementos que se sobrepõem arbitrariamente a saberes populares e fatos etnográficos, resultando na cópia enfadonha, nas “indigestões da sabedoria” e nas eloquências desnecessárias de uma produção que necessitava de renovação. O Pau-Brasil propõe:

A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala. (ANDRADE, 1990, p. 43)

E isso pode ser resumido por: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*” (ANDRADE, 1990, p. 43, grifos do original). Assim, a proposta Pau-Brasil se insere com o caráter de síntese, recusando exageros da erudição, mas também não romantizando a sabedoria popular, buscando reconhecer e ressaltar os elementos necessários de cada influência para ser, então, “regional e puro em sua época”, utilizando “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 1990, p. 44-45).

Ao longo do manifesto, percebemos esse movimento, talvez já insinuando uma tentativa de adequada digestão desse panorama duplo que era descrito, composto pela floresta e pela escola, sem oposições, mas aproveitando o que de melhor havia para seus objetivos:

Temos uma base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil. (ANDRADE, 1990, p. 44)

Para Nunes (1990, p. 13, grifos do original),

O ideal do Manifesto da Poesia Pau-Brasil é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, “o melhor da nossa tradição lírica” com “o melhor de nossa demonstração moderna”. E, graças ao despojamento do modo de sentir e conceber provocado pela máquina e

pela tecnologia, o caráter universal da cultura não dependeria mais de um centro privilegiado de irradiação das idéias e experiências. A universalidade da época deixaria de ser excêntrica para tornar-se concêntrica; o mundo se regionalizara e o regional continha o universal. “Ser regional e puro em sua época” – eis a fórmula com que o Manifesto quebra a aura exótica da cultura nativa.

Essa conciliação, acreditamos, nos moldes com que foi descrita por Nunes, destaca um dos grandes passos da caminhada oswaldiana pela renovação artística, principalmente por sua *não exotização* nem de culturas nem de pessoas. E esse trabalho será desenvolvido também em Mário de Andrade e no *Macunaíma*, conforme demonstraremos a seguir, pois, ainda que manifestando suas próprias opiniões e seguindo seus próprios métodos, ambos os autores abordam em suas obras a erudição não tradicional, mas sim renovada, e a cultura nativa sem romantizações ou, como já destacado, exotismos. Personagens e pessoas são tratados em suas relações com diferentes contextos, mas sem fantasias de lunetas importadas, fórmulas europeias de enxergar apenas a vegetação luxuriante e as feras da flores; ver, sim, mas com olhos livres.

Todavia, nem só de Oswald vive esta pesquisa. Temos aqui dois heróis, olhados cada qual por seus muitos ângulos. Se buscamos corporificar até aqui o espírito incendiário e “manifestador” de Oswald, partiremos agora para uma compreensão do nosso outro personagem principal, aquele Mário de Andrade ruminador e pesquisador, mas igualmente forte. Nosso caminho será o de percorrermos primeiramente alguns comentários sobre o que Mário pensava, ou dizia que pensava, acerca da ideologia oswaldiana Pau-Brasil, contrapondo-se não à essência ideológica, mas à prática. Com isso, poderemos lançar luz a elementos importantes e conceitos que nos vão auxiliar durante toda nossa escrita, para entender como Mário se norteou sem copiar.

É exatamente na radicalidade desses ideais que ele parece divergir do ponto de vista Pau-Brasil. Detemo-nos tanto assim nesse primeiro Manifesto de Oswald, mesmo sendo nosso trabalho intencionado com um foco maior na análise antropófaga, por considerarmos que, além de o *Macunaíma* e a poética empregada nele terem muitos pontos de encontro com a ideia Pau-Brasil, a Antropofagia seria, também, um tipo de evolução do Pau-Brasil, como nos evidencia Benedito Nunes⁴, e

⁴ Ao considerar a Antropofagia uma radicalização do primitivismo nativo encontrado pela Poesia Pau-Brasil.

ainda porque concordamos com Haroldo de Campos quanto ao fato de que a Antropofagia está fundamentalmente contida em Pau-Brasil⁵. Também porque nessas discussões que trazemos encontramos ponto muito importante para leitura e interpretação do *Macunaíma*, conforme ressaltaremos a seguir ao apontarmos questões sobre o narrador e o lugar em que Mário situa o artista/pesquisador frente às manifestações culturais populares que lhe servirão de inspiração.

2.1 O HOMEM DO PAU-BRASIL SEGUNDO MÁRIO

Haroldo de Campos, escrevendo sobre o *Serafim Ponte-Grande* de Oswald, cita o escritor francês Phillippe Sollers:

O mais impressionante sintoma da literatura moderna estará talvez em vermos surgir cada vez mais, sob nossos olhos, um modo de escritura novo, unitário, global, onde as distinções de gêneros, radicalmente abandonadas, deixam lugar àquilo que se deve chamar “livros” – mas livros para os quais, é preciso dizer, nenhum método de leitura está ainda praticamente definido. (*apud* CAMPOS, 1991, p. 5)

É certo que hoje, na segunda década do século XXI, já se encontra uma crítica muito bem estabelecida no que diz respeito às leituras dos modernos e de suas obras, por mais esteticamente revolucionárias que tenham sido no momento de sua criação. No entanto, importa-nos, neste instante, pensar que podemos trazer para o *Macunaíma* determinadas considerações acerca do *Serafim*, visto que este é também, de certo modo, um “grande não-livro”, como Haroldo de Campos (1991) irá

⁵ Ainda, o Pau-Brasil já sinalizaria uma radicalidade da construção artística, como indicada pelo próprio Campos (1991), pautada nas vertentes de destruição e construção, dessacralizando certos símbolos e os rearticulando sob um novo ponto de vista, transformando-os. “As duas fases em que Oswald desdobra a resposta da arte à indústria em seu ‘Manifesto’ são extremamente elucidativas a esse respeito: depois da *fragmentação*, a articulação dos fragmentos por uma nova sintaxe – a *apresentação dos materiais, a inocência construtiva*” (p. 23). Essa discussão indica, também, a função crítica do dadaísmo sobre a poesia de Oswald. “Diante de um poema Dada não se tem, como diante de um poema de Rilke, ‘o lazer para o recolhimento e para a formação do julgamento’, essa ‘retirada para dentro de si mesmo’, convertida por uma ‘burguesia degenerada’ em ‘escola de comportamento a-social’. Dada se torna um ‘exercício de comportamento social’, através de uma violenta mudança de atitude: a obra de arte vira objeto de escândalo” (CAMPOS, 1991, p. 20). Essa visão sobre a influência dadaísta, juntamente com a descrição do movimento pendular de destruição e construção, indicada por Haroldo de Campos com base na Poesia Pau-Brasil permite que tracemos paralelos entre os dois manifestos, pois não estamos sugerindo uma produção consciente ou profética, em que Oswald já conhecesse sua Antropofagia antes mesmo de escrevê-la em seu manifesto, mas estamos, sim, reconhecendo os procedimentos em um e outro momento oswaldiano (Pau-Brasil e Antropofagia) que resultaram na desconstrução de significados sacralizantes de determinados símbolos para, então, reconstruí-los sob uma nova ordem hierárquica, muitas vezes subversiva, o que pode encontrar parentesco com a transformação antropófaga do tabu em totem.

chamar essa produção de Oswald. E isso muito tem de relação com os princípios e direcionamentos daquele tempo modernista e também com a própria Antropofagia. Um livro que não se pode classificar como um “livro” nos faz investir em reflexão. Por quê? O que é um livro? Por que esse não é um?

Algumas obras desses dois autores residem em um *não lugar* exatamente porque residem em todos (ou quase todos) os lugares, ou melhor: porque não pretendem residir em *apenas um* lugar, mas, antes, em qualquer lugar que lhes pareça mais proveitoso, independentemente do terreno e de sua fama ou tradição – árvore de raízes que mudam conforme a fertilidade do solo, talvez. Ultrapassam e apagam fronteiras tradicionais ou as utilizam para catapultar suas projeções estéticas a novos níveis de compreensão, sinalizando a guerra contra aquele inimigo “academiquento”.

Livros que não se encaixam. Prosas que não se reduzem. Antropofagicamente.

Serafim Ponte-Grande e *Memórias sentimentais de João Miramar* talvez sejam exemplos mais diretos dessa prosa moderna em que a figura bem demarcada do narrador tradicional acaba desaparecendo, muitas vezes, para dar lugar a uma voz de linguagem mais publicitária, cinematográfica e influenciada pela técnica. Também essas duas obras trazem em seu bojo uma pluralidade de gêneros, não se limitando a serem chamadas apenas de “prosa de ficção”, sendo compostas por crônicas, bilhetes, cartas, anúncios, recortes, diálogos. E o *Macunaíma*, talvez de um modo mais diluído em suas páginas, também atua nesse sentido. Cavalcanti Proença (1969, p. 10-11) nos dá clara versão dessa dificuldade de classificação, sinalizando as metamorfoses a que Mário e talvez outros sujeitaram o livro na tentativa de definir-lhe o gênero:

O próprio Mário teve indecisões ao classificar o livro. Primeiramente o chamou de “história” em um dos prefácios, querendo aproximá-lo dos contos populares pelo muito que de comum possui com esse gênero. Mas não era um título preciso e se lembrou de chamá-lo “rapsódia”. [...] Mais tarde concorreu como “romance” a um prêmio literário. A idéia não foi de Mário de Andrade, mas ele não a repudiou.

Aqui, a não sujeição de um livro a um gênero apenas e o cuidado de Mário de Andrade em buscar a classificação mais adequada demonstram a importância ideológica desse livro multifacetado. O que é um livro, arte literária feita por escritores, recebe um nome emprestado de outra mídia, por assim dizer, da

música – “rapsódia” –, ampliando suas capacidades e somando significados. É ainda Cavalcanti Proença (1969) quem nos lembra que era a rapsódia a maneira como cantavam os gregos, que produziram tantas obras cultivadas com ardor entre os apreciadores cultos de arte de qualidade (aqueles mesmos que trocam icamiabas por amazonas, conforme escreve Macunaíma), e também a maneira com a qual eram versificados e musicados os velhos romances, contando histórias de grandes heróis que hoje figuram títulos dourados em boas bibliotecas. Mas não apenas isso. Também as rapsódias cantam, no Nordeste, as histórias de cangaceiros e animais da cultura popular, muitas vezes silenciada e negada frente ao cânone bem trabalhado e metrificado, mas viva na voz do povo, pela arte do cantador que recolhe causos e histórias, elementos folclóricos, para retrabalhá-los à sua maneira e aos gostos daqueles que os ouvem nas feiras e nas praças. O *Macunaíma* costura a seu modo essa pluralidade não apenas temática, mas formal; convivem simultaneamente as referências escorregadas e ácidas da *Carta pras Icamiabas* e a língua nada estática do povo, que permite toda sorte de peripécias com a palavra “puíto”, por exemplo.

E é esse um grande espírito que ronda o Pau-Brasil, a Antropofagia, o *Macunaíma* e tantas outras obras que simpatizam em ideais de redescoberta, renascimento e rebatismo de um Brasil que já foi, dialogando com um Brasil que é, regional e do seu tempo, e talvez até mesmo um Brasil que nunca (mais) será, utópico. Mas esse processo é revolucionário por excelência; não seria feito apenas com macacos e palmeiras em meia dúzia de livros, seguindo velhas receitas e apenas incorporando poucos temperos novos. Em entrevista, Oswald nos dá a letra: “Todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser dentro do bonde da civilização importadas. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde” (BOAVENTURA, 2008, p. 62).

Criar um livro inadequável à lógica da civilização, ao livro como um livro é concebido por ela, é um modo de riscar o fósforo para queimar o bonde. Adotar uma nova linguagem, colhida onde não se havia pensado em colher daquela maneira, é outro. Incorporar para si como filosofia criadora, uma prática ritualística de devoração e todas as novas implicações espirituais, sociais, políticas etc. que surgem ao se criar a partir de uma cosmovisão autóctone, ao contrário da importação de uma formatação alienígena: esse é um lança-chamas, o caminho para a carbonização.

No entanto, por vias mais formais, é natural sabermos que as execuções e as ideias de Mário e Oswald foram simultaneamente próximas e distantes, como já viemos afirmando. Esboçaremos algumas das formas com que Mário pareceu se aproximar e negar os estatutos Pau-Brasil e antropófagos oswaldianos, investigando como isso se dá na manifestação macunaímica.

Por mais que seja possível reduzir as intenções dos diversos atores do modernismo à mesma urgência⁶, outros elementos mais básicos – muitas vezes mais conceituais do que formais – tratam de divergir esses caminhos. Porque sabemos que toda identidade, ainda mais a identidade nacional, não deixa de ser um construto, uma formulação que leva em conta todas as (in)características enraizadas em uma nação e que se deseja ressaltar ou rechaçar; por ser a identidade uma construção, uma *narrativa*, suas execuções, baseadas nos diferentes pontos de vista dos diferentes interessados em sua invenção, podem – e certamente irão – divergir. Pensemos e comparemos o Brasil desenhado por Machado de Assis em seus ensaios e o Brasil colorido por Tarsila do Amaral. Diferem.

Então, se era necessário o abasileiramento, seria mais necessária ainda a conclusão sobre o que seria considerado brasileiro, afinal. Qual a cultura brasileira? Onde está a *brasilidade*?

Ao compositor de *Macunaíma* eram por demasiado caros os aspectos mais tradicionais da inteligência brasileira, que deveriam ser melhor tratados para integrar toda essa discussão. Com o distintivo de pesquisador no espírito, defendia uma formulação menos *intuitiva*. Mário criticava a negação da “sabença”, pensando na possível adoção de esquemas mais sistemáticos para produção artística.

Mário de Andrade não ignorou que um estudo culto, aos moldes ocidentais, da música popular indicaria que a rapsódia, também muito presente na música clássica, era ainda aproveitada pelos músicos populares.

Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes [na escrita do *Macunaíma*], mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* [...] e a que se baseia no princípio da *variação*,

⁶ A tese de que era necessário o abasileiramento cultural do próprio brasileiro para que pudesse ingressar no concerto das nações modernas e participar dessa corrida em par de igualdade com elas.

presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar. (MELLO E SOUZA, 2003, p. 12)

Mário consegue, adotando a rapsódia, materializar uma discussão que engloba não apenas o neológico espontâneo do mato virgem, mas também a sabença culta a ponto de ser reinterpretada, devorada numa equação antropófaga de transformação do tabu em totem, da qual trataremos em capítulo mais oportuno.

Essa discussão é bem alimentada no *Morfologia do Macunaíma* de Haroldo de Campos (1973), em investigação do método de análise e abordagem justamente do tema da lógica na rapsódia:

É uma obra em que o rasgo de invenção, imprevisto, emerge de um inventário previsível, porque haurido em fonte fabular: o lendário recolhido por Koch-Grünberg, sobretudo [...]. Esse inventário previsível, ademais, funcionando como código da informação ou mensagem, estética marioandradiana, gera, só por isso, uma nova surpresa, uma originalidade suplementar: o inusitado de se reintroduzir na escritura romanesca esse modo de articulação relegado à periferia da literatura, ao “primitivismo” da fabulação oral (técnica de “rebarbarização” do literário cuja importância os formalistas russos se empenharam em realçar). Como lembra Thomas Mann no *Dr. Faustus*, às vezes o muito novo e o extremamente antigo, o arcaico mesmo, reencontram-se em termos de vanguarda. (p. 65-66)

Haroldo de Campos (1973) ainda afirma que a originalidade Macunaíma vem justamente desse movimento que une o muito antigo ao muito novo, ou melhor: ao modo como ele ocorre, uma vez que é relativamente comum nas vanguardas.

Mas, voltando ao relacionamento de Mário com a inteligência dotada de certa erudição, usando como base aquele *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença (1969), temos muito claro que ele era um autor pragmático.

Conquanto fantasiasse bastante, obedeceu normas na própria fantasia. [...] E este modo de agir, segundo os processos coletivos do folclore, é obedecido por Mário de Andrade até nos pormenores. [...] Na seleção dos próprios mitos a escolha não foi feita ao acaso, nem pela beleza poética, nem para se ajustar ao enredo. A grande maioria consta de motivos existentes em lendas e mitos de mais de uma tribo. Mário de Andrade escolheu um deles, ou muitas vezes, fundiu-os. (PROENÇA, 1969, p. 27)

Mas esse pragmatismo não se dá como apenas uma vaidade do autor ou apreço perfeccionista. Era necessário adequar a obra à nova lógica empregada, não mais aquela das narrativas clássicas, tradicionais. Haroldo de Campos (1973) corrobora com essa ideia: “é uma obra meticulosamente estruturada de acordo com os princípios de coerência *sui generis*, diretamente hauridos da lógica fabular [...]” (p. 7).

Ainda que trabalhando com manifestações populares da cultura, Mário não se exime de seu lugar de artista e intelectual, assumindo um artesanato mais arquitetado, num trabalho científico raciocinado e, acima de tudo, jamais negando-o ou disfarçando-o. “A literatura de Mário de Andrade é ‘sempre tão intencional’ que, êle próprio reconhece [...], algumas páginas se tornarão marcos de um itinerário, frias e esvaziadas do interesse que lhes dava a ocasião em que foram escritas” (PROENÇA, 1969, p. 27). É a estilização culta da linguagem a que Mário por vezes se referia e sobre a qual discutiremos em próximas páginas; estilização *culta* da linguagem rural, urbana, das literaturas da floresta, dos cânones literários.

Esse aproveitamento erudito das fontes populares faz parte, também, daquilo que Mário descreve em “O artista e o artesão” (1963). Em seus desdobramentos sobre o trabalho do artista, seu artesanato, este é considerado “uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato” (ANDRADE, 1963, p. 13). Mário divide a técnica em três aspectos: o artesanato (verdadeiramente pedagógico, passível de ser ensinado e aprendido), a virtuosidade (o conhecimento da técnica tradicional) e a solução pessoal do artista (o “talento”). Analisando o projeto macunaímico, sabemos que é mesmo desse modo que ele se manifesta: no domínio da escrita e da elaboração de narrativas e discursos, no conhecimento amplo conquistado como pesquisador (não só das fontes indígenas, mas de todo um cenário tradicional ou não de estudos, elaborações literárias e produções artísticas) e na exposição de suas intenções e na composição ideológica da rapsódia, dando ao material recolhido uma existência a seu modo próprio. “A ‘técnica’, no sentido em que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move” (ANDRADE, 1963, p. 25). E essa relação é facilmente encontrável no *Macunaíma* de Mário, pois este, ainda que como aproveitamento de outros sistemas, é composto com base em regras novas, estabelecidas com o auxílio de uma técnica pessoal, em desenvolvimento para que o artista se expresse com legitimidade (ANDRADE, 1963). Não é a falta de regras, que leva a um caos e a uma desorganização sem fundamentos, mas o estabelecimento de um projeto orientado com base em novas diretrizes.

Em artigo de Alfredo Bosi, intitulado “Situação de Macunaíma” (1997), temos claro delineamento do que era o projeto marioandradiano materializado na

rapsódia, com base em análise dos dois epítetos que qualificam Macunaíma: “o herói sem nenhum caráter” e “o herói de nossa gente”:

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

(a) por um lado, o desejo de contar e cantar episódios em torno de uma figura lendária que o fascinara pelos mais diversos motivos e que trazia em si os atributos do *herói*, entendido no senso mais lato possível de um ser entre humano e mítico, que desempenha certos papéis, vai em busca de um bem essencial, arrosta perigos, sofre mudanças extraordinárias, enfim vence e malogra...; para tanto, é necessário compor “as frases e os casos”;

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

Compreender Macunaíma é sondar ambas as motivações: a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar, que é histórica e ideológica. (p. 171)

Concordamos em grande parte com essas colocações, mas não por completo. Ainda que seja óbvia a temática brasileira na rapsódia (e até mesmo neste trabalho), o projeto macunaímico, como veremos, não se limita a ela. Pelo contrário: ele a subverte e a amplia, tratando-se da discussão de uma identidade em movimento, diversa e sempre um metro mais distante conforme nos aproximamos dela.

Com isso, Mário acaba por juntar-se ao ritual dos antropófagos, ainda que indiretamente ou sem esse rótulo de forma explícita, proporcionando que se evidenciasse o caráter naturalmente devorador da cultura brasileira, que apresenta na produção dos tipos mais nacionais, como os cantadores, o processo que mais tarde seria delimitado por Oswald no conceito de Antropofagia. A voz daquele narrador macunaímico é essencialmente brasileira e, por consequência, naturalmente antropófaga, unindo suas várias faces, tanto eruditas quanto populares. É certo que estamos nos dando uma liberdade que transcende a própria cronologia dos fatos, posto que estamos falando de ideias de “Antropofagia” anteriores ao surgimento oficial do Manifesto, mas, por serem discussões presentes ora verdes ora mais maduras, durante todo esse período, encaramos esse procedimento como possível e possibilitador de uma visão mais holística das obras em análise.

Podemos refletir, ainda, sobre essas faces eruditas e populares na rapsódia ao considerarmos o aproveitamento do material folclórico recolhido por Mário de Andrade, conforme artigo publicado por Florestan Fernandes, publicado em

1946, na Revista do Arquivo Municipal, intitulado “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”:

Do grau de aproveitamento do material folclórico, mesmo, parecia-lhe possível inferir o grau correspondente de maturidade e o caráter *nacional* da cultura de um povo. Sobre este ponto, aliás, Mário de Andrade volta com insistência em seus escritos, defendendo sua ideia mais cara e propugnando, contra os preconceitos e as suscetibilidades dos “letrados” da terra, pelo *abrasileiramento* da literatura e da música brasileiras, através de injeções maciças de arte popular. (FERNANDES, 1946, p. 139)

Ainda que consideremos que o aproveitamento do folclore popular não seja descoberta exclusiva marioandradiana – Florestan Fernandes menciona como exemplos os trabalhos de Silvio Romero e Melo Morais Filho –, “O que importa, todavia, é que em Mário de Andrade a distância entre a arte popular e a arte erudita diminua consideravelmente, atingindo em algumas produções excepcionais um grau de interpenetração e equilíbrio notáveis” (FERNANDES, 1946, p. 139). Assim, também consideramos que a contribuição de Mário é a aproximação, o equilíbrio entre os dois lados de uma mesma moeda, pois não queremos situar popular e erudito como opostos, manifestações contrárias uma à outra.

Fernandes (1946) ainda retrata certo fator “afetivo” na produção de Mário em busca daquele padrão característico da cultura e da renovação artística feita com a apropriação da tradição oral pelos eruditos brasileiros.

A parte de realização [de seu projeto], pròpriamente falando, parece-me correr mais por conta daquele estado de simpatia, relativamente ao povo e ao folclore brasileiro, que o próprio Mário de Andrade chamava de “quase amor”. [...] Porque é como um problema psicológico pessoal que Mário de Andrade enfrenta e resolve a questão. [...] Trata-se do próprio problema do *homem* no Brasil. [...] Mas existe uma realidade concreta, expressa em quilómetros e em diferenças regionais agudas – uma realidade sócio-geográfica, pois, digamos rebarbativamente, que dá uma conformação obrigatória ao problema do homem brasileiro. É este o aspecto primário da questão, que não se deve perder de vista. E foi também este o principal escolho às necessidades de participação e de identificação de mestre Mário. Os antagonismos e as limitações provocaram nele uma reação que é um grito épico de revolta, o espetáculo mais emocionante aos meus olhos na literatura brasileira, como exigência afetiva e como inquietação – agitada pela falta de sincronização humana de milhares de brasileiros que se ignoram recíproca e simplesmente. (FERNANDES, 1946, p. 140)

Não excluimos o trabalho intelectual, mas é também verdade que essa busca afetiva pelos Brasis e a problemática psicológica do homem (lê-se *ser humano, indivíduo* em geral) brasileiro é igualmente destacada, lembrando aquela terceira região da técnica da arte delineada por Mário – “É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e

inensinável” (ANDRADE, 1963, p. 15). Nessa investigação, percebe-se que Mário tem em mãos o Brasil como matéria-prima e objetivo primeiro, mas não se limita a ele, pois o que realmente está tentando entender é o cultural no humano e o humano no cultural, um nacionalismo em movimento. Trata-se de uma tentativa de solucionar certas distâncias e ignorâncias, daqueles “milhares de brasileiros que se ignoram recíproca e simplesmente”. Essas discussões serão mais aprofundadas nas próximas páginas, de modo que veremos o desenvolvimento marioandradiano do drama da separação entre “litorâneo” e o “sertanejo”, ressaltando uma triste distância cultural entre brasileiros reciprocamente alheios e estranhos (FERNANDES, 1946) e como isso pode ser visto na proposta de Mário para a relação entre artista/pesquisador erudito e o material popular do qual se apropria para criar. Considerar-se brasileiro é apenas uma etapa do aproximar-se como humano.

2.2 FÔRMA PRA QUE TE QUERO

Nosso objetivo agora, ao nos debruçarmos sobre as análises das próximas páginas, é esboçar uma reflexão que percorrerá todas as adjacências deste trabalho, e que já iniciamos, mas queremos explicitar: a Antropofagia já existia no sentimento das terras que convencionamos chamar “brasileiras”, não só na tradição dos povos autóctones (obviamente), mas também em abordagens anteriores de Oswald, Mário e outros artistas. As discussões que culminaram, em 1924, no Manifesto da Poesia Pau Brasil já eram compreendidas nos preparativos da Semana de Arte Moderna de 1922 e além dela. Com isso, algumas sementes conceituais preparavam-se, também, para brotar e dar os frutos da Antropofagia, em 1928.

É importantíssimo que destaquemos dois pontos agora, confessando não ser nem de longe nossa intenção afirmar que o carro foi inventado antes da roda, ou seja, não afirmamos que a Antropofagia aos moldes de Oswald surgiu antes do manifesto, menos ainda apontamos Mário de Andrade como pré-antropófago e precursor de Oswald. Compreendemos, sim, que um germe devorativo já percorria a inteligência artística dos que futuramente organizariam a Semana de 22.

Deixando os desvios de lado e rumando aos finalmentes, é possível aproveitar dois conceitos de relevância e repercussão no pensamento artístico de

Mário de Andrade por meio de duas obras suas: um poema e um conto. Ao pé dessas obras, colheremos conceitos que, de fato, nos parecem ter reverberado numa miríade opinativa do autor em relação ao seu lugar frente às manifestações nacionais populares com as quais travava contato e em relação ao artesanato de uma obra realmente brasileira desde a seiva.

De primeiro, tomemos em mãos aquele livro de poemas publicado em 1927 pelo nome de *Clã do Jabuti* (ou mesmo *Clan do Jaboti*). Para a análise pretendida, voltaremos nossa atenção ao primeiro de uma dupla de poemas dedicada a Ronald de Carvalho, agrupados sob o nome “Dois poemas acreanos”. Pois o primeiro do par, sob o sugestivo título de “Descobrimento”, parece-nos valer muito oportunamente como viva fonte de reflexão sobre como Mário de Andrade compreendia, e veio a compreender, em que perspectiva se encontrava o artista/pesquisador quando interessado em manifestações populares que, se eram aparentadas a ele pela alcunha que recebiam todas de *brasileiros*, não o eram quando a régua passava a ser a dos status sociais. O contraste entre o pesquisador, membro e representante de um grupo cultural tido como o mais adequado para uma compreensão historiográfica, sociológica, filosófica sobre a identidade nacional, e, figurando do outro lado, o povo, inspiração para essa pesquisa. Mário (e também Oswald, em seus respectivos trabalhos) relaciona esses dois extremos, desvirtuando a ideia de opostos, colocando-os num mesmo balaio de estudos, compreendendo tanto o lado doutor da experiência humana quanto o lado da floresta e do sertão.

Que queremos dizer com isso tudo? Vamos aos versos:

Descobrimento
 Abancado à escrivania em São Paulo
 Na minha casa da rua Lopes Chaves
 De supetão senti um friúme por dentro.
 Fiquei trêmulo, muito comovido
 Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!
 muito longe de mim
 Na escuridão ativa da noite que caiu
 Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
 Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu. (ANDRADE, 2017, p. 198)

Passamos, por meio do poema, a conhecer dois personagens. Primeiramente, aquele que nos conta uma epifania numa noite de estudos – o eu-

lírigo – e, depois, uma figura mais adivinhada, não pessoalmente conhecida do eu-lírigo, que se sabe existir em algum lugar e que motiva todo esse descobrimento.

Confundir eu-lírigo com autor não será o acinte que cometeremos aqui, mas ignorar detalhes básicos que apontam para um inter-relação entre ambos seria igualmente absurdo. Mário de Andrade, nesse poema, nos entrega uma possível chave para compreender e evidenciar o quanto ele próprio buscava compreender seu lugar como intelectual/artista/pesquisador frente àquilo que é popular/folclórico.

A leitura que fazemos gera imagens em nossa mente. Vê-se um eu-lírigo sentado em um escritório na Rua Lopes Chaves de São Paulo, aquele já conhecido endereço do autor do *Macunaíma*. Entende-se uma ambientação noturna em que, mesmo depois de um hipotético dia de trabalho, um homem consegue ainda prestar-se às delícias da leitura, dos estudos literários, das investigações antropológicas etc. E então: a epifania. O livro que lê torna-se “palerma”, secundário, passa quase a ser boçal. Não mais importa o conhecimento das páginas amareladas de bons livros na mais escorreita ortografia, o aprendizado de gabinete cai por terra. Lembra-se, então, da existência de pessoas de carne e osso e sangue e alma no extremo oposto do continental Brasil, que são igualmente de seus estudos. Torna-se consciente de que não importam tanto as letras de uma publicação sobre antropologia, mas sim a vida de pessoas reais; a cultura é maior que a discussão sobre ela. Se está em São Paulo, pensa, ou melhor: *preocupa-se* com o acreano lá do Norte que não leva a mesma vida que ele. E quer saber o que isso significa. Depois de passar o dia trabalhando, extraíndo a borracha da seringueira, aquele outro sente apenas cansaço e logo se deita para dormir. “Esse homem é brasileiro que nem eu” (ANDRADE, 2017, p. 198).

Não só podemos ressaltar o caráter poliédrico do Brasil como entendido por Mário, mas também inserir ele próprio nesse desenho. A conjunção “que nem”, tão comum nas conversas cotidianas, integra essa sensação de igualdade: ambos, homem que lê e seringueiro, são brasileiros, um tanto quanto o outro, sem margem de erro para mais ou para menos.

Queremos pensar que esse movimento relacional reflete uma compreensão antropófaga marioandradiana porque coloca dois aparentes opostos em par de igualdade – mas, obviamente, não se limita a isso. Trata-se, então, a nosso ver, de uma boa analogia para que se ressalte um ponto de vista de Mário acerca do Brasil: não apenas é brasileiro aquele metaforicamente ligado às raízes da terra, aquele a

que naturalmente recorreriam movimentos artísticos de busca pelas tradições, uma vez que é, de fato, popular; não apenas esse indivíduo é brasileiro, mas também aquele exposto a outras referências, cujos padrões mentais calcam lógicas até mesmo europeizadas e, infelizmente, inspiradas no colonizador.

Com essa constatação, buscamos deixar claro como Mário se situa em relação ao material com que trabalha para dar luz ao *Macunaíma*. Aqui, a discussão extrapola as fronteiras e não diz respeito ao livro, pois agora podemos discutir também sobre as mãos que datilografam a rapsódia; é o folclorista, o pesquisador que colhe e coleta histórias, e a obra de arte. O autor se define sempre como o artista/intelectual que é, chave que abre portas para que ele possa trabalhar artisticamente a matéria popular, criando, inclusive, uma própria sistemática da gramática da fala brasileira, com toda a liberdade permitida por essa nova jaula, essa nova fôrma.

O próprio Mário confessa essa bem conhecida face pesquisadora de sua personalidade em carta a Câmara Cascudo, datada de 26 de junho de 1925, deixando evidente, no entanto, que não se tratava de uma pesquisa científica fria e descolada do seu objeto humano – talvez se tratasse, então, de uma *ciência poética*.

Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. [...] Queria ver tudo coisas e homens bons e ruins, excepcionais e vulgares. Queria ver, sentir, cheirar. Amar, já amo. Porém você me compreende demais, este Brasil monstruoso tão esfacelado, tão diferente, sem nada nem sequer ainda uma língua que ligue tudo, como é que a gente o pode sentir íntegro, caracterizado, realisticamente? Fisicamente? Enquanto me penso brasileiro e você pode ter certeza que nunca me penso paulista, graças a Deus tenho bastante largueza dentro de mim pra toda esta costa e sertão da gente, quando me penso brasileiro e trabalho e amo que nem brasileiro, me apalpo e parece que sou maneta, sem um poder de pedaços de mim, que eu não posso sentir embora meus, que estão no mistério, que estão na idealização, posso dizer até que estão na saudade!” (ANDRADE, 2010, p. 47)

Abusando, no bom sentido da palavra, das imagens digestivas, Mário confessa um sentimento de busca por compreensão do b(B)rasileiro, resumindo o que entendia até o momento e o que pretendia. No entanto, acontece que nós sabemos que nem a pesquisa de Mário nem o *Macunaíma* – encarado neste momento como consequência parcial dessa pesquisa – se limitam ao Brasil em si. Fato é que justamente os conceitos de fronteiras (de quaisquer tipos) são abolidos na rapsódia e, progressivamente, na pesquisa marioandradiana. Basta destacar que,

neste momento macunaímico inicial⁷, o autor afirma enxergar a si mesmo como, enfim, *brasileiro*, filho de uma terra muito menos geograficamente política e muito mais macunaimicamente desgeográfica.

Darcy Ribeiro, em texto introdutório à edição crítica do *Macunaíma* organizada por Telê Porto Ancona, já evidencia o quanto Mário era, de fato, multifacetado.

Acho que Mário, se não é trezentos, é três, pelo menos. É o **erudito leitor**, voraz e insaciável, que tudo leu. E também, o exótico paulista, viajador, que sai de casa para ver o Brasil de fora a fora. É, ainda, o exilado paulistano, tão enturmado, tão escrevedor de cartas, mas tão sozinho, se cozinhando no seu próprio caldo, **meditando**. (RIBEIRO, 1996, p. XVIII, grifos nossos)

O primeiro e o terceiro Mário de Andrade de Darcy Ribeiro são os mais frutíferos para a análise do poema neste momento, uma vez que não abordaremos, agora, o turista marioandradiano.

Vemos no poema uma imagem do Mário erudito e leitor, grande arcabouço intelectual, colecionador de referências e sábio teórico, e também posto à meditação, sozinho com o livro. Uma imagem de Mário e, por extensão, do artista em geral, daquele que busca o nacionalismo não ufanista, utópico.

Já sobre a elaboração da rapsódia, sob o ponto de vista do qual estamos tratando, Darcy Ribeiro continua comparando-a a uma casa com “adobes de dizeres índios, telhas de arcaísmos caipiras e o cal de suas [de Mário] erudições”; este último, o “cal cáustico”, teria queimado os beletrismos, coroando a obra de uma “genialidade original” (RIBEIRO, 1997, p. XXI). No entanto, há que se lembrar que os tijolos e as telhas eram emprestados.

Na verdade das coisas – como negá-lo? – aquela autenticidade índia era dos índios, que nem brasileiros são. Serviram, é certo, à maravilha, para fugir do discurso espúrio, seja do índio alencarino, seja do pretenso civilizador. Acresce que Mário neste galope em busca da autenticidade, tanto acelerou, que foi buscar Macunaíma na indiada guiana, que nunca tínhamos visto por cá e que aqui não representou papel algum. Ele bebeu nos textos de sabidos sábios alemães. Mas tão bem a desvestiu e a revestiu de tupinológicas porandubas, de brasilidades arcaicas e de africanidades, que são nossas matrizes que ali reluzem. Nosso ser, soterrado debaixo do lixo colonial e nacional, ressurgiu na fala de Mário mais fielmente figurado, e mais vivazmente nosso que em qualquer discurso anterior. (RIBEIRO, 1997, p. XXI)

⁷ A rapsódia, ao tempo de escrita da carta, era apenas uma semente distante, já que, se formos acreditar nas datas fornecidas pelo autor, sua redação propriamente dita teria começado no ano seguinte.

Mário, utilizando-se de um arsenal culto para desativar o que de beletrista ou de “lado doutor da vida” havia nos dedos que datilografavam ou no cérebro que comandava a mão que rabiscava o papel, promove uma vingança (antropofágica, como logo abordaremos) contra a consciência enlatada, a cultura alienígena forçada e a violência imposta historicamente. Mário resolve o problema de português – mesmo debaixo duma bruta chuva, despiu o português, trocou-lhe o couro e fez uma língua nova, ainda que velha e contemporânea.

Seguindo esse raciocínio, encontramos uma boa discussão no livro *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012), de Lúcia Sá. Em capítulo específico acerca da obra de Mário de Andrade, a autora busca ressaltar não apenas a relevância das fontes indígenas para a rapsódia, mas, principalmente, o quanto essas fontes são essenciais para uma leitura completa do texto, evidenciando uma importante crítica presente nele.

É assim que, nas palavras de Sá (2012), seria preciso “questionar o discurso econômico de toda uma tradição crítica [sobre o *Macunaíma*] que tem insistido em tratar os textos indígenas como matéria-prima, que só podem passar à categoria de arte quando devidamente trabalhados pelas mãos engenhosas de intelectuais não indígenas” (p. 73), pois o próprio Mário discordava dessa concepção. Sua relação com a arte indígena não era a de um coletor que buscava joias brutas, sujas e primitivas, para lapidá-las e dar o brilho que mereciam e que conseguiriam *apenas* por meio de suas ferramentas. Não. Em carta a Drummond datada de 1928, isso se torna explícito:

Você fala que não tem nenhum interesse pelos índios... Sob ponto de vista artístico, imagino. Eu nem sei bem como me explicar, palavra. Eu tenho interesse artístico por eles. De vez em quando fazem coisas estupendas. Certas cuias do Norte, certos vasos marajoaras, certos desenhos lineares, certas músicas e sobretudo certas lendas e casos são estupendos, Carlos. [...] Acredito que essa minha propensão não vem de agora nem é efeito de moda. Sempre tive ela e para mim essas grandes lendas tradicionais dos povos são as histórias, os casos, os romances mais lindos que pode haver. (Lopez, 1988, p. 394-395, *apud* Sá, 2012, p. 73)

Marcada por um sincero e profundo respeito pelas manifestações artísticas indígenas, que pode, por extensão, ser relacionado também à arte popular como um todo, essa consciência acerca de seu posicionamento como autor intelectual que manipula, ainda que com uma ideologia de ressaltar positivamente as manifestações populares e criticamente uma compreensão essencial da psicologia brasileira, é muito bem apontada por Telê Ancona Lopez em artigo escrito em meados de 1980

sob o título de “Rapsódia e resistência” (LOPEZ, 1996). Nele, Lopez nos fornece uma leitura do *Macunaíma* baseada justamente em toda a pluralidade e ambivalência que a marcação do gênero rapsódico permite, possibilitada por uma chave interpretativa que parte do “Epílogo”, encontrando na definição do narrador “as pistas sobre o gênero, sobre estrutura e estilo, protagonista, trama” (LOPEZ, 1996, p. 71).

A partir do momento em que sabemos que o narrador de todas as aventuras e desventuras macunaímicas é um outro, indivíduo alheio a todas as peraltagens do Imperador do mato virgem e representante de certa “sabença” culta, ou pelo menos levemente formal, pois que teria sido o responsável também por *escrever* essas histórias, ganhamos uma ideia que é uma boa aliada a nossa discussão. “Gravada com fidelidade na voz do aruaí, a história de Macunaíma só existe efetivamente quando transmitida àquele que se encarrega de fazer dela palavra viva na escrita – o rapsodo brasileiro, narrador culto e, por artifício, cantador popular” (LOPEZ, 1996, p. 71). Se no *Diário Nacional* de São Paulo, em 1928, Mário anuncia o *Macunaíma* como “romance folclórico”, destacando a essência popular da obra, o narrador, presente da primeira à última página, não deixa que ele se mascare de algo que não a sua figura de intelectual, membro erudito da cultura brasileira. Justamente a falta desse reconhecimento do artista enquanto intelectual Mário criticava em sua interpretação da poesia Pau-Brasil:

Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber. De resto a “falação” exemplifica o que ela tão justamente se revolta contra: é escritura dum naufragado em erudição. *Porque essa volta ao material popular, aos erros do povo, é desejo e verdade eruditas e das mais.* (ANDRADE, 2000, p. 81-82, grifo nosso)

Desse modo, acreditamos que, por meio desse narrador macunaímico, Mário permite a si mesmo dar um passo nessa direção, indicando que não é, essencialmente, membro das culturas das quais trata e inserindo discussão acerca dessa autoria, abrindo uma brecha para a compreensão de um narrador diferente, que, por fim, faz Macunaíma sobreviver na língua escrita.

E, ainda, Raúl Antelo (1997), em seu “Macunaíma: Apropriação e originalidade”, faz uma brilhante leitura dessas relações entre autor e obra, intelectual e cultura popular, interpretando o envolvimento entre as três faces do narrador da rapsódia. Se, por um lado, a história de Macunaíma só permanece viva no bico do papagaio (quase no bico do corvo, pois está por um fio para cair no total

esquecimento das línguas mortas), por outro, essa história é apenas animada e começa a correr o mundo na voz e no ritmo do cantador, que ouve, enfeita e repete. Mas a terceira margem do rio é Mário de Andrade. O entrelaçamento de papagaio-cantador-Mário forma uma tríplice unidade contra o inimigo: o capital, o passado, pela superação do cânone naturalista (ANTELO, 1997, p. 296). De que modo? Assim:

Um narrador e um narrador aparente. O papagaio e o cantador carrapento. Um sem escritura; outro, sem terra. Ambos posseiros. O papagaio copia; o cantador transforma a matéria em valor. O papagaio é plagiário [...]. O papagaio, porém, morre em Lisboa. O cantador, em desafios, é o parodista. Um Isidoro Parodi do canto. Aliás, artista e detetive em muito coincidem: sem família, sem profissão e sem fortuna, ambos são anti-sociedade e anti-Estado. Daí que o desafio deste cantador possa ser visto como um contraponto com o *Retrato do Brasil* de Paulo Prado. O sem escritura e o sem terra lutam contra o escritor com posses. Mas quem arquiteta o acordo entre os parceiros – o letrado que transcreve o texto – fica, a rigor, embutido, mascarado por trás do cantador. O repentista empresta a máscara ao passo que o letrado dubla o cantador. O objeto da controvérsia é um só: como interpretar a tristeza e a preguiça? Para o cantador, trata-se de valores de ócio e contemplação. Para o ensaísta, de resistência ao moderno. Confirma-se: a contemplação é política e a política ficção. (ANTELO, 1997, p. 303).

Dando a deixa para essa leitura com o “Epílogo”, Mário permite refletirmos acerca do seu trabalho e de suas intenções. Ainda que trabalhando com um material popular como o cantador e tentando alcançar um estado paralelo no tempo e espaço, um matriarcado, um sentido primevo para a existência, assim como o conhecimento copiado pelo papagaio, Mário não camufla sua técnica. Com isso, consegue, ainda, potencializar as lutas. Põe-se ao lado do cantador e contra um inimigo com um sem-número de faces, pior que Hidra de Lerna: o capital, o passado reacionário, o nacionalismo ufanista, o preconceito linguístico, a cultura erudita e inalcançável, a situação de marginalidade a que eram relegados determinados indivíduos, o silenciamento, o esquecimento.

Ainda conforme a leitura de Raúl Antelo, quanto à relação entre narrador-cantador e artista-Mário, é o fato de este último proporcionar um espaço de manifestação ao primeiro que potencializa sua união contra o mesmo inimigo:

Delegar a palavra ao cantador vem, assim, reforçar o pacto entre pares (“o homem sou eu, minha gente!”, ou seja, ele = eu) compadres que se enfrentam a um inimigo comum: o capital, o passado. Luta ambígua porque a fala nova, por ser moderna, pressupõe um certo capital acumulado pelo narrador: é ele que sabe do herói, é ele que conhece a fala. Luta ambígua, ainda, porque não demoniza o inimigo, expulsando-o extramuros. Ele está

em nós, o que produz o estranhamento de espaços e situações sólitais.
(ANTELO, 1997, p. 304-305)

Mas, assim como o inimigo, a luta também tem um sem-número de faces, é ambígua, múltipla, devoradora. Ao mesmo tempo que se propõe contra o inimigo erudito, por exemplo, não se nega como parte integrante desse contexto. Ainda que ideologicamente Mário não corroborasse com ideias conservadoras como aqueles conceitos antigos de uma literatura naturalista ou a visão de muitos antropólogos que enxergavam os povos indígenas como primitivos, ele não nega que, de uma forma ou de outra, pertence a essa classe, recebendo seus privilégios (como aquele estudioso do poema “Descobrimento”, que tem tempo para o lazer e para o descanso após o trabalho, enquanto o seringueiro, de saúde fraca e trabalho pesado, não consegue outra coisa senão dormir). No entanto, é justamente nesse movimento de extrapolação da narrativa, da voz do narrador, é esse pacto que favorece a crítica antropofágica. Não há demonização do inimigo, pois, ao mesmo tempo que luto contra ele, faço parte dele. “Ele está em nós, o que produz o estranhamento de espaços e situações sólitais”.

Mário não negou a si mesmo como distante daquele material popular do qual se utilizava. O povo não julga que sua fala seja “errada”, ou melhor: o povo não julga que seu conhecimento sobre o assovio do saci seja exótico, peculiar, digno de nota; o povo não julga, apenas é. Quem reconhece esse comportamento e o compara, analisa e estuda é justamente um outro – intelectual, pesquisador, culto ou coisa que o valha. Quem encontra semelhanças entre a descrição do Anúbis egípcio e o São Miguel Arcanjo do catolicismo popular acompanhando as almas desencarnadas não é necessariamente o povo, é o Câmara Cascudo, o estudioso. E é isso que Mário de Andrade ressalta. Nisso não há proibições; não é interdito ao sertanejo, por exemplo, ser um iniciado nos mistérios da religião egípcia antiga. Mário quer apenas se colocar no lugar de *outro*, um indivíduo, uma consciência que estuda outra.

Temos, então, a convicção de que, assim como no poema “Descobrimento” Mário situa o homem que lê e o seringueiro (ressaltando diferenças circunstanciais, como o cansaço e a rotina – enquanto, ao fim do dia, um pode estudar, ler e se entreter, o outro, pálido e cansado, tem forças apenas para dormir) como participantes do mesmo Brasil, movimento refletido no último verso, essa opinião prevalecerá do início ao fim da rapsódia, marcada, dentre outras formas, no contraste entre narrador e fatos narrados.

Ainda segundo o artigo de Lopez (1996), Mário reconhece que o herói daqueles novos tempos reinados pela máquina, pela industrialização, é um herói problemático, diferente daquele tradicionalmente desenhado, ainda mais em moldes românticos. Ele sabe que determinadas receitas antigas não mais cabem nos novos paradigmas daquela modernidade. No entanto, a tradição acaba sendo (re)aproveitada não como mero ingrediente a ser quebrado em menores pedaços, dos quais serão digeridos apenas os mais aproveitáveis, num processo de recriação de algo diametralmente diferente dessa matéria-prima tradicional, mas sim como uma inspiração, um lugar em que podem ser encontrados ainda possíveis moldes: “[Mário] quer agir sobre o seu tempo ao sugerir que a solução antiga pode ser boa fôrma para o novo que está chegando” (LOPEZ, 1996, p. 75). Assim como o próprio Macunaíma transita pelo Brasil (por toda a América, na verdade, se formos trabalhar com as fronteiras políticas trazidas por aqueles que vieram de caravela) sem se preocupar com fronteiras, estabelecendo uma relação toda ela mágica-encantada com o espaço geográfico (e, por isso mesmo, livre), apagando as fronteiras políticas que o colonizador forçou sobre a terra, Mário transita pela tradição e pela experimentação em diferentes graduações:

Esta rapsódia recolhe e integra, no estilo, como se sabe, as vozes e as “frases” de todas as camadas [sic] da sociedade e de todas as regiões do Brasil; a língua antiga, os estrangeirismos, os barbarismos, a gíria, tudo enfim que está no povo, até as referências literárias. E adota a onomatopéia, os cantos ou rezas populares e do índio. (LOPES, 1996, p. 80)

Mas há algo a mais para repensar toda essa discussão. Esse é o momento oportuno para reconsiderarmos, em partes, algumas leituras que fizemos até então, partindo de uma citação que pode ser encontrada como epígrafe deste trabalho: um sonho relatado por Mário de Andrade em seu *O Turista Aprendiz* (1983a), em anotação sem data (possivelmente de 14 de maio de 1927, se pudéssemos confiar nas datas do autor).

Sonhei assim:

Com muito cuidado, escrevi um discurso em tupi pra dizer a nossa saudação a todos, quando estivéssemos entre os índios. Encontramos uma tribo completa bem na foz do Madeira, não faltava nem escrivão nem juiz-de-paz pra eu me queixar se alguém bulisse com a Rainha do Café. Vai, recitei o meu discurso, que aliás era curto. Mas desde o princípio dele os índios principiaram se entreolhando e fazendo ar de riso. Percebi logo que era inútil e que eles estavam com uma vontade enorme de comer nós todos. Mas não era isso não: quando acabei o discurso, todos se puseram gritando pra mim:

– Tá errado! tá errado! (ANDRADE, 1983a, p. 56)

De maneira cômica neste pequeno excerto, mas trágica se considerarmos a possibilidade de uma vida de pesquisas dedicada a um tema mal interpretado, o assunto sobre o qual estamos discutindo é transformado em perfeita alegoria por meio do relato deste sonho.

Neste instante, nossa interpretação de sonhos não é freudiana, mas sim literária. Trataremos o trecho como parte de uma obra com intenções, muitas vezes, artísticas, estéticas. Vê-se um personagem não necessariamente pesquisador, mas provavelmente erudito, versado em dicionários tupi-português e nos maiores gêneros textuais da inteligência brasileira, com discursos diplomáticos interculturais muito bem pensados. Acontece que, na prática, a teoria não se afirma e *algo* está errado. Consideremos a tradução do texto: ainda que tendo arquitetado as minúcias do discurso, a transposição de ideias de uma língua para outra não dera certo, o que os indígenas fazem questão de gritar em português mesmo.

Podemos considerar esta como uma metáfora de um descobrimento que deu errado, ou melhor: que ainda não se completara. O homem de gabinete confiava no conhecimento que tinha obtido pelos livros, que foi por água abaixo quando precisou ser confrontado com a realidade – a vida como uma realidade, a realidade cultural como anterior e independente do estudo categórico. Visão crítica esta, que faz lembrar o caso do “puíto” vivido por Macunaíma. O herói fizera muitos linguistas de bobos ao levá-los a criar teorias e fundamentos teóricos para o que, na realidade era uma brincadeira sua. Ou seja, a erudição, por si só, nem sempre traz as conclusões mais corretas.

Em alguns pontos anteriores, mencionamos a possibilidade (ou até mesmo o dever) de uma abordagem crítica, quase um século depois, do modernismo paulista, relativizando seus ideais e suas preocupações teóricas com base no que fora propriamente executado. Procuraremos aprofundar essas reinterpretações do movimento com as análises que se seguem.

Apesar de não tratarmos essencialmente da Semana de Arte Moderna, seu impacto na construção da própria importância e também da importância do modernismo paulista, que coloca outras manifestações artísticas contemporâneas de lado, é inegável. Importa-nos salientar essa discussão não para destituir alguns valores das obras que analisamos, mas sim para situar a pesquisa em seu próprio contexto, sem que nos deixemos levar por abordagens alienadas.

Em leitura do movimento feita por Fred Coelho (2021) a “contrapelo”, como o autor coloca, são desconstruídos os mitos que enevoam o discurso sobre a Semana, muitas vezes aumentando seu caráter originário e revolucionário de “divisor de águas”. Coelho (2021) afirma que o evento, “como todo mito de fundação, torna-se uma narrativa em repetição que demarca um espaço-tempo de algo antes e além” (p. 33). E ainda poderíamos dar ao modernismo muitas outras origens além da Semana, mas o que faz com que ela receba os méritos que tem é a importância desenvolvida para e pelos que trabalharam nela.

Sabemos que muitas outras origens de uma era modernista no Brasil poderiam ser reivindicadas. Em 1917, por exemplo, não foi a exposição de Anita Malfatti para algumas centenas de paulistanos burgueses que se apropriou dos princípios tecnológicos e populares de seu tempo, mas sim a gravação de *Pelo Telefone*, samba composto e assinado por Donga e Mauro Duarte que impactou de forma perene um imaginário nacional através de uma moderna cultura de massas. Sabemos, aliás, como o cinema, a música popular, o teatro de revista, a fotografia e muitas outras formas urbanas e maquinicas de modernidade não foram parte da Semana, apesar de serem referências para os poemas e livros que surgiam nas cidades. Sabemos que a pintura brasileira já era moderna antes do corte da Semana, que a música brasileira que foi vista no Teatro Municipal não dialogava com nenhuma forma vanguardista daquele tempo ou que a própria literatura ali declamada seria rapidamente envelhecida pelos próprios esforços dos jovens que participaram do evento. Sabemos, portanto, do caráter limitado de “modernismo” que a Semana trazia. Só que toda essa crítica, toda essa revisão, não só já era feita nos anos seguintes ao evento como não a deslocou desse lugar central na memória nacional. Na verdade, a Semana se torna importante porque Mário de Andrade e Oswald de Andrade se tornam importantes. Porque Di Cavalcanti e Villa-Lobos se tornam importantes. Porque Tarsila do Amaral e Anita Malfatti se tornam importantes. (COELHO, 2021, p. 46-47)

E justamente esses nomes que fazem a Semana são, cada um a seu modo, segundo suas biografias, membros da mesma elite intelectual contra a qual se colocavam. É importante situarmos esse aspecto modernista com base em autores como Fred Coelho para evidenciarmos contradições importantes da matéria-prima de nossas análises. Sabemos que essa consciência não nega o valor das obras que lemos, apenas problematiza narrativas que as envolvem e possibilita leituras mais atuais.

Se o grupo que recebeu os holofotes no primeiro tempo modernista intentava fugir da Europa e (re)encontrar um Brasil de verdade e um verbo *ser* para o brasileiro, precisamos fazer algumas reflexões. Esses artistas viviam distantes da população da qual falavam e, ainda que não a estudando com excessos de exotismo, não se deve esquecer disso. Esses modernistas são como o homem que

lê do poema *Descobrimento*. Não há maldade em suas observações, mas, apesar de reconhecer a existência da realidade de um seringueiro no Acre, ele o faz de uma posição de destaque na sociedade. É um intelectual, da *elite* intelectual. A ele é dado o poder de, utilizando-se de seu próprio discurso, cancelar o que é ou não brasileiro, ainda que sua ótica seja muito diversa daqueles mais conservadores.

No entanto, podemos, ainda, utilizar essa realidade para ressaltar novas possibilidades dentro desses estudos. O que é a relação entre arte popular e artista erudito? Como ela se constrói socialmente? E, para além disso, o que significa um Mário de Andrade, que busca dar voz a culturas silenciadas ou desconsideradas, admitir, vez ou outra, um estranhamento desagradável ao encontrá-las? Pois temos, na obra de Mário, alguns exemplos de encontros em que um pesquisador contatou um lado menos romântico das manifestações populares ou sentiu em sua psicologia uma dificuldade de acessá-las, de entendê-las verdadeiramente e de experimentá-las sem o pensamento domesticado pelos livros e suas promessas utópicas de danças e festividades coloridas. Podemos tirar exemplos dessa... *honestidade* seria a melhor palavra? Podemos tirar exemplos desse conceito que estamos pretendendo elaborar neste capítulo, mas também ao longo desta pesquisa, em algumas obras de Mário. Novamente, ressaltamos que não estamos tomando como verdades absolutas as palavras do autor, mas sim como verdades relativas e temporárias no trajeto artístico marioandradiano e as inter-relações entre suas diversas intenções.

Primeiramente, temos, no conto “Briga de pastoras” (ANDRADE, 2018), datado de 1939, um narrador folclorista, um pesquisador interessado em assistir a uma apresentação de pastoril. Num primeiro momento, essa manifestação popular, antes de conhecê-la em sua realidade, é bastante estimada por ele, que parece fantasiar bastante a seu respeito, ansioso pelo espetáculo. Depois do contato, a situação muda. Ao enxergar uma realidade diferente daquela que idealizara no gabinete, ao ver o que, de fato, também pode ser o *popular*, conjunto de pessoas marginalizadas, que não vivem apenas de chitas coloridas e rodas de samba, pessoas silenciadas, sua visão muda. É como uma epifania. Instigado por esse contato, os relatos dos livros se tornam “palermas” – teriam maquiado a verdade? Se era um estudioso da cultura, agora a vê por um outro ângulo, não mais romantizado e distante. Não é que passe a ter repulsa pelo que vê, mas o confronto com uma realidade diversa do que a que esperava causa desilusão e

estranhamento. Surge a perspectiva de um nacionalismo crítico. Na realidade, essa distinção entre o que o narrador idealiza sobre o pastoril e como ele é, de fato, interpretado por seus pares ou em seu contexto real já é notada na dificuldade que ele tem de obter informações da família que o hospeda.

Foi quando, estávamos nas vésperas do Natal, da “Festa” como dizem por lá, sem poder supor a possibilidade de uma rata, lhes contei que ainda não vira nenhum pastoril, perguntando se não sabiam da realização de nenhum por ali.

– Tem o da Maria Cuncau – estorou sem malícia o Astrogildo [...].

Percebi logo que houvera um desarranjo no ambiente. A senhora dona Ismália, mãe do Astrogildo, e por sinal que linda senhora de corpo antigo, olhara inquieta o filho e logo disfarçara, me respondendo com firmeza exagerada:

– Esses brinquedos já estão muito sem interesse por aqui... [...].
(ANDRADE, 2018, p. 189-190)

Se a dificuldade não ocorre apenas por preconceito de uma elite direcionado a camadas mais populares da sociedade, o narrador, ao menos, descobre que nem tudo são flores no Brasil que ele imaginava, e a família que estava a hospedá-lo, que vivia tão próxima da realidade dos pastoris que ele buscava, não compartilhava de sua visão idealizada. Visão esta que vai se degradar já no primeiro contato com aquela manifestação do folclore:

Chegamos, e logo aquela gente pobre se arredou, dando lugar para os dois ricos. Num relance me arrependi de ter vindo. Era a coisa mais miserável, mais degradantemente desagradável que jamais vira em minha vida. [...]

O pastoril já estava em meio ou findava, não sei. Dançando e cantando, aliás com a sempre segura musicalidade nordestina, eram nove mulheres, de vária idade, em dois cordões, o cordão azul e o encarnado da tradição, com mais a Diana ao centro. O que cantavam, o que diziam não sei, com suas toadas sonolentas, de visível importação urbana, em que a horas tantas joguei perceber até uma marchinha carioca de carnaval. (ANDRADE, 2018, p. 196-197)

Há uma tentativa intelectual de aplicar os conceitos que já haviam sido tanto estudados àquela realidade que fugia de suas expectativas. Tentativa frustrada, pela surpresa tão insatisfatória de não encontrar o que queria, ou melhor: como queria, e também pela incapacidade de se misturar.

Quando chega ao pastoril, o narrador não consegue fazer realmente parte daquele momento, não há sintonia e ele não consegue nem mesmo se envolver com os ritmos e as músicas, elementos centrais de sua pesquisa, mas, acima de tudo, da própria manifestação. Podemos, inclusive, antecipar uma discussão que aprofundaremos em análise dos últimos capítulos do *Macunaíma*: sendo a Antropofagia uma via de mão dupla, conforme veremos com base em Nodari (2015),

há que se ter uma interpretação crítica, também, para considerarmos, do ponto de vista cultural primeiramente, a influência do devorado no devorador. Muitas vezes, o colonizado é silenciosamente comido pelo colonizador, ao ponto de que a cultura deste substitui a cultura daquele sem que se perceba. Seria uma das missões do antropófago justamente combater isso? Não que a inserção de marchinhas ou a urbanização das toadas dos pastoris devam ser sumariamente rechaçadas, mas a substituição que leva ao apagamento, não ao diálogo cultural, à assimilação dos elementos de uma psicologia outra, essa, sim, deve ser trabalhada e ressignificada. Tudo isso para que não se repita a história de Macunaíma, que tanto comeu em outras terras que, ao voltar ao mocambo dos Tapanhumas, encontrou apenas a deterioração das saúvas e não conseguiu continuar o legado cultural da aldeia. *E o resto era silêncio.*

Em outro relato de Mário, levemente menos ficcional que o conto, encontramos uma insinuação da dificuldade de estabelecer uma sintonia intelectual com o ambiente, com a realidade popular. O artista/pesquisador não deixa de analisar “friamente” o que vê. Apesar de se sentir muitas vezes tocado e de nutrir sentimento forte pela cultura brasileira, não consegue o mais simples: não consegue *acreditar* nela.

Mário de Andrade, em seu *Música de Feitiçaria no Brasil*, conta sua cerimônia de fechamento de corpo, quando de sua viagem ao Nordeste, mais precisamente, durante sua estadia em Natal:

É impossível descrever tudo que se passou nessa cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado. E poética. Hoje, passados os ridículos a que me sujeitei por mera curiosidade, o repugnante não insiste em minha recordação, me sinto apenas tomado de lirismo ante aqueles cantos e mais cantos incessantes ouvidos do natural. (ANDRADE, 1983b, p. 32-33)

Entre análises e relatos, Mário nos inspira a pensar na temática que temos trazido neste capítulo: o que faz o rico intelectual paulista nos fundos de um casebre pobre de uma rua sem iluminação em Natal? Como figura o contraste de suas intenções e crenças frente à verdade popular que se manifesta à sua frente? E, mais importante, como tudo isso é trabalhado por ele e por nós, que o analisamos e o buscamos interpretar tantos anos no futuro?

No relato de Mário, temos algumas outras passagens para ilustrar esta interpretação:

Xaramundi [mestre espiritual do catimbó, trabalhando por meio de um mestre materializado, isto é, encarnado] é limpador de matéria, como falei. Não conseguiu descobrir que eu estava ali por simples curiosidade etnográfica, porém achando que naturalmente eu, paulista e cidadão desta república, devia estar de matéria suja (entenda-se impuro e pecador) pingou cera quente nas minhas mãos pra que eu, com simbologia facilíma, sofresse um leve ardor dos fogos purgatoriais e me purificasse todo. [...]

Veio afinal o complacente mestre Carlos, com o qual eu já simpatizava mesmo desde a passagem por Pernambuco, e entre cruzeiros e defumações intermináveis do meu corpo e eu com os pés numa agüinha de bacia que simbolizava o mar, o fechamento do meu corpo se acabou por ele e pela bonita Nnã-Giê que ele invocou cantando, por não ter império sobre os malefícios da água. E assim eu saí da casinhola de dona Plastina, bastante lírico e meio com vontade de rir, pisando o areião fugitivo em busca dum automóvel que me esperava distante, em terreno firme. A escuridão era completa porque a Lua já entrava pra descansar. Mas nada me aconteceu. Atingi com facilidade o automóvel e ele me levou até onde os meus amigos me esperavam já inquietos. Não escorreguei no areão, não quebrei a perna, nenhum cachorro latiu pra mim, nenhum cangaceiro existia em Natal, porque o meu corpo, pela força musical dos deuses estava fechado pra sempre contra as injúrias dos ares, da terra, de debaixo da terra e das águas do mar. Preço: trinta mil réis. (ANDRADE, 1983b, p. 55-57)

Não negamos a Mário de Andrade a possibilidade de uma interpretação lírica de sua própria vivência, assim como ele mesmo a define em certa medida, nem queremos tomar nada como verdade absoluta: nem o relato do autor nem nossa interpretação da experiência de outro. No entanto, apesar do caráter didático do texto, inserido no contexto acadêmico de uma conferência literária, não queremos deixar de observar suas reações.

Ao travar contato com o catimbó, Mário não come sem mastigar. A realidade espiritual da cerimônia continua sendo, para ele, o conhecimento de um outro, que não é desrespeitado, mas é trabalhado em sua psicologia. Ele acompanhava os cantos, os instrumentos e os movimentos dos dois mestres materializados (semelhantes a médiuns) assimilando tudo em sua inteligência pelo filtro da pesquisa. Talvez seja essa uma boa prática antropofágica: o folclorista devora o catimbó com o *modus operandi* da pesquisa científica que lhe é de interesse, que, por sua vez, já fora devorada e assimilada em momento oportuno, pois segue autores e abordagens específicas e a seu próprio modo.

Esse aspecto todo do trabalho é, obviamente, bastante complexo, pois lida com papéis sociais que devem ser todos postos em lugares relativos. Com o nosso foco voltado ao trabalho marioandradiano, queremos, também à luz da Antropofagia, encontrar um meio de analisar o interesse modernista pelo popular e seus paradoxos, afinal, quem eram eles, que tanto viajavam para a Europa ou ao menos

frequentavam tantos bailes eloquentes, para devorar emprestados os conhecimentos de culturas marginalizadas e silenciadas, ainda que também tivessem consciência disso?

Assim, considerando a obra de Mário de Andrade com exemplos em prosa, poesia e relatos de viagens, concluímos que o problema do contato, da relação entre o mundo erudito e o universo popular, é bem demarcado pelo autor, como uma preocupação latente, porém, a solução não se dá em uma ou outra declaração, mas sim na interpretação de seu percurso artístico, sobre o desenvolvimento deste tema ao longo de suas pesquisas e trabalhos.

Isto posto, queremos fazer o segundo apontamento, acerca de outra temática, antes de prosseguirmos para reflexões mais antropófagas de uma maneira propriamente dita.

Queremos alocar o pensamento de Mário de Andrade em relação ao conto “História com Data”, escrito em 1921⁸, publicado no livro *Primeiro Andar* (primeira edição em 1926). O que nos importa nesta análise é pensar o conto voltando-nos para o conceito de identidade – no caso específico, apenas identidade, mas poderemos levar esta ideia a uma discussão sobre a identidade *brasileira* – e originalidade, conceito tão acariciado pela indústria editorial, mas infinitamente tímido (como o conhecemos ocidentalmente) na literatura oral.

Se os elementos deste texto nos permitem uma reflexão mais generalizada acerca da identidade de um indivíduo e seus possíveis limites, a visão e o trabalho críticos acerca do gênero narrativo do conto nos possibilitam transpor essas conclusões para um pensamento de o que seria a essencialidade brasileira. Primeiramente, recorreremos a essa discussão mais geral proporcionada pela leitura para, em seguida, aprofundarmos essa ideia com considerações mais pontuais acerca do conceito de identidade brasileira em jogo.

No conto, temos, então, a distinção clara entre dois homens à beira da morte em um hospital: “Alberto Figueiredo Azoé 25 anos aviador, descendente duma das mais antigas famílias do Jardim América”, e José, “Um homem pobre ultrapassando talvez os quarenta anos [que] morria duma lesão cardíaca no hospital. Ninguém que o chorasse. Linda morte” (ANDRADE, 2018, p. 136). Mais tarde, com o decorrer da narrativa, descobre o leitor que José era, ainda, imigrante italiano. Como o primeiro

⁸ Se depositarmos todas as nossas fichas nas datas fornecidas por Mário.

morria com o corpo intacto, mas o cérebro integralmente lesionado, e o segundo vinha no perfeito oposto, ou seja, o corpo ferido e o cérebro em perfeito estado, os doutores Xis e Ípsilon, na saída mais cartesiana possível e num procedimento à la *The brain that wouldn't die*⁹, resolvem por unir os dois aspectos que se encontravam intactos: o corpo de Alberto e o cérebro de José.

Em seguida, o leitor já se depara com reflexões intensas acerca do relacionamento entre identidades distintas. Duas consciências – inicialmente uma mais que a outra – passam a habitar o mesmo corpo físico. Sobressai-se José no corpo de Alberto e o doutor Xis, na maior ânsia de esconder o real procedimento, busca de todas as maneiras fazer prevalecer a identidade do outro, de Alberto, para que não sejam descobertas suas experiências.

Agora que situamos as cenas que consideramos mais úteis para a análise aqui pretendida, podemos pontuar nossas interpretações.

Em primeiro lugar, falemos do gênero do conto, ou dos gêneros nos quais o conto se inspira, devora e digere.

“História com Data” é uma receita com ingredientes sinceros de histórias policiais, contos de terror, narrativas pretensamente científicas e contos de ficção científica: gêneros muito apreciados pelo público e também por autores estrangeiros; aqui vamos nos ater mais à base europeia de surgimento dessas histórias. O que queremos dizer é que Mário constrói uma narrativa interessantíssima na qual tece pastiches valiosos de fórmulas europeias de ficção também como forma de juntar-se àqueles que criticavam a adesão indiscriminada dos literatos brasileiros à inteligência colonizadora, num movimento que pode muito se assemelhar à escrita da “Carta pras Icamiabas” da rapsódia.

Acontece que, além dessa imensidão de pastiches, há no conto uma “prototipada”¹⁰ discussão sobre originalidade que vai despontar em seu ápice maduro no *Macunaíma*.

Ao final do texto, o narrador nos revela um suposto plágio de toda a história, que teria sido apontado por um companheiro: “Este conto é plagiado do *Avatar* de Teófilo Gautier que eu desconheceria até hoje sem a bondade do amigo que me

⁹ Filme de terror e ficção científica lançado em 1962 nos Estados Unidos da América, estrelando Jason Evers e Virginia Leith.

¹⁰ Aproveitamo-nos aqui da disponibilidade das aspas por não termos total confiança de que o conto deva ser lido apenas como protótipo ou como anúncio da chegada de um arauto folclórico das histórias de Macunaíma. Tratamos, sim, das relações, mas não nos limitamos a elas.

avisou do plágio. *Mas como geralmente acontece no Brasil o plágio é melhor que o original*” (ANDRADE, 2018, p. 161, grifo nosso).

É básico dizer que nossa intenção neste momento é estabelecer opinião frente ao inter-relacionamento identitário de duas culturas diferentes: de um lado, a brasileira, perseguida por Mário e muitos outros contemporâneos, e, do outro, a do estrangeiro, do que é exterior, do inimigo, o *outro*. Mas não apenas o nacional e o estrangeiro do ponto de vista de nações: também, e talvez principalmente, o inter-relacionamento entre um corpo (e uma consciência) e outro, exterior a ele – uma outra subjetividade, sujeita, esta sim, a outra cultura, outra experiência, outra forma de expressão.

O conto nos proporciona uma reflexão semelhante àquela do poema “Descobrimiento”, o que permite considerarmos as análises como complementares. Em um e em outro há uma aparente, e apenas aparente, oposição entre personagens – homem que lê/seringueiro, José/Alberto –, que, apesar de parecerem diametralmente contrários, pertencem a um mesmo conjunto ou grupo. O homem do Sudeste e o homem do Norte são igualmente brasileiros, dentro de um nacionalismo realista e de uma crítica política e social a respeito da identidade. O filho de família rica de São Paulo e o pobre imigrante italiano compartilham um corpo, uma consciência. Se o poema traz à tona uma reflexão acerca da identidade brasileira, o conto possibilita isso e mais um pouco.

O conto compreende, sim, uma discussão sobre uma ideia de brasilidade fundamental para as reflexões deste trabalho e que não está calcada sob uma definição *jus soli*, sendo muito mais fluídica, e também sobre a influência cultural, política e social da chegada de imigrantes europeus naquelas primeiras décadas do século XX. Lembramos do que Mário escreve no *Ensaio sobre música brasileira*, de 1928, quando da escolha de um critério para aquilo que seria considerado música brasileira: “[a] manifestação musical que sendo feita por *brasileiro ou indivíduo nacionalizado*, reflete características musicais da raça” (ANDRADE, 1928, p. 6, *apud* JARDIM, 2015, p. 81). Pois o conceito de “brasileiro” e, conseqüentemente, de “brasilidade”, não é de fácil definição; é, antes, um movimento abrangente. Basta, ainda, que vejamos a célebre informação de que Mário colhe o herói da nossa gente, o Macunaíma, no livro de um alemão que pesquisara indígenas do grupo pemón na região da Venezuela. Este é um dos aspectos mais importantes que tornam a rapsódia antropófaga. Sua discussão de identidade não se limita a um

nacionalismo definitivo, sendo, na realidade, devoradora de fronteiras e atravessadora de limites, dando margem também a discussões sobre intersubjetividades. Com isso, leva-nos a analisar o quanto a discussão identitária extrapola as fronteiras da identidade nacional para questionar a identidade... humana e, enfim, devorar e ser devorado por uma subjetividade outra.

Além do desfrute de um bom momento de leitura, essa narrativa nos serve para posicionar a produção artística brasileira em relação ao quanto ela dependia (ou se fazia depender) de uma produção estrangeira, para aproveitar-lhe os moldes e as formas.

Mário se utiliza de gêneros de grande sucesso editorial que eram principalmente famosos na Europa para dar à luz um conto de personagens brasileiros e/ou abasileirados, colocando em xeque os limites preestabelecidos de onde começa o *eu* e onde começa o *outro*. Abre, ainda nosso leque de opções interpretativas ao colocar a nota reveladora do suposto plágio. Começa, então, a dar corpo à sua pesquisa de manifestações artísticas e populares essencialmente brasileiras, com uma ideia de devoração consciente e inconsciente daquilo que estiver à mão para dar vida a algo “melhor que o original”. Algo próximo, mas não limitado a, àquela ideia de um país formado por diferentes outras nações, misturadas, mas não somadas, formando um povo diferente dos originais.

Essa discussão encontra seu ápice no *Macunaíma* e em seus processos criativos, conforme veremos na quase totalidade de páginas que se seguirão neste trabalho. Por ora, basta que lembremos resposta de Mário a texto de Raimundo Moraes que, como nos coloca Lúcia Sá (2017, p. 223), escreveu que desacreditava de alegadas acusações de que o *Macunaíma* tratava-se de cópia do livro de Koch-Grünberg. A resposta do autor da rapsódia é de extrema relevância para resumir bem o modo como queremos tratar os conceitos de plágio, cópia e inspiração conforme são entendidos ocidentalmente, e, por conseguinte, ideais antropofágicos. Escreve Mário de Andrade:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr. na cena da Boiuna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na “Carta pras Icamíabas”, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. (SÁ, 2017, p. 223-224)

Esse trecho nos faz lembrar do mesmo movimento empregado por Oswald na primeira parte do *Pau-Brasil*, intitulada “História do Brasil”, que já mencionamos, em que o texto de cronistas portugueses é devorado em sua integralidade e digerido pela simples incorporação de um novo título, como é o caso de “As meninas da gare”. É certo que este livro, este manifesto, não pode ser essencialmente antropófago, mas consideramos já esse movimento de “cópia” um dos componentes do ato devorador que mais tarde seria empregado pela Antropofagia. A cópia não só da literatura da selva, dos textos ameríndios, para ressaltar as raízes de nossa inteligência, mas também a cópia de grandes obras cultivadas pela *intelligentsia*, a dessacralização de grandes nomes das cadeiras da Academia Brasileira de Letras e do cânone europeu para uma devoração vingativa em que se corrige “erros” do passado assimilando aspectos da cultura colonizadora para reescrevê-la.

A cópia contra uma propriedade, o crime do plágio, contra a propriedade privada burguesa que instituíra os royalties pela produção artística. No entanto, Mário não se apropria das culturas ancestrais que o inspiram: ele as devora da pesquisa antropológica principalmente de Koch-Grünberg, mas também de tantas outras culturas, marcando-se sempre, como discutimos em nossa leitura do poema “Descobrimento”, não como produtor popular, mas como erudito que se propõe a um trabalho, uma estilização consciente do material popular coletado.

Conforme Cavalcanti Proença (1969, p. 10), o famoso

Alceu Amoroso Lima no artigo em que registra o aparecimento de *Macunaíma* não fez bem um estudo crítico, mas antes uma divulgação e comentário aos dois prefácios, o que lhe permitiu esclarecer aos possíveis leitores inclinados a pensar em plágio. Ao situar o volume escreve que este “não é um romance, nem um poema, nem uma epopéia. Eu diria antes, um coquetel. Um sacolejado de quanta coisa há por aí de elementos básicos da nossa *psychê*, como dizem os sociólogos. É um desses retratos médios em que se superpõem várias fotografias diferentes e que acaba não se parecendo com ninguém”.

De modo que havia essa necessidade de marcar a rapsódia como um ato contra o pensamento hegemônico ocidental, cristianizado, “civilizado”; ressaltar suas fontes e suas inspirações longe do bonde da civilização que, já em chamas, se pretendia reduzido a cinzas em breve, alcançando, enfim, os novos trilhos do matriarcado de Pindorama, conforme discutiremos ao longo do texto. Cópia que representa o processo natural de construção oral da cultura e do conhecimento.

Esse movimento também político coloca no mesmo nível diferentes estratos culturais: um supervalorizado por uma variedade de beletrismos e outro renegado

por não se configurar nos moldes da ciência e da produção tradicionais. Devorando e digerindo tudo isso na mesma receita, na mesma macarronada, os rótulos principais e antes necessários são perdidos. Não há mais *eu*, nem *outro*, nem brasileiro, nem estrangeiro, nem indígena, nem alienígena. Antropofagicamente, isso faz parte da revolução que corrige o erro da colonização. Não será mais imposta uma cosmovisão, não serão mais copiados moldes importados, pois tudo isso será assimilado e trabalhado conscientemente no inconsciente.

Sobre essa mistura dessacralizante e ressacralizadora, que soma aspectos culturais variados, escreve Cavalcanti Proença:

Macunaíma chega a São Paulo quando o Brasil é uma república, mas durante as suas correrias encontra João Ramalho dos primórdios da fundação de Santo André da Borda do Campo, conversa com Maria Pereira que está viva ainda hoje e amofumbada num grotão da beira do São Francisco, desde o tempo da invasão holandesa; convida Bartolomeu de Gusmão para viajar com ele no dorso de um tuiuiú, e o padre voador, que morreu na Espanha, está caminhando e suando num areal do Maranhão. (1969, p. 11-12)

Quanto ao erro da colonização ao qual nos referimos, temos como base as seguintes respostas de Oswald de Andrade em entrevista a *O Jornal*, do Rio de Janeiro:

[...] Importamos toda a produção dos prelos incoerentes do Além-Atlântico. Vieram, para nos desviar, os Anchietas escolásticos, de sotaina e latinório; os livros indigestos e falsos. Que fizemos nós? Que deveríamos ter feito? Comê-los todos. Sim, enquanto esses missionários falavam, pregando-nos uma crença civilizada, de humanidade cansada e triste, nós devíamos tê-los comido e continuado alegres. Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa. Tal não fez o americano de ontem, entretanto. E errou. A multidão americana – pequena, é verdade –, que passeia hoje em meio à multidão heterogênea da América, sente, agora, o erro. (ANDRADE, 2000, p. 67-68)

E é o que podemos, então, depreender de toda essa macunaímica Antropofagia, essa embrulhada fantástica costurada no próprio tecido do tempo, pois que “intemporal”, diacrônica e sincrônica, paradoxal desde a raiz até virar antena, em que Mário e Macunaíma e papagaio e cantador e brasileiro e latino-americano e estrangeiro e eu e o outro somos um só, a mistura generalizada de todas as coisas que é além de nação, sendo humanidade e, antes, utópica aventura. Além daquele alerta de Mário, em prefácio datado de 19 de dezembro de 1926: “Macunaíma não é símbolo” (ANDRADE, 2017, p. 211).

Uma vingança: a devoração do que temos para vomitar o que nós (quem?) poderíamos ser.

Ettore Finazzi-Agrò, em seu “As palavras em jogo” (1997, p. 309):

E é exatamente isto o que, a meu ver, acontece com *Macunaíma*: ou seja, o romance não é o resultado de uma simples combinação de fragmentos míticos ou de elementos (lingüísticos e narrativos) “de uso comum” tirados de outros conjuntos, furtados a outras constelações de significado e reorganizados num sentido novo, porque, mais em profundidade, ele brinca com a categoria de “citabilidade” – ou, para o dizer de outro modo, ele joga com a historicidade da escrita e com a memória cultural.

O que há pouco chamamos de *cópia*, podemos, agora, também chamar de *citação*, citação que beira o plágio, a intertextualidade natural do trabalho do cantador, de sua arte, parida ao improviso depois de tanto texto que há por aí acumulado em sua inteligência. Ou, ainda, Finazzi-Agrò também se refere a uma natureza de “re-uso’ de fragmentos textuais de outrem”, sendo justamente a natureza da cultura dessa gente da qual Macunaíma é o herói, “visto que [essa cultura] se constituiu através do depósito, espontâneo e/ou intencional, de ‘migalhas’ ideológicas, de ‘pedaços’ histórico-culturais vindos de outros conjuntos” (Finazzi-Agrò, 1997, p. 309-310).

Ainda que desconsiderando (talvez inadequadamente) a violência com a qual todos nós sabemos se deu esse “depósito de migalhas ideológicas”, falando dessa maneira, podemos ver o quanto a rapsódia é, em forma e trejeitos, o espelho investigativo da própria psicologia da gente que deseja “compreender”. Entre aspas, assim, porque não é um trabalho consciente de definição, esclarecer e ponto, *Bob’s your uncle*, como diriam os estadunidenses. Um trabalho investigativo para reflexão; por isso o espelho, reflexão contínua, entendimento sentido a longo prazo,

uma área de interação entre tradições diversas que, no seu combinar-se, no jogo de permutação instaurando-se entre elas, originam qualquer coisa de, ao mesmo tempo, novo e antiqüíssimo – o que alguns chamei de “espaço cultural neutro”, em que continua fervilhando a multiplicidade e a diferença mas enquanto elementos constitutivos da continuidade e da identidade [...]. (FINAZZI-AGRÒ, 1997, p. 310)

Área de interação, espaço cultural neutro, possibilitada em (grande) parte por essa figura dupla a princípio, Jano de face marioandradiana e face de cantador, artista erudito e artista popular, erudito e popular, faces que observam direções aparentemente diferentes, mas que constituem uma só figura – macunaímica.

No entanto, se marcamos e ressaltamos aqui, se defendemos uma forte demarcação de Mário *em relação à* inspiração cultural da rapsódia, da qual ele estaria relativa e socialmente distante, o avesso é verdadeiro também. Se uma figura do autor pode ser tão demarcada em uma leitura da rapsódia, tanto é verdade que ela se dilui e se mescla ao próprio narrador-cantador e a todo o imaginário macunaímico.

Mescla-se já no processo criador da rapsódia. Finazzi-Agrò, trazendo um mais antigo prefácio esboçado por Mário, de 1926, ressalta que o autor descreve a obra como “um livro de férias escrito no meio de mangas, abacaxis, e cigarras de Araraquara”, paisagem tipicamente tropical que, conforme Mário tenta entender/“desiste” de entender a própria obra, se torna um espaço de “rede cigarros e cigarras na chacra de Pio Lourenço perto do ninho de luz que é Araraquara” (FINAZZI-AGRÓ, 1997 p. 306; 312). Essa imagem confundiria, então, autor e herói: o autor trabalhando na rede, a muito fumo e embalado pelo samba de uma nota só da cigarra.

Mescla-se e “desaparece”, dilui-se uma voz noutra, o autor – Mário – perde seu lugar ativo e passa para um posicionamento passivo: “pouco importa que, nesse processo, o autor real perca sua identidade pontual – e, de resto, ele nunca a quis conservar; e, de resto, ele nunca a quis atribuir a seu personagem. Porque autor e personagem são ambos pedras deste jogo de damas que estão jogando à nossa vista [...]” (FINAZZI-AGRÒ, 1997, p. 314). É fazendo isso que Mário marca e desmarca seu posicionamento, aparece e dilui-se nas linhas escritas no sítio em Araraquara. É fazendo isso que Mário reforça a potência criadora da história parida no fim, num epílogo repleto de um silêncio morto, assassinado, em que a única voz de resistência era a rouquidão de um papagaio, esperando o momento certo de ecoar a voz do herói para que, então, fosse (re)contada, retrabalhada agora na voz do cantador.

Um epílogo repleto de um silêncio morto, que é

um espaço cultural que, sendo o Brasil (e, mais em geral, a América Latina), é de fato habitado por um silêncio anterior: o silêncio dos vencidos, daqueles que a arrogância dos vencedores obrigou à mudez, reduzindo-os à condição de não-falantes [...]. E *Macunaíma* – como, aliás, o declara o seu epílogo – representa também um ficar à escuta dessa voz indígena censurada, suprimida, tornada já inaudível na sua forma originária e que só pode ser transmitida através da “fala impura” dos conquistadores. (FINAZZI-AGRÒ, 1997, p. 316)

É, nesse caso, Mário quem está “à escuta dessa voz indígena censurada”, que a irá transmitir através de sua “fala impura”, na escrita. Como já demonstramos com a ajuda de Raúl Antelo (1997), a relação entre narrador e o escritor paulista reforça a luta contra um inimigo comum, representado por um sistema conservador, tradicional. No entanto, simultaneamente, esse inimigo pode estar contido na figura desse mesmo escritor (Mário) enquanto membro de uma elite intelectual. Mas, como também já afirmamos, o trabalho do autor em relação a essa situação torna a Antropofagia macunaímica mais consciente e, por consequência, mais forte. Pois é o primeiro aforismo do Manifesto Antropófago: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.

3 “POIS ENTÃO, ESTAMOS SENDO UNS ANTROPÓFAGOS!”

Anedota antropófaga: um grupo de amigos comia e bebia num elegante restaurante na cidade de São Paulo. Eis que, com a chegada de uma imensa bandeja de pura prata servindo um banquete de rãs, um homem se levanta e começa um discurso eloquente sobre como, darwinianamente falando, o homem evoluiu dos batráquios. Uma das damas à mesa se ergue e declara: “Pois então, estamos sendo uns antropófagos!” – o homem era Oswald de Andrade; a mulher, Tarsila do Amaral; plantaram uma devoração e viram que era bom.

Com a licença poética de uma paráfrase livre assim, essa história nos chega por meio de Raul Bopp (2008) em seu *Vida e Morte da Antropofagia* e manifesta deliciosamente as entranhas de irreverência e espontaneidade das quais nasceu a Antropofagia. Maturando a ideia, alimentando-a e assimilando-a, Oswald e um grupo de antropófagos fizeram dessa nova revolução não apenas um prolongamento dos ideais Pau-Brasil ou das ideias de 22, mas também abriram por meio da metáfora ritualística um novo leque de descobrimentos¹¹. E da confluência desses direcionamentos todos emergiu uma intenção devoradora, que buscava pôr ao avesso possíveis verdades importadas às quais nós, brasileiros, latino-americanos, devíamos nos adequar sem filtro nem peneira, dispensando uma imposição europeia e virando, em lugar disso, indígena em seu território; a Antropofagia busca, desde

¹¹ Ressalte-se que não queremos limitar a Antropofagia ao Pau-Brasil, apenas considerar a relação entre ambos os manifestos e a evolução do pensamento oswaldiano.

seu princípio, *ser* do ponto de vista indígena. Pois a utopia antropófaga não se trata da caça à Atlântida, platônica e alienígena, importada do berço daquela civilização que, veja só, chamava de “amazonas” as nossas icamiabas; o movimento antropófago é, sim, uma perseguição ao nosso próprio El Dorado que jaz na seiva, nas raízes, o paraíso da tradição não tradicional, neológica e espontânea. A Antropofagia trabalha uma reverberação dessa seiva descoberta regional/nacional no Pau-Brasil para então radicalizar seu poder de significação qual antena parabólica, incorporando para transmitir ao mundo universal aquilo que de propriamente seu tem a cultura brasileira, além de tratar de todo um novo relacionamento entre diferentes e diversas alteridades – comer o outro e o que fazer com isso.

Todavia, esse “regionalismo” primeiro, no qual está calcada a poesia Pau-Brasil e do qual parte a Antropofagia conforme entendemos aqui, difere daquela compreensão mais vulgarizada no campo dos estudos literários, ou é isso em que acredita Haroldo de Campos, citando Marx e Engels:

Muito ao contrário do regionalismo ingênuo em que tanto se embarçam, Oswald lucidamente soube inscrever seu pensamento na perspectiva carregada de vidência histórica que nos oferecem coincidentemente estas observações de Marx e Engels (datadas de 1847-48): “Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal das nações. E o que é verdadeiro quanto à produção material, o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal”. (*apud* CAMPOS, 1991, p. 28)

Isso Haroldo de Campos escreve em *Uma poética da radicalidade*, texto especificamente escrito para valorizar a poética oswaldiana com foco na poesia Pau-Brasil. Entretanto, nossa interpretação, posterior à publicação em muitos anos, não pode nem deseja fugir de relações com a Antropofagia.

Ambas as poéticas refletem sobre como o regional e o universal se misturam e se influenciam, não há como negar. E a redação de Marx e Engels citada corrobora para aquela nossa visão do Pau-Brasil/raízes e Antropofagia/antena.

O Pau-Brasil tratava-se de um novo regionalismo, consciente e crítico, *do seu tempo*. Não apenas na temática, incorporando para si personagens sertanejos, indígenas ou qualquer que fosse a representação brasileira arquetípica mais adequada, por exemplo, para um romântico, mas em uma representação nacional

verdadeira e, portanto, popular de maneira abrangente. *Ver com olhos livres*, livres “[da] figura edulcorada do beletista de salão [...]; [do] mimetismo do semiletrado pernóstico, aspirante ao jargão da *intelligentsia* [...]; [dos] formulários pelos quais se coavam os ideais da burguesia nas suas rotinas do bem-estar e do bem parecer [...]” (CAMPOS, 1991, p. 29). E, conforme o próprio Haroldo de Campos continua, além de uma função crítica dessacralizante com relação à arte que já se configurava nas vanguardas europeias, no caso brasileiro surgia ainda uma nova consciência, ligada à “espontaneidade oral, [aos] barbarismos irreverentes, [aos] aportes migratórios” (1991, p. 29), isso numa versão americana das vanguardas. No contexto americano, “Instigava[m] assim uma revisão, de contornos intransferivelmente locais, das imposturas estratificadas nos refolhos privados duma linguagem onde o bem falar e o bem escrever representavam senhas para o acesso social e para a partilha das benesses da classe dominante” (CAMPOS, 1991, p. 29).

Ainda com base em Marx e Engels, encontraremos em outro texto de Campos (1992) discussões a esse respeito, não apenas indagando sobre a relação regional-universal e seus desdobramentos, mas também sobre o surgimento e as peculiaridades de vanguardas americanas frente a vanguardas europeias. Ainda que as primeiras viessem a beber do caldo das outras, o faziam (e fazem?) acrescentando uma revisão crítica, uma tomada de consciência acerca da dependência e da independência cultural e política do mundo europeu.

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. (CAMPOS, 1992, p. 234)

Esta oração, escrita por Haroldo de Campos em seu *Da Razão Antropofágica*, parece-nos deveras interessante para iniciar a trilha que percorreremos atrás da Antropofagia. Como já dissemos anteriormente, a redescoberta da devoração como uma possibilidade de encontrar um novo sentido de nacionalidade, compreendendo o que é colocar-se como brasileiro naquele contexto histórico, de um modo que poderia divergir daquele conceito futuro da “fábula das três raças”. O Brasil antropófago não refletia uma festa da miscigenação, mas vinha de encontro com essa ideia; era justamente uma vingança, uma devoração do inimigo. Nisso, torna possível uma reflexão política, social e cultural latino-americana de como o Brasil se inseria em seu continente e como haveria de

ser sua independência não apenas cultural, como em 1922, mas sobretudo a independência espiritual.

Aquilo a que Haroldo de Campos (1992) ainda se refere no texto é a possibilidade, que defende, do surgimento de vanguardas em um ambiente subdesenvolvido. A Antropofagia como vanguarda, o Brasil como ambiente subdesenvolvido; isso tudo tendo como ponto de partida e perspectiva de contraste o amplo surgimento de movimentos vanguardistas em solo europeu – países desenvolvidos, diga-se de passagem.

Basicamente, Haroldo de Campos tira suas conclusões de considerações de Marx e Engels, especialmente em carta deste último na qual se encontra o seguinte:

Enquanto domínio determinado da divisão do trabalho, a filosofia de cada época supõe uma documentação intelectual (*Gedankenmaterial*) determinada, que lhe é transmitida por seus predecessores e da qual ela se serve como ponto de partida. Isto explica porque pode acontecer que países economicamente retardatários possam, não obstante, tocar o primeiro violino em filosofia. (ENGELS, 1890, *apud* CAMPOS, 1992, p. 232)

Essa ideia nos traz à mente primorosa luz que ilumina não só a possibilidade de a Antropofagia ser um movimento de vanguarda fascinante, mas também ressalta as potencialidades interpretativas que ela permite para pensarmos as relações entre o regional e o universal, explodindo facilmente com limites e fronteiras nesse processo e, com isso, transcendendo a própria ideia de identidade propriamente nacional: como sou como brasileiro? Como sou como *eu*? Permite que tenhamos a distinta certeza de que a devoração do início ao fim trata-se de um avesso do avesso do avesso. Não vem desenhar um catecúmeno angelical de flecha na mão, hóstia no beijo e as marcas de Peri na pele: abusa das raízes numa ideia de “mau selvagem”, indígena que nega, desconstrói e transfigura (CAMPOS, 1992). A Antropofagia, aqui, é tomada como bandeira de vingança: o feitiço mais acertado contra a dominação sobre o civilizado, pois fundamentou uma revolução na inteligência nacional que não se calcava em copiar os métodos aos quais se botava contra; antes, promoveu e foi promovida de acordo com um conceito cultural ritualístico.

Além de ser uma filosofia devorada de uma cultura indígena, um ponto de vista verdadeiramente desta terra (aqui, a utilização do adjetivo *brasileira* soaria reducionista, vez que esse é justamente um ponto de vista que extrapola as fronteiras políticas inventadas pela mente ocidentalizada, colonizadora, alcançando

não apenas o Brasil, mas também as terras de toda a América Latina), ao invés de uma cosmovisão emprestada, ora muito larga, ora muito justa, apertando o calo no sapato, desajustada porque importada de uma terra alheia, além disso tudo, a Antropofagia serve como canoa, lancha, foguete que permite uma tomada ligeira de distância do modo ocidental de ser e estar, dos modos de produção e do tempo cronológico dos relógios-ponto das fábricas. Advinda da mentalidade ameríndia, é a Antropofagia outro modo de pensar a vida, a natureza, as tradições, as culturas, os ócios, os negócios e as relações. É uma reação à vida lógico-matemática, à vida apenas do método científico, à vida da filosofia greco-romana. Buscando em si essa nova relação do sujeito com o cosmos, com interpretações da vida e da natureza, procura compreender também as relações do indivíduo com o regional, agora sim *brasileiro*, e do eu com o outro, ainda mais amplo.

Parece-nos que inventamos a roda mais uma vez ao dizermos que o nacionalismo, de uma ou de outra forma, teve sua cadeira cativa no raciocínio dos modernistas. Todavia, deveria parecer mais com a reinvenção da roda do que realmente é o fato de precisarmos afirmar que o nacionalismo não fora nascido de uma tarde de verão na *garçonnière* de Oswald de Andrade. Não, ele vem de uma longa história de afirmações e negações. A procura pelo Brasil na arte já traz as mãos calejadas, como vimos naquela historiografia machadiana. Uma procura nunca idêntica, sempre múltipla, a negar-se e renegar-se.

Justamente o que Campos (1992) destaca como uma valiosa redescoberta da Antropofagia e, por extensão, dos modernistas de São Paulo é o que ele chama de “nacionalismo modal”, um “[...] movimento dialógico de diferença (e não [uma] união platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo)” (p. 237). Porque a Antropofagia posiciona-se sempre em um não lugar. Ela não é apenas uma delimitação de uma identidade; está mais para um movimento de afirmação de si e negação de um outro, mas também uma investigação de limites: *onde termino eu e começa o outro? E o que faço com isso?*

Esse outro que é grande objeto de reflexão da Antropofagia, do antropófago, é um inimigo. E o Manifesto demarca uma grande quantidade deles. Contra: todas as catequeses; todos os importadores de consciência enlatada; o Padre Vieira; o mundo reversível e as ideias objetivadas; as elites vegetais; as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra; as sublimações antagônicas; a verdade dos povos missionários; as escleroses urbanas; os Conservatórios; o tédio especulativo; o índio

de tocheiro; a Memória fonte de costume e por aí afora. Convenhamos que se trata de um inimigo quase amplo demais.

A esse respeito, Ana Beatriz Azevedo salienta o modo como Oswald delinea seu inimigo: “Oswald parece ecoar em seu texto uma intenção de ‘protesto’, como a de um ‘panfleto’ político. Ele evoca seus inimigos e expõe seus nomes a todo instante sempre juntos ao termo “contra” que abre as frases: contra isso, contra aquilo, contra aquele, contra aqueles [...]” (AZEVEDO, 2012, p. 81) e, ainda,

No seu Manifesto, Oswald irá declarar uma série de ‘contras’ e ‘prós’, que têm início aqui com a declaração: ‘contra as catequese’. Curioso é que, por mais libertário que seja, um manifesto de prós e contras não deixa de parecer, ele também, contraditoriamente, uma espécie de “catequese”. Por outro lado, a forma livre e aberta da estrutura, e a tessitura textual do Manifesto, reafirmam a perspectiva de roteiro aberto. (AZEVEDO, 2012, p. 94)

Azevedo (2012) também direciona nossa atenção ao título do Manifesto: *Antropófago* e não “antropofágico”, ou seja, ele próprio é um Manifesto devorador, de outros manifestos, de catequese e panfletos. Desse modo, o que pode parecer um panfleto ou uma catequese contra uns e outros, justamente por sua autodeclarada Antropofagia, encontra um equilíbrio em sua estrutura livre e aberta. Ainda que se utilizando de certos moldes, não se curva totalmente a eles, proporcionando uma perspectiva de leitura mais abrangente.

E esses aspectos fazem parte do que é um manifesto, conforme escreve Mary Ann Caws em texto do livro *Manifesto: a century of isms* (2001), ao apontar que a intenção original dos manifestos sempre foi a de convencer e “converter”: “*The manifesto was from the beginning. and has remained, a deliberate manipulation of the public view. Setting out the terms of the faith toward which the listening public is to be swayed, it is a document of an ideology, crafted to convince and convert*¹²” (p. xix). E o ato de convencer é, ainda, um desejo de simplesmente vencer um inimigo e defender algo: “*At its most endearing. a manifesto has a madness about it. It is peculiar and angry, quirky, or downright crazed. Always opposed to something, particular or general, it has not only to be striking but to stand up straight*”¹³ (p. xix-

¹² “O manifesto era, desde o início, e continua sendo, uma manipulação deliberada da opinião pública. Estabelecendo os termos da fé em direção aos quais o público ouvinte deverá se inclinar, é o documento de uma ideologia, criado para convencer e converter” (tradução livre).

¹³ “No que tem de mais cativante, um manifesto tem algo de louco em si. É peculiar e raivoso, estranho, ou definitivamente louco. Sempre contra algo, em particular ou no geral, não apenas derrubando, mas mantendo-se em pé” (tradução livre).

xx). Desse modo, conhecendo essa abordagem mais geral acerca dos manifestos, vemos que o Manifesto Antropófago nada deixa a desejar. A oposição faz parte do gênero, colocar-se contra é necessário, mas não apenas isso: além de derrubar, é preciso propor. E a Antropofagia propõe.

A fórmula do contrário é tão marcada e remarcada no Manifesto que não deixa de ser um dos bons pontos de partida para compreendermos as propostas antropófagas. E é justamente sobre isso que falamos e que Haroldo de Campos chama de um “nacionalismo modal”: a busca por uma brasilidade que não é estática, um retrato brasileiro de difícil fotografia.

Esse movimento de busca pelo caráter/não caráter da brasilidade, quase utópica como a busca por aquela cidade perdida descrita pelo bandeirante do Manuscrito 512, esse movimento tão caro aos modernistas não era apenas deles, foi também instinto de muitas outras gerações. Acontece que aqueles artistas da Semana viveram, em 1922, um ano em que despontavam relevantes marcos históricos, o que criava um contexto natural de agitação e também que permitiu que suas indagações e respostas se sobressaíssem na história dos estudos literários.

É importante lembrar o aspecto emblemático de que se revestiu o ano de 1922, ano de reviravoltas que questionavam a ordem política vigente como as revoltas tenentistas, o Levante do Forte de Copacabana e a fundação do Partido Comunista Brasileiro. Também foi o momento de organização das forças conservadoras da Igreja católica, que posicionando-se ao lado do Estado, fundava o Centro D. Vital e a revista A Ordem, reivindicando seu direito de intervenção social. Em 1922 também se comemorava o centenário da independência política brasileira. Era um contexto favorável, portanto, aos exercícios da memória. O Rio de Janeiro, cidade capital, comemorou a data com a abertura de um grande evento oficial: a Exposição Internacional de 1922, que exibia ao mundo o progresso da indústria brasileira. São Paulo escolhe outro caminho para celebração: a Semana de Arte Moderna. (Velloso, 2010, p. 24)

O agitado momento histórico, propício à possibilidade de passar “a construção dos acontecimentos [...] à condição de memória historiográfica” (VELLOSO, 2010, p. 24) talvez tenha proporcionado que a Semana de Arte Moderna de 1922 e as figuras a ela relacionadas se tornassem o grande foco do *spotlight* da crítica por muito tempo, empurrando para trás da cortina a presença de outros que também se entusiasmassem com a investigação do que fazia brasileiro o Brasil. Não podemos esquecer que a importância da Semana e desse momento modernista foi construída através das décadas, com suas sucessivas leituras e seus vários reaproveitamentos, como no caso dos concretistas e dos tropicalistas.

O próprio Haroldo de Campos (1992) nos lembra que certas buscas e abordagens não são exclusivas dos modernistas paulistas, pois, dentro de certa perspectiva, Machado de Assis fora brasileiro sem ser brasileiro (apesar de suas considerações, sobre as quais já discutimos no início deste trabalho). Naqueles ensaios machadianos, discute-se a produção artística contemporânea e anterior às publicações, numa historiografia literária em busca das representações da vida brasileira que não se utilizassem apenas de um ou outro elemento mais específico para ser considerada, de fato, nacional. Apesar das controvérsias e de não se tratar da mesma concepção de nacionalidade (longe disso) modernista, lembramos o caso machadiano para pensarmos na evolução desse pensamento e também no caráter revolucionário das concepções trazidas pelos modernistas. Como realmente saltaram do bonde da civilização.

Deixando quaisquer outras intenções de lado, pois aqui queremos apenas refletir sobre como se dava em outros tempos a relação com ideias que mais tarde tão defendidas seriam pelos modernistas, Machado investiga a emergência dos instintos nacionais e nacionalistas na produção literária de seu tempo, ressaltando a importância de uma independência das letras brasileiras em relação aos moldes europeus de ser e de fazer. Cortar o cordão umbilical não se deu e tampouco se daria da noite para o dia; essa nova gestação de um(uns) ente(s) que nunca vai(vão) nascer é demorada. Não aconteceu nem com o *Caramuru*, nem com Brás Cubas, nem com Peri, nem com Macunaíma – acontece num eterno presente. Assim como a própria Antropofagia ronda sempre um não lugar, essa independência literária, ou melhor: o encontro final com a materialização definitiva da brasilidade parece estar sempre um passo mais distante – ou um passo mais para dentro? –, inalcançável.

O encontro *final* com a materialização *definitiva* da entidade nacional jamais ocorrerá e um dos grandes legados do que foi a Antropofagia talvez tenha sido justamente frustrar essa certeza.

Outra certeza ruída pelo terremoto oswaldiano foi a de que uma revolução artística, aquela independência literária da qual fala Machado, era simples, que bastava querê-la. Oswald deixa isso muito claro como grande intenção antropófaga, quando em entrevista ao jornal *Estado de Minas*, em 1928, destaca a consciência de que as mudanças feitas até então na arte foram todas realizadas dentro do bonde da civilização. Para Oswald, era preciso não só saltar desse bonde, mas também queimá-lo. Isso quer dizer que, para o antropófago, o que faltava era que não mais

se tomasse como norte o itinerário civilizador, colonizador, para uma identidade nacional. A identidade brasileira, a *brasilidade*, jamais seria encontrada apenas com a importação de fôrmas alheias a serem preenchidas com ingredientes nossos. Precisávamos de uma fôrma que fosse brasileira. Precisávamos de moldes, regras, réguas adaptadas, criadas, partidas da nossa terra e das nossas crenças. Pela chave antropofágica, seria possível, então, começarmos a pensar uma produção artística mais própria, *em relação* à cosmovisão alheia, estrangeira, não a tendo como fonte para uma cópia acrítica.

Pautando-se no outro, na diferença, ela não trata de símbolos nacionais, mas de metamorfoses da nossa terra, metamorfoses indígenas. “*Macunaíma* não é símbolo nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas. É um livro de férias escrito no meio de mangas abacaxis e cigarras de Araraquara, um brinquedo. [...] Porém imagino que como todos os outros o meu brinquedo foi útil” (ANDRADE, 2017, p. 211). É o próprio Mário, em prefácio à primeira edição do *Macunaíma*, quem nega o caráter meramente simbólico e aprisionador da rapsódia. Com isso, nega também aquele nacionalismo ontológico descrito por Haroldo de Campos e colocado como o nacionalismo modal ao qual estamos nos referindo. E, como os antropófagos tanto reivindicassem para si o herói de Mário de Andrade, tenhamos em mente o *Macunaíma* também como um movimento da Antropofagia ao lermos a citação a seguir – isso ajudará a compreender não apenas o percurso do herói, mas também outras ideias do movimento.

Mário de Andrade, criando *Macunaíma*, o anti-herói nacional “sem nenhum caráter”, denunciou, talvez subliminarmente (aqui vale dizer, no seu caso, “oswaldianamente”), a falácia logocêntrica que ronda todo nacionalismo ontológico; a busca macunaímica, vista dessa perspectiva radical, *di-fere* (no duplo sentido derridiano de divergir e retardar) o momento talismânico da plenitude monológica; suspende a investidura dogmática do caráter uno e único que finalmente seria encontrado (donde o perigo de recristianizar o aspecto selvagem-canibalesco do projeto macunaímico, nimbando-o da auréola religiosa do Graal – o perigo de repor o índio tocheiro e filho-de-Maria, o Guarani cavalheiresco ridicularizado no Manifesto de Oswald, no lugar do *trickster*-antropófago; erro – ou tentativa de neutralização e conjuro – dos missionários europeus, que traduziram o nome de *Macunaíma* – o “Grande Mau” dos indígenas de Roraima – pelo santo apelativo do Deus cristão...). Da busca assim incessantemente di-ferida e frustrada (de-longada) fica a diferença, o movimento dialógico, desconcertante, “carnavalizado”, jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígene e do alienígena (o europeu). Um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa*: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranqüilizador do manual de escoteiros. (CAMPOS, 1992, p. 237-238)

Diferente do que fora feito até então, daqueles que tomavam o bonde da civilização, mesmo que já desgastado, para buscar uma imagem definitiva da identidade nacional, um “herói”, por assim dizer, que personificasse com perfeição tudo o que seria a cultura e a tradição brasileiras, diferente disso tudo está a Antropofagia. Ela retirou certas regras engessadas e idolatradas a modos beletristas, mas não ficou apenas nisso. Ela foi além de ter criado uma nova linguagem, mais moderna, para a arte: a Antropofagia providenciou essa imagem-não-imagem do Brasil e do brasileiro, mostrando consciência do caráter de metamorfose que deveria ter a identidade nacional de um país tão lotado de pluriversos, multiversos como o Brasil, cheio de encontros e desencontros entre avessos e opostos que não são tão opostos quanto parecem.

Foi Raul Bopp quem, rememorando o primeiro tempo modernista, suas próprias influências no movimento e, finalmente, a revolução antropófaga, destacou que, apesar dos bons feitos da Semana de Arte Moderna de 1922, que “libertou o idioma de gramaticalismos inúteis; desamarrou a poesia em versos livres, em vez de os mesmos ficarem metidos numa armação silábica, com rima obrigatória; também com ornatos falsos e artifícios, como a chave de ouro” (BOPP, 2008, p. 51), havia ainda necessidade profunda de alastrar essas mudanças por todo o território brasileiro, o que foi conseguido também por meio do movimento antropófago.

Essa agitação no mundo das letras, que surgiu com um sentido ferozmente brasileiro, denominou-se Antropofagia. Foi um movimento animado de um espírito jovem, independente, burlão, negativista. Com sátiras audaciosas, provocou uma derrubada de valores, de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes. Assinalou uma época.

Em meio a toda a agitação cultural, tecnológica, industrial daquele contexto, os futuramente antropófagos, rodeados de uma São Paulo cada vez mais cheia de luzes elétricas e *outdoors*, passam a reconhecer a relevância de se chegar a um Brasil mais *verdadeiro*, mais próximo da seiva e que se escondia debaixo de folhagens espessas de revistas de moda, luzes estelares de automóveis ligeiros e árvores imensas de arranha-céu.

A Antropofagia apontou seus rumos: debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germens de renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional. (BOPP, 2008, p. 58-59)

Esse era, basicamente, o primeiro entendimento da equação antropófaga a ser adotada nos tempos que se seguiram. É notável ressaltar que, como já sabemos, essa compreensão teve diversos outros desdobramentos, conforme surgiram obras antropófagas, a *Revista de Antropofagia* e novas dinâmicas de relacionamento entre os antropófagos e suas visões do movimento.

Assim, todos os intelectuais, todos os artistas envolvidos naquele movimento começavam a se organizar e a agregar material, produzindo sempre em direção aos princípios que estavam pregando.

Com os olhos em nosso objetivo, aquele de compreender a Antropofagia (conceito oswaldiano) aplicada ao nosso herói Macunaíma (marioandradiano), queremos ressaltar que os envolvidos, ainda que soterrados de possíveis intrigas pessoais, não ignoraram o valor das obras que estavam sendo produzidas naquela segunda metade dos anos 1920. Tanto isso será verdade que os próprios antropófagos da *Revista de Antropofagia* reivindicarão para si o *Macunaíma* como um produto dessa filosofia, incorporando-o à sua “Bibliotequinha Antropofágica”.

A rapsódia haveria de ser o primeiro livro da série da Bibliotequinha, seguido por *Cobra Norato* de Raul Bopp, alguns textos de Oswald e de Osvaldo Costa reunida sob o título *Sambaqui* e artigos da *Revista*.

Em texto da segunda denteição da *Revista*, assinado por Clovis de Gusmão sob o título “Antropofagia”, encontramos um bom resumo dos objetivos mais claros do grupo:

No Brasil não pode haver modernismo porque nós jamais atingimos a uma culminancia que deve ser revivida.

Mas o predomínio da chamada mentalidade euclideana já jogou por terra a prosa besuntadinha e mole de Machado de Assis e os pastichamentos antoniovieirismos do nosso maior fantasma gramatical.

Os escritores realmente brasileiros chegaram á conclusão de que nós precisamos formar uma nova fala muito nossa. Formar uma arte toda nossa. Tudo nosso. Pau-Brasil! E já foi mais ou menos dessa finalidade que o nosso maior cerebro creador, Oswald Andrade, concebeu o movimento chamado Antropofagia. Antropofagia é a comunhão da carne para o aproveitamento das qualidades fisicas, intelektuáes e moraes. É o movimento do “Homem” nacionalizando tudo aquilo que a “terra” ainda não tinha podido nacionalizar.

Por meio desse texto, podemos ter muito bem explícita a intenção antropófaga, em continuidade com os maiores objetivos da poesia Pau-Brasil, de não apenas criar uma arte que fosse em temática ou em formas nacional, mas uma que fosse essencialmente brasileira. A expressão artística haveria de assumir toda a

sua brasilidade para a manifestação de uma linguagem brasileira, sem cópias, gramáticas importadas nem consciências enlatadas.

Nas próximas páginas abriremos as portas para discussões sobre a não aderência consciente de Mário à Antropofagia, mas, no texto anterior mencionado, da *Revista*, podemos ter um rápido vislumbre do porquê de o *Macunaíma* ter sido tão celebrado pelo movimento. Nele, Mário invoca e materializa uma fala brasileira, *legitimamente* brasileira, *essencialmente* brasileira. Mas o que confere à prosa macunaímica seu caráter revolucionário não é um texto recheado de vocabulário indígena ou povoado de jacarés, abacaxis, mangueiras e “todos os quarenta macacos do Brasil”. A prosa macunaímica é uma inteligência própria, uma psicologia que obedece apenas à lógica da seiva do Pau-Brasil anterior ao “descobrimento”. A sucessão de fatos, o espaço, a moral e os bons costumes são antropófagos. Veremos isso muito bem no decorrer deste trabalho.

3.1 OSWALDIANAMENTE

Muitos bons estudos acerca da Antropofagia já foram feitos, o arsenal crítico é extremamente valioso e, em meio a essa biodiversa literatura, colheremos aqueles espécimes que melhor nos guiem em nossos estudos.

Leituras do movimento/manifesto apenas como coleção de metáforas gulosas ou imagens de *somente* gramáticas e florestas, tupis e alaúdes, ou berimbaus e guitarras elétricas são becos sem saída no cladograma literário, os últimos de uma espécie à beira da extinção, simplistas e simplificadores. Há que se entender o movimento antropófago como um gesto de continuidade aos ideais Pau-Brasil, conforme podemos inferir da *Antropofagia ao alcance de todos* de Benedito Nunes (1990), mas não o limitar a isso. Pois a semente Pau-Brasil e sua seiva essencial e primeva fincaram raízes profundas na terra, suas ideias evoluíram e deram à luz uma planta, digamos, carnívora e parabólica. São discussões amplas, políticas, históricas, antropológicas, estéticas etc. Primeiro, o Pau-Brasil para (re)descoberta de si e da terra; depois, a abertura a outras dietas e a criação de novas receitas. Repetimos: são discussões amplas e, acrescentamos, amplificadoras.

Tendo tudo isso em mente, construiremos nosso pensamento de acordo com duas bases principais, calcadas na reflexão sobre conceitos que encontram os

devidos elos na manifestação macunaímica da devoração: a Antropofagia como transformação do totem em tabu, conforme visita de Nodari (2015) ao Manifesto Antropófago e à produção de seus adeptos, e, ainda nessa lógica de raciocínio, a Antropofagia cultural como solucionática de um “equivoco”¹⁴ performado pelos indígenas à época da chegada dos europeus ao Pindorama – o “equivoco” de tê-los deixado assentarem-se, ao invés de os terem devorado e digerido, assimilado as ideias em seu subconsciente indígena. A Antropofagia como vingança.

Primeiro, a segunda. Façamos da vingança.

Em entrevista a *O Jornal*, de maio de 1928 (BOAVENTURA, 2008, p. 64-71), é o próprio Oswald de Andrade quem cede o diagnóstico:

Nós importamos, no bojo dos cargueiros e dos negreiros de ontem, no porão dos transatlânticos de hoje, toda a ciência e toda a arte errada, que a civilização da Europa criou. [...] Vieram, para nos desviar, os Anchieta escolásticos, de sotaina e latinório; os livros indigestos e falsos. Que fizemos nós? Que devíamos ter feito? Comê-los todos. Sim, enquanto esses missionários falavam, pregando-nos uma crença civilizada, de humanidade cansada e triste, nós devíamos tê-los comido e continuar alegres. Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa. Tal não fez o americano de ontem, entretanto. Errou. (BOAVENTURA, 2008, p. 67)

É, então, desse modo que a Antropofagia serviria como chave para a produção artística que haveria de se propagar e promover a verdadeira revolução na visão de uma cultura brasileira ou americana. Aderir a um conceito que era ocidentalmente mal interpretado, mal visto e mal apreciado: essa havia de ser a chave para virar do avesso a inteligência doutora, a cultura enlatada e a língua castiça que assolavam as letras brasileiras. Além disso, a tomada desse conceito, que era a Antropofagia, reconectava a visão de mundo dos artistas ao brasileiro primordial, ao nativo, ao autóctone, possibilitando ainda outras discussões e viradas filosóficas.

Ao discorrer acerca desse movimento artístico de volta ao indígena em busca do El Dorado da identidade nacional, Eduardo Jardim (2015) nos mostra que esse caminho era relativamente novo à época.

¹⁴ Ressaltamos as aspas aqui, pois não queremos tratar tal evento como, de fato, equivoco, culpando povos indígenas por essa ou aquela sucessão de eventos. Longe disso. Nesse caso, a Antropofagia serviria para fazer algo que não fora feito antes: ao invés de os colonizadores ganharem terrenos e se assentarem, serão comidos, para fazerem *parte* de nossa consciência, não a dominando, mas auxiliando na sua formação como uma das matérias-primas.

[A crença de que a identidade nacional está contida nas manifestações da cultura popular] Tinha pouco mais de cem anos, pois se originara das preocupações dos românticos alemães, no final do século XVIII, que pretendiam contrastar o espírito germânico com a cultura francesa, identificada ao classicismo. [...] No caso brasileiro, essa concepção nunca teve um matiz conservador, como muitas vezes se pensa. Ao contrário, sempre esteve ligada a um propósito modernizador. (JARDIM, 2015, p. 81)

Portanto, era um caminho natural que, apesar de no mesmo sentido daquele europeu germânico do exemplo de Jardim, tinha algo de essencialmente brasileiro, pois que devidamente iniciado por uma concepção da vida e do mundo indígena destas terras. Como muitas outras formas de nacionalismo, poderia pender para o ufanismo idólatra e para o conservadorismo, mas o que ocorreu foi algo bem distinto. Longe de enaltecer o indígena com valores retirados de algum romance de cavalaria, buscava os adjetivos, as palavras e o ritmo da fala propriamente brasileiros. “Já não se tratava de tomar o país como um tema, mas de escrever e de pensar de forma brasileira” (JARDIM, 2015, p. 90).

Essa discussão é muito bem representada em outra citação de Oswald na mesma entrevista a *O Jornal*:

Até há pouco [...] recebíamos nós a senha do *demier cri*. Cansou-se o fazedor de civilizações. Esgotou-se.

Tudo o que nos pode mandar agora não passará de repetição do já mandado.

É a nossa vez. Nós somos, agora, o piloto do barco. Cumpre-se o mastigadíssimo refrão do Latio: “*Hodie mihi; cras tibi*”. (BOAVENTURA, 2008, p. 68)

Antropofagicamente, Oswald intentava tomar as rédeas da produção cultural. Já haviam percorrido um longo caminho artístico e agora estavam cansados dele, o solo já não era fértil como antes; era, então, preciso desbravar outras entradas, descobrir uma terra nova e, caso não a encontrassem, criá-la do zero, *creatio ex nihilo*. Era preciso saltar do bonde, queimar o bonde, e a Antropofagia dava essa deixa – o indígena que não canibalizava por canibalizar, como temeu e defendeu o colonizador, mas que devorava como um ato ritualístico de relação com uma alteridade.

Aderir a essa nova estética proporcionaria a vingança à civilização, uma resposta, uma verdadeira reação frente à consciência enlatada dos colonizadores, mas, desta vez, não dentro dos padrões lógicos e das formas pré-programadas desse condutor do bonde. Desta vez, isso seria feito do ponto de vista autóctone.

E de que forma isso se daria? O que significa dizer que o sistema empregado não mais será o da inteligência europeia e da dita civilização, mas sim do indígena, do nativo americano, tecla que estamos batendo e rebatendo aqui? Colocando-se do lado aborígine da relação e cabendo ao europeu o lado oposto, cria-se uma inter-relação identitária entre o que se considera o *eu*(-indígena-brasileiro) e o que se considera o *outro*(-colonizador-europeu).

Para tanto, uma das fórmulas utilizadas para emoldurar a operação canibal que é a Antropofagia é *a transformação do Tabu em Totem*.

A transformação é devorada por Oswald daquele *Totem e tabu* – lido e antropofagizado; não se pode dizer que fora replicada ou propriamente aceita, pois muito bem veremos que os conceitos não são tomados *ipsis literis* da obra, mas são relidos, transformados.

Para início de conversa, se tomarmos de Freud (2012) uma ligeira definição do totemismo, diremos que se trata de “uma instituição social-religiosa alheia à sensibilidade atual, realmente há muito abandonada e substituída por novas formas” (p. 6) e, quanto ao totem, este “via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã” (p. 8). Desse modo, naquelas pesquisas antropológicas mencionadas e discutidas por Freud, o totem representava um fator de união para o clã de sociedades antigas¹⁵. Fazer parte de determinado totem fundamentava uma série de obrigações sociais a serem seguidas à risca (FREUD, 2012), sob a pena de desencadear um sem-número de reações cósmicas que levariam a um castigo. O totem organizava as sociedades.

Já o tabu está relacionado a uma ambivalência aparentemente difícil de engolir se tivermos apenas ferramentas maniqueístas à mão. Freud (2012) afirma que o tabu pode ser compreendido em duas direções: a daquilo que é *santo* e a daquilo que é *perigoso, impuro*. Trata-se de proibições, interdições sociais extremamente internalizadas nos indivíduos, ao ponto de jamais serem questionadas e de remontarem a tempos imemoriais, sendo anteriores aos deuses.

¹⁵ Antigas e, diga-se de passagem, inacessíveis em sua integridade. Isso porque, por meio das citações de Freud (2012) que trazemos aqui, ressaltamos a impossibilidade de compreendermos em sua totalidade esses conceitos. Isso porque nossa psicologia há muito encontra-se lapidada e encaixotada por novas e outras cosmovisões.

[...] o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. [...]

As restrições do tabu são algo diverso das proibições religiosas e morais. Não procedem do mandamento de um deus, valem por si mesmas; distingue-as das proibições morais o fato de não se incluírem num sistema que dá por necessárias as privações, de forma geral, e fundamenta esta necessidade. As proibições do tabu prescindem de qualquer fundamentação; têm origem desconhecida; para nós obscuras, parecem evidentes para aqueles sob seu domínio. (FREUD, 2012, p. 12-13)

No entanto, como já dissemos, Oswald transfigura esses conceitos, devora-os apenas naquilo que lhes é mais básico, para devolver algo diferente. Mas julgamos importante conhecê-los como o são na raiz, para então analisá-los à luz da Antropofagia, considerando a fórmula de transformação do tabu em totem.

Benedito Nunes (1990, p. 16) reflete sobre o uso da palavra “antropófago” no Manifesto e já insinua essa transformação. Segundo ele, esse uso se dá em duas pautas semânticas, das quais nos interessa neste momento mais a segunda, *histórica*, isso porque estaria relacionada, então, à “[...] sociedade brasileira, à qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interdictos e tabus [...]”. Assim, a Antropofagia, como medida profilática drástica e violenta, insurgida contra a repressão histórica do colonizador impondo-se sobre nós da selva selvagem, protagonizaria essa batalha na qual deglutiria os maiores tabus dessa sociedade castradora e inimiga, assimilando-os, transformando-os e transformando-se em, finalmente, algo melhor e vencedor¹⁶.

Nunes (1990) continua afirmando ainda que, no plano de leitura do Manifesto que ele chama da “simbólica da repressão ou da crítica da cultura” (p. 16), está a devoração crítica dos “emblemas”, que seriam símbolos nacionais cultuados pela tradição, corporificadores de uma história forjada na repressão do colonizador, heróis e episódios anedóticos que figuravam em cartilhas e eram assim moldados à imagem e semelhança daqueles do além-mar, calcada nas censuras da catequese e no puritanismo sobre a sexualidade, por exemplo. Figuram entre esses tabus destacados no Manifesto:

Padre Vieira ([encarnando] a retórica e a eloquência), Achieta (o fervor apostólico e a pureza), Goethe (o senso de equilíbrio, a plenitude da inteligência), a Mãe dos Gracos (a moral severa, o culto à virtude), a Corte de D. João VI (a dominação estrangeira), João Ramalho (o primeiro patriarca etc.). (NUNES, 1990, p. 18)

¹⁶ Lembremos aquela discussão de “História com data”.

Nesse quesito, a Antropofagia presta-se a dessacralizar, desdenhar e detonar velhos mitos inúteis à experiência naturalmente brasileira, impondo sobre eles a soberania de novos símbolos, numa nova conotação, como Jaci, Guaraci e o jabuti. A devoração desses símbolos, retirando-lhes as pompas e sacralidades culturais, é a vingança, a transformação “que desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva, novamente disponível, depois disso para seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem [...]” (NUNES, 1990, p. 18). Usando do ritual antropofágico para “consertar” os erros do passado histórico, vingando-se da violência a que fomos submetidos na formação da nossa gente, a Antropofagia permitiria, então, que “virássemos índios”, assumindo na inteligência nacional novos padrões, desta vez realmente brasileiros, para reinterpretarmos nosso presente, já assumindo nosso papel no concerto das nações modernas, distantes das imposições do trabalho capitalista, da sisudez dos acadêmicos mais cultos e da repressão sexual católica.

Utilizando-se de conceitos freudianos para, com base neles, desenhar suas próprias ideias acerca dos atos antropófagos a serem praticados a partir daquele momento, é mesmo Oswald quem devora o próprio Freud, deglutindo, assimilando e, finalmente, formulando sua própria redefinição das teorias sobre Tabu e sobre Totem.

No que de propriamente freudiano, Nunes (1990) ressalta que, como já é de conhecimento de grande parte dos que pesquisam a antropofagia, a “essência desse ritual”, a transformação do tabu em totem, Oswald tirou de *Totem e Tabu*. Nodari (2015), ao analisar justamente essa fórmula antropofágica, nos mostra que, nessa linha teórica freudiana, a civilização, o rompimento do homem com seu estado natural, se dá com um “gesto fundador violento (a antropofagia) e sua imediata interdição” (p. 10). Isso porque, para Freud, a alegoria da antropogênese se daria da seguinte maneira:

a humanidade, em seus primórdios, vivia sob o esquema da “horda paterna”, em que um “Pai” dominava todas as mulheres do grupo, incluindo as filhas, e expulsava os filhos homens do grupo. Estes, movidos pelo mesmo desejo de praticar o incesto, “se juntaram, abateram e devoraram o pai, assim terminando com a horda primeva”. (NODARI, 2015, p. 10)

Assim, como forma reguladora do mundo que passa a existir, da história que passa a ser desenvolvida, surge a proibição do homicídio, do incesto e do canibalismo (da Antropofagia). Freud ainda afirma que apenas este último parece

ser realmente abominado pela maioria das pessoas. Por fim, Nodari (2015, p. 11) arremata esclarecendo acerca do fato de que “ao tomarem a Antropofagia como mote, Oswald e seus companheiros estavam justamente transformando o tabu em totem, tomando aquilo que deve ser banido como bandeira, convertendo o ‘valor oposto’ em ‘valor favorável’” – estavam queimando o bonde.

Aqui, a Antropofagia torna-se violento/polêmico gesto fundador de uma nova cultura, ou melhor: uma nova vivência da cultura e da vida brasileira. Polêmico, pois que revolucionário, definitivamente calcado longe do pastichismo de adaptações irrefletidas de formas e formatos colonizadores. Violento, pois que baseado em tema amplamente malvisto pela sociedade civilizada.

Em já mencionada entrevista a *O Jornal* do Rio de Janeiro, Oswald responde o porquê da Antropofagia, o motivo de uma denominação, da escolha de um nome assim tão da “ciência velhusca”. A resposta:

Por quê? Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos... Sim, porque nós da América – nós o autóctone, o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. Comer um ser igual para o índio – não significava odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu aquele que lhe parecia superior. Aquele, dono de qualquer dom sobrenatural, sobre-humano que o fazia aproximar-se do pajé. De resto, isto é profundamente humano: o homem sabe o que deve comer. A não ser em circunstâncias extremas de romances passadistas, nunca se soube de homem que deglutisse o que lhe desagradasse. O instinto repele: não concorda. (BOAVENTURA, 2008, p. 66)

Tal explicação de Oswald acerca da Antropofagia vem muito a colaborar para nossa leitura, uma vez que torna evidente que a devoração não se realiza de modo indiscriminado e caótico, no mau sentido da palavra: é, antes, um procedimento de águas mais profundas, pois não se come qualquer comida, não se assimila qualquer referência. A transformação do Tabu em Totem se dá com a deglutição de um inimigo, de uma alteridade que não há de prosperar nem mais limitar a criação do antropófago. Este inimigo é visto como um superior, uma carne com proteína, mas parece mais adequado dizer que seria também um rei cuja soberania não mais é reconhecida. É um rei por apresentar-se como um ente no qual confluem as características que se deseja assumir para si, mas suas regras não são seguidas como antes; perdendo a soberania, será apenas um dos pratos do glorioso banquete antropófago, do qual serão tirados os atributos reverenciados e desejados.

Para que possamos ressaltar a relação entre Antropofagia e poder, a deglutição de um inimigo poderoso e que é de certa forma admirado, trazemos a seguinte explicação de Nodari (2015, p. 26-27), que também referencia Franz Steiner: “É por isso que a antropofagia ritual tupi apresentava-se como exemplo dessa ‘operação metafísica’, pois se tratava de devorar justamente o inimigo, o adversário poderoso”:

a Antropofagia como comunhão do valor adverso. Pois é evidentemente primordial que se restaure o sentido de comunhão do inimigo valoroso no ato antropofágico. O índio não devorava por gula e sim num ato simbólico e mágico onde reside toda a sua compreensão da vida e do homem. Trata-se apenas da transformação do tabu em totem, isto é, do limite e da negação em elemento favorável.

No caso mais oswaldiano, podemos exemplificar, mas não limitar, o inimigo do antropófago como o sistema civilizado corrente, simbolizado pela produção artística que evidenciava uma cosmovisão bastante domesticada, cópia estapafúrdia e mal digerida de uma mentalidade imposta pelo colonizador sutilmente (ou nem tanto assim) ao longo da história. Conforme Benedito Nunes (1990, p. 15), o Manifesto Antropófago veio a ser uma “provocação polêmica à proposição teórica, a piada às idéias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica”, ou seja, todas instituições e templos de arquitetura e intenções profundamente colonizadoras/civilizadoras transportadas para o solo tropical onde o indígena vivenciava o estado natural não primitivo, estado que é desejo antropófago atingir.

No entanto, pensamos que aquele a ser devorado, o inimigo, é sempre alguém ou alguma coisa a ser admirada até certo ponto. Não se come aquilo de que não se gosta.

Ainda nessa esteira, um texto assinado por Pronominare na *Revista de Antropofagia*, mencionado por Nodari (2015), afirma: “Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural”.

Assim, “estado natural” e “civilização” não seriam estágios sucessivos (ou seja, aos povos canibais “descobertos” durante a Conquista não faltava nada, não faltava um Estado que completasse a hominização), mas configurações político-ontológicas distintas e opostas, “hemisférios culturais”. (NODARI, 2015, p. 11)

Operando em um desses “hemisférios culturais” encontra-se o inimigo que, conforme Nunes (1990, p. 15), é imaterial, proteico e apresenta muitas faces, sendo elas:

o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador. (NUNES, 1990, p. 15)

Na rapsódia marioandradiana, o inimigo macunaímico é o mesmo, mas visto por outra face deste poliedro. Mais adiante, voltaremos a essa discussão para refletir sobre a possibilidade de que este *outro* a ser devorado e a devorar (pois que “comer é sempre uma via de mão dupla” (NODARI, 2015, p. 29)) é muito bem materializado na máquina.

Por ora, queremos inserir ainda neste capítulo de intenções oswaldianas a discussão de um vaticínio encontrado *também* no *Macunaíma* acerca da via de mão dupla do procedimento antropófago, suas benesses e prejuízos. Com isso, torna-se possível ressaltar a dimensão crítica possibilitada pela antropofagia não apenas para a (re)criação – artística, técnica, cultural –, mas também para a reflexão – política, social, humana.

Tomamos, então, a Antropofagia em sua dimensão cultural, de choques culturais. A cultura indígena. A cultura alienígena. A primeira, nativa, natural, primordial; a segunda, invasora, colonizadora, (re)sistematizadora. O ritual antropófago visa a deglutição desta por aquela, a devoração daquilo que é exterior e desfavorável para torná-lo, de fato, favorável – uma transformação valorativa. Acontece que essas culturas são mais que danças, culinárias e superstições: são sistemas, cosmovisões, políticas também. A Antropofagia nos entrega uma chave para compreender de que modo ocorrem esses encontros/choques culturais; o antropófago é o sismógrafo detector desses tremores. Isso porque, quando desses encontros, uma cultura se sobrepõe à outra e cria maneiras de continuar assim, nesse *status*. Se historicamente a cultura daquele que vem colonizar, “descobridor” do que não estava perdido, se impôs violentamente, pela exigência de se assumir determinados modos de vida *alienígenas* (em contraposição a *indígenas*, autóctones), com o passar dos anos essas formas se tornam muito mais sutis – uma dominação sutil, mas que está sempre rondando, como alma penada. É justamente esse processo que Oswald e os antropófagos buscam investigar e colocarem-se *contra*. A devoração é uma tomada de consciência acerca do inimigo e também uma possibilidade de resposta à submissão imposta e preservada pelos métodos europeus copiosamente macaqueados por boa parte (mas não toda) da produção

artística e que se afirmava ser interpretadora do Brasil. É uma conscientização problematizadora acerca da dominação da cultura europeia sobre o modo de vida brasileiro e uma chamada à ação: a insurgência revolucionária contra formas que não mais nos diziam respeito.

A Antropofagia, então, não vem a ser uma “festa da miscigenação”, como poderiam analisar interpretadores simplistas, considerando a mistura de povos e culturas um grande caldeirão celebrativo no qual se encontram apenas diversidades e riquezas. Não há romantização desses encontros culturais, uma vez que eles são encarados do ponto de vista da devoração crítica. A Antropofagia é uma resposta à dominação, uma vingança contra o inimigo poderoso, que se admira de alguma forma. No entanto, podemos ter em mente o quanto esse inimigo se mostra poderoso e contagiante. O que veremos no *Macunaíma* é que a cultura externa nessa receita antropófaga pode servir também como sal: se colocado em demasia, se sobressai e apaga os outros sabores. O poder do sistema enlatado europeu tem essa grandiosidade: a de inserir-se sutilmente entre as culturas para, então, dominá-las, impondo-lhes seus ditames.

Como afirma Raul Bopp (2008) ao comentar as primeiras pesquisas dos antropófagos acerca do que seria o “ciclo gentio”, permitindo um maior entendimento sobre nossa história e como deveria se portar a Antropofagia,

O índio, antes do arado, era feliz na sua dignidade humana. *Sans roi et sans loi* [...].

O nosso indígena foi obrigado a crer; ser devoto; acompanhar liturgias da Igreja; soletrar as leis da Boa Razão. Perdeu aquela inocência contente de que nos fala Vieira. Com essa transposição cultural, aquele indivíduo de instintos primários, “impaciente de sujeição” (Vieira), transformou-se num catecúmeno submisso. (p. 59)

Parte do que queremos demonstrar e que será apresentado nas páginas seguintes deste trabalho é que *Macunaíma* compartilha, antropofagicamente, deste ponto de vista. A rapsódia é, então, valiosa analogia para pensar no passado da formação brasileira e também como sirene de aviso, insinuando premonições acerca do que pode vir a acontecer com a prevalência de uma cultura dita civilizada, que silenciaria¹⁷ aquela cultura indígena ao território e seria capaz, também, de proibir/impossibilitar aquela oswaldiana necessidade de que nos tornássemos índios, ou seja, a possibilidade “de sair dessa medida humana, de transformá-la em algo

¹⁷ “Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera” (ANDRADE, 2017, p. 206).

diferente do que aquela espécie que caminha a passos largos para acabar com toda a diferença, toda a vida, inclusive a própria, na Terra” (NODARI, 2015, p. 39).

4 MACUNAÍMA COMO(E) ANTROPÓFAGO

Agora, com base em tudo o que já viemos discutindo, tomaremos o caminho da mata virgem para estudarmos mais diretamente o *Macunaíma* de Mário de Andrade. Abordaremos uma perspectiva matavirgista, por assim dizer, o Pau-Brasil marioandradiano. Neste capítulo, importa-nos analisar os passos de Macunaíma em uma jornada antropofágica que (por que não?) é a sua existência devoradora, o seu próprio morte e vida: as aventuras e desventuras do herói de nossa gente em São Paulo e além e o que ele encontrou lá.

Faremos, ainda, essa análise, refletindo sobre como: 1) a construção da rapsódia na estilização culta da língua e no nacionalismo crítico-realista refletem uma compreensão marioandradiana sobre o lugar do intelectual perante as manifestações populares da vida; 2) por meio da rapsódia, é possível refletir sobre as relações entre a vida, a cultura e os indivíduos, em grande pela discussão acerca da própria “originalidade” da obra; 3) Macunaíma se vinga do civilizador tomando para si a cultura do outro, acertando as contas de erros passados¹⁸; e 4) a rapsódia revela um caráter devorador muito identificável na fórmula de transformação do tabu em totem, não apenas no campo da narrativa, mas também extrapolando essas barreiras.

Apesar de conscientes do tom didático de nossas discussões, não pretendemos nas próximas páginas acessar um checklist para abordarmos cada um desses temas separadamente. Se os listamos no parágrafo anterior, isso se deu apenas para que fosse mais fácil reconhecer nossas chaves de leitura para os objetos do estudo que propomos. Essas discussões estarão diluídas nos textos que seguem.

A tempo, destacamos que a espinha dorsal das considerações serão os seguintes capítulos da rapsódia: 1. “Macunaíma”; 4. “Boiuna Luna”; 9. “Carta pras Icamiabas”; 10. “Pauí-Pódole”; 14. “Muiraquitã”; 15. “Pacuera de Oibê”; e, por fim, o

¹⁸ Aqui também não podemos ignorar a frase de Nodari (2015, p. 29) segundo a qual “comer é uma via de mão dupla”, porque Macunaíma foi devorado física e simbolicamente em tantos sentidos que não apenas bateu, como também apanhou.

“Epílogo” (ANDRADE, 2017). A espinha dorsal apenas, não o organismo todo de nossa análise, pois, aqui e ali, aparecerão, também, abordagens de outros temas, presentes em outros capítulos.

4.1 MATAVIRGISMO PAU-BRASILEIRO NATURALMENTE ANTROPÓFAGO

“Lá vem a nossa comida pulando”. No início, o mato era virgem. No início, os tapanhumas eram aquela civilização matavirgista à la Pau-Brasil que vivia o matriarcado do Pindorama. Naquele primeiro momento, Macunaíma vivia anterior ao contato com a cultura europeia.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da 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. (ANDRADE, 2017, p. 13)

O herói nasce na atemporalidade, já é parido distante dos machadianos conhecimentos, euclidianas criações e gregas inspirações. Macunaíma surge no mato virgem, lugar em que o matriarcado é Lei: sua mãe é sabida, mas seu pai é incógnito (ou, ao menos, presente na abstração do “medo da noite”). É aquele território oswaldiano (ANDRADE, 1990, p. 54) em que “O solo, a fauna e a flora, o clima” permitiram à cultura indígena um matriarcado anterior à instituição do Estado e das repressões que foram exportadas pelo colonizador, dominador das selvas “selvagens”. Onde Macunaíma nasce e se instrui, rege o pensamento da coletividade.

É um território utópico, marcado, mas sem tempo nem espaço além da vagueza do mato virgem. É no beira-rio daquele Uraricoera venezuelano, mas para além dos ponteiros do relógio Pathek e muito longe dos quadrados do calendário gregoriano atrás da porta da cozinha. Não é a originalidade nativa indígena, “primitiva”, pois que não é o primeiro degrau numa escala evolutiva; é paralela ao período anterior à imposição de um rei, de uma lei e de um deus. É um ponto de partida e um ponto de chegada para queimar o bonde da civilização.

O herói de nossa gente, nosso “representante”, por assim dizer, surge na raiz dessa antena latino-americana, longe da civilização e dos doutores do conhecimento encaixotado. Macunaíma encarna corpos não silenciados pelo homem capitalista, branco, heterossexual e cristão. Vingança. O herói tem berço

onde não imperam a estética, a sociologia, a história, a filosofia e a psicologia dominadas pela *ocidentalidade*.

Macunaíma nasce na seiva utópica do Pau-Brasil filho do medo da noite e, o que é acaba sendo mais relevante para nossa leitura, filho de sua mãe. Esse território matavirgista macunaímico, em que o herói é parido, longe do primitivo datado em Cristo caçado pelos cubistas europeus, é o matriarcado de Pindorama buscado por Oswald, pelos outros antropófagos e, obviamente, nosso Mário de Andrade. Lembremos a resposta à pergunta “de que modo [extirpar da nacionalidade o que lhe é estranho e antagônico]?”, dada por Oswald em 1928 em entrevista ao *Estado de Minas*: “Neste assunto não tenho procuração. Só posso falar das minhas intenções. *Reabilitar o índio não catequizado e o seu extraordinário espírito edênico*” (BOAVENTURA, 2008, p. 63, grifo nosso). O *Macunaíma* é uma maneira de realizar essa reabilitação. Não é nem a volta ao indígena nem a descatequização dele, mas sim a ida ao indígena não catequizado.

Nesse matriarcado, não era a Mãe dos Gracos, era Guaraci, mãe dos viventes, e Jaci, mãe dos vegetais. O que antropofagicamente destaca o não primitivismo desse estado matavirgista anterior à invasão europeia é a fórmula “tínhamos...” do Manifesto Antropófago. Pois não éramos uma semente pueril aguardando a água viva da montanha cabralina descer miraculosamente e só assim germinar o que seria em nós potência e nada mais.

“Tínhamos a justiça codificação da vingança” (ANDRADE, 1990, p. 48). A vingança que inspira a antropofagia, devoração não por gula, não canibal, mas por necessidade espiritual, devoração que toca o rumo da história e uma sociedade. Nesse estado matavirgista que é destino do antropófago, é exercida a vingança que fundamenta seu espírito:

A Europa atualista nos ajudará nessa reivindicação do espírito natural que eu chamaria de “movimento do homem” paralelo ao movimento da terra. A obra de desvio e de falsificação do nosso tipo nativo há de terminar pela revanche da sua integral antropofagia. Comeremos todos os emboabas. (BOAVENTURA, 2008, p. 62)

“A ciência codificação da Magia” (ANDRADE, 1990, p. 48). A ciência é magia e a magia é ciência quando inexistem todos aqueles preconceitos e dominações colonialistas que silenciam sabedoria popular, aquela que em título de Câmara Cascudo é “tradição, ciência do povo”. O melhor remédio para a dor de açoite com

rabo-de-tatu é mascar raiz de cardeiro; criança que não fala resolve-se com água no chocalho; para conhecer acontecimentos futuros, basta estudar os próprios sonhos.

Era o estado antropofágico da transformação permanente do tabu em totem.

“Já tínhamos o comunismo” (ANDRADE, 1990, p. 49).

“Já tínhamos a língua surrealista” (ANDRADE, 1990, p. 49).

Era a idade do ouro, já anunciada no “Meu Testamento”, de 1944: “Hoje estamos em face de um quinto período, cujo caráter é eminentemente social” (ANDRADE, 1990, p. 55).

“Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bem morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais” (ANDRADE, 1990, p. 49). Quanto aos bens físicos, temos a partilha da anta, mas, aqui, mais importante é a referência a algo que sentimos na psicologia do herói e que é mantido quando chega a São Paulo. Macunaíma sabia transpor o mistério transformando-o em um Uiara explicável e, por isso, mais tarde, consegue o que os filhos da mandioca não conseguiam: tornar-se verdadeiramente dono da Máquina, antropofagizando essa coisa toda.

E é justamente esse contexto que permite que Macunaíma seja, de fato, um antropófago.

Precisamos partir de algum lugar sempre e, por isso, podemos compreender o herói como um caminho para o brasileiro, sua inteligência e sua movimentação pela orquestra de culturas pelo mundo. Mas sabemos que Macunaíma cava um buraco por baixo do muro e escapa também dessa caixa, desse rótulo, sendo ainda a antropomorfização desse movimento antropófago de tornar-se outro, qual seja, o simples *outro*, sem necessariamente se limitar ao importado ou ao exportado.

Macunaíma é antropófago e nós somos antropófagos:

Sim, porque nós da América – nós, o autóctone, o aborígine – rodeamos o cerimonial antropófago dos ritos religiosos. Comer um ser igual para o índio – não significava odiá-lo. [...] [O ritual antropofágico] tinha o valor de uma homenagem ao morto. Prova? O ser comido batizava o que o comia. O índio adotava o nome daquele que comera, por julgá-lo superior, já intelectual, já moralmente. (BOAVENTURA, 2008, p. 66)

Temos tudo isso resumido na voz escrita de um Oswald de Andrade em entrevista. A antropofagia é brasileira – e, por extensão, americana –, mas não se limita a isso. A antropofagia é *tornar-se*. E esse ritual é cotidiano para Macunaíma e seus conterrâneos, é natural no mato virgem. O *modus operandi* da vida

matavirgista explode lógicas de tempo e espaço, fome e relacionamento. É o que Macunaíma leva para São Paulo. Como os portugueses trouxeram a roupa, Macunaíma leva a nudez; se ele foi bem-sucedido, matutamos – “comer é sempre uma via de mão dupla” (NODARI, 2015, p. 29).

Mas pensemos ainda na gênese do herói e em sua natureza.

Para Lúcia Sá (2017), é justamente o comportamento do Macunaíma original, das fontes indígenas, o Makunaíma, que mais chamou atenção de Mário e que melhor exemplifica o impacto dessas fontes na rapsódia. O próprio Mário, em carta a Alceu Amoroso Lima, admite isso: “[...] percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei porquê, de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado com a época nossa, não sei” (ANDRADE *apud* SÁ, 2017, p. 227). Porque o herói é um herói transformador, de si e do mundo. Como *trickster*, está além (aquém?), ou melhor: está aqui e acolá do bem e do mal, do maniqueísmo católico forçado goela abaixo nos quinhentismos das histórias, comida de que não gostávamos. E, como todo bom herói, ele não deixa de ser também vítima, ainda mais em se tratando do velho “choque cultural”.

Por muito tempo, especialmente no senso comum, mas também no ambiente escolar, por exemplo, tentaram vestir Macunaíma fantasiando-o com velhos panos desbotados, conceitos passados sobre defeitos católicos e pecados rechaçados. Estando para lá e para cá do bem e do mal, via-se o herói como preguiçoso, malcriado, ingrato, sem-vergonha e pachorrento. Afinal de contas, onde já se viu viver no ócio, responder a mãe, causar (ainda que enganado) sua morte e ainda por cima ficar às idas e vindas com a própria cunhada? Deus nos livre! Raciocínios assim têm olhos de não ver que a potência antropofágica do herói reside justamente em suas incongruências, paradoxos, hipocrisias.

O herói não falava por preguiça, era vingativo com os manos e enganou Jiguê passando-lhe para trás, além de roubar sua mulher e a anta. Mas também nutria sentimentos heroicos como quando prometeu vingar a cascata e derrotar a Boiúna. Se era enganador, também foi enganado pelo turco que lhe vendeu o gato que botava dinheiro por trás. Emocionado pelo amor do chofer e da criada, contou-lhes a história do automóvel, cheio de compaixão pelo casal. E, por falar em amor, nutria sincera afeição, sentimento devocional, ainda que ocidentalmente pulasse a cerca, por sua marvada Ci. Macuníma é uma sucessão de adjetivos infinita, mas

talvez seja melhor escrever que ele é um sem-número de pronomes: sou eu, é ele, somos nós e o(s) outro(s). Revolucionaria, é ágil e cândido, de sua época.

Tão vário em forma e em conteúdo, ou seja, em matéria e espírito, em carne e inteligência, tripas e miolos, Macunaíma carrega desde o princípio seu aspecto metamorfo. Não é preciso muito para ocorrer a primeira metamorfose do herói: começando a rapsódia na página 13 de nossa edição (ANDRADE, 2017), é já na página 14 que ele “[fica] um príncipe lindo” para brincar com Sofará, companheira de Jiguê. Depois é o próprio corpo que, molhado do caldo envenenado de aipim com que a cotia lhe banhara, vira um homem taludo, mas conserva a “carinha enjoativa de piá”. E mais tarde, transforma-se ainda em formiga e pé de urucum, a modo de seduzir a nova companheira do irmão muito bobo, chamada Iriqui. Isso tudo ainda no mato virgem, no ambiente-momento-estado de matriarcado, evidencia a condição metamórfica natural de Macunaíma. Lembramos: o herói *nem nenhum caráter* – talvez justamente em lhe faltando todos é que comporta, em potencialidade, todos. E parte dessa condição é, também, sintoma da natureza de *trickster* do herói.

Cavalcanti Proença (1969) nos ensina que Macunaíma fora devorado dos indígenas pemon por intermédio do alemão de Koch-Grünberg, de onde colheu, por exemplo, a transformação do herói em formiga e em pé de urucum – que, originalmente, eram um bicho de pé e um homem cheio de feridas, respectivamente. Lucia Sá (2012), brilhantemente estudando e ressaltando as fontes indígenas no Macunaíma, comprova essa correspondência entre os dois textos (índigena-original e marioandradiano-posterior), enriquecendo as interpretações com uma discussão sobre a tal natureza *trickster* do herói. Para a autora, é desse modo que Mário, então, dá uma nova significação ao que seria “heroico”, possibilitando à literatura ocidental um personagem, ao mesmo tempo, herói e anti-herói.

Makunaíma pode ser cruel, egoísta, lascivo e se aborrecer facilmente. Mas também é astuto, sensível, criativo e é, sobretudo, o herói cultural dos pemons, responsável pela definição de seu território, por lhes ensinar a usar ferramentas e o fogo, por transformá-los no que são. [...] Essas contradições de Makunaíma podem ter melhor compreensão se o comparamos a um personagem originalmente identificado com narrativas indígenas norte-americanas, mas que em análises mais recentes é visto como uma figura comum em literaturas de todo o mundo: o *trickster*. O interesse por esse personagem surgiu com os primeiros passos da antropologia norte-americana. Como Ellen Basso aponta no livro *In favor of deceit*,

o que impressionava os estudiosos, e continua a impressioná-los até hoje, eram as contradições no caráter moral do *trickster*, isto é, o que Boas denominou ‘a problemática discrepância psicológica’ entre os atributos

aparentemente incongruentes do 'herói cultural' (que tornou o mundo seguro para a vida humana) e o bufão egoísta (que age comicamente de maneira imprópria) (1987, p. 4). (SÁ, 2012, p. 51)

Existe em Macunaíma uma característica apenas aparentemente contraditória, uma incongruência entre suas atitudes e sua psicologia que é apenas observada quando em análise tradicionalíssima. Não se espera, com base nos pressupostos canônicos e da crítica literária tradicional, encontrar em um “herói” determinadas características como crueldade, tédio e feiura. Ainda assim, congregando elementos tão “opostos”, ele é chamado *herói*. Isso por se tratar de um herói cultural, moldado sob o ponto de vista e os conhecimentos de outra cultura. Macunaíma não está “acima do bem e do mal” porque esses são conceitos ocidentais, que nem ao mesmo tocam seu surgimento: “Em verdade Macunaíma não pode ser analisado pela lógica, está fora do bem e do mal, é um herói verdadeiro, às vezes contraditório, e isso Mário notou. Mas a contradição vem do expoente máximo de virtude e qualidades anormais que nele se exaltam” (PROENÇA, 1969, p. 18).

E toda essa concepção macunaímica rompe fronteiras do próprio corpo do herói, espalhando-se por todo o seu universo, por tudo com o que ele tem contato. Como Sá (2012) evidencia, as características de *trickster* permitem a Macunaíma ser responsável pelo mundo como ele o é e ainda transformá-lo; desse modo, a metamorfose, a inconstância e, acima de tudo, a surpresa criativa são temas recorrentes na rapsódia. Tudo isso permitido pela origem dos contos e causos do herói, narrados a Koch-Grünberg por dois indígenas pemon.

De fato, se procurarmos uma característica de Makunaíma presente na maior parte ou, quem sabe, em todas as suas narrativas, veremos que é sua capacidade de adaptação – o que Ellen Basso chamou de “flexibilidade e criatividade pragmática” da cultura e dos *tricksters* kalapalos. Se, ao lermos essas histórias, nos distanciarmos de categorias fixas como “bem” e “mal”, iremos constatar que Makunaíma é simplesmente mais adaptável e mais criativo do que seus irmãos ou do que os demais personagens que o rodeiam. (SÁ, 2012, p. 54)

O que queremos ressaltar aqui é a face pesquisador-artista do trabalho marioandradiano, pois essa pretensa originalidade macunaímica não vem apenas(?) da máquina de escrever do autor, mas sim como resultado de toda uma pesquisa antropológica. Desse modo, o universo da rapsódia não é assim tão encantado por se tratar de uma narrativa fantástica propriamente dita, pois está inserido em uma mentalidade diferente, advinda de um jogo de significação do mundo diferente – culturas, palavras e relacionamentos vários.

E esse trabalho não foi direcionado apenas à cultura pemon. Trouxemos, anteriormente, trecho de carta aberta do próprio Mário de Andrade, ressaltando o fato de terem sido copiados, devorados e assimilados trechos completos dos cronistas portugueses, semeados na rapsódia. Há uma pesquisa identitária baseada em cópias e ressignificações antropofágicas, investigando resultados desses movimentos e o que eles representam num panorama humano, com base em elementos cuidadosamente escolhidos entre os que estavam à mão, em busca de uma realização adequada desse projeto.

Neste primeiro momento da rapsódia, Gilda de Mello e Souza (2003, p. 33) afirma que os personagens seguem imprecisos e descaracterizados, “sujeitos a uma espécie de oscilação semântica que os envolve num halo de indeterminação, obrigando o leitor a confrontos freqüentes e constantes reverificações de sentido”.

Tanto Macunaíma contamina (no melhor sentido da palavra) o mundo à sua volta que seu antagonista primeiro, Venceslau Pietro Pietra, por exemplo, conflui águas de fontes aparentemente opostas, bastante diversas. Estamos pensando em análise do processo de superposição que Mário muito emprega na rapsódia. Para Gilda de Mello e Souza, há uma ambiguidade essencial em Piaimã, que logo se desdobra em uma “ambiguidade em cadeia”:

O nome Pietro Pietra aponta inicialmente para a origem italiana do personagem que, a certo momento, é referido textualmente de maneira satírica: na Carta pras Icamiabas, o gigante é designado como “doutor Venceslau Pietro Pietra, súbdito do Vice-Reinado do Peru, e de origem francamente florentina, como os Cavalcantis de Pernambuco”. No entanto o seu cognome gigante Piaimã inclui duas referências contraditórias: o termo *gigante* desperta no inconsciente coletivo brasileiro associações européias, levando o leitor a identifica-lo com os personagens malévolos de grande porte da mitologia clássica, que, preservados pelo folclore de origem ibérica, continuam presentes nas histórias da carochinha, herdadas de Portugal. Esta primeira significação *européia* entra em choque com a conotação *indígena*, imanente a Piaimã, que no decorrer da ação será reforçada por mais duas informações suplementares: a) o gigante é casado com a Caapora; e b) tem os pés voltados para trás; ora, estes dois traços são atributos da entidade malévola da floresta, o Currupira. Mas a ambigüidade do personagem não pára nisso; Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã e, eventualmente, o Currupira, é designado ainda insistentemente como o *regatão peruano*. Por conseguinte, é *italiano* como o nome indica, indígena como indica seu cognome, o casamento com a Caapora e a curiosa implantação dos pés, e sul-americano, como a certa altura o seu criador nos informa. O gigante é, pois, um símbolo complexo e sobrecarregado, que pode ser lido de várias maneiras, conservando sempre a característica básica de antagonista. (MELLO E SOUZA, 2003, p. 34-45)

Obviamente, Piaimã não chega a ser exatamente um *trickster*, ou pelo menos não o é aos moldes de Macunaíma e em sua participação na rapsódia de

Mário de Andrade¹⁹. Mas o herói, com sua influência transformadora enquanto *trickster*, emite uma energia poderosa que impacta todo o seu mundo, tudo com o que tem contato, causando ambiguidades e complexidades.

A questão é que a existência de características tão múltiplas em um único personagem pode ser encarada como uma estratégia usada para salientar a diversidade das regras de significação existentes na rapsódia, que não são aquelas do pensamento domesticado, não selvagem. Na civilização da máquina, cartesiana, da lógica formal, uma coisa não pode ser ela mesma e seu contrário ao mesmo tempo. Não é aceitável que um personagem seja gigante italiano e, simultaneamente, um Currupira peruano sem ser uma monstruosidade caótica. No entanto, assim como naquela discussão do sertanejo e do litorâneo serem simultaneamente brasileiros, o que a rapsódia evidencia é que essas características não são *opostas*, pois já não há opostos.

Essa diversidade de essências também existe em *Ci*, mas de forma muito mais sutil que em *Piaimã* e, conforme consideramos, propondo uma reflexão acerca de interpretações erradas ou mais adequadas da cultura indígena pela erudição artística. Encontramos no par romântico de *Macunaíma* uma identidade tríplice: *Iracema-Mãe do Mato-Icamiaba/Amazona*, representando, respectivamente, a interpretação romântica, a interpretação modernista e a interpretação errônea. Para Gilda de Mello e Souza,

[...] a narrativa que a apresenta em certos momentos bem caracterizada, como a Rainha da Floresta, Imperatriz do Mato-Virgem, a designa noutros momentos como Rainha das Icamiabas e, por conseguinte, equivalente indígena das amazonas, mulheres guerreiras. Ora, como cada uma dessas designações [...] implica série distinta de atributos, a figura de *Ci* acaba se esfumando numa névoa imprecisa que cabe ao leitor dissipar. (2003, p. 34)

Para a primeira, nossa análise encontra respaldo no capítulo “*Iracema e Macunaíma*”, no qual Proença (1969) encontra aproximações temáticas entre as duas obras também entre o papel desempenhado por José de Alencar e por Mário de Andrade na renovação artística brasileira, cada qual com as possibilidades de seu respectivo contexto histórico. Além disso, Gilda de Mello e Souza (2003) revela

¹⁹ Lúcia Sá (2012) informa que, em algumas histórias originais, como “aquela [em] que aparece ensinando pajés a desempenhar suas funções” (p. 56), *Piaimã/Piaimã* tem uma participação mais positiva, diferente do que ocorre no livro: “na trama central, o relacionamento entre *Macunaíma* e *Piaimã* é mais claramente definido: *Macunaíma* é, nesse episódio específico, um herói de verdade, e *Piaimã* (diferentemente do personagem indígena que o inspirou) se comporta como um inquestionável vilão” (p. 80).

uma intenção original de Mário de dedicar a rapsódia “a José de Alencar, pai dos vivos que brilha no vasto campo do céu” (p. 8). Acreditamos que a supressão da dedicatória não representa uma negação daquele autor, mas sim uma precaução, para que não possibilitasse uma leitura indianista, já que é mesmo Proença que, mesmo aproximando os autores, admite que a rapsódia nada tem de indianista – com letras maiúsculas. Podemos, agora, nos dedicar a interpretar essa face de Ci.

Concordando com a possibilidade de a personagem carregar certa influência de Iracema (tanto obra quanto personagem homônimo) e tendo em mente a intenção primeira de dedicá-la a José de Alencar, encontramos um aproveitamento da cultura erudita por Mário de Andrade, além de reconhecer o caminho iniciado pelo autor. Já descrevemos que, no contexto de publicação do *Macunaíma* e de toda essa fase modernista, imperavam as regras do bem escrever. Tomar para si, apropriar-se de alguns temas, devorá-los e assimilá-los sob uma nova forma é um meio de transformar o tabu em totem, ressignificando símbolos e valores dessa cultura. Mas, seguindo a máxima antropofágica, não se come o que desagrada. Comer é uma homenagem, não como em leituras simplistas de que o indígena acreditava tomar para si os poderes do devorado, mas como em um batismo, uma transformação. Iracema é devorada para ser transformada em Ci, uma entidade nova a tal ponto que toda essa discussão é apenas uma face. Tabu em totem.

Enquanto a primeira fase sinaliza uma apropriação e uma ressignificação de interpretações indianistas, românticas, tomamos o epíteto “Mãe do Mato” como uma face da interpretação modernista da cosmovisão indígena. Cavalcanti Proença informa que Ci não veio da pesquisa de Mário, mas sim que ela foi criada aos moldes daquelas mulheres do mundo primordial, personificações de elementos importantes em infinitos aspectos, como a Mãe d’Água, por exemplo. Aqui, não é a transformação do tabu em totem, mas o trabalho modernista, a estilização culta de elementos populares. Simboliza a tomada de consciência por parte do artista acerca da questão da relação entre indivíduo e meio, além do entendimento das sutilezas espirituais dos povos nos quais se inspirava.

Quanto à face Icamiaba/Amazona, temos como chave de leitura uma frase da Carta de Macunaíma para suas súditas, que diz o seguinte: “É bem verdade que na boa cidade de São Paulo [...] não sois conhecidas por ‘icamiabas’, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes belígeros e verdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas” (ANDRADE, 2018, p.

88). Neste momento, temos uma parte bem delimitada do inimigo a ser combatido, em paródia daqueles que abusam da língua escrita escorreita e caem em labirintos da palavra, vícios pernósticos da retórica. É um movimento que se repete no episódio do “puíto”. Partindo de interpretações errôneas e raciocínios falaciosos, certos doutores do saber explicam errado, mas, por fazerem parte de uma elite intelectual, seu discurso chancela uma mentira como verdade. Explicamos: as Icamiabas são aquela “tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá” (ANDRADE, 2018, p. 29), ou seja, elas nada têm com a Hélade clássica.

Assim, dissipar a “névoa imprecisa” de Ci pode revelar possibilidades de interpretação do que Mário de Andrade considerava adequado no casamento entre o selvagem e o não selvagem – reconhecendo que houve caminhos aproveitáveis anteriores, trilhando seu próprio e criticando outros.

Essa multiplicidade de essências percorre toda a rapsódia, construída com uma originalidade estrutural que “deriva do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma” (MELLO E SOUZA, 2003, p. 10).

4.2 PORCAS DO MATO E PARAFUSOS DO ASFALTO: O QUE É COMER A MÁQUINA?

Existe uma canção da Rita Lee com um verso interessante: “Choque cultural é normal”. Pois é, é. Quando Macunaíma pisou pela primeira vez em São Paulo – um grande passo para a Antropofagia –, *choque cultural* é uma expressão interessante para o que houve. À primeira vista, realmente, parece-nos que a questão é cultural, e de fato é, mas apenas num plano inicial. Conforme já tratamos em preocupações de Mário de Andrade com base na leitura e análise do conto “História com Data”, a discussão não é apenas *cultural*, mas sim uma abordagem complexa sobre conflitos de identidades e, não podemos esquecer, poder.

O herói ficou vastamente comovido com o que viu e tentou encaixar seus próprios padrões mentais, sua sabedoria matavirgista, naquele universo até então ininteligível, mas viu que isso não era bom, eles não cabiam. Se forçar sua compreensão naqueles conceitos, se simplesmente aplicar àquele mundo tão

diverso as ideias e as palavras da beira do Uraricoera não levava a lugar algum, a saída natural, ou melhor: instintiva, era devorar.

Mas a devoração que se inicia então não é simples de garfo e faca. Nesse instante inicial, ela apenas engatinha, ameaça. Macunaíma fica muito comovido com buzinas, postes e gente branca, compreendendo-os como roncões animais, estrelas descidas do firmamento e os filhos da mandioca. Quer dizer: vestiu-os com sua própria inteligência, o que não foi aceito logo de cara, uma vez que as francesas negaram suas explicações. Mas Macunaíma faz um diagnóstico e inicia o tratamento. Aquela nova civilização, aquele Novo Mundo sofria da cabeça, pois não havia desenvolvido as estruturas teleológicas para apropriar-se da experiência da vida, apenas passavam pelo mundo contando coisas erradas; contando dinheiro, contando os segundos, nunca contando as histórias de uma Uiara explicável, comungando de um sentido espiritual para tornar-se parte do mundo e transformá-lo. Macunaíma encontrou aí um nicho de mercado, uma oportunidade que não perdeu, e logo iniciou uma estratégia instintiva para tornar-se também imperador daquelas (dessas?) bandas.

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha branquíssima, de certo a filharada da mandioca!... A inteligência do herói estava muito perturbada. 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 mais clácsos 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. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe-d'água em bulhas de sarapantar.

Então resolveu ir brincar com a Máquina pra ser também imperador dos filhos da mandioca. Mas as três cunhãs deram muitas risadas e falaram que isso de deuses era uma gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com a máquina ninguém não brinca porque ela mata. A máquina não era um deus não, nem possuía os distintivos femininos de que o herói gostava tanto. Era feita pelos homens. Se mexia com eletricidade com fogo com água com vento com fumo, os homens aproveitando as forças da natureza. Porém jacaré acreditou? nem o herói! Se levantou na cama e com um gesto, esse sim! bem guaçu de desdém, tó! batendo o antebraço esquerdo

dentro do outro dobrado, mexeu com energia a munheca direita pras três cunhãs e partiu. Nesse instante, falou, ele inventou o gesto famanado de ofensa: a pacova. (ANDRADE, 2017, p. 48-49)

Podemos, neste momento, aproveitar esse trecho para, além de compreender o primeiro contato de Macunaíma com a máquina e o mundo dos filhos da mandioca, pontuarmos uma questão interessante também trazida por Lúcia Sá (2012). Desde os mal-entendidos escolares (mas não apenas) que chamam de “colonização” o momento de *invasão* europeia às terras que mais tarde receberam o nome de Brasil, somos levados a crer que esse momento não passou de um processo de imposição cultural, em que a cultura indígena fora simplesmente substituída pela cultura europeia. No entanto, é preciso ter em mente o seguinte:

Embora não haja dúvidas sobre o profundo desequilíbrio de poder entre os principais atores desse confronto, o processo não pode ser descrito como pura e simples imposição de um sistema cultural sobre outro. Desde os primeiros momentos de contato, os povos da Floresta Amazônica e das planícies da América do Sul resistiram à invasão, registrando, como podemos ver em vários depoimentos, um claro ceticismo em relação à suposta superioridade cultural dos europeus. Quando impostas, as práticas religiosas e culturais dos invasores raramente foram aceitas inteiramente, tendo sido frequentemente adaptadas e modificadas para se ajustar às necessidades e crenças indígenas. Ao mesmo tempo, o conhecimento e os modos de vida da floresta deixaram uma marca definitiva na Europa e nas novas nações da América. (SÁ, 2012, p. 21)

O polo indígena do processo não reagiu de forma passiva, as coisas não são tão simples como nos contos de fadas. Houve resistência, houve devoração. Talvez não do modo como Oswald de Andrade desejaria, mas houve. O ponto de vista europeu não era engolido *ipsis literis*, mas sim mastigado até certo ponto e assimilado de vários modos. Até porque devorar é ser devorado. O próprio fato de a autora afirmar que as práticas europeias foram adaptadas às crenças indígenas, que, por sua vez, deixaram sua marca na Europa, reforça o aforismo antropófago: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (ANDRADE, 1990, p. 48). Mas, ainda assim, é certo que, no fim das contas, a figura do colonizador, infelizmente, se sobrepôs. E é contra essa sobreposição e seu consequente silenciamento que a Antropofagia e o *Macunaíma* serão; tratam-se, então, de possibilidades de consertar a digestão cultural malsucedida a princípio, dando, agora, ao indígena as rédeas de sua própria história. Queremos dizer, não se trata, necessariamente, de uma correção, mas sim de uma implosão do processo colonizador.

Esse ceticismo em relação às verdades de além-mar é perfeitamente resumido na pacova de Macunaíma. *Trickster* como muito bem o é, assume seu papel de criador para unificar corpo e mente numa negativa poderosa – “tó!”. O movimento ativo do corpo colocando-se em posição de defesa e de negativa, e ainda de desprezo, para expressar aquilo que a inteligência e o espírito sabiam muito bem ser uma tola mentira. E é aqui, justamente, que se inicia a vingança. Quando tentam lhe impor uma maneira de pensar que nega e silencia a sua, são seus próprios esquemas mentais (moldados na seiva do conhecimento matavirgista aprendido, mas também instintivo) que ele usa para reagir.

Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram os donos sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranha-céu com os manos, Macunaíma concluiu:

– Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate.

Não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos porém palpitava para ele muito embrulhadamente muito! que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma lara 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 satisfa mãe. Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas. (ANDRADE, 2017, p. 49-51)

O herói coloca os seus próprios rótulos naquele pensamento que queria encaixotá-lo.

4.3 VENHO, POR ESSAS MAL TRAÇADAS LINHAS...

E esse processo vingativo de ressignificar aqueles que nos significaram contra nossa vontade ganha cada vez mais corpo e já esboça uma consciência desenvolvida na “Carta pras Icamiabas”.

Nesse documento escrito a próprio punho, o herói escreve para, muito brasileiroamente, segundo o próprio Mário²⁰, pedir dinheiro. Mas é esperto demais para fazer isso de qualquer jeito e mascara a encomenda de um desejo de dar

²⁰ Conforme Cavalcanti Proença (1969, p. 215), citando carta de Mário a Manuel Bandeira.

notícias, contar a batalha praticamente ganha, interpretar a São Paulo e a “civilização” contemporâneas e, então, solicitar uma ajuda financeira.

Nesse documento real, prova material de sua existência, assinado “Macunaíma, imperator”, mesclam-se intenções debochadas do herói e objetivos interessantes (e igualmente debochados) do escritor. A Carta é uma pacova aos viajantes europeus e sua correspondência, à carta de Pero Vaz contando as delícias e os mistérios daquelas novas terras; é o movimento contrário, consciente. O herói sabe o que faz, e Mário também. Riem-se das pretensões daquelas terras ditas “civilizadas”, uma multidão de “não donos” da máquina, incapazes de explicar as infelicidades por si, mas agindo como donos do mundo.

Vagarosamente, linha por linha, Macunaíma crava seus dentes naquela gente e a devora, desvirtuando sua sacrossanta língua. É processo semelhante às críticas que já mencionamos quando da leitura do conto “História com data”. Trata-se, então, de colocar-se contra a adoção desmedida de parâmetros exteriores, que apenas muito forçosamente vestem o corpo brasileiro. Uma brincadeira com os virtuosos escritores escorreitos e os sábios doutores e seus gabinetismos: “Mário de Andrade além da demonstração de conhecimento da língua antiga [...] quis mostrar a incoerência dos que imitam essa linguagem desusada, intercalando, sem querer, trechos da linguagem falada no Brasil. Um contraste escandaloso” (PROENÇA, 1969, p. 214). Isso porque, de pedantíssimo que vira Macunaíma ao aprender um pouquinho mais de gramática, comete exageros e, com isso, equívocos básicos, como chamar micróbios de “macróbios” e considerá-los insetos. Hipercorreções, deslizos, arcaísmos, afloramentos de suas preocupações sexuais. Macunaíma tropeça nessa língua comprida e rebuscada, mas de modo algum isso lhe tira os louros da crítica. Pelo contrário. O herói copia aqueles intelectuais que tanto se preocupam com a “escorreição” que escorregam na casca da banana que eles mesmos plantaram. Uma crítica não exatamente às pessoas, mas à ação; não aos intelectuais em si, mas ao ato de exagerar nos floreios e belezismos, em detrimento da comunicação. Em resumo: contra aqueles discursos do professor Astromar Junqueira, da novela *Roque Santeiro*, o maior orador da cidade, mas que, não era sequer entendido em sua mensagem. De que vale falar bonito se não se sabe o que é falado?

Assim, a “Carta pras Icamíabas” é um divisor de águas na rapsódia, pois é a manifestação explícita/materializada da vingança. Macunaíma faz o colonizador

provar de seu próprio veneno. Ele já está preparado para dominar aquelas terras e fazer com elas o que fizeram com os indígenas e outros povos. É um Pero Vaz às avessas. No entanto, a carta deixa muito clara, também, a filosofia de que não se come por gula: o herói está encantado com certas benesses daquela civilização, vê o outro como um ser conhecedor de forças que ele ainda não domina; ele o admira e o tem com receio, nos moldes daquela relação freudiana com o tabu. Por isso, quer comê-lo. Só se come o que se gosta.

Porque, como sempre queremos evidenciar em nossa leitura, nem tudo é tão simples assim, nem tudo é “pão pão, queijo queijo”. Essa crítica não é rasa, *apenas* colocar-se contra. Mário não perdoa a si mesmo de ser também um intelectual que, possivelmente, já tenha abusado da linguagem.

Em artigo intitulado justamente “Carta pras Icamiabas”, Maria Augusta Fonseca (1997) ressaltava o aspecto dissonante entre esse capítulo e o restante da rapsódia, por se tratar de uma anti-norma, “um capítulo [...] [que] foi objeto de minimização por uns e valorização por outros” (p. 329). Ela ainda aponta para o contraste dado pela mudança de foco narrativo: do rapsodo “culto e que imprime às suas fontes populares experiência de vida e crivo intelectual” para um Macunaíma inculto e deveras pedante, um missivista que exagera a formalidade de sua escrita, postura que parece ser justificada por motivos como “a valorização dos padrões culturais da civilização, a sedução pelo dinheiro, o deslumbramento com as máquinas, os homens públicos, os ‘palácios’”, de modo que sua existência interior busca se assemelhar, refletir a aparência externa (a pele branca, os olhos azuis e o cabelo loiro depois de se molhar em águas encantadas): “[Macunaíma] passa a incorporar o desejo social do colonizado, de ser um espelho do colonizador europeu. Igual na cor, ainda que por acaso, Macunaíma tenta ser igual na língua a qualquer custo” (Fonseca, 1997, 330-331). Desse modo, acreditamos que, ainda que represente uma possibilidade de devoração da civilização, assimilando seus símbolos e transformando o tabu em totem, a carta também antecipa uma sobreposição dessa cultura ao pensamento selvagem e à voz popular primeva indicada na rapsódia.

Assim, de acordo com a análise defendida por Fonseca (1997), o potencial adaptativo de Macunaíma age do seguinte modo na carta: precisando de dinheiro para financiar suas diversões na terra da máquina, o herói escreve às icamiabas pedindo auxílio, no entanto, na condição de imperador que não deveria precisar

prestar contas do que faz ou deixa de fazer, mas precisando, pois há necessidade de justificar seu pedido, utiliza da língua escorregada para manter sua soberania, evidenciando, ainda, aquele movimento do colonizado que, não vendo em suas raízes meios de manter seu poder, o evidencia imitando o colonizador. Imitação que, devemos admitir, nesse caso, resulta também em um pastiche irônico e debochado, crítico às motivações de determinados beletristas.

Assim, para a autora,

O herói está mesmo propenso a se amparar nos mitos e a se subjugar aos monstros da “civilização” recém-adotada. E como o ponto nevralgico do texto é a língua, o primeiro monstro sagrado que aparece nomeado ostensivamente é Camões, através de uma citação extraída de *Os Lusíadas*. [...]

Macunaíma entra pelo labirinto da palavra escrita apoiado na cultura clássica de Camões. Os monstros e mitos camonianos se conformam a um modelo de época. Para o herói Macunaíma os monstros referidos na Carta são sacralizados e usados como arma de persuasão. A língua escrita vai aos poucos se delineando como monstro petrificado, estranho, alheio à cultura de Macunaíma. [...]

Esses primeiros “acordes” poéticos anunciam, na imagem sugerida do Adamastor, monstros que começam a povoar a Carta. É assim que o herói identifica explicitamente os políticos, o gigante Piaimã, as prostitutas, as lagostas. Para esse aprendiz na cidade grande as relações dão-se no campo de seu universo mágico. Não que ele deixe de perceber os oportunismos e safadezas, mas tudo se confunde. Há, portanto, monstros e monstros, os que sua naturalidade cultural aceita como parte do cotidiano, e aqueles (alheios) que o seduzem e dominam, como a língua e os homens “doutos” que desafiam sua autoconfiança. (FONSECA, 1997, p. 332-333)

A leitura de Fonseca nos ajuda a colocar em análise dois lados da Carta. Para que possamos entendê-los, primeiramente, aproximamos o que ela chama de “mitos e monstros” daquilo que Benedito Nunes (1990) considera “emblemas” e símbolos nacionais cultuados pela tradição. Ou seja, nessa perspectiva, percebemos o caráter devorador da Carta, proporcionando a transformação do tabu em totem, de modo que se apropria e transforma conforme suas próprias (segundas) intenções esses elementos representativos daquela sociedade. E isso é um ato antropofágico de sua parte.

No entanto, o “x” da questão é mais embaixo, pois esse não é o único lado da carta. A Terceira Lei de Newton já nos ensinara: “a toda ação corresponde uma reação de igual intensidade”. Pensaremos a respeito da “intensidade” em seguida. Por ora, ficamos com a ideia de ação e reação: devorar é ser devorado; transformar é ser transformado. Ainda que a escrita da Carta permita a Macunaíma transformar o tabu em totem, antropofagizar, a “civilização” mexera com seus ânimos a tal ponto

que alguns de seus monstros o seduziam e o dominavam, ordenando sua escrita e, em algumas entrelinhas, guiando suas intenções.

Não ignoramos que a Carta represente uma “vitória” macunaímica, do ponto de vista de que ele se dá ao luxo de transgredir determinados pressupostos canônicos e “camônicos”, mas não podemos fechar os olhos à linha tênue entre essa transgressão e a possibilidade de ser assimilado pelo inimigo, o que renderá discussões ao serem estudados aspectos da volta do herói ao mato virgem depois de recuperar a muiiraquitã.

4.4 “NÃO É NÃO!”: O HERÓI BERRA

O que o herói teorizou em partes, por assim dizer/escrever, na Carta pras Icamiabas, é posto em prática no que consideramos um episódio muito importante de resistência macunaímica, acontecido no Dia do Cruzeiro.

Quando ele percebe que esse dia marca o batismo de determinado grupo de estrelas como o “Cruzeiro do Sul”, simbologia ufanista de nacionalismo indesejado, resiste. Pois não era isso que sua mãe lhe dissera, não era essa a história no mato virgem. Esse episódio é importante também porque a resistência não parte de uma “simples” substituição cultural, uma versão mitológica para a origem de um mesmo fato. Não: tratava-se, em vez disso, da resignificação, como já dissemos, ufanista e burocrática, transformação de algo mais sublime em algo útil para o Brasil enquanto limite, nação de fronteiras, uma informação de documento, passado a cartório.

Macunaíma aceita até perceber que a explicação do estudante que discursava com pompa e circunstância em defesa do feriado inventado se tratava de uma tentativa de substituir sua tradição popular matavirgista e verdadeira por aquela nova concepção, feriado desculpado para descanso (ilusório) capitalista, patriotismo e ufanismo descabeçado. Já mais habituado às vozes e línguas da civilização da máquina, ele faz, então, um grande discurso – seu primeiro. Agora já estava bem mais afeito à vida e a mentalidade do “civilizado”, mas sem se deixar dominar completamente por ela, inclusive utilizando novamente do próprio veneno do colonizador para devorá-lo, o discurso.

Essa seria uma das “elaborações metalingüísticas dispersas” que Haroldo de Campos salienta no *Morfologia do Macunaíma*: “sátira à oratória patrioteira e ornamental, ao ‘vício retórico nacional’ em suas manifestações semiletradas (1973,

p. 190). Macunaíma conclui uma primeira etapa que havia iniciado em seu primeiro dia em São Paulo, quando chegara a conclusões sobre aquela terra, mas não podia expressar “corretamente” seus palpites por não estar ainda acostumado a discursos. Agora estava. Até porque, algum tempo antes disso, já dava sinais de uma aptidão para antropofagizar a língua e a retórica daquele mundo; havia, inclusive, criado seu próprio ditado: “E uma luz vasta brilhou no cérebro dele. Se ergueu na jangada e com os braços oscilando por cima da pátria decretou solene: – PUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO!” (ANDRADE, 2017, p. 84). E, ainda, no início do capítulo sob análise, sabemos que, em seu tempo livre, “aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito” (ANDRADE, 2017, p. 107).

Também é nesse momento que Macunaíma perturba a inteligência acadêmica, obrigando-a a contorcionismos e transformações para aceitar e explicar a origem da palavra “puíto”, interpretações excusas e falaciosas, apenas com o objetivo de manterem-se no poder por meio de um discurso de autoridade que, no fim das contas, é vazio. Se “pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metafonía metátese próclise prótese aférese apócope haplogia etimologia popular, todas essas leis” a palavra viera de “botoeira”, por meio da “voz latina ‘rabanitius’ (botoeira-rabanitius-puíto)” (ANDRADE, 2018, p. 109), Cavalcanti Proença desmente tudo com a comprovação de que “puíto” significa, mesmo, “ânus”: “Existe a lenda do puíto, em que se explica como os animais e o homem adquiriram êsse órgão, pela morte e despedaçamento de Puíto que vivia zombando de todos, quando êstes ainda não o possuíam” (1969, p. 218). Mais uma vez, a inteligência indígena colhida em Koch-Grünberg é usada para transformar o tabu em totem, mudando a natureza dos símbolos da nação.

Ainda, para análise mais aprofundada deste capítulo, usaremos aqui, como ponto de partida, o que Haroldo de Campos ressalta como o “código astronômico” da rapsódia. A temática sideral, celeste, na história do herói se mostra muito proeminente e os elementos que pontuamos aqui foram, como é de se esperar, colhidos por Mário lá em seu exemplar do livro de Koch-Grünberg.

O etnólogo alemão ressalta em sua “Introdução”: “Duas lendas da presente coleção referem-se à formação de constelações. O Cruzeiro do Sul é um enorme mutum (...) voando, perseguido com a sarabatana pela respeitável vespa Kamaiuíá, alfa do Centauro, sendo o caminho iluminado por uma

tocha pela planta mágica Kunawá, beta do Centauro [...]”. (CAMPOS, 19873, p. 266)

Aqui já vislumbramos parte do motivo de termos o episódio do capítulo “Pauí-Pódole” com tamanha importância. Por meio dele, percebe-se o trabalho marioandradiano (culto) sobre as lendas e relatos indígenas (populares), não exatamente igual, mas sim parcialmente semelhante à estilização culta da língua popular, sobre o que já escrevemos neste trabalho.

O entrelaçamento macunaímico entre as histórias das constelações (no caso, o Cruzeiro do Sul e o Centauro) e outros conjuntos de astros potencializa as intenções do autor, dentro e fora da narrativa. Isso porque a constelação defendida por Macunaíma tem forte ligação com a estrela na qual se transformara a “marvada”, sua amada Ci – beta do Centauro.

Desse modo, o código astronômico macunaímico pode representar ao longo da narrativa uma investida antropofágica contra as ciências e políticas frias e colonizadoras que vêm dar à sabedoria autóctone novas versões, descaracterizando-lhes a poesia, a espiritualidade, a cultura e a visão de mundo originais. Não é o centauro da Hélade clássica nem o cruzeiro do patriotismo imposto; é a icamiaba e o mutum, personagens desta terra, que devem se sobrepor a considerações estrangeiras – na visão Pau-Brasil, é a não importação da cultura enlatada; na Antropofagia, é a devoração do inimigo e sua assimilação.

Primeira vitória da Antropofagia: o povo aceita e a espiritualidade agradece. Aqui vemos também que a defesa pela tradição, no caso de Macunaíma, não é reacionária, é a tradição da vida, da cultura popular, sentida e vivida. “O povo se retirou comovido, feliz no coração cheio de explicações e cheio das estrelas vivas. Ninguém não se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturados com a máquina luz elétrica” (ANDRADE, 2017, p. 112-113). O conhecimento passado transforma o mundo dos que o ouvem, fazendo-os esquecer dos tempos e contratempos do serviço e do trabalho e do Cruzeiro e do Cruzado e de todo o resto. O mundo eram estrelas novas.

4.5 IMPERADOR DA MÁQUINA FINALMENTE (?)

Como procuramos ressaltar, Macunaíma desenvolve um caminho para, gradativamente, digerir o pensamento e a cultura do colonizador com todo o suco gástrico necessário.

De primeiro, ensaia, mas não chega lá. No entanto, mesmo sem estar muito preparado para discursos, dá o diagnóstico: faltava aos filhos da mandioca a *lara explicável*. Sem ela, eram apenas “donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si” (ANDRADE, 2017, p. 49-51). Depois, dá um passo mais próximo para (talvez) se tornar imperador daquela terra, assim como o era em relação ao mato virgem. Como evidenciamos, ele o faz defendendo por meio de um discurso bastante passional, ironicamente subvertendo esse gênero contra os próprios homens e mulheres que abusavam dele, dando voz à própria cultura num movimento de sobrepô-la àquela alienígena que se insinuava. A primeira parte dessa grande etapa se encerra com o capítulo “Muiraquitã”, quando, antes de retomar para si o amuleto e vencer o gigante, Macunaíma encontra o chofer e a criada e conta-lhes uma história muito comovido com o amor dos dois.

Nesse tempo, temos duas evidências dessa tomada antropofágica, em que Macunaíma simboliza um universo muito mais abrangente do que apenas o personagem de uma narrativa/rapsódia, obviamente, correspondendo a uma entidade antropófaga, representante do pensamento selvagem (não domesticado pelas formas e fôrmas da erudição).

O herói, depois de tanto recolher, numa postura aparentemente passiva frente aos elementos daquele mundo, ativamente constrói, ou melhor dizendo: cria. A criação como um ato que demonstra controle, domínio sobre a matéria-prima, tanto erudita (do outro) quanto popular (de si). O primeiro ato de criação é o surgimento de seu próprio ditado sobre as terras brasileiras, como já mostramos. O segundo, e mais contundente, que fecha esse primeiro ciclo “dominado dominando dominador” está no capítulo que agora analisaremos.

Não podendo brincar com a Máquina para se tornar seu imperador, como fizera com Ci para imperar sobre o mato virgem, trilha um caminho para adaptar-se à lógica daquela nova realidade, absorvendo-a contato a contato, para subjugar-la com uma nova estratégia. Estratégia esta que é o remédio para a doença diagnosticada

no início: Macunaíma é o responsável, então, por parir o conto de origem do automóvel e, por extensão, da Máquina.

É dele essa lara explicável.

O herói vê uma oportunidade e toma posse dessa chance. Por meio dessa história, cria o surgimento do automóvel aos seus moldes e toma para si a Máquina, vira finalmente Imperador também daquelas bandas. Se não podia brincar, venceu pelo encantamento da palavra, com as histórias e cosmogonias aprendidas no mato virgem.

Para isso, mais uma vez, Mário toma como base uma lenda, “O Jogo dos Olhos”, antropofagizada, pois assimilada para assumir uma nova frente no combate ao raciocínio lógico mecanicista, a inteligência dos filhos da mandioca, moldada no sistema do capital e do conservadorismo.

O enxerto [a história da onça Palauá] entra como um signo dilatatório, para retardar uma última vez o momento culminante do livro, que se aproxima. É moldado nos “motivos explanatórios”, tomando o cunho de um apólogo autônomo, uma historieta de fundo moralizante. [...] A fonte do episódio é a Lenda 46 – “O Jogo dos Olhos” [...]. Mais uma vez, na “atualização” dos elementos da lenda, Mário aproveita para fazer crítica à civilização tecnológica, à máquina. Embora não se trate aqui de uma paródia da retórica tribunícia, como em outros momentos do livro, o desfecho sentencioso e a reação lacrimosa dos ouvintes e do narrador de ocasião permitem aproximar este episódio do referente ao “Dia do Cruzeiro”. (CAMPOS, 1973, p. 191)

Aqui, mais uma vez, por meio da palavra, Macunaíma ganha seus ouvintes. Mas, agora, o faz com uma história que, ainda que emprestada, é “atualizada” e responde às suas reflexões e conclusões acerca da relação entre homem (branco) e a Máquina. A devoração macunaímica tem uma espécie de clímax nesse momento, pois é quando se fecha o ciclo e o herói pode, finalmente, entender a “civilização” com um olhar todo seu, compreendendo suas minúcias e psicologias para devorá-las e cuspir seu império sobre os filhos da mandioca.

4.6 O BOM FILHO À CASA TORNA, OU PRESENTES DE GREGO DA “CIVILIZAÇÃO”

Mas nem tudo podem ser flores. Após a derrota de Piaimã, um dos únicos a morrer sem virar estrela, faltando-lhe apenas o queijo, Macunaíma e os manos rumaram para o mato virgem. E voltava o herói com, além de uma saudade grande

de São Paulo, sinalizando um vínculo ambíguo de pertencimento e não pertencimento, aquilo que “mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Pathek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha” (ANDRADE, 2017, p. 165).

Aparentemente, Macunaíma tratara de ressignificar os presentes da civilização paulista que mais lhe pareceram valiosos, úteis ou mesmo bonitos. Não os usava do modo originalmente pensado, mas, ainda assim, o triste fato é que, como talismãs daquela civilização, continham certa carga de significados que acabarão se voltando contra o universo macunaímico. Vale a pena lembrar o que já repetimos e relembramos aqui: “comer é sempre uma via de mão dupla” (NODARI, 2015, p. 29). Quando Macunaíma antropofagiza a civilização, ela o come de volta e sabemos que, no fim, o resto é silêncio à beira do Uraricoera.

Podemos ver que o fascínio do herói com aqueles presentes foi um tiro no pé em breve análise sobre o que eles podem representar.

Primeiramente, o revólver Smith-Wesson é uma máquina de matar. Diferente de uma faca, que pode ser usada para cortar um pão ou atacar alguém, uma arma de fogo tem apenas uma “utilidade”. Mesmo que estendamos essas armas até para considerarmos modelos que possam ser usados para caça, com o objetivo de alimentar pessoas, aqui o simbolismo é outro, a lógica da relação entre indivíduo e natureza é completamente diferente.

Em segundo lugar, o relógio Pathek vem representar o tempo cronometrado, o tempo das usinas e das fábricas, uma hora de almoço e nem um minuto a mais. Se tínhamos no mato virgem uma lógica outra, uma relação espaço-temporal diferente, o relógio se impõe como um caixote que aprisiona essa compreensão da experiência de vida.

Por fim, o casal de Legornes sinaliza a introdução de espécies não nativas em um ambiente, com o interesse, no mínimo, comercial: criar aves aos bocados, encher gaiolas com animais que servem apenas para botar ovos para serem vendidos, um relacionamento no mínimo utilitarista com a vida, no qual os animais teriam pouca ou nenhuma finalidade fora desse sistema. Nesse aspecto, podemos até mesmo lembrar de alguns animais (de frangos e bois até gatos e cachorros) que sofrem alterações físicas apenas para melhor servirem às necessidades humanas,

seja para uma carne mais macia ou para um porte físico com mais apelo comercial em canis.

Em resumo, a relação com a vida, com o tempo e com a fauna se transforma. É introduzido um pequeno parasita na natureza matavirgista, como uma praga, a perfurar alicerces e roer as palavras da uma língua que será, infelizmente, morta, silenciada. Pois os temas do silêncio e do silenciamento percorrem toda a rapsódia. No nascimento do herói, o silêncio gera expectativa e, apenas com o murmurejo do rio ao fundo, indica harmonia; ao final, o silêncio é mudo, sem vida, inerte. Na falta daquela harmonia inicial, restou o silenciamento de uma língua.

4.7 SOBREVIVER MACUNAÍMA

Quando morre a língua, morre quem a fala, morre aquele que a usa para transmitir tradições, pensamentos, visões e sentimentos. Depois do fim, depois de Macunaíma ter subido aos céus, todo desmembrado, atacado por uma Uiara que não era mais sua, ele vira constelação, fadado ainda a seguir sempre mal interpretado, sendo às vezes urso e às vezes saci pererê. No entanto, depois do fim há uma esperança, pela arte, pela voz, pela arte na voz do cantor transcrita pelo folclorista erudito, pelo artista.

Já refletimos bastante, mas não o suficiente, acerca do “Epílogo”, pois há sempre espaço para esta que consideramos uma das chaves para compreender nossa leitura da rapsódia. Isso porque a consideramos o elo entre uma série de discussões, especialmente aquela da relação entre o erudito e o popular e sua representação no livro.

Estamos com Gilda de Mello e Souza, quando ela assim explica esse narrador:

O cantador não é um artista iluminado que encontra as suas soluções de improviso; é um profissional que se prepara longamente para a prova, armazenando na cabeça uma quantidade extensa e variada de conhecimentos, recolhidos nas fontes mais diversas: no Novo e Velho Testamento, na arte da gramática, em manuais de álgebra, dicionários de fábulas, livros de mitologia e astrologia, em velhas narrativas como a do imperador Carlos Magno, em romances de literatura de cordel. Por outro lado, procura guardar na memória desafios inteiros que se tornaram famosos no passado ou versos célebres de outros cantadores. Todo esse imenso material é fixado na lembrança por intermédio de uma afinidade de “processos mnemônicos de enchimento e mesmo de raciocínio”, como “enumerações, associações de imagens, de idéias feitas, dicções estereotipadas sem lógica intelectual” etc... Deste modo, o processo

surpreendente de “tirar o canto novo” não representa nenhum milagre; é um fenômeno de “traição da memória” – como o chama Mário de Andrade – provocado pelo simples desejo de vencer. (2003, p. 25)

Voltamos à descrição da técnica artística delineada em “O artista e o artesão” (1963) e aproximamos a figura do narrador com a de Mário, quanto ao seu aproveitamento erudito do material popular coletado em leituras e pesquisas. Seu artesanato é o trabalho estrutural de criação da rapsódia, seu conhecimento de como usar as normas de composição da música popular e das narrativas indígenas, por exemplo (“Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular” (MELLO E SOUZA, 2003, p. 12)). O que ele chama de “virtuosidade” é o conhecimento em geral, “recolhido nas fontes mais diversas” e que o capacita a criar elos, personagens, transposições, transformações, releituras, apropriações, enfim, aquilo que lhe dá um arsenal de elementos para compor a narrativa e, acima de tudo, a compreensão sobre cada um deles, que permite ao artista conhecer as possibilidades de seu projeto. Já a “solução pessoal do artista no fazer da obra de arte” (ANDRADE, 1963, p. 15) é o projeto em si, a obra finalizada, mas em movimento, com seu sistema de regras e devorações próprio.

Enquanto isso, o “desejo de vencer”, que Gilda de Mello e Souza aponta, é a união entre o cantador e Mário, criada por ele para combater o inimigo em comum, conforme bem descrevemos com base em análise de Raúl Antelo, em “Macunaíma: Apropriação e originalidade” (1997).

O “Epílogo” lança sobre a rapsódia novas possibilidades, entendendo-a de uma perspectiva metalinguística e reforçando, por meio do escrever e falar brasileiros, uma sensação crítica do relacionamento entre indivíduos e sua terra, e indivíduos entre si. Prolongando, assim, as discussões do poema “Descobrimento” em suas investigações.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de compreendermos alguns conceitos e discussões de grande relevância para esta pesquisa e que não se encontram apenas no âmbito da narrativa, impactando ainda ideologias marioandradianas ou mesmo oswaldianas, e depois de termos traçado um percurso devorador de Macunaíma, vida e “morte” de sua Antropofagia, podemos ressaltar algumas respostas que já trouxemos acerca desse movimento.

No trabalho marioandradiano, destacamos as imensas dúvidas, paradoxos, críticas e aceitações sobre o relacionamento entre o intelectual, que, por mais revolucionário e criticado na academia, segue sendo representante de uma dita “civilização”, de uma elite intelectual, e também pontuamos o desenvolvimento de temas como a identidade, a originalidade e brincadeiras com marcações e lógicas temporais.

Oswaldianamente, pensamos antropofagicamente. Por meio de reflexões de entrevistas, apanhamos conceitos que podem ampliar a reflexão sobre a Antropofagia, indo além de uma simples devoração cultural para encontro de apenas uma identidade brasileira. Desse modo, abusamos da metáfora do próprio autor e de seu convite para que saltássemos do bonde da civilização e despíssemos o fraque para, pela chave antropofágica, ou melhor: antropófaga, criar algo de propriamente nosso, alimentando a inteligência selvagem, selvagem porque não domesticada. E ainda instigamos reflexões sobre a Antropofagia como implosão do processo de colonização, como projeto de vingança simbólica contra violências nem sempre simbólicas do colonizador que, aportando em terras brasileiras, assentou-se, tomou posse do que não era seu e escreveu carta de (re)batismo.

Ao analisarmos o percurso antropofágico de Macunaíma, percebemos que a devoração já é uma característica natural em seu universo matavirgista, assim como toda uma lógica e uma visão de mundo, modos de experienciar o tempo e o espaço e as relações com o meio, específicas a esse universo e à psicologia de seus habitantes. Desse modo, levado a outras terras por infortúnios do destino já profetizados por Exu (“[...] nome principado por Ma tem má sina...” (ANDRADE, 2017, p. 76)), pratica por lá suas devorações e, assimilando pouco a pouco aquela mentalidade, pé ante pé, consegue dominá-la e tornar-se imperador – percurso resumido em diagnóstico-ditado-história de origem (a falta da lara explicável-Pouca

saúde e muita saúva-a história da onça-parda que é o automóvel de hoje). No entanto, o novo dominador também passa a ser dominado. Assim como a carne da perna que comera do Currupira e que lhe denunciava para o inimigo, aquela nova proteína estava lhe fazendo mal. No entanto, diferentemente do que houve no primeiro caso, essa nova “dor de barriga” não fora percebida e, pouco a pouco, contaminou a natureza e a essência do herói. E o que antes era a experiência matavirgista tornou-se apenas silêncio.

Podemos, então, juntar tudo na mesma sopa sem esquecer o queijo.

Primeiramente, o *Macunaíma* salta do bonde e percorre o mato virgem em caminho próprio sem cortar planta ou pavimentar estrada, pois é desenvolvido sob uma lógica diferente. Acima de tudo, diferente daquela propagada pelas regras do bem dizer e dos beletristas, dos academicismos que já abordamos nesta pesquisa, pautando-se em uma lógica autóctone não apenas para falar de Brasil, mas também de humanidade e vidas plurais. Pelo artesanato de um intelectual, os jogos e elementos utilizados como matéria-prima são trabalhados de um modo distinto daquele que normalmente corria pelos caminhos da produção tradicional. Como já destacamos na análise de Haroldo de Campos (1973), isso que chamamos de “artesanato”, lembrando o uso de palavras feito por Cavalcanti Proença em seu *Roteiro* (1969), é de uma originalidade *chocante*, pois converge um trabalho com o popular e o erudito de forma única.

Esse reencontro [do muito novo com o extremamente antigo] confere originalidade muito especial ao projeto de Mário de Andrade, para muito até uma chocante originalidade, pois ainda hoje não faltam os que consideram o *Macunaíma* um projeto falido. Não conseguindo encontrar na rapsódia do “herói sem nenhum caráter” os ingredientes do romance tradicional, “bem acabado” – nem a causalidade realista do verossímil, nem a coerência das elaborações psicológicas dos romances de atmosfera – certa crítica decreta o malogro do livro com a imperturbabilidade sentenciosa de um magistrado de vara falimentar. E no entanto, a coerência do *Macunaíma* deve ser buscada num outro tipo de lógica (como também o seu tempo, a sua “cronia”, e a sua psicologia): trata-se da lógica do pensamento fabular, de certo modo daquela *logique concrète* da *pensée Sauvage* de que fala Lévi-Strauss; de qualquer modo, da lógica enquanto semiologia da narração, definível a partir de um *corpus* (o lendário de Koch-Grünberg) [...]. (CAMPOS, 1973, p. 66)

Essa “originalidade chocante” é o que consideramos o “queimar o bonde da civilização”. Não é construir sem regras, numa liberdade utópica que funde onças e carros sem senso crítico. É construir com base em outra fundamentação lógica,

política, cronológica, relacional etc. – resumindo, uma fundamentação antropofágica, pau-brasil e matavirgista: *macunaímica*.

No entanto, investigar a antropofágica vingança macunaímica é mais sutil, pois sempre consideramos que essas obras não apresentam uma visão utópica de paraíso a ser (re)conquistado com finais felizes, mas uma sensação crítica e uma visão mais delicada frente à complexidade dessa batalha.

É sutil, pois, como pudemos observar no desenvolvimento deste trabalho, ela realmente se sucede até certo ponto. Macunaíma conquista seu poder sobre a Máquina e expande seu império para além do mato virgem. Importante evidenciar que consideramos a Máquina um grande símbolo macunaímico da “civilização”, visto que, ao longo da narrativa, ela não se apresenta como apenas carros, telefones e elevadores. Basta que vejamos, por exemplo, o modo como o narrador se refere à transformação de Macunaíma em francesa para enganar Piaimã:

Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruge, a máquina meia-de-seda, a máquina combinação com cheiro de casca-sacaca, a máquina cinta aromada com capim-cheiroso, a máquina decoletê úmida de patchuli, a máquina mitenes, todas essas bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim. (ANDRADE, 2017, p. 60)

Ou, ainda, basta aproveitarmos aquela conclusão inicial do herói: “os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens” (ANDRADE, 2017, p. 51). Desse modo, temos a confiança de tratarmos da Máquina com “M” maiúsculo, como uma entidade maior dentro dessa nova cosmologia que Macunaíma enfrenta.

Quando, por meio da palavra e do discurso, envolve, domina e devora toda essa simbologia civilizatória, colonizadora, essa alteridade, torna-se um ente antropófago maior. E também o faz porque, além dessa natureza sua, a vingança macunaímica é ousar ver o mundo com olhos livres, livres da domesticação; o europeu prova do próprio remédio. Macunaíma vê tudo como máquina, até mesmo os homens são máquinas. Uma sociedade mecânica, automática, sem nem mesmo uma lara explicável para entender o elemento mais fundamental de si mesma. E ele ousa ver os postes como estrelas e as buzinas como berros. E não compra a ideia das mulheres que explicam sua visão da Máquina. Dá a tudo isso “o gesto famanado de ofensa: a pacova” (ANDRADE, 2017, p. 49), permanece em estado de reflexão, filósofo a seu modo, até compreender a verdade daquilo tudo e trancá-la em código

na história da onça Palauá. Transforma aquele universo na palavra, em história e assume-o para si. Gesto repetido/refletido no cantador que canta os próprios casos do herói e empresta sua voz ao escritor, juntos contra um inimigo em comum, para devorá-lo.

Mas a vingança macunaímica não é eterna, dando margem a uma interpretação muitíssimo menos idealizada de todo esse processo, no âmbito cultural, mas também no âmbito humano.

Macunaíma perde a muiraquitã, seu objetivo e tesouro durante quase toda sua saga, para a Uiara. Perde, além do talismã, “uma perna dedões, eram os cocos-da-baía, eram as orelhas os dois brincos feitos com a máquina patek e a máquina smith-wesson, o nariz, todos esses tesouros [...]” (ANDRADE, 2017, p. 199-200). O Mato Virgem o devorara, ele se tornara uma espécie de inimigo. Não havia defeito em sua Antropofagia, mas havia algo no revés, algo que ele perdera ao também ser comido pela “civilização”. Assimilando aqueles símbolos civilizatórios, perdera alguns pontos de contato com sua própria natureza matavirgista, pois a arma de fogo, o tempo do capital e a fauna intrusa reformaram de algum modo sua essência. Quando Macunaíma volta, as coisas não dão certo. E é aqui que sua Antropofagia decai.

Voltamos, então, a uma visão crítica do contato. A cultura da elite se sobrepõe à daqueles povos e indivíduos marginalizados. E, como ficara no Uraricoera, resta o silêncio. Mas há, ainda, uma reviravolta, pois não esquecemos o trabalho em dupla do artista intelectual e do artista popular, que juntos conseguem ainda marcadamente se voltar contra um inimigo em comum.

Nesse trabalho, original, pois que não se trata de uma cópia anacrônica de produções antigas populares nem uma vanguarda destituída de fundamento ou diálogo com sua matéria-prima, tudo se consegue com propostas reflexivas acerca da identidade, reflexões amplas ao ponto de não abordarem apenas a identidade nacional, mas a identidade humana em movimento, *em relação*.

No *Macunaíma*, mais que dar voz a uma entidade abstrata designada como popular, são realçados os lugares humanos dessas vozes, sua importância em relação à produção de conhecimento, à sua própria ciência. Macunaíma não tem caráter e por isso mesmo é tão abrangente, podendo a *nossa gente* ser as várias gentes que há por aí. Mas isso não se limita a ele, pois seu mundo é amplo e abrangente, metamorfoseador e metamorfoseável. Até mesmo o antagonista Piaimã

é peruano com nome italiano, regatão e rico fazendeiro, gigante comedor de gente e colecionador de tesouros. As gentes macunaímicas viram estrelas e as estrelas descem pelos postes. As distâncias são percorráveis, pois não há distâncias. As fronteiras não existem, pois não existem bandeiras. Os animais falam e já foram gente. As palavras são mágicas e a voz e o silêncio são constantes simultâneos. Sem opostos ou complementariedades. Coexistências.

Tudo isso não ocorre apenas por um pequeno cuidado estético, por uma criativa fantasia literária, mas sim por e em um projeto maior, que parte daquela lógica fabular desenhada em análise de Haroldo de Campos (1973) e, acima de tudo, das fontes indígenas, como sempre foi conhecido, mas ricamente explicado por Lúcia Sá (2012), ao retratar as narrativas de *tricksters*.

A difusão e a fluidez marcam ainda outros aspectos dessas narrativas, que não parecem estabelecer diferenças categóricas entre o comportamento de *tricksters* como Makunaíma e o de outros personagens. A cutia, por exemplo, apesar de ser mais sensata do que os irmãos, não deixa de ser um tipo de *trickster*, pois engana Makunaíma e seus irmãos a fim de guardar toda a comida para si. Os irmãos de Makunaíma também fazem o papel de *tricksters* em relação ao gigante Piaimá, inventando uma série de truques para ludibriá-lo e salvar a vida do irmão caçula. E mesmo Piaimá, o vilão, desempenha um papel mais positivo em algumas histórias, como naquela que aparece ensinando pajés a desempenhar suas funções. Como construções de um “eu” ficcional, as histórias de Makunaíma contadas por Mayuluaípu e Akuli revelam essa mesma fluidez, essa mesma ausência de traços rigidamente definidos. Makunaíma pode ser extremamente corajoso em algumas ocasiões e perfeitamente covarde em outras; pode resolver problemas de maneira brilhante e mais tarde ser enganado da forma mais estúpida; ele é herói, mas ao mesmo tempo vilão e vítima. Essas incongruências dificilmente seriam problemáticas se aplicadas à descrição da maioria dos seres humanos, mas parecem destoar das expectativas em relação às narrativas tradicionais, segundo as quais heróis e vilões devem ser representados com papéis claramente definidos. No caso das narrativas indígenas das Américas, essas expectativas derivam da imposição de modelos normalmente empregados no estudo dos chamados contos folclóricos europeus. Um *trickster* como Makunaíma, porém, está mais próximo dos personagens contraditórios e descentralizados da ficção do século XX do que de modelos supostamente tradicionais de heroísmo. (SÁ, 2012, p. 56)

E na qualidade de *trickster*, difuso e fluido, avesso às expectativas das críticas tradicionais e próximo das incongruências naturais do humano, não podemos ter o herói original, o Makunaíma (e até mesmo o Macunaíma), como passivo e ingênuo. O texto de Jaider Esbell, artista Makuxi, evidencia uma interpretação sua da missão desse que seria chamado “o herói de nossa gente”, deixando “pistas ou acessos para que todas as questões maiores estejam

contempladas” (ESBELL, 2018), o que com certeza fez parte de nossos objetivos durante esta pesquisa.

Estou aqui para resgatar meu avô, levá-lo pra casa pra cuidar dele. O ser que sou, eu mesmo, é homem, um guerreiro pleno de 1,68 metros, 82 kg, 39 anos. É livre como deve ser. É livre como é meu avô Makunaima ao se lançar na capa do livro do Mário de Andrade. Ele se deixou ir; foi o que me disse em uma de nossas inúmeras conversas de avô e neto. Assim me diz ele:

– Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui.

Foi o meu avô que contou tudo isso pra mim. Ele não tem segredo nenhum comigo e foi mesmo ele que mandou lhes falar. Foi mesmo ele que me autorizou a citá-lo, a reivindicá-lo, a cultivá-lo, vivê-lo, ressuscitá-lo.

Minha relação com meu avô Makunaima é muito forte por meio da arte e por meio do sangue. Sim, temos o mesmo sangue, a mesma astúcia, o mesmo caráter. Eis o grande artista Makunaima, o grande ser incompreendido. Eu mal nasci e fui alçado pelos pés com o pulo que meu avô deu para me alcançar. (ESBELL, 2018)

Makunaíma não foi roubado por Mário nem os modernistas tomaram posse de ideias e invocações que não eram suas, ou de rituais de outros. Conforme evidenciamos neste trabalho, há uma evidente consciência desses artistas em relação a suas posições e seu papel enquanto membros de uma elite, mas também enquanto parte integrante de várias propostas de renovação, de tomada de uma consciência mais abrangente sobre a relação, o relacionamento entre indivíduos que muitas vezes se ignoram mutuamente. Acreditamos termos destacado neste trabalho que as execuções de Mário e de Oswald, como do restante de seus colegas de projeto, carregam complexidades, ambiguidades e contradições, não nos alienamos a este fato. Mas é justamente a natureza de Macunaíma. Todos eles sobem e descem, dizem e desdizem, pensam e repensam. É um jogo de erros e acertos num processo contínuo de transformação. Representam um movimento no sentido mais usual da palavra: o movimento pau-brasileiro, antropófago, matavirgista não é estático, redescobre-se a cada leitura, para renovação e correção. A descoberta de uma identidade além. Makunaíma se transformou ele próprio em

Macunaíma, passando a viver também na capa do livro e no cinema. Não foi comido sem ver.

Por ora, confiamos que a presente pesquisa cumpre seus objetivos iniciais de investigação, analisando os rastros macunaímicos em seu percurso e descobrindo seu modo de existir antropofagicamente, com base nas visões artísticas principalmente de Mário e Oswald – Marioswald. Mas a conclusão rapsódica do “Tem mais não” é transitória, pois, quando acreditarmos termos dado todas as respostas, sonharemos com um grupo de pessoas dizendo “Tá errado! Tá errado!” e surgirão novas pesquisas. Tornar-se o outro, antropofagicamente, nunca é um ponto de chegada, mas sim um gesto interminável de transformação.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ANDRADE, M. de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983a.
- ANDRADE, M. de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983b.
- ANDRADE, M. 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, M. de. **De pauliceia desvairada a Lira Paulistana**. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- ANDRADE, M. de. Osvaldo de Andrade. 1924. In: ANDRADE, O. de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANDRADE, M. de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- ANDRADE, M. de. **Primeiro Andar**. São Paulo: Com-Arte, Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- ANDRADE, M. de. Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil. Paris, 1925. In: ANDRADE, O. de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003. p. 73-83.
- ANDRADE, O. de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, O. de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, O. de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, O. de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.
- ASSIS, J. M. M. de. O passado, o presente e o futuro da literatura. [1858]. **Machado de Assis**: vida e obra. Disponível em: <<https://machado.mec.gov.br/index.php>>. Acesso em: 21 dez. 2021.
- ASSIS, J. M. M. de. Notícia atual da literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. [1873]. **Machado de Assis**: vida e obra. Disponível em: <<https://machado.mec.gov.br/index.php>>. Acesso em: 21 dez. 2021.
- ANTELO, R. Macunaíma: apropriação e originalidade. 1997. In: LOPEZ, T. P. A. (Org.). **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter – edição crítica. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 295-305.

- AZEVEDO, A. B. S. S. **Antropofagia – palimpsesto selvagem** –. 199 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BANDEIRA, M. Evocação de Recife. **Escritas.org**. [S.d.]. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/9074/evocacao-do-recife>>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- BOAVENTURA, M. E. (org.). **Os dentes do dragão**. São Paulo: Globo, 2008.
- BOPP, R. **Vida e morte da Antropofagia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.
- BOSI, A. Situação de Macunaíma. In: LOPEZ, T. P. A. (Org.). **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter** – edição crítica. São Paulo: ALLCA XX, 1997.
- CASCUDO, C. **Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2013.
- CAMPOS, H. de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. 1991. In: ANDRADE, O. de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1991. p. 7-53.
- CAMPOS, H. de. Serafim: um grande não-livro. 1991. In: ANDRADE, O. de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1991. p. 5-28.
- CAWS, M. A. **Manifesto: a century of isms**. University of Nebraska Press: Nebraska, 2001.
- COELHO, F. A semana de cem anos. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 19, n. 41, p. 26-52, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/184567>>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- ESBELL, J. Makunaima, meu avô em mim!. 26 ago. 2018. **Galeria Jaider Esbell**. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/26/makunaima-o-meu-avo%CC%82-em-mim/>>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- FERNANDES, F. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. 1946. **Revista do Arquivo Municipal**: publicação do Departamento de Cultura, São Paulo, ano XII, v. CVI, 1946.
- FINAZZI-AGRÒ, E. As palavras em jogo: Macunaíma e o enredo dos signos. 1996. In: LOPEZ, T. P. A. (Org.). **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter** – edição crítica. São Paulo: ALLCA XX, 1997.
- FONSECA, M. A. Carta pras Icamíabas. In: LOPEZ, T. P. A. (Org.). **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter** – edição crítica. São Paulo: ALLCA XX, 1997.

- FREUD, S. **Totem e tabu**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- JARDIM, E. **Eu sou trezentos: Mário de Andrade – vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- LOPEZ, T. P. A. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- MELLO E SOUZA, G. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- MORAES, M. A. de (org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944**. São Paulo: Global Editora, 2010.
- NODARI, A. “A transformação do tabu em totem”: notas sobre (um)a fórmula antropofágica. **dasQuestões**, n. 2, fev./mai. 2015, p. 8-44.
- NODARI, A. Instinto e extinção: os índios na literatura nacional (curso sobre poéticas ameríndias [1]). 5 mar. 2019. **Sub specie alteritatis: experiência de antropologia especulativa**. Disponível em: <<https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2019/03/05/instinto-e-extincao-os-indios-na-literatura-nacional-curso-sobre-poeticas-amerindias-1/>>. Acesso em: 21 dez. 2021.
- NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. 1990. In: ANDRADE, O. de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p. 5-39.
- PROENÇA, M. C. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1969.
- RIBEIRO, D. Liminar: Macunaíma. 1997. In: LOPEZ, T. P. A. (Org.). **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter – edição crítica**. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. XVII-XXII.
- SÁ, L. **Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana** [online]. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- SÁ, L. Macunaíma e as fontes indígenas. In: ANDRADE, M. de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 223-240.
- VELLOSO, M. P. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2010.