

ARTE E CRIAÇÃO EM MACUNAÍMA

Este artigo foi originalmente apresentado como trabalho final do curso sobre Mário de Andrade ministrado sob a orientação da prof^a e Telé P. Ancona Lopes (doutoramento em Literatura Brasileira — 1^o semestre de 1981). As aulas e discussões em sala muito contribuíram para sua elaboração.

Partindo da contraposição existente no *Macunaíma*¹, entre espaço primitivo e espaço urbano, pretendo apreender a visão que tem Mário de Andrade do artista e de sua função, no interior da rapsódia.

Decorrem do tema vários outros, importantes para a compreensão da visão de mundo do Autor e de seu posicionamento enquanto artista consciente das possibilidades e limites de seu fazer.

A contraposição entre o espaço urbano e o espaço rural é elemento presente em quase todas as correntes ideológicas nacionalistas da década de vinte, marcadas por "ressentimentos contra o colonialismo predatório" e por um "temor face as grandes potências e seu expansionismo"².

A corrente liderada pela Igreja Católica, por exemplo, ainda que a nível moral, faz críticas violentas à civilização material do mundo moderno, denunciando o caráter dispersivo e materialista do mundo³.

Presentes também nos programas das "ligas nacionalistas" da década a preocupação com a língua e passado pátrios, a busca de afirmação de um caráter nacional, o anti-cosmopolitismo como meio de afirmação dos costumes nacionais. Além disso, a preocupação com os

valores e potencialidades daquilo que é tipicamente brasileiro, tentativa de codificação de uma "língua brasileira" (português + tupi-guarani + brasileirismos + neologismos) e afirmação da vocação eminentemente agrícola do Brasil, salientando o papel corruptor das grandes metrópoles. Como se vê, muitos desses pontos também constam dos projetos que marcaram as correntes literárias do período e a obra de Mário.

As ideologias nacionalistas da época serviam basicamente para fortalecer e legitimar o papel tutelar do Estado, mediador das classes dominantes. Um Estado forte e centralizado é proposto como solução para "caracterizar" uma sociedade considerada amorfa. O alvo mais importante do nacionalismo da época é, em última instância, a classe operária que se organiza e pode colocar em cheque a dominação das oligarquias.

Muitos pontos presentes em *Macunaíma* têm uma homologia, uma relação estreita com as idéias nacionalistas que marcaram a intelectualidade brasileira da Primeira República. Entre eles a oposição cidade/campo.

Não poderia ser diferente, uma vez que Mário de Andrade — ainda que na seara específica do fazer literário, com toda a força profética presente no poético — é um homem de seu tempo, portanto permeável a influências e configurações ideológicas de seu momento histórico.

Falando sobre *Os Sertões*, Walnice Nogueira Galvão faz a seguinte observação sobre o livro, também pertinente, no meu ponto de vista, no caso de *Macunaíma*:

"Como todo grande livro, este também organiza, estrutura e dá forma a tendências profundas do meio social, expressando-as de maneira simbólica."⁴

Nessa linha, a visão nacionalista que embasa a composição de *Macunaíma* está, de algum modo, ligada ao solo comum das ideologias nacionalistas e de "caráter nacional" que marcaram o panorama intelectual e político da década. No entanto, esta visão, na rapsódia, é resgatada por um posicionamento crítico diante de um nacionalismo estreito e por uma proposta de aproveitamento do arte-fazer popular e de instauração do pensamento selvagem.

Segundo Alfredo Bosí, a mediação entre o material tirado do folclore e a expressão moderna em *Macunaíma* se dá através de Freud, através de uma aproximação psicanalítica dos mitos e costumes primitivos⁵.

Salienta o autor, em nota de rodapé⁶, a constância da presença de Freud na obra de Mário de Andrade (em *Amar, Verbo Intransitivo*, nos contos). O crítico ressalta que em *Macunaíma* o aproveitamento de Freud coincide com o primitivismo encarado criticamente como poten-

cialidade estética.

Sobre o "pensamento selvagem" em *Macunaíma* assim nos fala Bosi:

"Em *Macunaíma*, como no pensamento selvagem, tudo vira tudo. (. . .) Lévi-Strauss definiu o 'pensamento selvagem', numa linha estruturalista, como pensamento capaz de compor e recompor configurações a partir de conteúdos díspares esvaziados de suas primitivas funções. Aceitando a hipótese, dir-se-á que Mário de Andrade fez bricolage em *Macunaíma*: não só de lendas indígenas que usou livremente na sua rapsódia, mas de modos de contá-las, isto é, de estilos narrativos!"⁷

Rejeitando o termo bricolage, Gilda de Mello e Souza aproxima o processo compositivo de *Macunaíma* ao processo criador da música popular⁸.

Neste solo de composição tão rico apontado pela crítica, cresce em importância a temática do artista e de sua função, temática construída e conscientemente buscada no interior da obra.

Seja como fator de ruptura (na cidade), seja como elemento de unificação (no espaço primitivo), a arte é apresentada na rapsódia como resistência, como possibilidade, ainda que utópica, de assumir a perspectiva popular no espaço da literatura.

Aberto à modernidade, Mário de Andrade é suficientemente sensível para assimilar criticamente as influências das vanguardas européias (Verhaeren, unanimistas, Expressionismo) e norte-americanas (Whitman), reaproveitando-as na leitura e reflexão que faz sobre seu povo e sua gente.

Em *Macunaíma*, há muito da influência da experimentação, da arte de circunstância, do grotesco, do insólito, da paródia, que tanto marcaram a literatura expressionista. Mário assimila do Expressionismo, também, a possibilidade de instauração de um novo modo de pensar a realidade, sob o domínio de uma outra lógica, que ele transforma em aproveitamento e valorização do pensamento selvagem. Finalmente, talvez ainda influenciado por essa corrente estética, aproveita as soluções contidas na criação popular nessa sua produção erudita (veja-se, a respeito, a captação da produção dos desenhistas góticos, nas feiras, elaborada pelos expressionistas alemães).

Dois grandes eixos — cidade e espaço primitivo — compõem o espaço de movimentação do herói que será um incompreensível dos dois, um híbrido cultural. Os dois espaços se definem por contraposição.

O espaço primitivo é configurado como um paraíso tropical. No primitivo reside a possibilidade do característico, da identidade, do nacional. É o espaço pleno, do gozo, mediação para o espaço cósmico. É

o lugar privilegiado onde se originam os mitos, onde se encontram os totens, onde há a possibilidade do "nacional":

"A classificação do brasileiro como primitivo, que exprime em Macunaíma, é além de resultado da síntese da criação popular que é seu romance, uma decorrência da compreensão do comportamento de povos ligados a totens como o mutum, o sapo, a lontra e outros, das lendas colhidas por Koch-Grünberg".⁹

No Uraricoera, é apresentada a possibilidade de afirmação da origem mítica do brasileiro. Na fala de Paul-Pódole, no capítulo XVII, por exemplo, há o reconhecimento de Macunaíma como "característico":

"— Ah, herói, tarde piastel Era uma honra grande para mim receber no meu mosqueiro um descendente de jaboti, raça primeira de todas. . . No princípio era só o jaboti Grande que existia na vida. . . Foi ele que no silêncio da noite tirou da barriga um indivíduo e sua cunhã. Estes foram os primeiros fulanos vivos e as primeiras gentes da nossa tribo. . . Depois, que os outros vieram". (p. 132)

Aí a afirmação de que o "jaboti", sendo o totem de Macunaíma, também o é do brasileiro¹⁰, uma vez que Macunaíma é o "herói de nossa gente".

A expressão a caracterizar reiteradamente o espaço primitivo é "era bom", síntese da plenitude mas também — marcada pelo tempo verbal — da nostalgia do utópico. No entanto, o retomo nostálgico é amenizado pelo caráter paródico, contraditório do "herói":

"Na alegoria solar andradiana — que não é exaustiva, mas apenas uma das alegorias imbricadas num livro cheio de intenções e símbolos. . . — há, claramente, esse elemento de fidelidade ou retorno às origens, traduzido numa 'saude' (neo-romântica e neo-indianista, nesse sentido) da raça mítica original e de seu herói tribal, legatário da 'civilização superior', a recuperar. Essa face 'nostálgica' da utopia é cercada, porém, pela própria configuração contraditória do herói/anti-herói. Macunaíma é o representante de uma raça caldeada, herói compósito, in progress, em busca de seu perfil étnico (um de cujos elementos fundamentais é exatamente o elemento europeu, tanto assim que, na metamorfose do poço de Sumé, o herói ameríndio adquire traços raciais europeizantes: pele branca, olhos azuis, cabelo louro). Insubmisso a padrões rígidos ("Não vim no mundo para ser pedra"), insusceptível de ser 'legitimado' (mesmo que seja por um

'mito de retorno às origens'), Macunaíma, herói antinormativo, 'sativizante e infeliz', será talvez por isso (exatamente por sua dimensão crítica) mais capaz de inserir-se num mundo futuro 'eventualmente aberto.'¹¹

Ao apontar a utopia do espaço primitivo como saída para a contradição de um Brasil incanaracterístico, não deixa Mário, na rapsódia, de apontar também para o elemento que na estrutura social brasileira significaria um retrocesso civilizatório. Mas, o caráter de "abertura" futura presente no utópico e na própria antinormatividade do herói resgata o "romântico" que existe na proposta, redimensionando-o. Não se trata, tão-somente, de um lugar a que romântica e regressivamente se volta em busca das origens, mas também de um lugar, de uma "u-topia" profética daquilo que "poderia ser".

Nesse espaço, há condições de uma "unidade do ser", através de uma inteireza, de uma ligação íntima com o meio, que, conseqüentemente, propicia a possibilidade de caracterização do brasileiro cujo "ethos" tende mais para uma interpretação sensível do mundo. Keyserling e sua valorização do ser ligado à sensibilidade em detrimento da lógica são a base da visão que tem Mário de Andrade do primitivo, da "poiesis" primitiva. Sobre essa influência nos fala Telê:

"O escritor está preso, contudo, à ecologia e procura fazer do homem e da sociedade de um país o espelho de sua geografia. (...) Keyserling é sua real influência no enfoque do primitivo por volta de 1927, pois em Lemonde qui nait encontra o problema das nações jovens americanas. O filósofo, chamado 'o metafísico da nostalgia da ação' mostra-lhe que a cultura do futuro não deverá se apoiar em 'können' (capacidades, fatos), mas no 'Sein' o ser.

O homem americano tem o comportamento mais ligado aos valores da sensibilidade e deve ser aproveitado nesse sentido, isto é, imitado em seu modus vivendi, próximo da civilização e distante do progresso alienador, porque conduzido além das possibilidades do ser."¹²

A Amazônia catalisa as características desse espaço mítico, sensível. É a "sede" da preguiça, do ócio criativo que dá as condições para o aparecimento da Arte. Não é aleatório que um dos refrãos a marcar o herói da rapsódia seja justamente o "ai! que preguiça!. . ." que, se em alguns exemplos adquire conotação negativa¹³, em muitos é expressão da resistência de Macunaíma ao assédio do urbano descaracterizador. A Amazônia, então, como esse espaço privilegiado, é sempre afirmada le-

vando-se em conta o espaço urbano que se lhe opõe radicalmente.

Mário de Andrade captou uma dinâmica interessante do capitalismo da época, ou seja, o processo reificador da sociedade capitalista.

A grande metrópole do "Igarapé Tietê" é introduzida na narrativa (capítulo V) através do dinheiro, nas suas mais diferentes denominações, até ser sintetizado no símbolo máximo do capitalismo que é a mercadoria, o valor de troca:

"... adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por mil caucas" p. 30

Extrapola a enumeração um caráter descritivo, para funcionar como elemento qualificador do espaço urbano. É o primeiro signo coercitivo desse espaço.

Há um outro símbolo síntese — "o burbom" — só que antecedendo a enumeração. Através do emprego desse elemento (que designa uma variedade de café) o narrador deixa assinalado que essa metrópole e seus símbolos existem sob o signo da aristocracia cafeeira.

A enumeração do dinheiro" adquire um caráter sufocante a indiciar o momento divisório que se segue:

"Macunafma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado..." p. 30

Aliás, esse momento já começava a ser marcado pela adversativa que introduz a caracterização da cidade ("Porém entrando nas terras do Igarapé Tietê..." p. 30).

Outro elemento a caracterizar a apresentação de São Paulo no capítulo referido (e que é, sem dúvida, seu elemento caracterizador por excelência até hoje) é o trabalho. Como resistência a esse "ethos" da metrópole emite Macunafma seu já famoso "Ai/ que preguiça...", como uma forma de o primitivo resguardar-se da coisificação imposta pela cidade grande, como um protesto. Macunafma, o incarakterístico, apresenta aqui uma pré-consciência de sua condição de primitivo, da sua identidade esboçando o desejo de voltar ao lugar de origem:

"Resolveu abandonar a empresa, voltando pros pagos de que era imperador" p. 31

Já é um índice bastante forte da inadequação do herói no espaço da metrópole, mostrada através do confronto entre sua lógica de primitivo e o cunho radicalmente diferente que marca o urbano. Essa inadequação é explicitamente colocada na fala do estudante (capítulo XI), que, através de um discurso marcado pela retórica, afirma nitidamente

os limites do urbano. Esses limites não comportam a lógica criadora e obediente a um ritmo natural do primitivo. Ao contrário, reiteram o trabalho e o tempo por ele rigidamente marcado:

“— Meus senhores, a vida dum grande centro urbano como São Paulo já obriga a uma intensidade tal de trabalho que não permite-se mais dentro da magnífica entrosagem do seu progresso siquer a passagem momentânea de seres inócuos!” p. 78

A cidade é o espaço do anonimato, da ausência do nome que individualiza. É evidente que um tal espaço não admite e nem reconhece a possibilidade do épico. Af, Macunaíma não é “o herói de nossa gente”, mas antes simples desconhecido.

É interessante notar, apesar da inadequação de Macunaíma já salientada, que é ele que abre um espaço para que o homem urbano coloque sua fala: “Pois então a gente vive trabucando pra ganhar o pão nosso . . .” p. 78 Fala que entra em oposição à retórica do estudante: “— . . . e quando trabalho honesto do povo é perturbado . . .” p. 78

No primeiro exemplo o acento é colocado no *trabalhador* (“a gente”). No segundo no *trabalho* (“o trabalho honesto”). É interessante essa distinção uma vez que ela é a marca da retórica capitalista burguesa que veicula uma valorização do “trabalho” (de cuja exploração advém o lucro) em detrimento da valorização do “trabalhador” que não pode ser valorizado, antes, deve ser mantido explorado. No discurso do estudante, a crítica feita ao governo se utiliza da mesma retórica da classe dominante reproduzindo, assim, seus valores.

Outro lado a marcar o urbano é a presença explícita da repressão. O espaço da metrópole é o espaço policial por excelência¹⁴.

No entanto, é no relacionamento com a máquina que se afirma de modo mais sensível a dicotomia entre as visões do primitivo e do homem urbano.

Macunaíma tenta se “apropriar” da máquina, “conhecê-la — no sentido forte do termo — através do processo religioso do primitivo e através do domínio pela sensibilidade e ludicidade:

“Então resolveu ir brincar com a máquina pra ser também imperador dos filhos da mandioca!” p. 32

Através da superposição com a figura de Cí, Macunaíma explicita que o domínio, dentro da sua visão de mundo, se dá via princípio de prazer, via poiesis.

O narrador, através da síntese do discurso das mulheres da cidade, abre espaço para a expressão direta do personagem a respeito

da máquina: "... porque ela mata" p. 32

A forma de conhecimento do urbano contrapõe-se a do primitivo, ambas dentro do limite da palavra, de nomear. Macunaíma percebeu que, diferentemente do primitivo, os "civilizados" eram "donos sem mistérios" e conseqüentemente "sem força", da máquina. A máquina é "incapaz de explicar as infelicidades por si" (p. 32), necessita sempre de um logos explicador, exterior, que a legitime. Segundo o seu pensamento de primitivo só se é dono daquilo que se explica, com "patos", com sensibilidade, com mistério:

"... 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*". p.33 (grifos meus)

A cidade tentacular, que seduz mas não realiza ("... mais cantadeira que a mãe d'água" . . . p. 32), apresenta na fala de Macunaíma a expressão de seu dilaceramento máximo, de sua contradição:

"Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez." p. 33

Através da visão do primitivo, a crítica à alienação citadina e conseqüente libertação da questão que o perturbava, justamente por ter, para si (e sempre ao nível do verbal), deslindado o impasse tormentoso em que se encontra o homem urbano.

Resolvido esse impasse, nada o impede de, para dar continuidade à sua trajetória de incaracterístico, assumir para si o poder de domínio do outro através da coisificação do humano, tão marcantemente característica do sistema que, como primitivo, criticou:

"Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagostas e francesas." p. 33 (grifos meus)

Transforma o irmão na máquina que tão criticamente definiu. Pede a presença de "francesas" como uma "coisa", equiparando-as às lagostas. Enfim, transforma-os em mercadorias.

Da situação de "criança" dentro da civilização ("Estava com a boca cheia de sapinhos . . ." p. 32) passa a assumir as características negativas do civilizado. Esse render-se, neste episódio, à civilização já havia sido antecipado no verbo usado pelo narrador ao descrever o esforço de Macunaíma para entender a Máquina e sua civilização:

"Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só

No entanto, sua crítica já definiu o espaço da cidade e seu habitante como alienados e incaracterísticos num grau muito mais intenso que o seu próprio.

Um tal espaço é propício para o gigante Piaimã, capitalista comedor de gente e reificador por excelência (coleccionador de pedras). Se, como já disse, Mário captou a dinâmica da sociedade cosmopolita e burguesa no seu aspecto alienador, sua crítica presa ao urbano ficou devedora com relação a uma crítica mais estrutural à organização capitalista, crítica essa já existente na época.

Se de um lado, ter valorizado o popular, ainda que de forma sincrética, já indicia a percepção de uma visão totalizante *no* popular, de outro, ao não perceber as diferentes partes do todo social — que se relacionam sempre de forma contraditória — homogeneiza, universaliza *um* determinado tipo de relação social.

Onde se materializa o popular? De que *povo* concreto fala Mário de Andrade? Não estaria encarando o popular sem o elemento da contradição, como amalgamento de contrários? Mesmo quando isso é feito em nome de um nacionalismo cultural, não significaria um diminuir das diferenças sociais decisivas?

Sobre a concepção de cultura como amalramento nos diz Flávio Aguiar:

"A concepção de cultura como sinfonia onde se harmonizam contrários é necessário opor permanentemente uma outra concepção que veja a cultura e sua produção como aquilo que ela é: entrecroço de diferentes ângulos, apresenta-se em permanente contato e desencontro."¹⁵

Outro ponto é a fusão que se estabelece no texto entre Índio/popular, Índio/caboclo. Essa união é possível, hoje, porque o Índio já se encontra reduzido, proletarizado. Uma solução que una o pensamento selvagem e o popular é temerária, uma vez que os grupos populares, mesmo os caboclos, respiram uma mesma atmosfera ideológica que os outros grupos sociais (classes dominantes). O fato de, por especificidade de classe, apresentarem a possibilidade de uma inversão dessa atmosfera, de uma contra-ideologia, é outro caso. Os grupos indígenas representam outra civilização, compreendendo outro tipo de solução.

Vejamos, então, como se apresentam o artista e sua função dentro desses espaços conflitantes e contraditórios e, principalmente, dentro desse mar de interrogações que o texto de Mário de Andrade nos suscita.

Na análise bastante sensível que faz *Macunaíma*, Gilda de Mello e Souza¹⁶ refere-se à oscilação presente no personagem Macunaíma expressa na ambigüidade física, psicológica e cultural de nosso herói. Aproxima Gilda essa ambigüidade à simbologia marcusiana que opõe Prometeu a Narciso e a Orfeu.

Recuperando uma dicotomia freudiana fundamental, a da constante oposição presente no homem civilizado entre o Princípio de Realidade e o Princípio de Prazer, Marcuse caracteriza Prometeu como o herói cultural ligado à repressão, ao esforço laborioso, aos feitos sobre-humanos que fortalecem e promovem a *realidade*, sem nunca destruí-la ou ameaçá-la. Ao contrário, a simbologia presente em Orfeu e Narciso aponta para um outro princípio. São a imagem da plena alegria, da fruição. Expressam o canto em detrimento do comando, a resistência ao esforço laborioso que organiza a realidade. Ao contrário, *destróem a realidade*, expressam imagens poéticas — ligadas ao coração — que unem homem e deus, homem e natureza:

"As imagens de Orfeu e Narciso reconciliam Eros e Thanatos. Relembrem a experiência de um mundo que não vai ser dominado e controlado, mas liberado — uma liberdade que desencadeará os poderes de Eros agora sujeitos nas formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza. . . a redenção de prazer, a paralização do tempo, a absorção da morte. . ." ¹⁷

Desse modo, explicitamente ligando-se à figura do artista, Marcuse simboliza Orfeu e Narciso como opositores à lógica da dominação, ao reino da razão, à realidade estruturada; "heróis" que instauram uma "outra" ordem, uma outra lógica:

"O impressionante paradoxo de que o narcisismo, usualmente entendido como uma retirada egoísta ante a realidade, está aqui ligado à unicidade com o universo, revela a nova profundidade da concepção: para além de todo auto-erotismo imaturo, o narcisismo denuncia uma relação fundamental com a realidade, que poderá gerar uma ordem existencial compreensiva e global. . . Por outras palavras, o narcisismo pode conter o germe de um diferente princípio de realidade. . ." ¹⁸

São muitas as passagens no *Macunaíma* que podem ser aproximadas ao mito órfico. Como se sabe, Orfeu, com sua arte, impunha o silêncio à natureza, aos animais e à própria morte, parando o tempo, encantando a tudo e a todos com seu canto.

Simbolizando o encanto e o poder da arte, aponta para um convívio que remete à relação íntima do primitivo com seu espaço vital. Essa relação contrasta com a clivagem e ruptura presentes no

espaço urbano.

Assim, na rapsódia, a recuperação do mito de Orfeu simbolizaria simultaneamente o artista e o primitivo, fundindo no seu canto o poder de ruptura próprio ao pensamento selvagem e ao fazer do artista, fundidos num mesmo campo de significação.

Na Uraricoera, depois de saudado como o imperador do Mato-Virgem, Macunaíma tem assim narrado o seu viver:

"O herói vivia sossegado. Passava os dias marupiara na rede matando formigas taiocas, chupitando golinhos estalados de pajuari e quando agarra cantando acompanhado pelos sons gotejantes do cotcho, os matos reboavam com doçura adormecendo as cobras e os carrapatos os mosquitos e as formigas e os deuses ruins". p. 20 (grifos meus)

A palavra „marupiara” no trecho citado tem o poder de síntese do estado de felicidade completa, de unidade e coesão do herói com o meio, unidade que se desdobra e se reitera através das palavras seguintes que sinestesticamente explicam o estado. “Chupitar” e “estalar” remetem à idéia de prazer curtido aos poucos, de domínio de um tempo só marcado pela continuidade do prazer (“chupitando”, “agarra cantando”, “adormecendo”). Essa idéia de continuidade também é marcada pela sinestesia em “sons gotejantes”. O gotejar, próprio de líquidos, remete a heterogeneidade da imagem à homogeneidade do poder catalisador de marupiara, criando um mesmo campo semântico com “chupitando golinhos estalados de pajuari”. Vale dizer: o todo homogêneo que atinge o leitor no sentido da palavra “marupiara” é propiciado também pela imagem escolhida (“sons gotejantes”) já contaminada pelo “chupitar” a bebida. “Os matos reboavam” reitera a homogeneidade da imagem. A idéia de intermitência e continuidade presente em “agarra cantando” e “reboavam” (já não o som, mas os matos contaminados por ele) atinge os animais e, no seu poder de expansão crescente, até mesmo atinge outro espaço adormecendo os deuses ruins. A idéia é de criação de uma realidade outra, onde há um domínio completo do tempo e espaço, fundidos através da sedução dos elementos nocivos da realidade (“cobras”, “carrapatos”, “mosquitos” e principalmente “formigas”), de sua incorporação num todo sensível e de neutralização de elementos com poder de intervenção nesse espaço (deuses ruins).

No exemplo citado, o cantar exerce o papel de domínio sobre a natureza, mas, principalmente, de indicação de possibilidade de um outro “aqui e agora” através da arte. O cantador, o rapsodo são, então, colocados como capazes de deflagar o processo de instauração dessa realidade. Não um “cantador” qualquer, mas sim aquele que orficamente assume a condição de primitivo.

A ligação artista/primitivo em unidade plena com o espaço natural explicitamente aparece em outro trecho da rapsódia.

Macunaíma, na jangada de Veí, ao som do urucungo africano, canta "parando pra gozar de estrofe em estrofe". (p. 55)

O gozo pleno do espaço de luz e calor evidencia-se na expressão síntese "era bom", duas vezes repetida no episódio em questão (p. 54-55) e, de resto, trabalhada com o mesmo sentido englobante de plenitude existencial no decorrer de toda a narrativa.

O efeito sinestésico de "quebreira azul" (p. 54) reforça o sentido de plenitude, uma vez que permite a conotação ampla de espaço. O silêncio, no episódio, alarga tudo. Funciona como elemento propiciador da arte, por ser um silêncio pleno, com poderes sobre "tudo", portanto também sobre o tempo e o espaço, indefinidamente (Note-se o uso das reticências e do gerúndio: "E o silêncio alargando tudo . . ." p. 54). O prazer sensual propiciado pelas filhas de Veí soma-se à eliminação dos elementos nocivos da natureza, afastados para que o gozo seja ainda mais pleno ("a filha-da-luz mais velha afastava os mosquitos borrachudos em quantidade" p. 55).

O gozo pleno expresso na arte (toada cantada por Macunaíma), o silêncio cheio de plenitude crescente (Note-se a passagem de "o silêncio alargando tudo" para "era vasto o paranã e não tinha uma nuvem na gupiara elevada do céu". p. 55), a união com o espaço, inclusive com a fauna ("Macunaíma deitado na jangada largateava (. . .)" p. 54), metonimicamente apontam para Orfeu e seu domínio sobre a natureza e para o primitivo no seu deixar-se levar pelo ritmo natural.

Outra passagem que exemplifica o encantamento através da arte, através da música é a do tatu-canastra que com sua violinha encantada tem o domínio sobre os animais. Ainda que, no caso, esse encantamento preencha função de subsistência, é através da música que ela é alcançada.

O episódio, valorizando o uso popular da rima anterior até à melodia propriamente dita ("Caiçãe que nunca teve mãe" p. 120), aponta para um ritmo vivencial, para a obediência a um ritmo ditado pela natureza. Essa obediência propicia não só o domínio sobre os animais (domínio ligado a Orfeu) mas a própria sobrevivência (ligada ao mito prometéico). O episódio marca uma visão crítica do autor em relação à economia primitiva, presa ao momento, sem o cuidado com o armazenamento. É o primitivo vivendo o momento¹⁹.

No início do capítulo IV, com saudades de Ci, Macunaíma invoca, através de cânticos, os deuses bons para que interfiram e diminuam seu sofrimento. A função de "amansar" a natureza (no caso os rios) atribuída comumente a Orfeu (símbolo do artista e do primitivo) é deslocada para Rudã, deus do amor (tupi). O pedido objetiva a possibilidade de voltar a "brincar" com Ci. Assim, o cântico exerce dupla

função. De um lado é fruto do sofrimento, inclusive antecipado na estreita ligação com a natureza ("nas noites de amargura ele trepava num açazeiro de frutas roxas como alma dele . . ." p. 23). De outro exerce a função de presentificar uma realidade lúdica já vivenciada, porém recuperável através da arte (cântico). Há a consciência de que se trata de um outro nível de realidade. Tanto que a invocação é para brindar com a imagem de Ci ("Pra que eu me banhando neles/Possa brincar com a marvada/Refletida no espelho das águas! . . ." p. 23)

Essa possibilidade de recuperação do lúdico caracteriza, segundo Freud²⁰, uma das funções da arte. Segundo ele, a arte reafirmaria a não capitulação do homem frente o princípio de realidade toda vez que artisticamente reinstaura o lúdico, o princípio do prazer.

O canto exerce também a função de invocar os deuses, ligando intimamente o espaço primitivo ao espaço cósmico, ou melhor, exercendo a função mediadora de inserção íntima do sagrado no profano. Esta inserção se dá através mesmo de elementos do mundo primitivo que incorporam os deuses (Murucututu, coruja mãe so sono; Acutipuru, divindade do sono que aparece sob a forma animal, etc).

O acalanto entoado por Maanape exerce a função "restauradora" e "recuperadora" do princípio de prazer presente na arte.

Vejamos:

Ao invocar a divindade propiciadora do sono Maanape diz:

"Acutipuru

Empresta vosso sono

Pra Macunaíma

Que é muito manhoso!..." (p.24) (grifos meus)

Segundo consta no glossário elaborado por M. Cavalcanti Proença no *Roteiro de Macunaíma*, o acutipuru é uma divindade propiciadora do sono, e sob sua forma animal "a alma sobe o céu, logo que o corpo acaba de apodrecer²¹".

Desse modo, metonimicamente, o canto, através da divindade que invoca, tem o poder de propiciar (no espaço inconsciente do sono, ao menos) a subida aos céus do herói e conseqüentemente o seu encontro com a amada. O acalando, a coruja Murucututu ("... invocada para trazer o sono às crianças que custam a dormir²²"), o "que é muito manhoso" (p. 24) para qualificar Macunaíma corroboram na associação de uma atmosfera infantil. A relação entre arte e "infância" também está presente na leitura da arte como restauração do princípio de prazer.

A arte, nesse contexto, representa o "brincar pelo brincar" próprio da infância.

"Freud também afirma a correlação entre arte e infantilidade; contudo, a infantilidade não é uma censura, mas o ideal do reino do prazer

que a arte sabe restaurar. . . A função da arte, — Freud diz 'chiste' — é ajudar-nos a encontrar o caminho de volta às fontes do prazer que se tornaram inacessíveis pela capitulação ante o princípio da realidade a que chamamos educação ou maturidade — em outras palavras, reconquistar o riso perdido da infância."²³

A alusão à infância, nesse episódio, através também da expressão "que é muito manhoso" (p. 24), exerce a importante função de quebra da continuidade do tom sentimental e emotivo do narrador. Como veremos a seguir, há a intenção explícita dessa ruptura para que não prevaleça com exclusividade um estilo definido.

O poder sobre os elementos da natureza presente no espaço do Uraricoera possibilita uma elevação do estilo. É a possibilidade do épico, sempre ligada ao mundo primitivo, que é valorizado através dessa possibilidade.

Por exemplo, a apresentação "visual" dos três irmãos (capítulo V, p. 30), mediada pela visão solidária do narrador, assombra a natureza exercendo a função órfica e construindo o efeito épico:

"É estava lindíssimo no Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espíavam assombrados. O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das maoramas das embaúbas dos catavaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o quariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espíavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiáúna o sabiapiranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro e o sabiá-laranjeira o sabiá-gute todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloqüência". (p. 30) (grifos meus)

Além da valorização do espaço através da enumeração da fauna e flora brasileiras, há a alusão clara à configuração de uma "raça brasileira" como mistura de raças, de resto configuração presente nos diversos nacionalismos da época²⁴.

A fusão racial do brasileiro, no âmbito da ideologia nacionalista da época, foi devedora de uma visão organicista do todo social. Segundo essa visão a sociedade brasileira é amebóide e amorfa, carente de um elemento coordenador, que imprima a ela caráter e forma definidos. No quadro ideológico nacionalista este elemento seria o Estado centralizador.

No entanto, no exemplo citado, a valorização do espaço primitivo se faz através de soluções tiradas do popular (ritmo de embolada da enumeração), povoando onomatopaicamente o espaço com o vozear dos pássaros. Já significa, fora de dúvida, uma diferença fundamental com relação ao nacionalismo elitista da época.

Para Mário, o elemento catalisador que possibilita "o caráter" está no aproveitamento do popular e na possibilidade de instauração do pensamento selvagem significando, portanto, uma forte inversão ideológica com relação ao nacionalismo "de Estado". A diferença é marcada na ruptura do épico que se dá no trecho que se segue a esse espaço tão dignificado:

"Macunaíma teve ódio. Botou a mão nas ancas e gritou pra natureza:

— Nunca viu não!" (p. 30)

Essa quebra desmitifica o equilíbrio e a homogeneidade espaciais tão defendidos pelos nacionalismos de eloquência. A desmitificação se dá através do cômico que desmonta simultaneamente a figura do "herói" e do nacionalismo retórico que aparece aqui como interlocutor oculto. Assim, cumpre o episódio função crítica. Mesmo que permeado pela consciência de que se trata de possibilidade logo rompida, afirma-se o espaço primitivo como o derradeiro reduto do épico, do característico, do espaço brasileiro. Indiretamente leva-se em conta, por contraposição, a crítica ao espaço urbano da sociedade capitalista que anula completamente a possibilidade do herói épico.

Outro interlocutor oculto também é alvo do nacionalismo crítico pretendido pelo autor. A intenção confessada de "desregionalizar" através da presença, nas enumerações, de animais e plantas de diferentes regiões do Brasil, criticamente dialoga com certa literatura regionalista permeável ao nacionalismo acético e a um artificialismo no tratamento do regional e do popular, colocados como o "folclórico" morto e petrificado.

Por outro lado, os espaços percorridos pelo herói, nas suas "fugas de carreira", não são espaços onde Macunaíma se fixe e atue. Neles deixa sua marca, mas sem ocasionar grandes modificações ou salientar as contradições certamente existentes nas diferenças regionais. Sobre esse aspecto contraditório (presente no espaço da sociedade brasileira) nos fala Lefebvre²⁵. Ele nos mostra como o capitalismo uma vez instalado, redefine *todo* o espaço. Mesmo regiões que não comportam ainda uma estrutura capitalista em pleno desenvolvimento ressentem-se das contradições do capitalismo sempre tentacular e ameaçador. Em resumo, salienta como o capitalismo se insinua e redefine o espaço em sua totalidade, não permitindo mais sua colocação e análise em termos abstratos.

Assim nos fala Lefebvre:

"(. . .) é impossível falar do espaço como continente vazio que foi ocupado por um conteúdo a ele indiferente. O modo de produção capitalista produz um espaço como todo modo de produção. As coisas se complicam, porque a produção do espaço já não tem nada de inocente. Supondo-se que nenhuma produção de coisas no capitalismo seja inocente, estas coisas se produzirão exclusivamente se a mais valia for permitida."²⁶

O cerne do problema, então, não se encontra na oposição entre espaço urbano e um outro espaço, mas nas relações sociais de produção que, em última instância, constituem e *redefinem* ambos.

O mais importante, porém, é a crítica que se faz na estruturação mesma da rapsódia, toda ela solucionada com base na criação popular, o que em grande parte, resgata o tratamento do regional sem o elemento de contradição.

No exemplo que estamos analisando, além da presença já anotada do ritmo popular nas enumerações, a ruptura *mesma* se dá através da utilização de recurso da linguagem popular, expresso no "nunca viu não!" (p. 30). Sobre o emprego da negativa dupla nos fala Proença:

"... é freqüente na literatura quincentista e largamente preferida pela linguagem brasileira falada, até hoje. (. . .) O uso da dupla negativa foi sistematizado e sobre ele existe mesmo uma certa insistência da parte de Mário de Andrade, e surgem as mais variadas combinações, algumas reunindo três negativas. É corrente na linguagem popular de São Paulo e do Nordeste (. . .)"²⁷

A ruptura, além de afirmar a impossibilidade do épico, propõe a solução popular como oposição, implicitamente construída, a um nacionalismo retórico.

Esse nacionalismo assim é denominado justamente por tentar camuflar, a nível do discurso, as contradições presentes no todo social. O diálogo (construído através da contradição) se estabelece entre uma forma intuitiva de expressão brasileira (elevada) e a frase feita do cotidiano.

Não estaria aqui, implícita, como de resto na rapsódia como um todo, uma concepção da função social da literatura (via popular) como desmitificação, como revelação de contradições?

Parece-me que, através da coexistência de estilos, vai sendo minada a diferença (ideologicamente marcada) entre erudito e popular. O caminho proposto é a quebra através do humor que recoloca o sentido humano de crítica.

É importante nos detemos um pouco na problemática dessa quebra do épico.

O épico, na rapsódia, acaba se transformando na sua própria impossibilidade.

Macunafma, o "herói" de nossa gente, acaba por afirmar-se como um anti-herói grotesco, percorrendo uma trajetória às avessas, o caminho do incaracterístico.

A consciência angustiada de país incaracterístico (o que não quer absolutamente significar angústia do personagem) revela-se através da sátira, do humor, da paródia.

A impossibilidade de um herói inteiriço, que epicamente constitui e seja constituído de forma intimamente ligada a um espaço nacional equilibrado e íntegro, é afirmada reiteradamente na rapsódia. A afirmação reiterada decorre inclusive da impossibilidade de um tal espaço, a não ser no âmbito do utópico, do cósmico. O espaço urbano dividido, clivado, prepondera chegando a contaminar o espaço primitivo e inclusive, o próprio espaço cósmico²⁸. E o herói da sociedade industrial é inapelavelmente degradado.

No seu livro *A Teoria do Romance*²⁹, Lukács traça um paralelo entre a estrutura romanesca moderna e a estrutura social instaurada pela burguesia. Segundo o ponto de vista do crítico, há uma homologia entre a criação literária clássica (em cujo espaço é concebível o épico) e o herói, de um lado, e uma sociedade baseada no valor de uso característico da economia liberal de outro. Inversamente, numa sociedade individualista, com uma produção para o mercado, o épico e o personagem-herói só podem florescer sob a marca da contradição. No romance — composição, nessa linha de raciocínio, caracteristicamente burguesa — só há espaço para o que o autor denomina "herói problemático" que empreende uma "busca demoníaca" de valores autênticos numa sociedade degradada pela coisificação. O romance, então, se estruturaria em torno de uma ruptura sem restauração entre herói e mundo³⁰.

A impossibilidade de um épico sem rupturas, a construção de um anti-herói, ou melhor, de um herói às avessas, seriam prova do senso crítico de Mário de Andrade. Em primeiro lugar, por perceber que a tentativa de construção de um "herói brasileiro" só se poderia perfazer na linha da contradição, do anti-épico. Em segundo lugar, por fugir à falsidade ideológica e ao mitificado "herói brasileiro" presentes no nacionalismo da época.

Talvez o primeiro exemplo do "herói problemático", e por isso mesmo considerado como introdutor do romance moderno, seja Dom Quixote. Assume Dom Quixote, dentro ainda dos termos cunhados por Lukács, um apostura "bizarra" diante da impossibilidade de adequação entre seus valores e os da sociedade que o rodeia.

Outro exemplo, agora já dentro da literatura brasileira, é o

Major Policarpo Quaresma de Lima Barreto.

A deformação bizarra de Policarpo — tão bem apontada por Carlos Nelson Coutinho³¹ — acaba por desmitificar as ideologias dominantes e seus preconceitos. Se Policarpo não representa uma alternativa concreta ao universo de poder que sua "bizarrice" põe em cheque, essa é configurada no popular (Ricardo Coração-dos-Outros) e numa mulher (Olga). A especificidade potencial de um espaço e de um homem brasileiros também é acenada:

"Saiu e andou [Olga]. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fôra há quatro séculos. Olhou de novo o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, as casas, as igrejas: viu os bondes passarem; uma locomotiva apitou; um carro, puxado por uma linda parelha, atravessou-lhe na frente, quando já a entrar no campo. . . Tinha havido grandes e inúmeras modificações. Que fôra aquele parque? Talvez um charco. Tinha havido grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima. . . Esperemos mais, pensou ela. . ."³²

Se, por um lado, através do humor e da paródia, Macunaíma se aparenta a Dom Quixote e a Policarpo, por outro se inscreve numa linha contrária ao representar duplamente o processo de carnavalização que ocorre nos dois outros personagens. Gilda de Mello e Souza formula muito bem a diferença:

"(. . .) Macunaíma é, sob muitos aspectos, a carnavalização do herói do romance de cavalaria. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, isto não permite identificá-lo à figura mais perfeita do cavaleiro andante carnavalizado, que é Dom Quixote. Em Cervantes, a carnavalização se efetua no sentido da hipertrofia das qualidades do cavaleiro, portanto, do exagero e da caricatura; mas o traço distintivo da personagem continua sendo a coragem, que só se torna ridícula devido ao desacordo grotesco que se estabelece entre o heroísmo dispendido e a insignificância dos obstáculos interpostos. Em Mário de Andrade, ao contrário, a carnavalização deriva da atrofia do projeto cavaleiresco, da sua negação, da paródia: Macunaíma é dominado pelo medo e as suas fugas constantes estão em desproporção com a realidade dos perigos; ele é, por conseguinte, o avesso do Cavaleiro da Triste Figura, representando a carnavalização de uma carnavalização"³³.

Segundo a crítica, configuraria assim a personagem uma dimensão bem mais ambígua e contraditória, inscrevendo-se como parente do pícaro e, principalmente, como um herói de Terceiro Mundo.

Mas, em que medida poderia Macunaíma representar uma alternativa, inclusive como "herói problemático", nos termos lukacsianos? Não se inscreve ele, enquanto personagem, na mesma linha de contestação do anti-herói da literatura européia, notadamente do romance? Em que sua "resistência às avessas" constitui uma resposta de Terceiro Mundo?

Brasil e Europa recobrem modos de produção semelhantes, gerando, portanto, no âmbito da configuração de seus "heróis literários" o anti-épico, o personagem problemático³⁵⁴. Sem contar a presença forte do colonialismo cultural que "cola" a produção artística não só brasileira, mas latino-americana em geral à série literária universal (ocidental-européia).

No entanto, a *resposta* latino americana pode ser diferente.

A busca de uma identidade dentro da literatura (e da manifestação cultural como um todo), identidade que criticamente leve em conta o dado irreversível da formação colonial, indica uma perspectiva que tinge de especificidade um anti-herói de Terceiro Mundo.

Alusões claras a uma realidade do Terceiro Mundo podem ser encontradas na rapsódia: a civilização da luz e do calor e o urucungo africano no episódio de Vei, a Sol; a troca de consciência com um latino-americano; a não aceitação de um limite que circunscreva Macunaíma numa fronteira só brasileira, etc. O espaço como um todo também aponta para uma realidade que se afirma em contraposição à européia. É um espaço que admite o maravilhoso, o insólito, o mágico como elementos componentes estruturais. Um espaço que ainda precisa ser "lido" para que a história possa ser contada novamente, mas só que de um outro ponto de vista.

Mário desenvolve e aponta alternativas nas inscrições indígenas que necessitam decifração e que potencialmente guardam a possibilidade de uma interpretação histórica "diferente" da oficialmente estabelecida. Não parece aleatório o voo do Aruaí, depositário dos feitos do herói, "rumo de Lisboa" (Epílogo, p. 135). Encarna o pássaro a possibilidade da fala do dominado cultural.

Se, no espaço primitivo do Uraricoera, as referências explícitas à arte revelam-na como elemento de unificação, de harmonia entre homem e natureza, no espaço urbano a expressão poética é irrupção, é ruptura.

No espaço urbano — fundamentalmente marcado pela reificação e "racionalidade" — a função do poético, mais uma vez ligado à figura mitológica de Orfeu, é de ruptura, de desorganização, de proposta utópica de instauração de uma outra ordem no real.

Norman Brown, na leitura que faz dos escritos de Freud, assim se expressa sobre essa função da arte:

"(. . .) a arte representa uma irrupção do inconsciente no consciente. A arte tem de afirmar-se contra a hostilidade do princípio da realidade e da razão, que é escravizada ao princípio da realidade."³⁵

O episódio de Paul-Pódole, no capítulo X, é bastante significativo dessa possibilidade de um outro princípio de realidade.

Macunaíma, subvertendo a fala veiculadora da "versão oficial" expressa no discurso do "mulato da maior mulataria", instaura a possibilidade de uma outra visão.

Sobre o papel "subversivo" da arte e do artista, assim fala Brown, ainda numa perspectiva freudiana:

"Se o papel da arte é desfazer repressões, e se a civilização é fundamentalmente repressiva, nesse sentido é subversiva. Algumas formulações de Freud sobre o papel da indispensável terceira pessoa sugere que a função da arte é constituir um grupo subversivo, o oposto do grupo autoritário (. . .)."³⁶

Na nova versão, prevalece a visão do primitivo, ou seja, prevalecem a sensibilidade, a criação, a escatologia.

A explicitação da função social do poético é feita em três níveis.

Em primeiro lugar pela afirmação de uma realidade (ainda que escatológica, que utópica) que se presentifica e é compartilhada, inclusive pelo narrador: "A gente enxergava . . ." (p. 71)

O sujeito "a gente" indica, por um lado, um número indeterminado de pessoas, e, de outro, um "eu" narrador que se irmana a essas pessoas na percepção dessa realidade sensível que se "enxerga". O uso de "a gente" apresenta aqui, mais uma vez, uma ligação estreita com a linguagem popular.

Estabelece-se, como antecipação libertadora, essa parceria sensível entre artista (Macunaíma e narrador)/grupo contra a perspectiva repressora do estabelecido oficialmente. É importante salientar que a instância libertadora é dirigida ao povo ("povoréu", "paulistanada", "povo" p. 73), numa afirmação clara do artista e de seu fazer a serviço do popular.

Num segundo nível, a função social do poético evidencia-se na explicitação de que essa nova realidade, ou possibilidade de uma outra ordem, se dá por contradição, em contraposição ao princípio que define a realidade:

"(. . .) todas essas estrelas piscapiscando bem felizes *nessa terra sem*

mal, adonde havia muita saúde e pouca saúde, o firmamento lá" (p. 71) (grifos meus)

A aproximação sensível deste "espaço", em contraposição ao espaço "outro", sem mal, sem saúde (símbolo negativo caracterizador da realidade terrena), resgata uma possível utopia maniqueísta uma vez que aponta para a valorização de uma potencialidade do Brasil, utilizando-se do mito para salientar a idéia de origem e de possibilidade do brasileiro se definir enquanto povo. É a reiteração de um "ainda não" que fecundamente abriga e revela em si a possibilidade de uma afirmação.

E, finalmente, o privilegiamento do "contar" como brecha, como possibilidade de atuação desse novo princípio de realidade.

É o contar que propicia a plenitude, que re-une, que torna presente no real a brecha do utópico, que inclusive interfere ("fazendo relumear mais ainda", p. 73) nesse utópico:

"Macunaíma parou fatigado. Então se ergueu do povoréu um murmurejo longo de felicidade fazendo relumear mais ainda as gentes, os pais-dos-pássaros os pais-dos-peixes os pais-dos-insetos os pais-das-árvores, todos esses conhecidos que param no campo do céu. E era imenso o contentamento daquela paulistanada mandando olhos de assombro pras gentes, pra todos esses pais dos vivos brilhando morando no céu. E todos esses assombros de primeiro foram gente depois foram os assombros misteriosos que fizeram nascer todos os seres vivos. E agora são as estrelinhas do céu." (73) (grifos meus)

Essa integração no cosmos se dá pela via da sensibilidade em contraposição às soluções urbanas sempre ligadas ao racional e ao artificial:

"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 misturadas com a máquina luz elétrica". (p. 73) (grifos meus)

As explicações ligam-se à sensibilidade (estão no "coração") e promovem a união harmônica homem/espaço ("cheio das estrelas vivas"). Não mais o espaço da máquina, reificado, mas um espaço onde o homem se reconhece e reconhece a vida.

Mais uma vez a possibilidade de integração se dá de forma relacionada ao infantil:

"Foram pra casa botar pelego por debaixo do lençol porque por terem brincado com fogo aquela noite, na certa que iam mijar na cama". (p.73) (grifos meus)

Conforme a crença popular, a criança que brinca com fogo urina na cama à noite.

Mas, além do aspecto de recuperação de uma realidade "infantil", ligada à busca do prazer pelo prazer, há também qui a conotação de sanção. Através dessa conotação, evidencia-se o espírito crítico do autor quanto à função da arte. Se, por um lado, a fala de Macunaíma representa, através do lúdico e da "poiesis" primitiva, a quebra do urbano, de sua estrutura racional reificada e retórica; de outro, porém, representa uma solução ao nível do verbal, do cultural, da recuperação mítica. Uma "solução" até certo ponto ingênua, não fosse ela amenizada pela sanção. A consciência dos limites do fazer poético se evidencia, então, na afirmação de que o poético apresenta uma dimensão específica de atuação, que não se confunde com uma solução totalizante das relações concretas.

Esta consciência é reiterada no início do capítulo seguinte (A Velha Ceíuci).

Macunaíma está decidido a "contar mais casos pro povo" (p. 75), porém "quem conta história de dia cria rabo de cotia" (p. 75).

Nesta colocação da noite como período propício para o "contar" é afirmada uma das funções da arte, ou seja, enquanto libertadora do inconsciente (para o civilizado) e dos heróis míticos (ligados à arte primitiva) e de uma possível sanção quando foge a esse espaço delimitado ("cria rabo de cotia"). Portanto, através da inserção do mito dentro da atividade do narrar, de uma "história" que se conta para o civilizado, despe-se o mito de seus aspectos propriamente míticos para caracterizá-lo na esfera do literário, esfera essa com uma atuação possível dentro do espaço urbano. De resto, Macunaíma também submete sua expressão a uma sanção de ordem ética da cultura popular.

No entanto, e contraditoriamente, através da delimitação de um tempo adequado para o "contar história" reveste-se o narrado igualmente do caráter de mito "vivo", ou seja, daquela estrutura narrativa que dá valor e sentido à vida.

Sobre isso nos fala Mircea Eliade:

"Enquanto as 'histórias falsas' podem ser contadas em qualquer parte e a qualquer momento, os mitos não devem ser recitados senão durante um lapso de tempo sagrado (geralmente durante o outono ou inverno, e *soamente à noite* (. . .) A recitação, portanto, provocava a presença real do herói."³⁷ (grifos meus)

Através, então, de um campo de significação comum, narrativa e mito integram-se, desempenhando função semelhante.

Outro dado a reiterar a consciência do limite do âmbito de atuação da arte é o fato de Macunaíma ficar sozinho depois da saída do "povoréu" que o escutou emocionado:

"Macunaíma parado em *riba da estátua ficara sozinho ali*. Também estava comovido. Olhou pra altura. Que Cruzeiro nadal Era Pauí-Pódole se percebia bem daqui. . . E Pauí-Pódole *estava rindo pra ele, agradecendo*. De repente piou comprido parecendo trem de ferro. *Não era trem era piado e o sopro apagou todas as luzes do parque*. Então o *Pai do Mutum mexeu uma asa mansamente se despedindo do herói*". (p. 73, grifos meus).

Só depois que todos saem é que Pauí-Pódole se mostra de forma mais explícita. Mais uma vez é dignificada a figura do co(a)ntador, para quem o dado cósmico, a utopia se dá a conhecer de forma privilegiada, como realidade palpável, ainda que solitária. Esta dignidade é aqui, como ocorre muitas vezes na narrativa, contraposta àquilo que se costuma valorizar no espaço urbano. Não parece casual o fato de Macunaíma estar "em *riba da estátua*" e de neutralizar pela negação elementos do urbano ("não era trem", "o sopro apagou todas as luzes do parque"), contando para isso com a visão imanada do narrador.

O privilegiamento da figura do "contador" como elemento de mediação de uma visão sensível, de uma integração do popular no cosmos, não é exclusiva desse episódio, uma vez que aparece reiteradamente na construção da rapsódia.

No episódio de Naipi (capítulo IV), por exemplo, a jovem Índia inicia do seguinte modo sua fala:

" — *Não vê que chamo Naipi. . .*" (p. 24, grifo meu)

O apelo feito ao interlocutor se processa por intermédio de um dado sensível — a visão — colocado de imediato como necessário à apreensão da lenda.

O próprio espaço vai ser mediado na sua constituição pelo sentimento amoroso do narrador (Naipi) que aponta para a possibilidade de um espaço brasileiro construído sensivelmente pelo lirismo e pela emoção.

Assim, o canto da suinara (p. 24) serve como elemento antecipador³⁸ da vinda da Boiúna. Há coincidência entre o amarelecimento e queda das flores do ipê e os soluços do guerreiro Titçatê (p. 24). A tristeza causada pela escolha da Boiúna é comparada a uma "correição de sacassaia" (p. 24). O rio por onde fogem os dois amantes recebe o nome de rio Zangado (p. 25) e tem suas águas agitadas por causa do corpo da boiúna (p. 25). A ira de Capei figura o rio, cria o espaço.

Através da repetição "vinha vindo, vinha vindo. . ." e "perto, mais pertinho. . ." (p. 25), ainda dentro de uma perspectiva de narrador-com, há uma intensificação do sentimento de medo do narrador-personagem, tornado sensível (até mesmo visualmente) para o leitor-ouvinte.

A metamorfose sofrida por Naipi e por Titçatê aponta para um elemento tangível, claramente referencial, de um espaço já constituído pelo episódio. A concretização espacial é tão forte que Naipi-narradora chega a "apontar", reiteradamente, o seu amado metamorfoseado em flor para o leitor-ouvinte (vedor):

"É aquela uma que está lá, lá em baixo, lá!" (p. 25, grifos meus).

O leitor acaba por participar da possibilidade concreta e "geral" (já que se trata de um espaço tangível) de enxergar a flor:

"É aquele mururé tão lindo que se enxerga. . ." (p. 25, grifo meu)

O espaço — definido como universo do primitivo — é valorizado como apreensão da natureza enquanto particularidade, enquanto Brasil objeto de um nacionalismo introjetado.

Os elementos do enredo, emocionalmente organizados pelo narrador, vão atribuir as características do espaço, atingindo assim nível épico uma vez que objetiva a constituição de um espaço "nacional".

O desejo de alcançar a amada transforma Titçatê em muruê que é uma planta florida flutuante; o choro de Naipi é cascata e enregela os pingos de sangue do amado, constituindo a coloração roxa da flor.

Há no episódio, no entanto, a predominância do estilo lírico expresso na visão romântica da natureza, no ritmo poético (início do trecho em redondilha) e através da narrativa-com.

Outro dado importante para a construção do clima lírico é a atuação de elementos antecipadores:

As saudades de Ci que atormentam o herói, no início do capítulo; os "matos misteriosos" designando o espaço percorrido pelos irmãos, e que comportam "o mágico" do episódio que vai ser narrado, a riqueza de possibilidades da plenitude tropical; a expressão lírica "a araiada principiava enxotando a escuridão da noite" (p. 24), etc. A invocação a Rudá também pode ser configurada como elemento antecipador. Segundo consta no *Roteiro de Macunaíma*³⁹, Rudá, o deus do amor, tem uma cobra com poder de reconhecer a virgindade das moças. A cobra, além disso, é interpretada comumente como o símbolo fálico.

Também com apoio no que vem no *Roteiro*, a superposição Capi/cobra-grande funciona como elemento antecipador. Assim nos fala Proença:

"Os motivos que compõem a narrativa são, entretanto, dos mais frequentes em nosso folclore. Já Luiz da Câmara Cascudo havia acen-

tuado bem nas leis do Jurupari, a proibição de seduzir donzelas antes que a lua as deflorasse. Capei é a lua da mitologia taulipangue.⁴⁰

O fato de a cobra grande se chamar Capei já antecipa a sua posterior transformação em lua.

Assim como ocorre nos episódios de cunho mais marcadamente épico, o episódio de Naipi, predominantemente lírico, comporta quebras. O objetivo parece ser conservar um certo distanciamento crítico do leitor, através da mistura de estilos.

Alguns exemplos.

O diálogo inicial entre o herói e Naipi ("— Que é isso!/chouriço!", p. 24), que além da quebra do lírico nele introduzindo esta rima de peça infantil⁴¹, faz a ligação tão freqüente na rapsódia entre o poético e a criança; o "*chorando sem parada*" (p. 24, grifo meu) em vez de *sem parar* que também rompe o ritmo lírico anterior; o nome do pai de Naipi, numa referência claramente infantil (Engatinha-Engatinha); o uso da palavra "*munheca*" (p. 24), expressão mais coloquial, etc.

No episódio de Palauá (capítulo XIV), é mais uma vez a lógica do primitivo que prevalece na explicação de elemento pertencente ao urbano. Presentes, mais uma vez, o clima lúdico, os elementos ligados à infância ("*a crilada das ondas*" p. 100), a incorporação do ritmo do primitivo ("*Ele ia escorregando sem perceber de tanta graça que achava na vida*, p. 101). A emoção própria ao comportamento amoroso narrado é privilegiada em função do afastamento do ponto de vista da moral civilizada, em detrimento da valorização da ausência de culpa da moral primitiva ("*la escorregando e afinal a canoa virou. Pois deixai ela virar*" p. 101). É interessante observar que essa ausência de culpa mantém ligação estreita com a infância, sendo expressa através da cantiga popular de roda. Aqui nesse episódio também a valorização do contar e da figura do contador, sempre com o recurso à produção popular. Há um privilegiamento da "*poiesis*" popular na construção mesma do episódio.

Enfim, parece-me, depois de todos esses aspectos que levantei no *Macunaíma* que a impressão de modernidade que ainda nos atinge na leitura do livro, advém justamente da sua proposta com base na criação popular. A "*modernidade*" de Mário de Andrade nos atinge através da incerteza inquieta de sua busca de identidade enquanto brasileiro, de sua interrogação permeada de reflexão crítica. Atinge através de sua rapsódia a radicalidade (possível para a época) daquilo que Lefebvre chama de modernidade em contraposição ao modernismo:

"Por Modernidade nós compreendemos, ao contrário, uma reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento. Nós a alcançamos numa

série de textos e documentos, que trazem a marca de sua época e entretanto ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade."⁴²

Esta radicalidade via popular encontra-se estruturada na rapsódia, numa tentativa de rompimento da oposição cultura popular e cultura erudita. A separação rígida entre as duas leva, sem dúvida, a conceituação de cultura para o terreno do reificado, do arquivo morto. Optando conscientemente pela solução popular da estrutura rapsódica que "arebanha" refrãos, motivos, frases feitas, ritmos populares, eleva o autor popular a nível de erudito, no sentido de torná-lo um interlocutor válido num espaço circunscrito à fala dominante. Percebeu Mário de Andrade, sensível que foi às "nossas coisas", à nossa realidade, aquilo que Gramsci⁴³ conceituou tão bem como a função do verdadeiro intelectual preocupado com o nacional-popular: a cultura popular, para servir verdadeiramente àqueles que a produzem necessita superar suas limitações e ser expressa em termos eruditos.

Essa "volta por cima" é feita como *conto* popular que leva em *conta* o rapsodo, o *contador* e seu papel social. Na rapsódia a idéia do anônimo, do conto/fala que repete tradições que variam. É aí que o autor, num todo conscientemente aberto, propõe e elabora com o leitor suas soluções narrativas.

O oral marca presença a valorizar a fala do escritor, com todo o seu poder mágico de sedução: "A experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores"⁴⁴.

E tudo isso "numa fala mansa mas muito nova, muito!"

NOTAS

1. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem caráter*, São Paulo, Martins Editora S.A., 17ª ed. — Edição especial para Editora Itatiaia de Belo Horizonte, 1980.

A partir dessa citação, os exemplos transcritos do livro somente terão referidas suas páginas no corpo do trabalho.

2. LAMOUNIER, Bolivar. "Formação de um pensamento político autoritário na Primeira República. Uma interpretação". IN: Boris Fausto (org.) *História geral da Civilização Brasileira*. t. III, v. 2, o Brasil Republicano, São Paulo, Difel, 1978. 2ª ed.
3. Cf. CURY, Carlos Roberto Jamil. *Ideologia e educação brasileira: católicos e liberais*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.
4. GALVÃO, Nogueira Walnice. "O sertão para estrangeiros" IN: *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo, Editora Brasiliense S.A., 1981, p. 79.

5. BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix, 1975, 2ª edição.
6. Idem, ibidem, nota 288, p. 396.
7. idem, ibidem, p. 397.
8. SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
9. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972, p. 107.
10. CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.
11. idem, ibidem, p. 240-241.
12. LOPEZ, Telê Porto Ancona. Op. cit. p. 111-112.
13. Por exemplo, no I capítulo, p. 9 quando o refrão expressa a não participação de Macunaíma na economia tribal.
14. LEFEBVRE, Henri. *Tiempos equívocos*, Barcelona, Editorial Kairos, 1976.
15. AGUIAR, Flávio. "O Nacionalismo na máquina de moer" IN: *Cadernos de Pesquisa* — Tudo é História nº 3, São Paulo, 29ª Reunião SBPC, 1976.
16. SOUZA, Gilda de Melo e. Op Cit.
17. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968, 3ª edição, p. 150.
18. Idem, ibidem, p. 153-154.
19. LOPES, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*, São Paulo, Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974, p. 61.
20. FREUD, Sigmund. *Os Chistes e sua relação com o inconsciente*, Rio de Janeiro, Imago, volume VIII, 1977.
21. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978, 5ª ed. p. 240.
22. Idem, ibidem, p. 283.
23. BROWN, Norman. *Vida contra a morte: o sentido psicanalítico da história*, Petrópolis, Editora Vozes, 1972, p. 80-81.
24. Cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Op. cit. p. 152.
25. Cf. LEFEBVRE, Henri. Op. cit.
26. Idem, ibidem, p. 229 (tradução minha).
27. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Op. cit. p. 95.
28. Macunaíma vai para o céu com a fauna alienígena (logomes) e os símbolos máximos da civilização moderna: o revólver (violência) e o relógio (tempo medido).
29. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*, Lisboa, Ed. Presença, 1966.
30. A restauração é possível, por exemplo, no espaço da epopéia, na sua forma pura, através de uma valorização estrutural do espaço.

31. COUTINHO, Carlos Nelson. "O significado de Lima Barreto na literatura Brasileira" IN: Carlos Nelson Coutinho e outros. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.
32. BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1978, 20ª edição, p. 215 (grifos meus).
33. SOUZA, Gilda de Melo e. Op. cit. p. 89.
34. Cf. Lucien Goldmann. *Sociologia do Romance*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, 2ª edição. Nessa obra o Autor desenvolve o conceito de "homologia" entre o modo de produção e a forma romanesca.
35. BROWN, Norman. Op. cit., p. 83.
36. Idem, ibidem, p. 84.
37. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 15.
38. Ainda que, no caso, haja mescla com uma realidade européia, uma vez que a coruja não é animal mal-agourento para o índio.
39. Cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Op. cit., p. 144.
40. Idem, ibidem, p. 144.
41. Idem, ibidem, p. 145.
42. LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 4.
43. GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
44. BENJAMIN, Walter. O narrador, IN *Os pensadores*, v. XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 64.