



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

**FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

VANDA LUIZA DE SOUZA NETTO

**A BUSCA DO AMULETO PERDIDO EM *MACUNAÍMA*:
UMA RELEITURA ANTROPOFÁGICA.**

VITÓRIA
2007



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

LUIZA DE SOUZA NETTO

A BUSCA DO AMULETO PERDIDO EM *MACUNAÍMA*: UMA RELEITURA ANTROPOFÁGICA

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares.

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Ester Vieira de Oliveira.

VITÓRIA
2007

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S729b Souza Netto, Vanda Luiza de, 1950-
A busca do amuleto perdido em Macunaíma : uma releitura
antropofágica / Vanda Luiza de Souza Netto. ó 2007.
116 f. : il.

Orientador: Luis Eustáquio Soares.
Co-Orientadora: Ester Abreu Vieira de Oliveira.
Dissertação (mestrado) ó Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Ciências Humanas e Naturais

1. Intertextualidade. 2. Mito na literatura. 3. Paródia. I. Soares, Luis
Eustáquio. II. Oliveira, Ester Abreu Vieira de. III. Universidade Federal
do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais IV. Título.

CDU: 82

A BUSCA DO AMULETO PERDIDO EM *MACUNAÍMA*: UMA RELEITURA ANTROPOFÁGICA

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em de de 2007

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador.

Prof^a.Dra. Eneida Maria de Souza
Universidade Federal de Minas Gerais.
Membro titular.

Prof. Dr. Raimundo Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo.
Membro titular.

Prof. Dr. Wilberth Claython Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo.
Membro suplente.



AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que me mostrou o encanto da leitura, meu avô, meus tios Rubem e Aida, meus irmãos Sérgio e Jorge, todos grandes leitores.

À minha filha Isabel, sem ela eu não teria conseguido atingir meus objetivos acadêmicos, ao meu filho Rafael e meu marido Valmor, pela paciência e colaboração.

Aos professores Flávio Valadares, Rosimere Meireles, Alfredo Sampaio, Vera Márcia Toledo, Luciana Ferrari, Fernanda Hott, Cláudia Dellafonte, Francisco Aurélio Ribeiro, Lauro Venturini, Leonor Mauad, Rivaldo Capistrano e Débora Scarton, pelos ensinamentos e carinho.

Aos professores do Centro de Línguas da UFES Janette Carvalhinho, Sandlei Moraes de Oliveira e Gustavo Reges Ferreira pelos ensinamentos da Língua Inglesa.

Aos professores Raimundo Carvalho, Paulo Sodr e, Wilberth Claython Salgueiro, Jorge Luiz Nascimento e Telma Boudou pela competência acadêmica.

Aos amigos e colegas Camila Scalfoni, Ester Torinho, Eduardo Baunilha, Renata Bonfim, Márcia Rocha, pelos textos e estímulo.

À amiga, parceira de estudos e trabalhos, Karina Fleury, pela paciência e carinho.

À professora Rita Maia e Costa pelo incentivo e orienta o.

Agradeo   professora Ester Abreu Vieira de Oliveira, pela dedicada e sábia orienta o.

Ao professor Luis Eustáquio Soares, pela sábia orienta o, para que meu olhar mantivesse o foco, e não me perdesse nos mistérios de Macunaíma.

  Rutil ia Pometto Gobetti e Bruno Guedes Pinto, pela aten o e carinho.

 s bibliotecárias Rita Moro, da Biblioteca Estadual do Espírito Santo e Célia Maria de Sant Anna, do Museu Paulista/ USP, pelo material cedido.

  Helena Guedes, pelo empréstimo da muiiraquitã.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Dedico esta dissertação à minha filha Isabel.

À professora Ester de Abreu Vieira Oliveira.
Ao professor Luis Eustáquio Soares.

Aos amigos dedicados, aos mestres e a Mário de
Andrade.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Pausar o silêncio na página em
branco
pontos no branco da página:
ponto de partida

Wilbett de Oliveira

Se alguém, que anseia e quer, atinge o que não
mais esperava, isto alegra bem a alma.

Caius Valerius Catullus (87-54 a. C.)

Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande
demais para mim, e inda bebo no copo dos outros.

Mário de
Andrade



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RESUMO

A análise das relações intertextuais encontradas na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é o eixo central de nosso trabalho. A pesquisa dos vários elementos que remetem a outras obras apontou para a recriação literária dos mitos clássicos, por meio da mitologia e lendas brasileiras. Nossa pesquisa buscou a fundamentação teórica de James Hollis, Mircea Eliade, Otávio Paz, Afonso Romano de Sant'Anna, Eneida Maria de Souza, Mikhail Bakhtin, e especialmente Koch-Grümbert, dentre vários pesquisadores, com sua obra *Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná*. Ao estabelecermos um diálogo entre *Macunaíma* e o mito dos argonautas, percebemos o caráter antropofágico do jogo intertextual elaborado por Mário de Andrade, ao parodiar os modelos do herói que sai em busca do amuleto perdido, a muiiraquitã.

Palavras-chave: Jogo intertextual; Mitologia; Paródia.

Nosso trabalho pretende apresentar uma abordagem teórica que dê suporte à identificação dos fios que entretecem a narrativa da obra *Macunaíma* aos fios das fontes clássicas.

Pelo fato de Mário de Andrade (1893-1945) ser um dos autores mais atuantes da tropa de choque Modernista, foi surpreendente encontrar tantos elementos que nos remetem aos mitos mais antigos, entre vários outros, num trabalho de garimpagem que se apresentou exaustivo, mas prazeroso. Cada leitura de *Macunaíma* (1928) é uma nova obra que se revela, camaleônica, suscitando novas veredas que na leitura anterior não havíamos percebido. O chamado grupo heróico do Modernismo brasileiro ou, em nossa concepção, a tropa de choque, em sua ânsia em destruir, paradoxalmente, reverenciou as tradições mais antigas. Sendo assim, os estudos feitos da obra *Macunaíma*, ao longo dos anos, levou os pesquisadores a descrevê-la como obra síntese e, nós a consideramos um marco fundamental da literatura brasileira, pelo mergulho em nossas raízes e pelo impacto de suas inovações percebidas ainda hoje. Em 1969 foi lançado, no Brasil, o filme *Macunaíma*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. O diretor, um dos grandes nomes do Cinema Novo, faz uma releitura da obra mais significativa do Modernismo brasileiro.

Macunaíma empreende uma viagem, sugerindo as dos heróis, e retorna ao seu lugar de origem, ao Uraricoera. O tempo e o espaço em que esta viagem acontece, são o palco em que Mário de Andrade articula nosso folclore e língua com os mitos e lendas transplantados para o Brasil. Essa mistura de lendas, costumes, provérbios e linguagem levam o leitor a percorrer inúmeros caminhos, identificando as muitas vozes que permeiam a narrativa.

Nosso propósito foi de analisar alguns aspectos dessas vozes, dentre elas os que apresentam sintonia com a viagem mítica, tema recorrente na literatura universal. Encontramos os aspectos citados, que nos levaram a estabelecer possíveis relações entre a viagem de *Macunaíma* e a viagem dos argonautas, no relato de Apolônio de Rodes, bem como as relações com o texto de Rabelais e José de Alencar. No



PDF Complete
Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

z do que localizar essas prováveis fontes, em *Macunaíma*, foi perceber a marca indelével da diferença, da releitura de tantas histórias, ou seja, o que tornou esta obra um cânone.

Na primeira parte da dissertação, apresentamos um panorama dos mitos em sua busca de respostas para as grandes questões do homem e como esses mesmos mitos podem ser percebidos na produção literária ao longo da Modernidade. Um outro aspecto discutido é a questão da maioridade do herói e quais os caminhos por ele percorridos em sua busca. Vemos que o herói ingressa na civilização com suas lendas e mitos, próprios da oralidade. O mundo da cidade *macota*, no entanto, exige a linguagem escrita e desse esforço surge a busca pela palavra: o herói coleta palavras portáteis, as formas recém adquiridas para ler o mundo novo.

Num segundo momento procuramos estabelecer o itinerário do herói e qual o significado do tema *viagem* na literatura, referência recorrente desde Homero e sua *Odisséia*. O entrecruzamento com a obra de Rabelais, com as marcas do exagero e da ironia, do apetite que devora e é devorado, bem como a carnavalização do mito dos argonautas ampliam a abordagem.

Na terceira parte, nosso estudo dedica-se a analisar as relações que permitem a sobrevivência do herói iletrado no mundo da escrita e o uso da paródia como estratégia de resistência cultural. Ouvir as vozes presentes no texto de Mário de Andrade é uma forma de participar do *logó* intertextual encetado pelo autor, em *uma semana de rede e muito cigarro*. Estas vozes são inúmeras, desde as recolhidas por Koch-Grünberg, Capistrano de Abreu, Couto de Magalhães, Câmara Cascudo, até os contos de fadas introduzidos pelos europeus e transformados pela gente brasileira.

Na quarta parte procuramos selecionar os aspectos que revelam, de forma mais explícita, o caráter antropofágico desse viajante que se perde e se acha, que se desvia em seus descaminhos, mas sempre retoma o caminho em busca da *muiraquitã*, munido de seu apetite insaciável pela vida.



PDF
Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

analisar o palimpsesto macunaímico, procurando destacar os trechos mais significativos, e assim ouvir as vozes da mediação efetuada por Mário de Andrade, entre o nacional e o universal.

Ao ficar praticamente no limbo por quase cinquenta anos, após seu lançamento, esta obra mantém sua atualidade, já que os estudos das últimas décadas mostraram que *Macunaíma* é uma obra de extrema complexidade experimental. Nela está inscrita uma tela polifônica a inscrever os tumultos, as loucuras, os humores, os furores e, antes de tudo, a paixão do princípio de prazer. Constatamos a força de Eros Macunaíma, este Caliban da primeira geração modernista brasileira, a parodiar os discursos sobre nós mesmos, devorando, com sua fome de mundos, a leveza transcendental de Ariel.

Desse modo, os estudos críticos revelaram que as afinidades não existem apenas com os textos do passado, mas, segundo Flávio Carneiro (2001, p.42), *um livro é sempre a memória de outros livros*, lembrando os ensinamentos de Borges. Percebemos que os próprios autores criam seus precursores, quando o elo com o passado é refeito pela perspectiva do presente.

2 MAIORIDADE E BUSCA: MITOS, DEUSES E AMULETOS

2.1 MITOS CLÁSSICOS E O RITUAL DE SEUS SACRIFÍCIOS, NA MODERNIDADE.

Sinto que meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros.
Mário de Andrade

Nas sociedades em que vigorava a oralidade, os mitos eram a maneira que os homens encontraram para estabelecer relações com os deuses. Sob a forma de símbolos e relatos, os deuses transmitiam os ensinamentos e regras aos humanos. Não só para isto, mas para aplacar a angústia esfíngica que sempre assombrou o homem. Não importa a localização geográfica, a língua ou o tempo, as questões permanecem: quem somos nós? Qual o sentido desta permanência?

Por que sofremos e o que buscamos realmente? Segundo Hollis (1997, p.10), o termo grego *mythos* quer dizer palavra, enredo, fala. Outros autores apresentam o termo fábula como sinônimo de mito. Já que este termo está tão intimamente ligado à linguagem, nada mais natural que seu estudo esteja presente na contemporaneidade. O mito, portanto é uma forma de expressar o que nos fala da percepção que o ser humano tem do mundo, sua leitura do Universo que o assombra e ao mesmo tempo o estimula a avançar na jornada.

Ao tentar ordenar e entender o fluxo da natureza, num processo em que ao mesmo tempo é observador e agente, a identidade do homem se estrutura, e assim acalma sua inquietação. O mito é a ponte, a ligação simbólica com o mistério, funcionando como mediador religioso, no sentido de religar o homem com o transcendente. De acordo com Eliade, ainda que os antigos não tivessem um vocabulário com as palavras que hoje usamos, e estas procurassem ampliar a compreensão do

...sas questões não existissem. Para o autor, %e a palavra falta, a coisa existe: só que ela é %ita+- isto é, revelada de modo coerente . por símbolos e mitos+(1989, p.18).

Daí que essas imagens mitológicas que repousam nas camadas mais profundas são mobilizadas mesmo quando não conseguimos explicar. Pois acionam velhas memórias, lembranças inconscientes, reavivando algo que foge ao entendimento racional. Pelo fato de serem ambíguos, os mitos não competem com a ciência e a razão, ao contrário, abrem caminho para uma percepção mais profunda dos fatos e da realidade.

Do mesmo modo, para Barthes (1987, p.199), em *Mitologias*, %o mito é uma fala+ uma forma de transmitir valores, conceitos e fatos. Nossos antepassados culturais viviam em mundo politicamente fragmentado, que, aos poucos, foi se estruturando. A Natureza era vista como fonte dos mistérios mais incompreensíveis. Os lugares distantes enriqueciam a fantasia e, as histórias antigas que explicavam o presente formavam a base do repertório mítico. Para os gregos, %mito era uma história antes da história+ (Bulfinch, 2003, p.6). O imaginário desse povo, que viria a marcar profundamente a cultura ocidental, encarregou-se de preencher as lacunas com histórias e explicações fantásticas, que até hoje são objeto de estudo e fonte de referência. Histórias que foram transmitidas oralmente, de geração em geração, mesclando realidade e fantasia.

Partindo da premissa de que sagrado e profano se achavam unidos, assim como a vida dos mortais com os deuses, a vida cotidiana era povoada de divindades tanto boas quanto más. O mais importante nessa fantástica construção do pensamento humano, um trabalho coletivo, foi, exatamente, o caráter aberto em que os mitos mais diversos eram agregados, formando um repertório de riqueza inigualável. Se observarmos a obra *Teogonia* . a origem dos deuses, de Hesíodo (2003), veremos que ela foi constituída no período arcaico, quando a escrita ainda não existia. Muitos a condenaram pelo prejuízo resultante à memória. A marca da oralidade pode ser percebida na forma do poema, que obedece a fórmulas prévias, as quais, à maneira dos mosaicos, vão sendo montadas. O poeta salpica palavras, seqüências e listas de nomes próprios que se repetem. A justaposição de histórias, sempre aberta a

nomes, integram o assombroso jogo mnemônico do qual os poetas antigos eram experts, fato que podemos perceber em *Macunaíma*, com os enxertos de histórias e lendas os quais são agregados ao texto, bem como as enumerações, dos mais variados assuntos, desde peixes até elementos da civilização.

Os membros da comunidade arcaica, agrícola e pastoril, achavam-se num estágio anterior às cidades, à moeda e ao alfabeto, como já mencionamos. Sendo assim, o *poeta* tem um status privilegiado, pois detém as técnicas de comunicação. Ele guarda a história, a visão do mito, o repertório que proporcionava ao homem de sua época transcender *as* fronteiras geográficas e temporais, um poder que só *lhe* é concedido pela Memória (Mnemósyne) através das palavras cantadas+, segundo Jaa Torrano, no prefácio da obra *Teogonia* (2003, p.16-17). O poeta cultua a memória, pois ela é a faculdade que preserva os fatos acontecidos e que devem ser preservados (ou não...), e o seu lugar de prestígio vem do fato de os povos ágrafos perceberem a força da palavra dita, falada, a concretude do som do poeta. Por isso, a relação mágica entre o nome e a coisa nomeada, já que o nome traz em si a presença da própria coisa. Por volta de 3000-2600 a.C., o povo que um dia conheceríamos como os gregos cultuava a *Grande Mãe*+, figura associada à terra e via na mulher a fonte da vida, a presença da fecundidade e a perpetuação da espécie.

Lentamente o feminino vai perdendo lugar, e as divindades masculinas começam a ser adoradas por volta do ano 1580 a.C., com os primeiros indo-europeus que chegam à Hélade, região que um dia seria conhecida como Grécia. A religião passa a ser patriarcal, pois ao contrário dos habitantes da região, que eram agricultores, os indo-europeus eram nômades, viviam de invasões e botim, com organização militar apurada. Primeiro os jônios, depois deles muitos outros povos de caráter bélico chegaram à região e foram modificando os costumes religiosos. Nessa época, desaparecem as estatuetas que representavam a *Grande Mãe*+. (ABRÃO; COSCODAI, 2000, p.10). Essas contribuições formaram a base da mitologia que chegou até nossos dias.

Violência dos homens e da natureza destruiu grande parte do que esses povos construíram, embora não haja provas do que realmente aconteceu. Esta época é chamada a Idade do Ferro e, segundo os autores do *Dicionário de Mitologia*, Abrão e Coscodai (2000, p.21), é descrita por Hesíodo, em *Teogonia*, como um período de grandes dificuldades para o homem, também chamada de Idade das Trevas, pela ausência de dados concretos sobre o período. A reconstrução foi lenta. Ocorria ao mesmo tempo um intercâmbio com o Oriente Próximo, o que enriqueceu a mitologia grega. Um dos exemplos que podemos citar é a deusa Astarte, que recebeu o nome de Afrodite. Os gregos tiveram contato com os povos do Oriente, especialmente os fenícios, conhecedores do ferro e do alfabeto. As futuras *polis* começam a se formar com a descentralização do poder, em que líderes locais lideravam pequenos grupos, dando origem mais tarde às *cidades-estado*.

Os mortais conviviam com os deuses, e cada um cuidava dos diferentes aspectos da vida na terra. Segundo Abrão e Coscodai (2000, p.15), *por ver o divino em tudo, o homem grego era essencialmente religioso*. No entanto, a vivência religiosa dos gregos não apresentava noção de pecado, o que só iria aparecer muitos séculos mais tarde. O pensamento mítico é a forma criada para aliviar a tensão dos limites do homem. Aceitar estes limites e com eles conviver é a tarefa nobre do pensamento mítico que, acima de tudo, é um sistema livre e aberto o qual estimula a criatividade.

De acordo com Horta (1990, p.21), a crença grega tem como característica principal o *antropomorfismo*, pois cria as divindades não só com uma forma física, mas com paixões humanas, com a denominação de *fabulação mítica*, isto é a narrativa figurada das experiências com o divino e o sobrenatural. Hollis (1997), em seu livro *Rastreamento os deuses*, ao citar Joseph Campbell, nos diz que, para o grande estudioso dos mitos, há quatro maneiras de o mito atender às necessidades humanas, justificando assim sua existência. O homem se relaciona com as quatro ordens do mistério que são: o cosmo, a natureza, o outro e nós mesmos. A questão cosmogônica é aquela que procura atender ao questionamento do início e do fim, do ser e estar no mundo. Por isto, são encontrados nos mais diferentes pontos geográficos relatos muito particulares do início de tudo, com suas divindades e mistérios, num esforço universal de mediar os medos e fruir a beleza.

A questão metafísica diz respeito à natureza. Qual é a relação do homem com a Grande Mãe, modelo arquetípico do ventre de onde viemos e para o qual devemos retornar? Ao dar uma forma humana à imagem estamos tentando criar laços mais concretos com o mistério. As imagens tinham grande força energética, e os deuses que enfeitiçavam eram transformados em metáforas tranquilizadoras.

A questão sociológica diz respeito à ordem do mistério do outro. A participação na convivência tribal traz significado à vida das pessoas, na interação com o coletivo e as trocas de experiências. Os ajustes da individualidade são fundamentais para a sobrevivência do grupo, e neste ponto o autor lembra Freud, que nos fala da neurose, o preço inevitável da civilização (HOLLIS, 1997).

A obra *Macunaíma*, publicada em 1928, inscreve, ainda que às avessas, essa perspectiva sociológica do mito, deslocando-a totalmente, uma vez que a personagem Macunaíma, protagonista da narrativa, não se ajusta a grupo algum, inclusive ao lugar de origem. Ao iniciar uma jornada pelo mundo, não apresenta um propósito definido, aspecto que logo será modificado por força de uma situação limite para o herói, pois sua viagem será motivada por uma busca pelo amuleto perdido, a muiraquitã de pedra verde, o sáurio mágico que simboliza a mulher amada. A muiraquitã é o outro que Macunaíma quer apossar-se, numa ânsia individualista de conter a lembrança do outro, conforme mostra o seguinte trecho: Então Macunaíma pôs reparo que perdera o tembetá. Ficou desesperado porque era a única lembrança que guardava de Ci. Ia saindo pra campear a pedra, porém os manos não dei xaram (ANDRADE, 2000, p.34).

A muiraquitã, como amuleto mnemônico da amada, é, nesse sentido, objeto de desejo, restauração mitológica do corpo da amada. A desesperada busca desse objeto pode ser interpretada como uma das justificativas do espírito iconoclastico de Macunaíma. Este seria o motivo pelo qual ele sobrepõe seu objetivo individual, a recuperação da pedra que foi levada por Venceslau Pietro Pietra, a todos os valores e instituições que encontra pela frente, devorando-os antropofagicamente.

Por, a muiraquitã é a pedra filosofal de Macunaíma, sendo que sua recuperação é a alquimia do cadinho individual sobre o coletivo, residindo aí o motivo do sofrimento do protagonista, conforme se observa no seguinte trecho:

O silêncio era feio e o desespero também. De vez em quando Macunaíma parava pensando na marvada... Que desejo batia nele! Parava tempo. Chorava muito tempo. As lágrimas escorregando pelas faces infantis do herói iam lhe batizar a peitaria cabeluda. Então ele suspirava sacudindo a cabecinha:

- Qual manos! Amor primeiro não tem companheiro, não!...

Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava. E era que Macunaíma estava desinfeliz porque perdera a muiraquitã na praia do rio quando subia no bacupari. Porém agora, cantava o lamento do uirapuru, nunca mais que Macunaíma havia de ser marupiarã não, porque uma tracajá engolira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde pra um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê (Andrade, p. 36-37).

Macunaíma é uma obra desmitificadora, paródica, e o é inventariando outro mito, o da subjetividade individual, uma vez que, na narrativa, as diatribes individuais do herói sem nenhum caráter sempre se sobrepõem à dimensão coletiva, inscrita no mito, como nos mostra Joseph Campbell, o qual atribui ao mito uma última função, aquela que fala de nós, a de suporte psicológico, posto que ajuda a lidar com aquelas eternas questões sem resposta, como a de quem somos, como devemos conduzir a própria vida, e tantas outras.

2.2 MODERNISMO E *MACUNAÍMA*: VÁCUO MÍTICO

Atualmente sentimos que há um interesse renovado pelos mitos e suas implicações, num processo que teve início no século XIX, quando a concentração urbana e industrialização alienaram o homem de seu *self*. Hollis (1997) apresenta várias visões teóricas que se dedicam ao estudo do mito. Dentre elas, seguindo as *pegadas* antigas, destacamos a visão arquetípica, decorrente do trabalho de Carl Gustav Jung, pelas implicações com nosso trabalho. Jung (1895-1961) verificou em seu trabalho clínico com pacientes esquizofrênicos, que, ainda que distorcidas, as imagens dos pacientes apresentavam um *carne* mítico+significativo. Sua pesquisa levou-o a montar um acervo de ricas imagens, recuperando aspectos do misticismo

lo cristianismo e das crenças aborígenes. Detectou que certos motivos eram recorrentes, nas mais diferentes culturas, assim como em sonhos e outros fenômenos ligados à psique. Descobriu assim padrões instintivos enraizados na natureza e de ordem comum aos homens. A esses padrões deu o nome de arquétipos, os quais apresentam como marca importante, o fato de serem impessoais e universais. O conteúdo do arquétipo tem aspectos pessoais, que estão no inconsciente pessoal, que fazem parte da bagagem do indivíduo. No entanto, em um nível mais profundo está o inconsciente coletivo, partilhado por todos nós, com as experiências universais. Podemos perceber imagens atuais em uma pessoa dos nossos dias, mas as formas, os movimentos e os motivos podem ser igualmente localizados em culturas muito antigas.

O autor refere-se então ao mito do herói e as várias abordagens que podem ocorrer, tanto em relação aos que correspondem aos anseios de uma coletividade, ou em nosso dia-a-dia, reafirmando a necessidade de o homem expandir suas limitações. Dentro de outra visão, a simbólica, que nos interessa sobremaneira pelas implicações literárias, vemos que o mito *representa a cristalização das experiências básicas da vida, constituídas através de várias formas de imagens* (Hollis,1997, p.32). Para o pesquisador, *o mito é uma maneira de se falar do inefável* (p.33), e, com ele podemos atingir as profundezas da humanidade. Os mitos guardam em si a *linguagem da alma*. Desse modo podemos entender que os arquétipos constituem o movimento da alma através dos tempos e de cada um de nós.

Por outro lado, a modernidade, e antes de tudo o modernismo como mito, ele mesmo, trouxe, no seu interior, uma contradição, já que implica ruptura da linha da continuidade, fundamental para qualquer tradição. Na verdade esta ruptura tem início ainda na Idade Média, no momento em que o mundo Ocidental começa a rachar, e o sentido coletivo entre deuses e homens perde a unidade. O papel da Igreja começou a ser questionado, graças a fatores dramáticos que marcaram o medievo, como a Peste Negra (1348) e a fome, que dizimaram 40% da população europeia. A obra de Dante Alighieri também contribuiu para as mudanças que iriam acontecer mais tarde. Além disso, a cultura mercantil - que viria a ter como conseqüência o Humanismo e a Renascença - constitui por ela mesma um rompimento com a mencionada unidade, vindo a se manter assim até hoje. A solidão

referenciais da ordem do sagrado ou da autoridade secular levaram ao que James Hollis (1987, p.36) chama de *vácuo mitológico*:

Se o mito tem como finalidade *religar* o homem com as quatro ordens do mistério, identificados por Joseph Campbell, o cosmo, a natureza, o outro e nós mesmos; e se o homem moderno só encontra a descrença, o desencanto ou o mergulho no eu narcísico, então o que resta é a angústia, é o desligamento do universo, sendo esses os traços da modernidade ocidental.

A modernidade ocidental pode ser interpretada como uma espécie de *vácuo mítico*, posto que, nela, o cosmo, a natureza, o outro e nós mesmos, ou seja, as quatro ordens do mistério referidas por Campbell, sofrem um esvaziamento mitológico. Isto acontece por não mais interagirem coesivamente, situando o homem no mundo. Dessa forma, a modernidade ocidental se torna ela mesma um mito. Para se situar no mundo, como força colonizadora e unidimensional, a modernidade se transforma no próprio mito, sendo, ou procurando ser, cosmo, natureza, outro e nós mesmos. Isto significa dizer que a modernidade esvazia o mito, para impor seu próprio mito, isto é, seu próprio cosmo, sua própria natureza, sua forma de conceber o outro.

Ao esvaziar o mito emergem as mudanças que definem o caráter do Modernismo, mudanças profundas e de difícil retorno. Observamos que a mais importante foi o afastamento do homem da terra, conduzindo-o a uma interrupção do vínculo com as raízes antigas. O modernismo, como um momento estético-cultural da modernidade, problematiza o esvaziamento moderno do mito. E o faz colocando o homem em face de um mundo em que a ligação mitológica entre cosmo, natureza, o outro e nós mesmos foi rompida. Na ânsia ou impossibilidade de efetuar essa mencionada ligação, a arte modernista acaba apresentando um homem solitário, marginal, angustiado, partido, seja em relação ao cosmo, e, portanto, em relação ao passado, seja em relação a seus semelhantes, seja em relação a si mesmo.

Se a modernidade impõe-se como mito e, assim fazendo, rompe com o passado, o Modernismo, como, poderíamos dizer um capítulo da modernidade, passa a ter como desafio reproduzir a modernidade, isto é, romper com o passado (traço típico de uma corrente de vanguarda como o Futurismo) ou reescrevê-lo criativamente. A

O crítico A escrava que não é Isaura (1925) nos diz que: "Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. Os tolos caem em pasmaceira diante dele e a gente pode continuar seu caminho, livre de tão nojenta companhia" (Andrade, 1980, p.223) Ainda que seu tom seja mordaz, quando Mário de Andrade refere-se à "utilidade" do antigo, devemos ler com cautela, pois, provavelmente, o autor está reverenciando os textos antigos, que devem ser lembrados com perícia, do contrário derruba os incautos. Esta é uma observação que revela reverência e cuidado em relação às obras do passado, em que o autor opta por uma reescrita criativa.

Mais adiante, o autor declara a grandeza dos poetas antigos:

Mas os poetas modernistas não se *impuseram* esportes, maquinaria, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Vergílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem. É por seguirem os velhos poetas que os modernistas são tão novos (ANDRADE, 1980, p.224)

Assim, para Mário de Andrade, podemos deduzir: expressar o presente não é uma forma de romper com o passado, mas pelo contrário, é uma maneira de reverenciá-lo, já que assim fizeram as obras clássicas do passado cultural humano: expressaram o seu presente próprio.

Por outro lado, como o presente moderno é o do vácuo mítico e impõe seu próprio mito, cabe uma pergunta: como *Macunaíma* consegue expressar a intensidade do presente, assim como fizeram as obras clássicas do passado? Para responder a essa pergunta, vale a pena freqüentar outros importantes autores da modernidade ocidental e, portanto, é claro, não apenas modernistas.

A propósito, Hollis (1997) considera que cinco autores foram capazes de dramatizar, de forma mais efetiva o que é a vida moderna: Goethe, Dostoiévski, Conrad, Kafka e Camus. O autor, em *Rastreado os deuses*, cita Jung (1997, p.43), para ilustrar sua relação de autores: a mentalidade do homem primitivo não criou os mitos, ele os vive, pois são revelações subjacentes que vez por outra emergem. Daí a menção pelos artistas de, às vezes, "sentirem-se possuídos" de uma estranha força que os

ninho. Dentre os que fazem parte da lista, nosso trabalho gostaria de destacar Dostoievski, o autor que não se deixou iludir pelo culto ao progresso, pelo otimismo brilhante da nova era e profetizou um futuro sombrio, tanto que, em 1864, questionava: %D que em nós é amadurecido pela civilização?+ Esta e outras questões estão em *Notes from underground*, citado por Hollis (1997, p.55), em que o autor russo detecta quatro características psicológicas peculiares do homem moderno: o narcisismo, a propensão à destruição, a perversidade e uma ânsia de auto-afirmação radical.

Estes são aspectos percebidos em *Macunaíma* (1928), em que uma personagem marginal, o próprio Macunaíma, está sempre à margem e é extremamente narcísico. Seus valores não são os tradicionais, nem sua luta é pelos valores nobres, como a Beleza, a Verdade, a Bondade, a Paz ou Deus. É um digno representante do anti-herói da Literatura moderna, com influências dos heróis criados por Rabelais e Miguel de Cervantes. Estes aspectos, presentes na obra publicada em 1928, são previstos pelo %homem marginal+, narcisista e autocentrado de Dostoievski, que viria a ser o grande inspirador no século XX. Este %homem marginal+é a voz mais íntima de nós mesmos, é aquilo que ficou nas sombras e que agora mostra ao mundo uma face perturbadora das percepções modernas e a nós mesmos. %foi esse homem atuando %sub rosa+(confidencialmente; em Latim no original) no brechó do coração, que criou a história moderna, não os arquitetos dos palácios de aço e vidro+(HOLLIS, 1997, p.64).

Com Hollis, portanto, detectamos que *Macunaíma* (1928) é uma obra que detém esses traços de rompimento com a tradição, a saber: narcisismo, iconoclastia e marginalidade. Por outro lado, é obra singular, porque desloca esse lado futurista do modernismo, com o eterno retorno às origens mitológicas, conforme podemos detectar no seguinte trecho: %E como o doutor demorasse na ilustre cidade anchietana, sem demora nos partimos para cá, em busca do velocino roubado+(ANDRADE, 2000, p.72) .

Como narrativa modernista, *Macunaíma* rompe com a unidade do mito através e antes de tudo do uso e abuso das metamorfoses. Para isso, vale-se da

ritos diversos, como o das origens, o da dicotomia entre a selva e a cidade, ou da identidade étnica, como ilustra a seguinte passagem:

Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho.

Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhinhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. (Andrade, p.40).

Este é um banho transformador, que branqueia a pele do retinto Tapanhuma, deixa avermelhada a pele de Jiguê e tem um efeito mínimo em Maanape, que só consegue clarear a palma das mãos e dos pés, pois a água acabou. Esse banho milagroso e cheio de magia é importante porque revela o lado paródico da obra, que põe em xeque também a idéia mitológica de identidade étnica, além disso, lembra o mergulho de Aquiles no rio Estige, por sua mãe, numa tentativa de torná-lo invulnerável. (ABRÃO; COSCODAI, 2000, p.45)

Por outro lado, *Macunaíma* expressa seu presente, que o é o da impossibilidade da unidade mítica, entendida como ligação indissolúvel entre cosmo, natureza, o outro e nós mesmos, reescrevendo o passado. O caminho dessa reescrita, por sua vez, é o do eterno retorno às origens, ainda que muitas vezes paródico.

O eterno retorno às origens, em *Macunaíma*, ocorre com a longa jornada anti-heróica de nosso anti-herói, uma vez que, ao recuperar o amuleto tão desejado, a personagem título empreende aquilo que é chamado de «o eterno retorno». O anti-herói, depois de suas peripécias, mortes e renascimentos fantásticos, deixa aqui e acolá pedaços de sua inexperiência e inabilidade. Este retorno, rumo ao lugar de origem, esta viagem de volta mostra Macunaíma modificado, após o contato assombroso com a civilização e a cultura letrada/beletrismo.

Para Hollis (1997, p.79), «o eterno retorno faz parte do ciclo de sacrifícios (sacre + facere = tornar sagrado) trazendo a vida nova por meio da morte, arando a vida em seu alicerce, para que ela mesma possa brotar com força de novo». Aqui encontramos traços antropofágicos, já que a matança é necessária para a

o de Macunaíma esta seria uma metáfora para a deglutição dos modelos clássicos efetuada por Mário de Andrade. Trata-se de uma destruição simbólica dos modelos, que, de alguma forma, renascem nas obras modernistas.

Em *Macunaíma*, o eterno sacrificial às origens, no entanto, tem muito pouco de sacrificial, posto que, pela esperteza, a personagem título escamoteia os valores tradicionais pelo signo da preguiça e da falta de seriedade, como demonstram as seguintes passagens:

- Ai! Que preguiça!...+ (p. 13)

E pulapulavam se livrando dos buracos, aos berros, com as mãos pra trás por causa dos candirus safadinhos querendo entrar por eles. Macunaíma ria por dentro vendo as micagens dos manos campeando timbó. Fingia campear também mas não dava passo não, bem enxutinho no firme. Quando os irmãos passavam perto dele, se agachava e gemia de fadiga:

- Deixe de trabucar assim, piá! (p.18)

Porém a Mãe do Mato ainda não estava satisfeita não e com um jeito de rede que enlaçava os dois convidava o companheiro pra mais brinquedo. Morto de soneira, infernizado, Macunaíma brincava para não desmentir a fama só, porém quando Ci queria rir com ele de satisfação:

- Ai! Que preguiça!... (Andrade, p.26)

É por isso que o sacrifício, forma de alcançar o sagrado, em *Macunaíma*, não é nunca um auto-sacrifício, mas um paródico movimento de sacrificar o outro, o mundo exterior, a linguagem, o passado, tornando-os, paradoxalmente que seja, sagrados. Vejamos esse sacrifício do outro, isto é, do ele no lugar do eu, ocorrer, em *Macunaíma*, nos próximos tópicos, sob o ponto de vista da linguagem.

2.3 AS PALAVRAS PORTÁTEIS

Macunaíma sacrifica a própria linguagem, buscando palavras várias que incorporou ao seu vocabulário e sente necessidade de gastá-las, num exagero vocabular, sem economia no uso diário. Por isso usa todas de uma vez só, em blocos que apresentam seu repertório de palavras de uso coloquial:

Macunaíma estava contrariado. Venceslau Pietro Pietra era um colecionador célebre e ele não. Suava de inveja e afinal resolveu imitar o gigante. Porém não achava graça em colecionar pedra porque já tinha uma imundície delas na terra dele pelos espigões, nos manadeiros nas corredeiras nas seladas e gupiaras altas. E todas essas pedras já tinham sido vespas formigas mosquitos carrapatos animais passarinhos gentes e

atãs e até as graças das cunhãs e cunhatãs... Pra que mais
ão pesado de carregar!... Estendeu os braços com moleza e

murmurou:

- Ai! Que preguiça!... (Andrade, p. 56).

Para Macunaíma as pedras não têm o valor que o homem civilizado a elas confere, pois para ele o valor está nas palavras que aprendeu, pela sua praticidade: não pesam e são portáteis. Esta seria segundo Souza (1999, p.121), a conquista da pedra preciosa do discurso. Este descaso do herói pelas pedras preciosas evidencia a diferença entre as duas culturas, a primitiva, das origens e a que foi construída pelo homem civilizado. Para a autora, a inveja que toma de assalto a personagem, leva-a a procurar alguma riqueza, no caso, as palavras. O herói as considera pedras-palavras, suplantando as pedras-coisas de Venceslau e que valem mais a pena colecionar:

Matutou matutou e resolveu. Fazia uma coleção de palavras-feias de que gostava tanto. Se aplicou. Num átimo reuniu milietas delas em todas as falas vivas e até nas línguas grega e latina que estava estudando um bocado. A coleção italiana era completa, com palavras pra todas as horas do dia, todos os dias do ano, todas as circunstâncias da vida e sentimentos humanos. Cada bocagem! Mas a jóia da coleção era uma frase indiana que nem se fala (Andrade, p.56).

Com este trecho Macunaíma começa a se armar com as palavras colecionadas, e que, como se pode perceber foram recolhidas e apropriadas nos prostíbulos os quais frequenta. Além disso, a personagem reinventa palavras, como é o caso de *lecoletê* (p.50), na tentativa de conferir uma aura de sabedoria, com a entonação à francesa, ao mesmo tempo em que agrega a preposição *de* ao substantivo *colete*. Mais uma vez Macunaíma revela sua ingenuidade, já que considera este universo lingüístico de prestígio, deixando-se seduzir pela magia das palavras. O uso do termo *bocagem*, ao mesmo tempo em que sugere a palavra *boca*, intimamente relacionada à palavra falada, o autor nos remete a Bocage, o poeta português, célebre pelo linguajar chulo e pelas obscenidades, bem de acordo com o contexto em que nosso herói realizou sua educação vocabular. Esta relação de Macunaíma com as pedras diz respeito, segundo Souza (1999, p 129), ao mito de origem, no qual o herói civilizador era dotado de propriedades mágicas relativas à transformação de tudo em pedra. Percebemos um texto subjacente que remete o leitor a um dos filósofos alemães que teriam influenciado o autor de *Macunaíma*,

o arauto da teoria da decadência da civilização. O herói Macunaíma, ao transformar São Paulo em pedra estaria profetizando a fossilização da cidade.

Observando outros aspectos da obra, vemos que a preguiça é algo retomado pelo autor, em intervalos regulares que pontuam o caráter acomodado da personagem, que se deixa acariciar pelas três filhas de Vei, a Sol. O herói estava sujo porque o urubu tinha feito necessidade nele e Capei, ao vê-lo, mandou que fosse tomar banho, daí a origem da expressão %Vá tomar banho!+Macunaíma senti u frio e pediu a Capei que o aquecesse, mas ela, já de partida no céu apontou para Vei, a Sol: %Brincipiou um calorão que tomou a jangada, se alastrou nas águas e dourou a face limpa do ar. Macunaíma deitado na jangada lagarteava numa quebradeira azul. E o silêncio alargando tudo... . Ai... que preguiça...+As filhas de Vei fazem cócegas na sua barriga, ele suspira e sente-se feliz: %Macunaíma cruzou as munhecas no alto por detrás fazendo um cabecei ro com as mãos e enquanto a filha-da-luz mais velha afastava os mosquitos borrachudos em quantidade, a terceira chinoca com as pontas das tranças fazia estremecer de gosto a barriga do herói.+ O herói começa a cantar de tanta felicidade, %parando pra gozar de estrofe em estrofe+:

Quando eu morrer não me chores,
Deixo a vida sem sodade;
-- Mandu sarará,

Tive por pai o desterro,
Por mãe a infelicidade,
- Mandu sarará,

Papai chegou e me disse:
- Não hás de ter um amor!
- Mandu sarará,

Mamãe veio e me botou
Um colar feito de dor,
- Mandu sarará,

Que o tatu prepare a cova
Dos seus dentes desdentados,
- Mandu saraá,

Para o mais desifeliz
De todos os desgraçados,
- Mandu sarará...

Era bom... O corpo dele relumeava de ouro cinzando nos cristaizinhos do sal e por causa do cheiro da maresia, por causa do remo pachorrento de

varriga assim mexemexendo com cosquinhas de mulher, ah!...
gozou do nosso gozo, ah!... %Buxavante! Que filha-
duma... de gostosura, gente!+exclamou. E cerrando os olhos malandros, com a boca
rindo num riso moleque safado de vida boa, o herói gostou e adormeceu.
(Andrade, 67-68).

Lendo o trecho supracitado, percebemos a linguagem fragmentada e libidinal do anti-herói. Sua libido é despertada e satisfeita quantas vezes houver necessidade, revelando-se no brincar inconseqüente e sem limites, tanto que as mulheres da tribo, ainda na infância do herói, falavam que %espinho que pinica, de pequeno já traz ponta+(p.13), numa clara alusão sexual. Desse modo, o fato de nosso herói efetivar seu percurso revela-se inútil, pois seu narcisismo permaneceu o mesmo. A busca do amuleto foi estéril, o fato de Macunaíma recuperar o amuleto não o fez amadurecer, tanto que a perde de novo, com beijo e tudo. Podemos chamar essa busca de a jornada do desencanto, pois Macunaíma desencanta -se do mundo e deste da vida. No momento do cansaço de Macunaíma podemos ouvir ao longe as palavras de Mallarmé, citado por Hugo Friedrich (1978, p. 114): %Aos olhos dos outros, minha obra é o que são as nuvens no crepúsculo e as estrelas: inúteis.+ O herói virou estrela, %brilho inútil+ no céu com sua história contada pelo aruaí, o último dos papagaios que, no passado, fez parte do séqüito do herói.

O jogo com a linguagem, cheio de frases feitas e provérbios atende aos propósitos do autor, que buscou acentuar o caráter rapsódico da narrativa, com o uso e abuso das palavras que rolam por todo lado e, que não são de ninguém e ao mesmo tempo são de todos. Proença ressalta (1997, p.64), que %a maioria dos chamados erros da linguagem popular brasileira são sobrevivências do antigo falar e escrever que caíram em desuso, e, nas poucas exceções, velhas correntes históricas existentes no idioma e que continuam agindo até hoje entre o povo+. Para os puristas da língua portuguesa, estes usos são sinais do desconhecimento da norma-culta por parte do brasileiro. Na verdade são antigas heranças, verdadeiros %fósseis lingüísticos+, como nos fala Bagno (2001, p.119), e têm o nome de arcaísmos. As várias pesquisas feitas até o momento, indicam que os colonizadores portugueses, no início do século XVI, falavam de um modo mais próximo do falar do brasileiro das regiões do interior. Além disso, pesquisas recentes efetuadas pela Universidade de São Paulo, comandadas pelo Professor Heitor Megale, comprovam que os bandeirantes, no século XVII, influenciaram a cultura e o modo de falar dos moradores dos rincões

er as variantes lingüísticas da época colonial. Uma análise mais atenta nos mostra que a língua portuguesa na Europa sofreu, ao longo do tempo, as inúmeras influências recebidas dos diversos povos do continente, como é normal entre as línguas vivas. Aqui também, as influências e contribuições do Tupi e das línguas africanas foram incorporadas ao português castiço, como podemos perceber nos seguintes trechos: *Uma feita os quatro iam seguindo por um caminho no mato e estavam penando muito de sede, longe dos igapós e das lagoas.* (p.25) *Igapós*, segundo Cunha (1999, p.151), é um vocábulo de origem indígena, e significa charco, pântano coberto de mato.

Mário de Andrade reúne, em um trecho do capítulo VII, *Macumba*, vocábulos que fazem parte da cultura indígena, como *sairê*, vocábulos de origem africana, como *ogã*, *Ogum*, *atabaque* e um da cultura europeia, a palavra *procissão*, normalmente associada ao ritual católico:

Então a macumba principiou de deveras se fazendo um *sairê* pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o *ogã* tocador de *atabaque*, um negrão filho de *Ogum*, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa. Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda a *procissão* (Andrade, p.58).

Os aspectos arcaicos, citados anteriormente, foram excluídos da norma-padrão, numa tentativa de aproximação com a língua de Portugal. As variações, no entanto, permaneceram como expressão viva dos vários falares que compõem o discurso desta obra rapsódica. O trecho da carta em que nosso herói escreve para suas súditas, as *Icamiabas* (p.74), é um bom exemplo: *Ora se alimpam*, e gastam horas no delicado mester, ora encantam os convívios teatrais da sociedade, ora não fazem coisa alguma. Esses usos da língua nos remetem ao quinhentismo, nome dado pelos pesquisadores às obras da época do descobrimento do Brasil, durante o século XVI. É a literatura do colonizador, que descreve a terra e seus habitantes, de forma grandiloquente, com o objetivo de informar o Velho Mundo sobre as novas terras. Podemos encontrar alguns exemplos destes usos em *Os Lusíadas*, de Camões, verbos iniciados com a letra *o*, no Canto I, estrofe 7:

ovo ramo florescente
De uma árvore, de Cristo mais amada
Que nenhuma nascida no Occidente,
Cesárea ou Cristianíssima chamada,
(Vede-o no vosso escudo, que presente
Vos *amostra* a vitória já passada,
Na qual vos deu por armas e deixou
As que Ele pera si na Cruz tomou) (p.78)

No Canto IX, est rofe 25:

Já sobre os Idálios Montes pende,
Onde o filho frecheiro estava então,
Ajuntando outros muitos, que pretende
Fazer uma famosa expedição
Contra o mundo revelde, porque emende
Erros grandes que há dias nele estão,
Amando cousas que nos foram dadas
Não pera ser amadas, mas usadas (p.533).

Os verbos iniciados com *ajuntar*, tão freqüentes na língua coloquial em regiões afastadas dos grandes centros urbanos, embora soem estranhos aos nossos ouvidos mais educados, são traços do descobrimento. Traços estes que, com mais intensidade, puderam ingressar nas produções literárias, com o empenho do movimento Modernista, no início do século XX. A identificação deste movimento com o Romantismo ocorreu sobremaneira no campo lingüístico, sendo que José de Alencar, em seu prefácio publicado em 23 de julho de 1872, com o título *Bênção paterna*, que faz parte da obra *Sonhos de Ouro* (s/d), já apontava para as dificuldades das imposições da norma culta que exigia que escrevêssemos à moda de Portugal. O autor de *Iracema* considera que a literatura nacional *é a alma da pátria*, e em sua explanação clara e objetiva identificamos as raízes do movimento Modernista, pois divide a produção literária de sua época em três fases distintas: a primitiva, composta pelas lendas e mitos da terra colonizada, a fase histórica, em que o invasor se deixa influenciar pela cultura da terra americana e a da *infância* de nossa literatura, a pós-independência. É interessante observar que o movimento modernista, ao cindir-se em duas vertentes, adota justamente a denominação de primitivo, aquele seguido por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, deixando entreouvir a voz de José de Alencar:

Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos

A sensibilidade de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e tantos outros, buscou recuperar a língua brasileira viva e aberta às contribuições, em constante enriquecimento, retomando a discussão iniciada por José de Alencar.

Ao analisar os verbos iniciados com %a+, que têm origem na língua latina, Bagno (2001, p.122) lembra fatos interessantes da história de nossa língua. Havia uma preposição %ad+, de onde veio a nossa preposição %a+, com diversos sentidos como %perto de+, %junto de+, %em direção a+, %até+, etc, também usada como prefixo para formar novos verbos. Várias vezes perderam o %a+ final, que era assimilado pela consoante seguinte: ad + préndere= apréndere (aprender); ad + córrere= accórrere (acorrer) e outros tantos. No português isto aconteceu do mesmo modo, originando muitos verbos com este prefixo %a+. Durante a época da expansão marítima, houve em Portugal uma tentativa de excluir esses verbos, em nome de um purismo lingüístico. O fato é que os portugueses enviados para o Brasil, nos primeiros momentos da colonização, eram, na grande maioria, analfabetos. Sem acesso à norma oficial, conservaram essas formas e as trouxeram para o Brasil. Daí a importância do olhar modernista para a língua falada, incluindo as formas quinhetistas e seiscentistas, que fazem parte do repertório do Brasil.

O fato de *Macunaíma* ser considerada a síntese literária da proposta experimental do movimento Modernista, revela o trabalho exaustivo do autor com a linguagem. Ao recuperar nossas origens culturais Mário de Andrade debruçou-se sobre o material plástico e passível de inúmeras recriações, a nossa língua, revelando a importância da linguagem como fator de constituição do sujeito. As origens são revisitadas, as fronteiras se anulam e, no mosaico que é montado, percebemos a tradição que nunca é a mesma da Modernidade.



PDF Complete
Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ADIÇÃO NO EXPERIMENTALISMO DA ESCRITA

MODERNISTA.

O Modernismo foi um estuário de tendências e seus resultados mostram que se reconquistou o equilíbrio entre a continuidade ou herança do passado e as mudanças e inovações, entre a tradição e a revolta.
(Afrânio Coutinho, p.20.)

O trabalho experimental com a linguagem configura-se pela lascívia e o desespero da personagem, uma espécie de paródia da estrutura da fábula mítica. Nesse fazer experimental dessacraliza a fabulação mítica, sendo, portanto, sem origem, e narrando sempre, narcisicamente, a si mesma.

Desse modo podemos dialogar com Roberto Mangabeira Unger, o qual tem como base de seu pensamento, a experimentação modernista. O autor atribui à esta, um peso significativo, utilizando-a como suporte para seu argumento de que seja em nossas personalidades individuais, seja em nossa relação com os outros, podemos nos fazer experimentais, revendo-nos e nos reescrevendo o tempo todo, sendo esta a força do que podemos finalmente chamar de tradição modernista.

Para tanto, em *Paixão* (1998, p.163), por exemplo, Unger procura mostrar a necessidade de termos instituições modernistas, abertas à experimentação para, desse modo, instigar as pessoas a se experimentarem também. Daí a importância da vulnerabilidade, de permitirmos, a nós e aos outros, os contextos e as instituições, ser vulneráveis, abertos ao risco e à reescrita permanentes. Unger (1998) apresenta-se não apenas como um autor do modernismo, em sua abertura à experimentação, como também potencializa esse traço do modernismo, tornando-o matriz de todo seu pensamento.

Seguindo uma abordagem diferente de Hollis (1997), Unger não analisa a modernidade e o modernismo como rupturas em relação à fabulação mítica das civilizações antigas. Pelo contrário, posto que sua leitura procura destacar o traço de continuidade entre a modernidade e as outras civilizações.

de *Paixão* vai dizer que o lado modernista, experimental, da modernidade, tem pontos de contato tanto com a figura do herói, e, portanto do mito típico das civilizações politeístas, como a grega, a que ele vai designar como o lado romântico do modernismo. E romântico não no sentido usual, derivado do Romantismo, mas no destaque fabuloso ao herói, e com o lado religioso das civilizações monoteístas, como a cristã.

A isso Unger (1998, p. 63) vai chamar de visão cristã-romântica do modernismo. Cristã porque ele argumenta que o cristianismo, como religião semítica de salvação, é também experimental, paradoxalmente, porque é monoteísta, por acreditar em um Deus transcendental.

Para o referido autor, existe uma tendência experimental em personagens da história do cristianismo, e o próprio Cristo é o exemplo mor, porque, acreditando em Deus, o cristão poderá se relacionar com as instituições, com o plano histórico, laico, de modo iconoclástico, pois sabe que são vulneráveis e assim, se o objetivo maior do cristão é o de encontro pessoal com Deus, ele poderá, vivendo no plano histórico, experimentar as instituições, sempre que o objetivo maior do encontro pessoal com Deus estiver em causa, e as instituições figurarem como obstáculo para tal. Daí porque a personalidade cristã, em certas situações, pode ser iconoclástica, sendo mesmo a iconoclastia e o objetivo do encontro pessoal com Deus seus dois principais traços.

Unger (1998) afirma que o modernismo tem, embora no plano histórico, e, portanto, laico, esses dois traços, posto que a personalidade modernista é também iconoclástica e, sob a figura do herói, busca um encontro pessoal. Este último traço o modernismo cultural costuma viver como crise, uma vez que é muito comum, em obras modernistas, a iconoclastia passar a valer por si mesma, numa situação em que o próprio encontro pessoal é parodiado. E esse é o traço principal de *Macunaíma*, em que a personagem elabora uma paródia de si mesma.

Em outro momento de seu livro, Unger examina traços de nossa personalidade que nos impulsiona a experimentar, apesar, muitas vezes, de nós mesmos. Para ele, o desespero e a lascívia tendem a nos tornar mais vulneráveis, posto que tanto o

ndem a vivenciar os contextos sem naturalizá-los ou ritualizá-los, mas experimentando-os de modo mais ou menos imprevisível. Em função das condições precárias econômicas, o pobre detém mais possibilidades de tornar-se desesperado e lascivo; desesperado porque é excluído dos contextos de uma sociedade em que o dinheiro compra segurança e, portanto, proteção; e lascivo porque, em consequência, estando excluído dos valores da sociedade que o excluí, poderá se comportar de forma lasciva com esses valores, reescrevendo-os, parodicamente.

Em função da importância que Unger atribui ao desespero e à lascívia, como afetividades experimentais próprias das pessoas pobres, é possível estabelecer um diálogo com a personagem Macunaíma, uma vez que este sendo pobre, é também desesperado e lascivo. Para ilustrar o desespero e a lascívia, como traços que impulsionam Macunaíma a experimentar os contextos nos quais se encontra, experimentando a si mesmo, jogando-se sem limites em todas as situações, observamos seu comportamento. O herói é movido pelo desejo, totalmente vulnerável, revelando-se refém do desespero, armando-se com a lascívia como tática de resistência, duas paixões que orientam suas ações. Em uma de suas inúmeras atitudes libidinosas, Macunaíma se transforma em formiga ~~que~~ para fazer festa em Iriqui, a ~~foi também~~, assim chamada por ter sido amante de Macunaíma e de seu irmão. Depois ele se transforma em urucum para que a jovem decore o corpo e por fim, em gente para brincar com Iriqui.

No mesmo capítulo, mais adiante encontramos um trecho que pode ser percebido como uma metáfora do pênis, já que a ambigüidade textual e a transformação, recurso próprio dos relatos mitológicos, levam o leitor a várias interpretações:

Quando o botou nos carurus e sororocas de serrapilheira, o pequeno foi crescendo e virou príncipe lindo.

No outro dia pediu para Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca da noite. Nem bem o menino tocou no folhiço virou num príncipe fogoso. Brincaram. Depois de brincarem três feitas, correram mato fora fazendo festinhas um pro outro. (Andrade, p.15)

As brincadeiras sexuais do anti-herói e suas parceiras são marcadas pela violência, por sangue e dominação. Isto nos leva a perceber o desespero, a outra paixão que

lascívia. Unger (1998, p.166) afirma que a lascívia e o desespero são proto-sociais no sentido de que, mais que qualquer outra emoção, parecem pertencer a uma constituição que precede, em força e caráter, a nossa vida em sociedade. São os impulsos que ressurgem sempre, de caráter destrutivo e que devem ser controlados, sob risco de caos social. Além disso, aquele que é movido pela lascívia tem seu comportamento pautado pelo egocentrismo, pela satisfação de seus desejos e pouca atenção ao outro. Este outro funciona como auxiliar ou obstáculo, para a satisfação temporária do desejo do sujeito, que se manifesta aleatoriamente, o que confere à lascívia um caráter de premência:

O herói se atirou por cima dela para brincar. Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava do pajeú. Foi um pega tremendo e por baixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos (Andrade, p. 25).

Nessa passagem percebemos também o aspecto competitivo entre as personagens, em que a atração sexual não percebe o outro, envolvidas que estão com sua própria ânsia, com seu desespero em busca da satisfação. Trata-se de um simples jogo sexual, em que as vontades dos competidores medem forças. A sexualidade luta contra as forças repressoras da sociedade, luta por um outro papel que não seja apenas o de reproduzir seres humanos, revelando-se uma ameaça à estrutura social, representadas pelo padrão idealizado da vida familiar (UNGER, 1998, p. 169).

O amor sexualmente realizado nos leva à consciência de que somos objeto de desejo em nossa forma mais concreta, a corporificação. O outro se revela como desejo de encarnar o outro, de misturar-se num outro eu, feito carne. Nesse aspecto é que Macunaíma mostra sua relação com Ci, a Mãe do Mato, ao subjugar aquela que despertou sua lascívia, que lutou bravamente, um objeto que resiste a um desejo sem amor espera uma oportunidade de mostrar quem é (UNGER, 1998, p. 172). Só depois que os manos vieram e agarraram Ci, é que Macunaíma pode brincar com Ci, o que não impediu que ela gostasse do intercurso:

De noite Ci chegava recendendo resina de pau, sangrando das brigas e trepava na rede que lê mesma tecera com fios de cabelo. Os dois brincavam e depois ficavam rindo um pro outro.

longo tempo, bem juntos. Ci aromava tanto que Macunaíma de moleza.

- Puxa! Como você cheira bem benzinho? (p. 26)
- Faz isso não, oferecida!
- Faço!
- Deixa a gente dormir, seu bem...
- Vamos brincar.
- Ai! Que preguiça!... (Andrade, p. 27)

Ainda criança o herói já prometia, exercitando sua sexualidade desde a tenra infância: No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos cuspi na cara+(p.13). Por outro lado gostava de enganar os outros, numa forma enviesada de exercer uma liderança entre seus irmãos:

Então Macunaíma quis se divertir um pouco. Falou pros manos que inda tinha muita piaba muito jeju muito matrinchão e jatuaranas, todos esses peixes do rio, fossem bater timbó! Maanape disse:

- Não se encontra mais timbó.

Macunaíma disfarçando secundou:

- Junto daquela grotta onde tem dinheiro enterrado enxerguei um despotismo de timbó.

- Então venha com a gente pra mostrar onde que é (Andrade, p.17).

Macunaíma apresenta um comportamento que oscila entre a preguiça e a lascívia, a esperteza e a malícia, construindo inúmeras estratégias para se divertir à custa de seus irmãos. O herói fala da grande quantidade de peixes no rio, e que era necessário bater timbó+, planta que tem efeitos narcóticos nos peixes, facilitando a pesca. Maanape e Jiguê caem na armadilha de Macunaíma enquanto este se divertia exercitando seus dotes de preguiçoso, fingindo buscar timbó, para assim aumentar seu prazer: Fingia campear também, mas não dava passo não, bem enxutinho no firme. Quando os manos passavam perto dele, se agachava e gemia de fadiga+(p.18).

O herói usa seus poderes mágicos para amenizar a fome, e transporta sua mãe para o outro lado do rio, onde há frutas e peixes. Logo após esta boa ação, no entanto, vê-se tomado pela inveja, ao ver que sua mãe começa a colher pacova para seus irmãos e Iriqui. Com raiva desmancha a magia e todos continuam a passar fome. Neste ponto da narrativa a mãe de Macunaíma resolve castigar o herói, e o abandona à própria sorte. Leva-o para bem longe e roga-lhe uma praga: Agora

perdido no coberto e podes crescer mais não+ (p. 19). O curumim fica só e assombrado, mas sem platéia não vê sentido em chorar, arma-se de coragem, %melicando com as perninhas em arco+, uma reação que indica seu caminho rumo à maioridade. Encontra o Currupira, que lhe dá um pedaço da carne de sua perna para o curumim comer. Depois de alimentado, Macunaíma conta ao currupira sobre o castigo da mãe e acha graça da própria malvadeza. O currupira olhou e resmungou: %Tu não é mais curumim, rapaiz, tu não é mais curumim não. Gente grande que faiz isso...+(Andrade, p.20) Aí tem início a primeira das várias correrias de Macunaíma, já que o currupira ensina o caminho errado ao herói, porque na verdade quer comê-lo. A esperteza de Macunaíma funciona, pois ele vomita a carne da perna do Currupira, e este é um dos exemplos do desespero do herói, sempre fugindo de situações limite:

A carne secundava:

- Que foi?

O piá estava desesperado. Era o dia do casamento da raposa e a velha Vei, a Sol, relapeava nas gotinhas de chuva debulhando luz feito milho. Macunaíma chegou perto de uma poça, bebeu água de lama e vomitou a carne.

- Carne de minha perna! Carne de minha perna!que o Currupira vinha gritando.

- Que foi? Secundou a carne já na poça.

Macunaíma ganhou os bredos por outro lado e escapou (p.20).

Mais adiante encontra a cotia fazendo farinha, e esta, ao lhe dar um banho com o caldo envenenado de aipim, transforma o piá em %homem taludo+. O corpo é de homem, mas a cabeça continua de piá, perdida no tempo da infância. O herói encontra o caminho de casa, e ao chegar diz à velha tapanhumas que sonhou que caiu-lhe um dente, e isto é associado à morte de um parente. É a profecia do fim da vida da mãe do herói, credence registrada por Pereira da Costa (1851-1923) (apud PROENÇA, 1997, p.133). No dia seguinte Macunaíma encontra uma viada parida e decide caçá-la. Mais uma vez usa de seus recursos, e, maldosamente pega o filhote da viada, cotuca o bicho fazendo-o berrar. A mãe/ viada aparece e Macunaíma atira uma flecha certa. Ao chegar perto descobre que havia matado a própria mãe. Este é um relato recolhido por Barbosa Rodrigues, parte da coletânea de Câmara Cascudo (2002, p.237), no qual encontramos menção à figura de Jurupari (Yurupari), aqui reproduzido:

Yurupari comandara irumo

Um homem foi caçar e encontrou uma veada com filho. Frechou o filho e pegou no veadinho. A mãe fugiu. Fez chorar o veadinho e a mãe quando ouviu veio. Frechou, então, também a mãe do veadinho. Morreu. Olhando para ela viu que a veada era sua própria mãe. O Jurupari transformou a mãe em veada para enganar o filho enquanto dormia.

A figura denominada Jurupari, é traduzida como *o ser que vem à nossa rede*, isto é, exprime a superstição dos indígenas ao falar sobre um ente sobrenatural que surge nos sonhos dos homens, trazendo aflição, mas que é o legislador presente em todas as religiões e mitos primitivos. Os usos e leis transmitidos pelo Jurupari ainda são observados na bacia do Amazonas. Stradelli (apud Cascudo, 2002, p.23), baseado no testemunho de um velho tapuia, registrou que o nome Jurupari significa que *fez o fecho da nossa boca*, pois estabelece uma série de segredos a que só os homens da tribo podem saber, assim que chegam à puberdade.

Para Proença (1987), a morte da mãe é um tema recorrente nas lendas americanas sobre a criação. O autor lembra o episódio da viada, que tem como fonte a versão de Couto de Magalhães ¹(1836-1898), em sua obra *O Selvagem*, e a de Barbosa Rodrigues (1842-1909). Podemos lembrar da história de Édipo-Rei, em que o herói, impotente diante do seu destino, mata o pai, transgredindo uma das grandes interdições da civilização.

Mário recria esse mito, colocando a mãe como figura central no universo da personagem Macunaíma, já que nas comunidades arcaicas, a figura feminina detinha o poder, por representar a terra fecunda, que perpetua a espécie e simboliza a força vital. Este aspecto é tão relevante que o autor não menciona a figura paterna do herói, apenas diz que *é filho do medo da noite*, uma figura mitológica. Com a morte da mãe instaura-se efetivamente a maioridade da personagem e, após o tempo ritual do jejum fúnebre, Macunaíma, os irmãos e Iriqui dão-se as mãos e partem pelo mundo.

¹ Couto de Magalhães: iniciador dos estudos folclóricos no Brasil. Sua obra *O Selvagem* reúne o texto original das lendas Tupis.

...r fazer a diferença no contexto civilizado da cultura letrada, repetir de alguma forma o prestígio que desfrutava no seu mato virgem. Em seu desespero busca dialogar com as máquinas que povoam a metrópole. Compara então os ruídos da cidade grande aos que os animais emitem na selva, e inicia um processo de analogia que lhe dá um referencial:

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 sagüi-açú não era sagüim não, chamava elevador e era uma máquina (Andrade, p.42).

O herói compara a máquina ao Tupã de seu lugar de origem, pelo poder que dela emana, e à Mãe d'Água, por emitir sons que considera cantos sedutores como fazem as Sereias e a Esfinge. Num processo de mistura de mitos, Mário coloca na boca de Macunaíma a palavra *macanadeira*, para referir-se à máquina, num sofisticado entrecruzamento da cultura indígena e clássica. Percebemos nesse ponto, subjacentes ao texto, que nosso herói intuiu o caráter enganoso da máquina, que seduz com sua promessa de conforto e rapidez, e aprisiona o homem moderno, carregando em seus braços metálicos e rangentes a força devoradora:

De manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram umas claxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram pardas, se chamavam fordes hupmobiles, chevrolets dodges mármons eram máquinas. Os tamanduá os boitatás as inajás de caruatás 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. (...) Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deus de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de máquina, mais cantadeira que a Mãe-d'água, em bulhas de sarapantar (Andrade, p. 42).

O herói considera a máquina uma deusa, num processo interior que permite a Macunaíma apropriar-se das coisas do mundo civilizado. Para ele não há como agregar este imenso e assustador repertório ao seu, sem revesti-lo do caráter religioso que é a essência dos mitos da selva. Mas, ao declarar às moças de São Paulo, as três cunhãs alvinhas, que queria brincar com a deusa-Máquina, elas debocham da ignorância do herói e de suas crenças mais profundas:

...u ir brincar com a Máquina pra ser também Imperador dos
...ina. Mas as três cunhãs deram risadas e falaram que isso de
deuses era gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com
máquina ninguém não brinca porque ela mata. A máquina não era deus
não, nem possuía os distintivos femininos de que o herói gostava tanto (p.
42).

Macunaíma percebe que as estratégias que usava no mato virgem, são inúteis na civilização. Lembra que, ao brincar com Ci, tornou-se Imperador do Mato Virgem, mas em São Paulo não há como se transformar em Imperador dos filhos da mandioca. Ao transitar em um mundo em que vive em circunstâncias antagônicas, Macunaíma vê-se enredado, segundo Unger (1998, p.177), nas malhas do desespero do estranhamento, em que as restrições são severas e afetam diretamente a concretização de seus desejos. Macunaíma reage incrédulo com as informações que recebe das cunhãs, e protege-se criando o gesto obscuro da pacova. Passa dias macambúzio, refletindo sobre os dados recém adquiridos, abstém-se de sexo e de comida, repetindo o comportamento dos feiticeiros das tribos de sua região que praticam o jejum como parte de seus rituais religiosos. Após uma semana chegou a algumas conclusões:

Macunaíma passou então uma semana sem brincar nem comer 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 donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço de um arranhacéu com os manos, Macunaíma concluiu: %Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate+(p.43).

Com base nas reflexões do herói sobre este mundo estranho em que se vê mergulhado, é possível recorrer ao texto de Unger (1998). O autor fala de uma situação hipotética em que %saberíamos exatamente o que é sentir-se como outra pessoa em outra situação+(p.180). Faríamos uso de %um contexto compartilhado+e assim acessaríamos com tranquilidade esta terra misteriosa que é o outro. Como isto é impossível de acontecer, nosso herói mergulha fundo no desespero, no turbilhão de necessidades do outro e os riscos em que se joga para apropriar-se de um mundo que lhe é estranho e perturbador. Macunaíma, ao longo de suas experiências desastrosas, percebe que está vulnerável, um refém do desespero. A cada derrota, no entanto, ele retoma a lascívia como forma primitiva de aliviar as tensões e como forma de gratificar-se. Seus limites, como sempre são elásticos, ou

porta em participar de um triângulo amoroso com Suzi, a companheira de seu irmão Jiguê:

Quando tudo ficou pronto os dois pularam na rede e brincaram. Agora estão se rindo um pro outro. Depois de rirem bastante, Macunaíma falou:

- Desarrolha uma garrafa pra gente beber.

- Sim, ela fez (...)

Jiguê andou légua e meia, foi até o fim das ruas, campeou a fruteira uns pares de vezes, muito tempo, jacaré achou?nem ele! (...) Afinal chegou subiu no quarto e encontrou mano Macunaíma com a Suzi já rindo. Jiguê teve raiva e deu uma coça na companheira. (Andrade, p.122)

Macunaíma, em outro capítulo, observa um casal enquanto %brincavam+, numa atitude típica de um %voyeur+. Algum tempo depois, aproxima-se e inicia uma conversa com os namorados. Conta histórias de onde veio, e que procuram explicar a origem de todas as coisas, ou como diz Eliade (1963 p.12) %o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o temo fabuloso dos <<começos>>+. De maneira astuciosa, Macunaíma tenta entender o mundo civilizado e suas máquinas, explicando as origens com seus referenciais, assumindo uma postura que inspira sabedoria e conhecimento:

- No tempo de dantes, moços, o automóvel não era uma máquina que nem hoje não, era a onça parda. Se chamava Palauá e parava no grande mato Fulano. Vai, Palauá falou pros olhos dela:

- Vão na praia do mar, meus verdes olhos, depressa, depressa depressa!
(Andrade, p.124)

Esta lenda dos olhos que se desprendem do proprietário, faz parte das lendas recolhidas por Koch-Grümbert(1872-1924), em sua obra *Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná*. Trata-se do %logo dos olhos +(1953, p.135), em que o camarão, a onça e o pai do peixe-traíra são protagonistas da narrativa de número 46, na qual a onça não tem nome. Mário de Andrade apropria-se da história e dá nome à onça, chamando-a de Palauá, que é o nome do mar para onde a onça manda seus olhos passear na história original. O autor, na voz de Macunaíma, tece todo um enredo em que a onça parda engana a %tigre preto+, iniciando uma perseguição pela mata, em que, no final, a onça parda se transforma na máquina-automóvel.

civilização, deslumbrado com tantas coisas macotas+
mas, ao mesmo tempo, sente medo das feras estranhas+. Por tudo isso, porque
compreende de forma intuitiva, que não há como conciliar mundos tão díspares, o
seu mundo e a civilização, resolve abandonar tudo. Segundo Unger (1998, p.174), o
desespero e a lascívia são paixões que surgem quando as estratégias falham como
é o caso de Macunaíma, personagem que erra que traz a marca do *looser*. Sua
jornada aproxima-se da narrativa trágica, em que o herói é massacrado, pois
Macunaíma tem a marca da perda do amuleto. Seguindo essa análise lembramos
que o herói atinge a maioria sob o estigma da revolta, sob a influência de um
sentimento de vingança por ter sido castigado pela mãe. Esse sentimento leva o
herói a dar um aviso à mãe:

Macunaíma apareceu de cara amarrada e falou pra ela:

- Mãe, sonhei que caiu meu dente.
- Isso é morte de parente, comenta a velha.
- Bem que sei. A senhora vive mais uma Sol só. Isso mesmo porque me pariu (p.21).

De fato, o processo de maioria tem início na experiência solitária sofrida por
Macunaíma no Cafundó dos Judas. O castigo que a mãe aplica ao filho ciumento e
autocentrado, principia a construção do destino do herói. O filho entende que a
morte da mãe faz parte do rito de passagem que o levará ao mundo dos adultos. A
orfandade do herói leva-o a iniciar a jornada em busca de si mesmo.

Gauderiarum gauderiarum por todos aqueles matos sobre os quais Macunaíma imperava agora. Por toda parte ele recebia homenagens e era sempre acompanhado pelo séquito de araras vermelhas e jandaías. Macunaíma (p.31)

3.1. UMA BUSCA ANTIGA

Ao analisar a obra *Macunaíma* pela perspectiva de Propp (2003), em sua obra *Morfologia do Conto*, veremos que Mário de Andrade desconstrói sua argumentação criando uma personagem/herói que, de modo enviesado, segue um roteiro do conto maravilhoso. Isto porque as funções que as personagens apresentam são elementos constantes e de número limitado. Propp parte da análise dos contos populares russos, os quais apresentam uma estrutura interna que pode ser percebida desde os relatos mais antigos, por exemplo, os da Antiguidade Clássica. A jornada do herói é uma das funções mais frequentes, presente na jornada de Jasão, o herói de *A Argonáutica*, de Apolonio de Rodes (c. 295 a.C. . c. 230 a.C.) e em *Macunaíma*, obra que é objeto de nossa pesquisa. Ambas cumprem uma mesma função: buscar um amuleto perdido.

É possível reconhecer alguns aspectos das observações de Propp, no caso a função de número IX (cerca de trinta e uma funções), em *Macunaíma*. O autor russo fala na categoria herói-vítima, bem semelhante ao nosso herói, embora não se detenha sobre esta variante da função em que o herói é enviado em expedição ou deixa-se que parta de sua livre vontade+(Propp, p.77). *Macunaíma* desdobra sua partida pelo mundo em duas etapas. A primeira, por vontade própria, após ter matado sua mãe que estava sob a forma de viada: *“Tinha sido uma peça do Anhangá.”* (Andrade, p.22) Em outro momento, acontece a segunda motivação para continuar a jornada: ele perde a muiraquitã, lembrança de sua amada Ci. Na função de número XVII, o herói, segundo Propp, recebe uma marca. Mário de Andrade altera essa função e faz *Macunaíma* infligir a si mesmo a marca que o identifica como herói. No capítulo IV, *Boiúna Luna*, destacamos o seguinte trecho: *“No outro dia bem cedo o herói padecendo saudades de Ci a companheira pra sempre inesquecível, furou o beijo*

ambetá. Sentiu que ia chorar. Chamou depressa os
manos, se despediu das Icamíabas e partiu+(p.31).

No desenrolar da narrativa, Mário de Andrade faz uso do efeito de retardamento épico+, recurso citado por Campos (1973, p.59), pois ao recombina as variantes da fábula o autor amplia os episódios, produzindo uma releitura do género fabular. Esse recurso é mencionado também por Auerbach (2004, p.3), em *Mimésis*, como característico do discurso homérico. O retardamento é produzido pelas várias situações ramificadas que levam o leitor a percorrer caminhos que muitas vezes o afastam do eixo central da narrativa fabular. É justamente para quebrar o princípio de tensão+presente no poema épico, necessário para não deixar nada obscuro. Ao mesmo tempo, Mário de Andrade usa o estilo bíblico, que apresenta multiplicidade de planos e falta de conexão, estabelecendo um contraponto instigante ao modo clássico de escrever (AUERBACH, 2004, p.20). Em *Macunaíma* destacamos o seguinte trecho no qual podemos identificar o recurso do retardamento:

Caminhando, caminhando, uma feita em que a arraiada principiava enxotando a escuridão da noite, escutaram ao longe um lamento de moça. Foram ver. Andaram légua e meia e encontraram uma cascata chorando sem parada. Macunaíma perguntou pra cascata:

- Que é isso!
- Chouriço!
- Conta o que é.

E a cascata contou o que tinha sucedido a ela (Andrade, p.32)

É interessante observar que o autor introduz, no diálogo transcrito, um modo muito utilizado pelas crianças quando querem fazer segredo, além da semelhança com relatos mitológicos em que qualquer elemento pode ser personificado e transformado em pedra, água, estrela ou animal. Proença (1987, p.7), em sua obra *Roteiro de Macunaíma*, cita o artigo de Alceu Amoroso Lima, que faz considerações a respeito da obra, e diz:

Não é um romance, nem poema, nem uma epopéia. Eu diria antes, um coquetel. Um sacolejado de quanta coisa há por aí de elementos básicos de nossa psichê, como dizem os sociólogos. É um desses retratos médios em que se superpõe várias fotografias diferentes e que acaba não se parecendo com ninguém.

Alceu Amoroso Lima assinala que não se trata de uma epopéia, e, ao negar o carácter épico da jornada do herói percebe as influências clássicas desconstruídas e

o de Andrade. Embora se afaste e, par adoxalmente se aproxime de uma epopéia, na tentativa de desviar-se dos modelos, constrói uma obra %parodística por excelência+ (SOUZA, 1999, p.122). A autora destaca que o entrecruzamento de referências, citações, lugares-comuns, cantigas populares levam à construção de um texto que ironiza o estilo polido e sofisticado dos mestres da retórica. Isto se torna mais evidente no capítulo IX, intitulado Carta pras Icamiabas. Além de ser uma paródia é rapsódica, pois uma vez mais Mário de Andrade ampara-se nas vozes antigas dos rapsodos gregos, utilizando escritos de vários autores, num trabalho meticoloso de recolha de usos e costumes que enriquecem a literatura oral.

De acordo com Proença (1997) e outros pesquisadores, como Eneida Maria de Souza e Gilda de Mello e Souza, o herói Macunaíma aproxima-se da epopéia medieval, pelos seus elementos de sobre-humanidade e a presença do maravilhoso, que consiste na interferência dos deuses no plano das coisas terrenas presentes na tragédia e na epopéia. O maravilhoso tem como objetivo surpreender, ou como diria Macunaíma, %arapantar+. Encontramos evidências do %maravilhoso pagão+, na presença da divindade solar, Vei, a Sol, no capítulo VIII, em que o herói sente frio:

E Vei era a Sol. Foi muito bom pra Macunaíma porque lá em casa ele sempre dera presentinhos de bolo de aipim pra Sol lamber secando. Vei tomou Macunaíma na jangada que tinha uma vela cor-de-ferrugem pintada com muruci e fez as três filhas limparem o herói, catarem os carrapatos dele e examinarem si as unhas dele estavam limpas (p.66).

Neste fragmento, o narrador relata o comportamento normativo de Vei, já que tenta transmitir hábitos de higiene ao herói, fiscalizando até a limpeza das unhas, um misto de atitude materna e reguladora. Além disso, encontramos a referência às três filhas da Luz (porque Vei é a Sol), %ilhas do calor+, explicação dada pelo próprio autor. Segundo Gil da Mello, é a grande alegoria das civilizações tropicais como a Índia, o Peru, o México, o Egito, de valores e condições climáticas semelhantes aos nossos. O herói escolhe a filha de Mani (o Ocidente), o que decreta o seu fim, já que a civilização européia é um transplante exótico em nossas terras. Ao descrever a lagoa toda de ouro e prata, refere-se à cantiga infantil de origem portuguesa, de nome %Dona Sancha+, a que é coberta de ouro e prata, de acordo com Proença, (1998, p.231).

Dentro desse contexto de coisas de %arapantar+encontramos as viagens alucinadas e aparentemente desconexas, que levam Macunaíma a desconsiderar barreiras geográficas ou temporais, bem ao estilo dos heróis mitológicos. Um exemplo dessas viagens alucinantes encontramos na personagem Io, vítima da paixão de Júpiter e do ciúme de Juno, sua esposa vigilante. Segundo Bulfinch (2003, p.39), Io fugiu pelo mundo inteiro, perseguida por um moscardo enviado por Juno. A jovem nadou pelo mar Jônico, correu pelas planícies da Ilíria, galgou montes e acidentes geográficos diversos até chegar ao rio Nilo. As personagens mitológicas subvertem os caminhos, recuam no tempo, vão e voltam em flagrante desrespeito à realidade. Inspirando-se nesses relatos, Mário de Andrade leva seu anti-herói a fazer viagens alucinadas e surreais, lançando um olhar para o passado e, ao mesmo tempo, bebendo nas fontes recém descobertas da realidade onírica. Por outro lado, conforme vários pesquisadores puderam identificar esses olhares também foram dirigidos para um passado mais recente, no caso para a obra de Rabelais.

3.2 A GRANDE FOME

O entrecruzamento com a escrita de Rabelais é outro aspecto com muitas possibilidades. As referências medievais presentes na obra de Rabelais instauram-se em outro contexto, o do Renascimento. Nesse momento a viagem espiritual de busca deixa a pureza original e agrega elementos característicos das festas populares e das praças públicas. Souza (2003), em *O Tupi e o alaúde* relaciona o %grotesco, a paródia, o detalhe obsceno, a alegria solar+ (p.64) Essa cultura carnalizada que libera o riso e o corpo é uma forma de resistência ao sofrimento e à opressão. Essa percepção do mundo, que subverte a cultura oficial favorece variadas formas de paródia e rebaixamento. Ao lançar um olhar para a obra famélica de Rabelais, o autor de *Macunaíma* procura sublinhar ironicamente o contraste entre o recurso arcaico e a realidade moderna, produzindo um efeito satírico.

Ao criar um itinerário fantástico Mário de Andrade incorpora um modo medieval ao fazer a justaposição dos elementos, os exageros numéricos e o recurso das

autor de *Gargântua*: %Desse tesouros Macunaíma apartou pra viagem nada menos de quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau, a moeda tradicional. Calculou com eles um dilúvio de embarcações+ ((Andrade,p. 39).

Identificamos na obra de Rabelais o exagero descritivo, recurso encontrado em *Macunaíma*: %fo foram-lhe dadas dezassete mil novecentas e treze vacas de Pautille e de Brehemand para o amamentar+(Rabelais,p. 53). A enumeração está presente em todos os capítulos de *Macunaíma*, como neste trecho: %Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catuaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja+(p.40). No capítulo II, Maioridade encontramos uma referência que pode remeter a Rabelais, pelo nome dado a um cachorro, já que o som da palavra lembra Gargamelle, a %ilha do rei de Parpaillos, rapariga bonita e boa cara(...)+(Rabelais, s/d, p.39): %Magamundou de déu em déu semana, até que topou com o currupira moqueando carne, acompanhado do cachorro dele Papamel+(Andrade, p.19).

Mário de Andrade também usa os provérbios, outra referência presente na obra de Rabelais, conhecido pelas modificações feitas nos ditos populares que circulavam nas aldeias, nas feiras e praças. Os provérbios, livre expressão do pensamento popular, são modificados à vontade de Macunaíma, como podemos ver nesses exemplos selecionados:

- %Antes fanhoso que sem nariz+(p.40), ou dos males o menor.
- %Resolveu agir logo porque primeira pancada é que mata cobra+(p.43), ou dos atos iniciais depende o sucesso de um empreendimento; ou deve-se malhar o ferro enquanto está quente.
- %Quem não trabuca não manduca+(p.106), ou quem não trabalha não tem direito de comer.

De acordo com Gilda de Mello e Souza (2003, p.51), a jornada do herói é pontuada por dois dísticos que percorrem o livro, tanto que são retomados a intervalos regulares: %Rouca saúde e mui ta saúva os males do Brasil são+, (p.68, p.79 e p.87) e %Ai! Que preguiça!...,+, várias vezes. Este último dístico representa os valores do ócio primitivo, em oposição frontal ao pensamento que se refere ao Brasil, pelo olhar dos

mitivos celebram o ócio, pois não possuem a noção de trabalho introduzida no mundo civilizado, dentro do preceito judaico-cristão, em que o homem deve conquistar o pão com o suor de seu trabalho. Quanto ao primeiro dístico, Proença (1987, p.172) esclarece que diz respeito às formigas cortadeiras, cujo ataque às plantações causavam prejuízos na agricultura brasileira. Quase todos os cronistas do Brasil Colônia referiam-se a elas, como é o caso de Saint-Hilaire (1779-1853) e sua conhecida frase: *“Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil.”* Mário interfere na frase do viajante francês e introduz *“pouca saúde”*, parafraseando o Professor Miguel Pereira (1871-1918) que dizia: *“o Brasil é um vasto hospital”*.

A saúva é um problema citado também por Lima Barreto, em *O triste fim de Policarpo Quaresma*, obra inserida no Pré-Modernismo. A personagem de nome Major Policarpo Quaresma é a voz crítica ao nacionalismo delirante que vicejou no Romantismo brasileiro. Sua proposta de implantar o Tupi como língua nacional, num retorno às nossas origens, faz deste romance uma espécie de prévia das questões que agitariam o Modernismo. Julgamos perceber um diálogo estabelecido por Mário de Andrade com esta obra, especialmente nos capítulos III e IV, da segunda parte, em que o Major Quaresma descreve suas experiências desastrosas com as saúvas. A primeira experiência, presente no capítulo III relata o saque das formigas à sua despensa e a segunda ao milharal. Ao avaliar a extensão do prejuízo, Policarpo Quaresma reflete:

Houve um instante de desânimo na alma do major. Não tinha contado com aquele obstáculo nem o supusera tão forte. Agora via bem que era uma sociedade inteligente, organizada, ousada e tenaz com quem se tinha de haver. Veio-lhe então aquela frase de Saint-Hilaire: se nós não expulsássemos as formigas, elas nos expulsariam. (Barreto, 1989, p.164)

Os valores europeus mostram a distância que nos separa do verdadeiro progresso, já que estamos à mercê das saúvas que atacam as plantações e das doenças que minam a saúde do povo, bem como do descaso dos governantes quanto à saúde pública. É importante ressaltar que o dístico *“Ai! Que preguiça!...”* é o desejo ancestral de retorno às nossas raízes, aos nossos mitos, nosso espaço mítico em aberto, aquilo que nos identifica como diferentes, o outro, a alteridade em relação à Europa. Segundo Turino (2007, p.40), em seu artigo *“O herói sem nenhum trabalho”*,

uma frase que celebra o ócio, unir duas culturas e dois idiomas, pois *ai+*, em Tupi, significa tanto um estado de espírito quanto um animal, justamente o bicho preguiça, de movimentos extremamente vagarosos. O fato de o primeiro dístico trazer implícita a noção de trabalho, ou *rabucar+*, como diz Macunaíma, com evidente desdém, remete a uma encruzilhada, pois é preciso escolher, definir-se por um caminho ou outro. Lembrando Freud, poderíamos falar na tensão entre o *princípio do prazer+* e o *princípio de realidade+*. Eros, como símbolo do amor e Prometeu, símbolo da superação dos limites, duas forças poderosas que se contrapõe a todo instante na narrativa.

Por outro lado, Gilda de Mello e Souza(2003) sustenta que Mário de Andrade trouxe para a literatura, de caso pensado, o mesmo conflito percebido na música produzida no Brasil, em que a tradição europeia apresenta fortes influências das manifestações populares. Mello e Souza aprofunda a análise e percebe ser possível fazer uma analogia entre a música e a construção de *Macunaíma*, pois ainda que nossa música apresente uma roupagem selvagem, o *seu núcleo central permanece firmemente europeu+* (2003, p.60) A autora reforça com esta observação a hipótese de nosso trabalho, mas destaca o caráter da tradição narrativa do Ocidente pelo viés do romance arturiano que traz um dos arquétipos mais difundidos da literatura universal: a busca do objeto miraculoso, no caso o Santo Graal. Nossa abordagem procura aprofundar a análise, encontrando na busca de outro amuleto, as origens remotas que nos levou à Antigüidade Clássica, com o mito dos argonautas em busca do toção/podão/velocino/velo de ouro.

Sendo assim, percebemos que há vários referenciais em *Macunaíma*: um ostensivo, que bebe na fonte da realidade e do imaginário nacional, nossas lendas e folclore, e um subjacente: aquele que se revela ao crítico como herança secular. Desse modo, *Macunaíma* oscila entre a apropriação do mundo europeu e a valorização da diferença nacional. Gilda de Mello e Souza (p.61, nota 4) lembra Roberto Schwarz, ao analisar a evolução do romance moderno, de José de Alencar até Mário de Andrade, passando por Machado de Assis. Para o pesquisador, o autor de *Iracema* assumiu uma *adoção acrítica do modelo europeu+*, Machado de Assis assumiu o *feito satírico+* e Mário de Andrade enveredou pelo registro grotesco, com forte influência de Rabelais, como já mencionamos.

O vocábulo *grotesco* surge, segundo Bakhtin (1987, p.29), no Renascimento, após escavações realizadas em Roma que mostraram certo tipo de pintura diferente da que era feita até então. O achado recebeu esse nome por ter sido encontrado em uma *grotta* (gruta, em italiano). As pinturas encontradas causaram estranhamento, pois revelaram um jogo fantástico e livre, em que formas humanas, animais e vegetais se misturavam o que nos remete aos quadros de Jeronimus Bosch (c.1453-1516), Peter Bruegel (1525/1530-1569) e Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Ceotto (1999,p.51), por sua vez, retoma o aspecto peculiar da carnavalização ao enfatizar o sincretismo entre a cultura erudita e a popular. No caso de *Macunaíma*, a fonte erudita seria a proveniente do europeu, que veio junto com as caravelas e os espelhos. Como exemplo dessa oscilação entre o modelo europeu e popular vemos o herói transformar-se em *príncipe lindo e feroso*, numa alusão aos contos de fadas europeus transplantados pelo colonizador, como *A princesa e o sapo*, *A bela e a fera*, *O patinho feio*, *A gata borralheira*, *João e Maria*, *O soldadinho de chumbo* e *Pinóquio*, dos autores Hans Christian Andersen, Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e Carlo Collodi. Vejamos alguns exemplos:

Nem bem o menino tocou no folhço e virou num príncipe feroso (p.15).
Então enxergou o dedo mindinho do herói escondido e atirou uma baníni na direção (p.45).

Daí ela sorriu feliz. Catou sem contar todos os piolhos que restavam e eram muitos piolhos, atrelou-os a uma cadeira de balanço, sentou nela, os piolhos pularam e Suzi foi pro céu na estrela que pula (p.118).

Deixando de lado a discussão em torno dos provérbios e das histórias infantis, selecionamos um outro aspecto que nos lembra a grande boca rebelaisiana, no caso o episódio do capítulo XV, *A pacuera do Oibê*. O herói encontra um rancho, o do minhocão terrível, uma outra alusão à grande serpente mitológica Pyton, que era ao mesmo tempo um lobisomem, segundo Haroldo de Campos (1973, p.244). *Macunaíma* armou-se de coragem, pediu abrigo, e foi atendido. Ao analisarmos a iguaria que Oibê estava preparando, e que cheirava bem ao olfato de *Macunaíma*, estimulando seu apetite, vemos que se trata de pacuera. Por coincidência, este é um prato feito das entranhas do boi, porco ou outro animal: *Macunaíma* engoliu tudo sem mastigar e não tinha fome nenhuma, por ém a boca del e ficou cheia de água por causa da pacuera assada (p.135). Chamamos a atenção para a coincidência, pois

argântua, pela predileção de suas personagens por tripas: %As tripas foram copiosas, como estais a ver, e tão saborosas que todos lambiam os dedos. Mas a dificuldade era que não podiam ser conservadas durante muito tempo, porque apodreciam, o que parecia indecente.+ (Rabelais, s/d, p. 42) A análise da obra de Rabelais, feita por Bakhtin, revela que as tripas apresentam um duplo sentido: são %devoradas-devoradoras+, acentuando o caráter grotesco da narrativa.(1987,p.197) Se levarmos em conta o fato de *Macunaíma* ser a obra seguidora da vertente antropofágica do Modernismo, julgamos razoável estabelecer essas relações intertextuais.

Luiz Eustáquio Soares (2005), em seu artigo %Mimésis, alteridade e pobreza+, fala daquilo que nos caracteriza como animais. Como seres híbridos, muitas vezes somos coagidos a reprimir nossas forças mais antigas em nome de uma socialização. Certamente, a repressão não faz parte das preocupações do nosso herói:

Por outro lado, a parte relativa ao nosso baixo-ventre, que nos indica como animais, como seres que defecam, que tem sexo, marcas corporais que nos inscrevem como sendo pertencentes ao mundo animal, como qualquer outro bicho do planeta, enfim, essa parte, chamada por Platão de alma-ventre, seria a parte da cópia, o inverso do mundo ideal, representando, nesse sentido, tudo que devemos evitar, a fim de nos aproximarmos, durante nossa existência, do mundo ideal, do mundo das essências (p.18).

Nesse sentido, poderíamos até dizer que *Macunaíma* é uma obra barroca, pois traz uma personagem desinteressada das questões repressoras, o próprio baixo-ventre. Bakhtin (1987) trata desse tema e pergunta por que as tripas desempenham um papel tão importante no realismo grotesco. Ele próprio responde: porque %as tripas são o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida+(p.140). Do mesmo modo que as entranhas estão ligadas à morte, estão ligadas à vida, pois são as entranhas que dão à luz. Sendo assim, o autor mostra que o realismo grotesco concentra o alto e o baixo, a vida e a morte, o que devora e o que é devorado. Somos levados a fazer esta consideração, já que as obras barrocas são a voz do baixo-ventre, e, como já foi citado, são as marcas corporais:

A mãe de Gargântua, Gargamele, morreu devido ao excesso gastronômico com as tripas. Embora fosse aconselhada a comer menos, não se conteve:

As recomendações ela comeu dezasseis muid, dois bussares e
bela matéria fecal que nela iria inchar!+(Rabelais, s/d, p.43)

Se por um lado a obra de Rabelais dedica-se aos relatos gastronômicos, por outro apresenta uma dedicação especial a parodiar a Igreja, seus rituais, rezas (várias paródias do *Pai-Nosso*, *Salve-Rainha*) e procissões. Mário de Andrade dedica-se a parodiar especialmente os modelos clássicos de escrever, os discursos de prestígio usados pelos belettristas nacionais, a tecnologia e os costumes da civilização. No entanto, a pena de Rabelais se insinua no capítulo VII, intitulado Macumba, no trecho em que Mário de Andrade parodia a oração mais conhecida do Cristianismo, o Pai-Nosso:

Na macumba continuava o silêncio de horror. Tia Ciata veio maneira e principiou rezando a reza maior do diabo. Era a reza sacrílega entre todas, que se errando uma palavra dá morte, a reza do Padre Exu, e era assim:

- Padre Exu achado que vós estais no trezento inferno da esquerda de baixo, nós te queremos muito, nós tudo!
- Queremos! Queremos!
- O pai nosso Exu de cada dia nos daí hoje, seja feita vossa vontade assim no terreriro da senzala que pertence ao nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!...
- Glória pra pátria jeje de Exu!
- Glória pro fio de Exu!
- Macunaíma agradeceu. A tai acabou:
- Chico-t-era um prícipe jeje que virou nosso padre Exu dos seculoro pra sempre que assim seja, amém.
- Pra sempre que assim seja, amém! (Andrade, p.64)

Essa sessão de macumba acontece em um terreiro do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro do Mangue, no *zungu* da tia Ciata+. Vários orixás são referidos, como Oxum, Ogum, Iemanjá, Xangô, Omulu, Iroco, Oxossi. No entanto, Macunaíma busca a ajuda de *Exu diabo*+, divindade da mitologia africana, um equivalente ao demônio Piaimã da mitologia indígena, pois parece que só um demônio de igual poder teria capacidade para combater Venceslau Pietro Pietra. Mário de Andrade sinaliza para isto, ao referir-se a Exu como o *burupari* mais macanudo daquela região+(p.62). A pesquisa feita na obra de Proença, *Roteiro de Macunaíma*, não confirma esta declaração, dando outro significado: *burupari* . instrumento musical (longa trompa) dos índios do alto Amazonas, segundo, (Viotti, *Dicionário*, p.100). Nome do próprio Deus que ensinou aos índios o uso dos instrumentos musicais.+(1987, p.274)

Por outro lado, Câmara Cascudo (2002, p.23) confirma o caráter demoníaco de Jurupari, em sua *Antologia do Folclore Brasileiro*. O outro indício que reforça as qualidades demoníacas de Jurupari é o fato de o herói fazer referência à variedade de pessoas dos mais diferentes extratos sociais, que freqüentam a Macumba no terreiro de tia Ciata: %lá tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados, garçons pedreiros meias-colheres deputados, gatunos, todas essas gentes e a função principiando+ (ANDRADE,2000, p.57). Essas pessoas dirigem-se ao terreiro em busca de solução para suas dificuldades, após esgotarem suas preces cristãs, certas de que só mesmo o demônio pode ajudá-las.

Este é mais um sinal da esperteza de Macunaíma, ao perceber a força das crenças africanas no contexto urbano/civilizado, dotada de grande aceitação e capacidade de sincretismo com a religião oficial do Brasil, a religião Católica. O herói percebe que suas crenças e mitos não têm poder entre as máquinas-fábricas, as máquinas-combinação e tantas outras. Este poder está nos ritos africanos, que permeia a religiosidade do brasileiro. Exu é o mensageiro que andou pela África, procurando resolver os problemas dos homens e dos orixás. Segundo as pesquisas de Prandi (2002, p.20), Exu é o ouvidor dos dramas, das histórias dos homens, dos deuses, da natureza, aquele que faz a comunicação entre o babalaô e o deus Orunmilá, o deus do oráculo. Vemos nestas considerações uma semelhança com os mitos clássicos, que nos remetem a Hermes e aos oráculos, tão presentes nas histórias primitivas do mundo ocidental. Exu adquiriu, ao longo do tempo, um papel central na prática do jogo dos búzios. A arte da adivinhação está presente entre os seguidores do *candomblé* brasileiro e da *santeria* cubana.

Exu era o filho mais jovem de Iemanjá e Orunmilá, dotado de grande apetite. Foi morto por Ogum, seu irmão, para que não destruísse a terra, devorando tudo. Mesmo depois de morto, continuou insaciável, por isso ficou decidido que as oferendas deviam ser feitas, em primeiro lugar, para Exu. O fato de ser uma divindade dotada de apetite descomunal levou-nos a estabelecer relações com o caráter antropofágico/devorador que atravessa a narrativa. Assim o narrador, em Macunaíma, descreve Exu:

ra o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom, porém pra
zas, era um tormento na sala uivando:

- Uúum!... uúum!... Exu! Nosso padre Exu!...

E o nome do diabo reboava com estrondo diminuindo o tamanho da noite lá
fora. O sairê continuava:

- Ôh Rei Nagô! (Andrade, p. 58)

O caráter abrangente e poderoso das crenças africanas pode ser percebido, pela presença de tantos amigos ilustres de Macunaíma/Mário de Andrade, no %ungu da tia Ciata+. Finalizando o capítulo, o autor cita Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenço Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, pessoas que o autor/herói denomina %esses macumbeiros+.

Seguindo a linha proposta por Mário de Andrade, em fazer a releitura de nossos valores mais sagrados, retomamos o percurso seguido por Souza (2003), sobre o mito do Santo Graal. Percebemos que o enredo se manteve no imaginário popular, mas o distanciamento da Idade Média leva a algumas modificações importantes. Como já vimos anteriormente, no Renascimento a jornada espiritual se desvirtua e abandona o tom elevado e sagrado da busca. Rabelais desconstrói a jornada heróica, subverte os valores que a caracterizam como voz da nobreza e do clero, e busca no povo que festeja e folga alguns dias por ano nas praças, o discurso que faltava. Ao tomarmos conhecimento desta %voz da praça+vemos que, na verdade, a cultura cômica, debochada e carnavalizada liberava o corpo e convivia com a cultura séria e oficial. O homem medieval era, assim como Macunaíma, refém do desespero e da lascívia. Bakhtin (1987) nos fala que:

O riso revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e **lúcido** (grifo do autor) [...] Por essa razão o riso, menos que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma forma de liberação nas mãos do povo. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso. (Bakhtin, p.78).

Desse modo, ao beber dessas fontes renascentistas que ostentam as cores da patuléia medieval, nessa cultura carnavalizada e festiva, o autor de *Macunaíma* apropria-se de elementos do romance de cavalaria, que tem um caráter dinâmico, o movimento de progressão narrativa, que inclui a busca, a jornada, a luta, o confronto. As mais longínquas formas de narrar têm esses elementos, que Mário

às avessas, construindo sua narrativa de trás pra frente. Macunaíma é o agente sim, inicia a jornada como os heróis dos tempos passados, mas logo ele passa a ser o perseguido, o caçado, é a presa durante toda a narrativa.

Para confirmar estas observações lembramos que Gilda de Mello e Souza (2003) cita várias passagens em que nosso herói adota a fuga como a melhor estratégia. Macunaíma foge do Currupira na p.20, foge de Capei, na p.34, foge do cachorro Xeréu, na p.54, foge da velha Ceuci na p. 100 e da sombra envenenada, na p.148, entre tantas outras. As fugas são uma constante, o herói está sempre escapulindo, de forma a revelar o caráter dinâmico da rapsódia brasileira, mas num sentido oposto ao do romance de cavalaria, bem como dos relatos mitológicos.

O dinamismo do texto é retomado de várias maneiras e, nos capítulos V e VI (Piainã e A francesa e o gigante), Mário de Andrade retoma as enumerações, recurso muito utilizado na obra de Rabelais, e que Bakhtin (1987) explica ser uma incorporação dos pregões dos vendedores de livros e curandeiros (ervas, fórmulas mágicas) que desfiavam ladainhas intermináveis, nas praças públicas. A cidade de Macota de São Paulo é descrita por meio de enumerações. Gilda de Mello e Souza (2003, p.70) destaca o fato de Mário de Andrade usar do recurso metonímico da descrição da alcova lindíssima, para referir-se à casa do gigante como o lugar da prova, o equivalente ao castelo no romance de cavalaria, e a coleção de pedras de Pietro Pietra, para lembrar o tesouro real. O autor sublinha, ironicamente, a tradição européia, apresentando o contraste entre o recurso arcaico e a realidade moderna, para produzir um efeito satírico. O gigante traz um Grajaú cheio de pedras:

Tinha turquezas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo-d'água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões flechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obeliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfas de Iguape, opala do Igarapé Alegre, rubis e granadas do rio Gurupi, itamotingas do rio das Garças, itacolumitos, turmalinas de Vupabaçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do rio de Pirabas, pérolas de Cametá. O rochedo tamanho que Oaque o pai do Tucano atirou com a sarabatana lá do alto daquela montanha, um litóglifo de Calamare, tinha todas essas pedras no Grajaú (Andrade, p.52).

as do tesouro do gigante, o narrador se refere às colunas gregas, deuses egípcios, mas não cita a muiraquitã, pois o amuleto está bem escondido, de tão precioso. O regatão peruano simboliza o europeu que, na sua volúpia de possuir, apropria-se até dos mitos mais primitivos, no caso a posse da muiraquitã, objeto de desejo de nosso herói, motivo maior de sua jornada pelo país. Veremos, a seguir, que o nome do gigante apresenta uma carga simbólica de poder, tradição e antagonismo, aspectos contra os quais Macunaíma faz um esforço extremo de resistência. O nome do herói também desvenda seus significados.

3.3 MACUNAÍMA: A IMPORTÂNCIA DO NOME

Dedicamos uma atenção especial ao nome das personagens e não se trata de uma atenção injustificada. Sabemos que, desde a Antiguidade, há uma preocupação com o nome e seus significados. A escolha de um autor por este ou aquele nome, revela a importância do mesmo no contexto narrativo. Platão, em seu texto *Teeteto-Crátilo*, no diálogo entre Sócrates e Hermógenes, diz que o nome, por conseguinte, é instrumento para informar a respeito das coisas e para separá-las, tal qual a lançadeira separa os fios da teia. (2001, p.152) Sócrates leva seu interlocutor a seguir seu raciocínio, e deixa bem clara a função do nome, que é de identificar e informar, para que não se confundam umas coisas com as outras.

Retomando mais uma vez Gilda de Mello e Souza (2003), somos levados a discordar da nota de número 23, em *O Tupi e o alaúde* (p.72), pois a autora destaca um aspecto de sua abordagem que busca aproximar *Macunaíma* do modelo medieval. Para tanto afirma que Macunaíma é designado, sistematicamente, como herói, à moda dos romances arturianos que designam a personagem principal como cavaleiro. Ao contrário desta colocação, nossa pesquisa encontrou só nos capítulos iniciais, vinte e três referências ao nome Macunaíma no primeiro capítulo, e vinte e sete no segundo. Aprofundando a busca, encontramos a surpreendente soma de 444 referências ao nome próprio do herói. Do mesmo modo, em *A Argonáutica*, o relato épico que conta a jornada de Jasão e seus amigos,

Podemos usar com frequência o nome do herói Jasão, em torno de 135 menções ao nome, o que aproxima a história de Macunaíma mais ao estilo clássico do que ao medieval. De forma sutil, o autor de *Macunaíma* deixa pistas importantes para o nosso trabalho, no que diz respeito às fontes clássicas, como podemos notar no trecho da Carta pras Icamíabas:

E quando o numerário dessa Polícia avulta, são os seus homens enviados para as rechãs longínquas e menos férteis da pátria, para serem devorados por súcias de gigantes antropófagos, que infestam a nossa geografia, na inglória tarefa de ruir por terra Governos honestos; e de pleno gosto e assentimento geral da população, como se discrimina das urnas e ágapes governamentais. (Andrade, 2001, p.70)

Em nossa pesquisa entendemos que é como se Mário de Andrade tivesse selecionado o detalhe da referência aos gigantes antropófagos para brincar. Observamos um outro aspecto presente nos relatos antigos, em que o autor extrapola os usos, pela profusão do nome próprio, sendo que em algumas páginas encontramos até nove citações do nome Macunaíma.

Ora, nosso herói tem o nome, que etimologicamente significa o grande Mau, de acordo com Proença (1997). Por sua vez, Koch-Grümbert, em sua obra *Mitos e lendas...*, declara que os mitos são fonte de material primitivo, sendo propriedade da humanidade (1953, p.20). Portanto, o uso que Mário de Andrade faz desse nome originário das tribos do norte do Brasil, é intencional. Com esse recurso procura identificar o herói, ao mesmo tempo em que apresenta uma personagem que é má e não é, ambígua e desconcertante, pois o adjetivo grande possui uma carga de prestígio. A pesquisa feita pelo etnógrafo alemão com os índios Arekuná e Taulipang, trouxe ao conhecimento diversas lendas e costumes. Dentre as lendas selecionamos a que tem um interesse especial para nosso trabalho. Macunaíma é citado como herói tribal (p.20) na saga da tribo Arekuná, e Jiguê como um de seus irmãos, nome aproveitado por Mário de Andrade. Macunaíma é o filho caçula, poderoso em magia e astúcia. A versão da lenda Taulipang, por sua vez, menciona quatro irmãos, um deles tem o nome de Maanape, irmão mais velho, mau caráter e que faz parte da narrativa de *Macunaíma*.

Koch-Grümbert (1953) também explica a etimologia do nome Macunaíma: Maku= mau e o sufixo im = grande. Vemos que este é o mesmo significado apresentado por

os, e sua fonte foi provavelmente a obra de Koch-Grümbert, como foi declarado pelo próprio Mário de Andrade, em carta a Raimundo Moraes (20 de setembro de 1931). Este significado parece ser bem apropriado ao herói tribal, que, além das situações delicadas em que se envolve e se livra graças à malícia e esperteza, é o grande transformador, que nos faz pensar na divindade mitológica Proteu, dotado de poderes transformadores. Vemos que Bakhtin, em *Questões de literatura e estética* (1993, p.235), se dedica ao tema da metamorfose, o qual, junto à identidade, é um constituinte do folclore mundial pré-clássico. Para o autor a variedade de histórias folclóricas é sempre baseada nos motivos da transformação e da identidade, pois esta é uma maneira primitiva da comunicação entre o homem e a natureza. Podemos encontrar estes aspectos nos mistérios antigos, influenciados pelos cultos orientais. O jogo literário aproveita essas propriedades transformadoras, o que podemos identificar em Macunaíma, nosso herói desenfreado e lascivo, que se metamorfoseia em formiga: Então ele virou na formiga quemquem e mordeu Iriqui pra fazer festa nela. Mas a moça atirou a quemquem longe. Então Macunaíma virou num pé de urucum. (Andrade, p.21) O nosso mito tem um gosto especial em transformar pessoas e animais em pedra, capacidade da qual Mário de Andrade se apropria e transfere para a personagem principal. Na mitologia indígena vemos uma similaridade com o mito de Prometeu, pois, após algumas tentativas desastrosas, o Makunaíma do imaginário indígena modela os homens em barro.

É importante assinalar que missionários ingleses cometeram um equívoco e, em suas traduções da Bíblia para a língua dos Arawoio, próximos dos Taulipáng e Arekuná, deram o nome de Makunaíma ao Deus cristão. Mais uma vez, reafirmando seu caráter ambíguo, vemos que Macunaíma, personagem criado por Mário de Andrade, não é absolutamente mau. Ele é muitos e vários, como seu criador: Eu sou trezentos, trezentos e cinqüenta... (CAMPOS, 1973, p.112). Já o nome Venceslau, do gigante que é ao mesmo tempo Piaimã, é um nome de origem eslava, segundo Nascentes (1952,p.311), em seu *Dicionário Etimológico*, que, não por acaso, significa coroado de glória, expressando seu sucesso e prosperidade, possuidor que é do amuleto cobiçado. Associado aos outros dois nomes de origem italiana, que nos remetem à pedra e, talvez, ao milionário Ermelindo Matarazzo, industrial de São Paulo, o autor amplia e reforça a definição da personagem

o mesmo elemento nos remete a José de Alencar, pois diz respeito à personagem antagonista de Peri, em *O Guarani*, que coincidentemente é italiano, e seu nome é Loredano, presente no capítulo IV.

Quando Macunaíma decide ir ao Rio de Janeiro para fazer uma macumba que deixe o regatão fora de combate, conseguimos perceber outra significação para seu nome. O herói busca a ajuda de Exu, como já vimos e, no momento em que se saúdam os santos, Macunaíma é chamado de filho novo do fute+, palavra que tem origem no vocábulo mafute+, sinônimo de diabo, como é possível notar no trecho seguinte:

- Macunaíma falou:
- Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.
- Como se chama? Perguntou Exu.
- Macunaíma, o herói.
- Uhum... o maioral resmunga, nome principiado por Ma tem má-sina... (Andrade, p.62).

Ao leitor mais atento não passa despercebida a alusão ao próprio nome de Mário, iniciado com a sílaba ma+. Este indício pode nos levar a inferir que o autor tenha uma identificação mais profunda com a personagem por ele criada. Ao final do capítulo Macumba, em que Macunaíma invoca as forças das profundezas para maltratar o gigante Piaimã/Venceslau Pietro Pietra, o herói recita o Padre Nosso sacrílego que festeja Exu, o príncipe do mal. Essa paródia da oração sagrada deve ter escandalizado sobremaneira a sociedade paulista quatrocentona. Por outro lado, sabemos que parodiar orações e rituais religiosos era uma prática corriqueira na Idade Média. Bakhtin lembra que a literatura latina paródica ou semiparódica estava extremamente difundida. Possuímos uma quantidade considerável de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da Igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso+ (1987, p.12). O autor relata que a tradição do rito pascal+ livre autorizava a paródia de *A ceia de São Ciprião*, que travestiu no espírito carnavalesco a sagrada escritura. No Brasil temos uma obra que circula clandestina, supostamente carregada de poderes do reino das trevas. Surgiu também a chamada paródia sacra+, tolerada pela Igreja, na qual são encontradas liturgias dedicadas aos beberrões, aos jogadores, a partir das leituras evangélicas e dos hinos religiosos.

Macunaíma, marcada pela ironia, distancia-se da escrita de Rabelais pela quase ausência de palavrões. Enquanto o autor de *Gargântua e Pantagruel* esmera-se no uso das grosserias blasfematórias dirigidas ao clero e à religião, usando os palavrões como forma de expressar a atmosfera libertária da carnavalização, *Macunaíma* deixa esse aspecto de lado. O herói usa palavras que não fazem parte do vocabulário usual, mas que nem por isso deixam de revelar seu significado, como vemos no capítulo X, Pauí-Pódole:

Macunaíma ficou muito contrariado porque não sabia como era o nome daquele buraco da máquina roupa onde a cunhatã enfiara a flor. E o buraco chamava MESMO O botoeira. Imaginou escarafunchando na memória bem, mas nunca ouvira nome daquele buraco. Quis chamar aquilo de buraco porém logo viu que confundia com outros buracos deste mundo e ficou com vergonha da cunhatã. (Andrade, p.83)

Proença (1987) lembra de uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, em que o autor ~~via~~ se de antemão do espanto que iria causar *Macunaíma* e sua mensagem indecifrável para os que não conhecem o Brasil, para os que consideram ótimas as bandalheiras de Júpiter e desdenham de Porominare e Macunaíma.+ Devemos lembrar que *Porominare* é a divindade fundadora da raça humana para os indígenas brasileiros. Percebemos neste trecho da carta o espírito debochado do autor ao apontar para o descaso do brasileiro, que deixa de ver e admirar nossas lendas tão ricas quanto as clássicas, pelo simples fato de admirar o que é de fora. Revela ainda uma intenção que poderíamos chamar de criptográfica, pois ele declara que sua mensagem é indecifrável. Deve ser por isto que tantos se debruçam sobre *Macunaíma* e o texto sempre revela camadas que se desdobram.

3.4 OS ARGONAUTAS: A VIAGEM CARNAVALIZADA.

O tema da viagem é muito rico e recorrente na literatura universal, propiciando contatos com novidades e trocas culturais. Em *Macunaíma* o que vemos é um grande jogo de referências, que, aos poucos vai se revelando, a cada leitura. No episódio XV, A pacuera do Oibê, o autor adiciona à narrativa de *Macunaíma* um

vários que fazem parte do folclore de José de

Anchieta, o poeta da Virgem:

Era um calorão molhado fazendo fogo no delírio dos três. Macunaíma se lembrou que era Imperador do Mato Virgem. Riscou um gesto na Sol, gritando:

- Eropita boiamorebo!

Logo o céu se escureceu de sopetão e uma nuvem ruivor subiu no horizonte entardecendo a calma do dia. [...] E todos esses faladores formaram uma tenda de asas e gritos protegendo o herói do despeito vingarento da Sol. Era uma bulha de água deuses e passarinhos que nem se escutava mais nada e a igarité meio parava atordoada (p.132).

Quando foi pelo meio-dia a papagaiada se estendeu de novo resguardando Macunaíma (Andrade, p.134).

Ao parodiar a lenda de Anchieta, em que o padre Canário, em uma viagem pelo rio, num dia de extremo calor, pede aos pássaros que façam sombra, e é atendido prontamente. Mário de Andrade contrapõe ao gentil Anchieta, o comportamento autoritário de Macunaíma, já que dá uma ordem. Outros pesquisadores vêem nesse recorte, uma referência a Iracema, a personagem de Alencar, também possuidora de um séqüito de araras.

Enveredando pelos caminhos da jornada do anti-herói, percebemos que o núcleo central de *Macunaíma* manteve-se europeu, ou de uma forma mais universal, ligado ao tema primordial da busca do objeto mágico. Mário de Andrade estabelece uma analogia entre a rapsódia brasileira e os relatos europeus a partir da relação construída entre a muiraquitã e o ~~velocino roubado~~+(p.72). A narrativa carnaliza o mito dos argonautas. Trata-se de um poema épico em quatro cantos que faz o relato da viagem dos Argonautas, heróis aqueus que embarcaram na nau Argo, em direção a Cólquida para recuperar o amuleto sagrado/velocino/velo/tosão/podão de ouro. Apolônio de Rodes descreve a jornada do herói clássico, com todos os elementos da epopéia tradicional como o maravilhoso, os combates, as aventuras fantásticas, a interferência dos deuses, os costumes, as lendas paralelas, os detalhes geográficos transformados pelo imaginário. Ao fundo, em segundo plano, também há uma história de amor, mas a busca pelo objeto de desejo é o fio condutor da história. Os argonautas foram em busca da pele de um carneiro de ouro de nome Crisómalos, que em vida podia voar e falar. Esse amuleto era guardado pelo rei Eetes com o auxílio de um dragão que nunca dormia (BULFINCH, 2003).

acontece a bordo da primeira embarcação de grande porte da Antigüidade, a jornada de Macunaíma principia em um pequeno barco, com três ocupantes apenas, Macunaíma e seus irmãos: Voltou pro lugar onde os manos esperavam e no pino do dia os três rumaram pra margem esquerda do Sol+(p.39). Na praia, ninguém na despedida, ao contrário dos argonautas, com familiares e amigos lamentando a incerteza da aventura. O poeta Camões faz referências aos Argonautas em seu canto épico, pois as personagens de *Os Lusíadas* que assistem à partida dos argonautas renascentistas, também questionam se vale a pena a viagem:

Mas em quanto este tempo passa lento
De regerdes os povos que o desejam,
De vós favor ao novo atrevimento,
Pera estes meus versos vossos sejam;
E vereis ir cortando o salso argento
Os vossos *Argonautas*, porque vejam
Que são vistos de vós no mar irado,
E costumai-vos já a ser invocado

(Canto I, estrofe 18)

Foram de Emanuel remunerados,
Porque com mais amor se apercebessem,
E com palavras altas animados
Pera quantos trabalhos socedessem.
Assi foram os mínias ajuntados,
Pera que o véu dourado combatessem,
Na fatídica nau, que ousou primeira
Tentar o mar Euxíno, *aventureira.*

(Canto IV, estrofe 84)

Mais adiante, a narrativa clássica relata o diálogo de Jasão e sua mãe, que chora e lamenta a viagem liderada pelo seu filho único. Jasão pede-lhe que suporte com coragem o que lhe é reservado: Nós mortais, não podemos ver que golpes têm os deuses reservados para nós; e vós, apesar de toda vossa mágoa, deveis suportar com coragem a parte que vos cabe.+(*A Argonáutica*, p. 21) Essa conversa transmite a dinâmica interna das relações que passa pelo estágio da independência dos filhos, ao cortarem os laços familiares e assim iniciarem sua própria jornada. Este episódio pode ser comparado ao capítulo II de *Macunaíma*, quando nosso herói deixa a aldeia Tapanhumas e ganha o mundo, após a morte da mãe. A jornada do herói, cheia de perseguições e cenários extraordinários faz referências ao deus Marte, em que se mostra o caráter violento da personagem, percebido em seu comportamento

Na obra para as Icamiabas (as Amazonas), lemos a primeira menção ao deus latino, quando Macunaíma fala sobre as %lamas encasteladas+, as prostitutas que encontra em São Paulo. Estabelece um paralelo entre as Icamiabas e as %queridas senhoras+, e lista as diferenças entre os dois grupos femininos:

Porém si como vós, formam estas queridas senhoras um clã de mulheres, muitas de vós se apartam no físico, no gênero de vida e nos ideais. Assim vos diremos que vivem à noite, e se não dão aos afazeres de Marte nem queimam o destro seio, mas a Mercúrio cortejam tão somente; e quanto aos seios, deixam-nos envolverem, à feição de gigantescos e flácidos pomos, que, si lhe não acrescentam ao donaire, servem para numerosos e árdios trabalhos de excelente virtude e prodigiosa excitação (Andrade, p.75).

No trecho supracitado, Mário de Andrade faz menção a Marte, o deus da guerra, a quem as Icamiabas se dedicam seriamente, a ponto de cortarem o seio direito para que não atrapalhem no uso do arco. As %lamas encasteladas+, por sua vez, cortejam o deus Mercúrio, que foi patrono dos viajantes e hoje é o deus do comércio e dos ladrões, sendo esta a diferença mais marcante entre os dois grupos femininos. No capítulo XI, A velha Ceiuci, em uma das fugas desabaladas do herói, seu cavalo %leu uma topada que arrancou chão+ (p.100), e fêz surgir um pedaço de uma escultura grega, o deus Marte. Segundo Proença, (1987) Mário de Andrade incorpora à narrativa uma notícia publicada no Jornal do Comércio do Amazonas. Um lavrador, perto de Manaus, descobriu um pedaço de mármore. Alguém lembrou do deus Marte, e assim foi registrado na imprensa.

Na viagem dos argonautas acontece um episódio em que o servo Hilas é seqüestrado por uma náide, levando-o a sumir nas águas de uma nascente. Será que Mário de Andrade lembrou desse episódio quando mostra o herói seduzido pelo rosto no fundo das águas? No capítulo XVII, Ursa Maior, Macunaíma vê uma cunhã lindíssima, uma Uiara adulterada. Nosso herói não é surpreendido, nem vai à beira da lagoa para cumprir alguma tarefa, como aconteceu ao servo Hilas. Macunaíma quer refrescar-se para aplacar seus desejos libidinosos, e, ao ver a cunhã, deixa-se levar por eles, a ponto de mergulhar na lagoa, selando seu destino de uma vez por todas (p.155). O autor reconta a história antiga à sua moda, opondo-se à tradição, rompe com o modelo, aproveita o que lhe interessa e deixa de lado o resto, como se fizesse uma triagem dos elementos que compõe o mito clássico.

s *Lusíadas*, retoma outros elementos do relato dos argonautas, pois a divindade que utiliza para proteger os navegantes portugueses é Vênus, o equivalente latino para a deusa Afrodite, do Amor e da Beleza, como vemos na seguinte estrofe:

As âncoras tenaces vão levando,
Com a náutica grita costumada;
Da proa as velas sós ao vento dando,
Inclinam pena pera a barra abalizada.
Mas a linda Ericina*, que aguardando
Andava sempre a gente assinalada,
Vendo a cilada grande e tão secreta,
Voa do céu ao mar com uma seta.
Ericina* - Vênus, cujo templo se encontrava no monte Érix, na Sicília.
Canto II, estrofe 18.

Os argonautas referem-se a Afrodite: *“Mas lembrai-vos disto, meus amigos: não podereis ter melhor aliado do que a ardilosa deusa Afrodite. Na verdade o êxito de nossa empresa depende dela.”* (A *Argonáutica*, p.65) Mário de Andrade faz menção a Tainá-Cã, a estrela Papacéia, estrela vespertina, a Vênus dos índios Carajás. Na mitologia indígena a estrela apresenta-se sob o gênero masculino, e é quem manda Emoron-Pódole dar o sossego deste mundo.

Nesse jogo de citações e memórias antigas, Mário de Andrade inunda de significados uma simples figura talhada em pedra em forma de sáurio, bem diferente do velo/velocino/tosão/podão de ouro, pele de carneiro todo em ouro, do tamanho de uma bezerra de um ano ou veado de dois (Rodes, 1989, p.136). Ampliando estas reflexões, compreendemos que, segundo Costa (2003), nem tudo está explícito no texto, pois a linguagem não dá conta de todo significado, da angústia de querer dizer: *“Na pluralidade textual os diferentes discursos são confrontados, desdobrados, refundidos. É nessa pluralidade que se dá o trabalho da significância (p.54)”* E é nesse contexto que *Macunaíma* está inserido, no momento em que o herói dá ao amuleto de pedra verde a significância do velo de ouro. O trabalho do autor em explorar a pluralidade simbólica, ao fazer os cruzamentos, as associações, as variações e apropriações, os muitos recursos metafóricos e metonímicos que povoam o relato, resultaram nessa obra aberta e plurissignificativa.

antigos e recita esse canto em *Macunaíma*. Para

Costa (2003, p.141), o autor não nega o retorno de algo que já existe antes mesmo de se completar, seu romance nos relembra que cada nova narrativa remete a outra narrativa ainda, buscando na repetição e na diferença a forma do romance: sua forma de celebrar as Odisséias que a *Odisséia* contém.+ Costa (2003) confere à *Odisséia* de Homero o status de mito de todas as viagens e símbolo do retorno narrativo. Em *Macunaíma*, seu autor, provavelmente, está trazendo a voz de Homero também, no relato aventuroso da viagem de Ulisses, o herói que parte e retorna, referência constante.

Alguns pesquisadores estabeleceram uma diferença entre os vocábulos mito e fábula. Para Campos (1973, p.81) esta é uma discussão irrelevante, já que ambos pertencem ao sistema de literatura oral+. No final da obra *Macunaíma* o herói encontra aquilo que Campos chama de alma épica+, elemento de harmonia primitiva, carregada de nostalgia e que nas fábulas encontramos no início dos relatos. À volta às origens, a jornada em busca do passado, tal e qual Ulisses retornando a Ítaca. O autor de *Morfologia do Macunaíma* esclarece que Mário de Andrade encontrou, nos relatos de Koch-Grümbert (1953), as notas de controvérsia e ambigüidade essenciais para a construção de suas personagens.

Esses múltiplos aspectos revelam muito da ambivalência da personagem, que transita perigosamente no fio da navalha, com passos leves para não se ferir. Com os mesmos passos, às vezes sim, outras não, transita na civilização da paulicéia desvairada, assim como no fundo das matas e águas do Brasil. Usa de todos os recursos humanos e mágicos, explora as metamorfoses. Vive, morre e ressuscita. A grande brincadeira do autor (e aí sem nenhuma conotação sexual) é a de trazer para nossa terra brasilis+, as mesmas propriedades que caracterizam as histórias da mitologia clássica, às quais amalgama as do nosso repertório, mastigando e deglutindo antropofagicamente as partes selecionadas. Despudoradamente faz a antítese do herói mitológico tradicional. Macunaíma não é belo nem sábio, é feio e esperto, cabeça de piá num corpo de homem, malandro dos malandros. Essas qualidades traçam sim, o perfil do desesperado, que precisa sobreviver num ambiente hostil. É vital tirar proveito das situações, por mais difíceis que elas sejam.

4 O ILETRADO E A PARÓDIA NO IMAGINÁRIO POPULAR

Outrossim, hemos adquirido muitos livros bilíngües, chamados %burros+ e o dicionário Pequeno Larousse; e já estamos em condições de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia+ (Andrade,p.80)

4.1 A PARÓDIA E SEUS EFEITOS

Segundo Santa Anna (1988), a paródia é um efeito de linguagem que tem um lugar especial na literatura contemporânea. A linguagem que se volta para si mesma é considerada pelo autor um %jogo de espelhos+, resultado dos movimentos radicais do Futurismo, do Dadaísmo e das Vanguardas em geral. Não que este seja um jogo criado na Modernidade, pois a paródia já existia na Grécia antiga, por volta do século V ou VI a.C., em Roma e na Europa Medieval, como podemos comprovar em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, obra de grande fôlego analítico de Mikhail Bakhtin, e que se tornou referência na literatura crítica.

A partir do século XVII o termo paródia passa a ser utilizado com mais freqüência e Santa Anna (1988) cita o dicionário de literatura de Brewer, que apresenta a seguinte definição: %paródia significa uma ode, que perverte o sentido de outra ode (grego- %para ode+) (1988, p.12). Moisés (2004) dá uma extensa explicação que nos fala em : %paródia, do grego, cont racanto, canto par alelo; latim, parodia+(p.340). Para o autor trata-se de toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de outra obra. Pretende-se assim ridicularizar uma corrente ou estilo literário.

Atualmente a paródia pode ser definida a partir de um %jogo intertextual+ (1988, p.12), e pode apresentar a intratextualidade, quando o escritor reescreve ou retoma, de alguma forma, a própria obra. Alguns autores consideram a paródia como

o resultado da colagem de vários autores numa mesma obra. Santa-Anna (1988) faz referência a Tynianov (1919), ao lembrar que a paródia usa a inversão do sentido original, com o distanciamento completo, com o deslocamento e a deformação que revelam o caráter de descontinuidade. Sendo assim, o autor fala em %*intertextualidade das diferenças*+ (p.28).

Após estas considerações, que entendemos necessárias na discussão de uma obra como *Macunaíma*, ao voltarmos nosso olhar para esta obra percebemos que a paródia é a tônica narrativa de Mário de Andrade. O exemplo que chama mais atenção, e, provavelmente mais analisado pelos pesquisadores, pela riqueza e variedade referencial, é o capítulo IX, intitulado %*Carta pras Icamíabas*+. Inúmeros pesquisadores já se debruçaram sobre este riquíssimo texto, que parodia a *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel*, produção inaugural do nosso repertório literário. O herói Macunaíma escreve à suas súditas, já que ele é o Imperador do Mato Virgem, em virtude de sua união com Ci, a Mãe do Mato Virgem: %*Macunaíma dava um safanão na rede atirando Ci longe. Ela acordava feito fúria e crescia pra cima dele. Brincavam assim. E agora despertados inteiramente pelo gozo inventavam artes novas de brincar*+ (p.27). Ci morreu algum tempo depois da morte do filho do casal.

A escrita do herói opõe-se frontalmente ao texto da carta de Caminha, embora este se mantenha presente no subtexto. Enquanto Pero Vaz de Caminha, o cronista viajante dirige-se ao Rei, Macunaíma dirige-se às súditas, as %*Senhoras Amazonas*+, invertendo a ordem vigente, já que o costume era o Rei enviar emissários para conquistar terras, conhecer os lugares e preparar as cartas informativas, as crônicas da conquista. Em *Macunaíma* tudo é ao contrário, pois ele é o Imperador que viajou, deixa seu império para ser cronista e contar as novidades. Diferente da carta original, Macunaíma dá ciência da data logo após citar o destinatário, no caso as Amazonas, o que só acontece no final da proto-carta. Um outro aspecto a ser observado é que Macunaíma, em pouco tempo, apropria-se do discurso pernóstico dos beletistas que caracteriza os %*loutos senhores*+, %*os prolixos habitantes*+ da cidade de São Paulo. Essa apropriação o leva a cometer vários e hilários equívocos, que podem passar despercebidos a leituras menos atentas: %*Muito nos pesou, a nós Imperator vosso, tais *dislates* da erudição, porém heis de convir conosco que, assim*

ispíscuas, tocadas por esta *plátina* respeitável da tradição e da pureza antiga+(ANDRADE, 2000, p. 71).

Nesta passagem Macunaíma refere-se ao fato de chamá-las de Senhoras Amazonas, ao invés de *camíabas*, considerada *moz espúria*. Ao chamar suas súditas de Amazonas ele está elevando suas origens à Hélade Clássica, e o próprio herói reconhece que elas serão beneficiadas pela *plátina*, querendo dizer *pátina*, ou seja, o efeito do tempo sobre os objetos, o que altera a cor e valoriza, por dar uma idéia de Antigüidade.

Macunaíma faz um relato dos acontecimentos, sempre embalado pelos excessos vocabulares, pelo encantamento com as palavras grandiloquentes e discurso exagerado. O que poderia ser relatado com poucas palavras é gasto em repetições, enumerações e floreios verbais. A perda da *muiraquitã* abre espaço para considerações a respeito das várias grafias que aqui (ou lá, em São Paulo) proliferam:

Por uma bela noite nos idos de maio do ano translato, perdíamos a *muiraquitã*; que outrem grafar *muraquitã*, e, alguns doutros, ciosos de etimologias esdrúxulas, ortografam *muyrakitan* e até mesmo *muraqué - itã*, não sorriais! Haveis de saber que este vocábulo, tão familiar às vossas trompas de Eustáquio, é quase desconhecido por aqui (p.71).

Câmara Cascudo (2002, p.261), faz o relato da lenda da *muiraquitã* recolhida por Frederico José de Santa Ana Néri (1848-1901). A lenda tem origem na região tida como a morada das Amazonas, que são guerreiras e vivem sem homens, junto à nascente do rio Jamundá. A lenda diz que, em alguns dias especiais ocorrem rituais mágicos, e as Amazonas tomam banhos purificadores, quando recebem de uma fada misteriosa uma pedra verde com desenhos simbólicos e na forma do animal preferido de cada mulher. Esta pedra mágica devia ser entregue ao parceiro, em seus encontros amorosos. Percebemos que Mário de Andrade respeitou o relato, transformando a busca pela pedra simbólica no eixo condutor de sua obra, já que a perda do amuleto representa atraso de vida, e é fundamental que Macunaíma recupere a sorte.

Ampliando a análise do fragmento, Proença (1997) nos fala que Macunaíma escreve em português o qual pretende que seja clássico, e exhibe orgulhoso seu novo

taís, a prosódia e usa citações latinas as mais variadas, tais como *sub tegmine fagi*, traduzida como *sob a copa de uma árvore*, encontrada nas *Bucólicas* de Virgílio, no verso 1 (2005, p.13), *modus in rebus*, *capita*, etc. e fala de política. O texto revela o diálogo que Mário de Andrade manteve com a literatura quinhentista e com a dos românticos de primeira linha como José de Alencar. Ao mesmo tempo o caráter iletrado da personagem vem à tona, aqui e ali, pela inserção de trechos da língua oral, que se mostra viva por meio da dinâmica dos falantes, do coloquial que não se submete às regras acadêmicas. Este contraste leva o *Imperator* (grafia latina, em busca do lustro erudito), a estranhar a sonoridade da palavra indígena: *Assim a palavra muiiraquitã, que fere os ouvidos latinos do vosso Imperador, é desconhecida dos guerreiros, e de todos em geral que por estas partes respiram* (p.72). Esse estranhamento que Macunaíma informa às suas súditas amazônicas, pode ser um sinal do processo de transculturação vivenciado nesse contato com o mundo diferente.

Em outro parágrafo da *Carta pras Icamiabas*, exibindo seus conhecimentos psicanalíticos, Macunaíma cita o doutor Sigmund Freud (lede Fróid), se nos deparou em sonho um arcanjo maravilhoso. Neste trecho, o autor faz uso da intratextualidade, pois parodia a si próprio, ao modificar o relato do uirapuru, o pássaro que lhe informa o que aconteceu com o amuleto. Apropriando-se das teorias freudianas, Macunaíma fala em um emissário/arcanjo que aparece em sonho, relegando o emissário/uirapuru, que também virou lacraia, a um plano de desprestígio. Esta mudança, este apagamento do relato do Mato Virgem estaria mais de acordo com alguém que tivesse estabelecido contato com a civilização. Além disso, nosso herói plenamente colonizado faz uma sutil referência à fonte clássica de seu texto:

Por ele soubemos que o talismã perdido, estava nas diletas mãos do doutor Venceslau Pietro Pietra, súbdito do Vice-Reinado do Peru, e de origem francamente florentina, como os Cavalcanti de Pernambuco. E como o doutor demorasse na ilustre cidade anchietana, sem demora nos partimos para cá, em busca do velocino roubado. (Andrade, p.72).

O autor usa a primeira pessoa do plural e a segunda pessoa do plural para comunicar-se com as Icamiabas, deixando bem evidente o tom cerimonioso,

Como formas utilizadas na época dos cronistas, para criticar o artificialismo de uma linguagem anacrônica (Proença, 1997, p.174). Faz trocadilhos para enfatizar os exageros dos que se aprofundam na gramática e esquecem do dinamismo da língua e das outras ciências, deixando claro que só conhecer os clássicos não é conhecimento:

Como vedes, assaz hemos aproveitado esta demora na ilustre terra bandeirante, e si não descuidamos de nosso talismã, por certo que não poupamos esforços nem vil metal, por aprendermos as coisas mais principais desta eviterna civilização latina, porque iniciemos, quando for de nosso retorno ao Mato Virgem, uma série de melhoramentos, que muito nos facilitarão a existência, e mais espelhem nossa prosápia de nação culta entre as mais cultas do Universo (p. 76).

Macunaíma, ao descrever São Paulo, a cidade macota, faz uma comparação com Roma, afirmando que ela é construída sobre sete colinas, a cidade cesárea, capita, da Latinidade de que provimos; e beija-lhe os pés a grácil e inquieta linfa do Tietê (p.77). O herói compara as águas do rio Tietê, que banham São Paulo, às águas de Aquisgrana ou de Anverres, duas cidades famosas pelas águas, pelo ar saudável e pelos parques. Aquisgrana apresentava grafias variadas como Aachen, Aquisgrão, Bad Aachen e Aquisgrane, cidade da Alemanha, fundada no século I da era cristã. Famosa por suas águas termais, recebeu a denominação Aquae Grani, em homenagem ao deus Apolo Grano, protetor dos banhos. Anverres, Anverss, Antuérpia, Antuerper, na Bélgica, é a terra de Rubens, Van Dick, Bruegel, famosa por seu Jardim Botânico, pelo Zôo, o museu de Belas Artes e seus jardins. Além disso, Macunaíma refere-se à deusa da Abundância, disfarçando a referência, ao citá-la com letra minúscula. A leitura mais atenta da frase levou - nos a pesquisar o substantivo *abundância*, pois logo adiante, na mesma frase, Mário de Andrade dá-lhe o status de letra maiúscula, sinalizando para outros significados e inferências: As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana ou de Anvêrres, e a área tão a elas igual em salubridade e abundância, que bem se poderá afirmar, ao modo fino dos cronistas, que de três AAA se gera espontaneamente a fauna urbana (p.77).

A poluição gerada pela cidade grande, que espalha doenças e garantem um certo equilíbrio demográfico entre as classes ditas inferiores, é inserida no relato feito por Macunaíma. Até o lixo produzido pelos habitantes da belíssima cidade, é descrito de

eloqüência do mais puro estilo e sublimado louvor+
numa ironia dirigida aos parnasianos:

As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papeizinhos e velívolas lascas de frutos, em principal duma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente mil e uma espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insetos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários; e assim se conservam as gentes em número igual. (Andrade,p.77)

Proença cita (1987, p.174) uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira que esclarece este capítulo, e suas reais intenções com a %Carta pras Icamíabas+:

O maior pedantismo do brasileiro atual é escrever português de lei: Academia, Revista da Língua Portuguesa e outras; Rui Barbosa, etc. desde Gonçalves Dias. Que ele não sabe bem a língua ancestral acentuei pelas confusões que faz (testículos da Bíblia por versículos, etc. e o fundo sexual dele se acentua nas confusões: testículos, buracos por orifício, etc.) escreve, pois pretensioso e irritante (p.174).

Mas o mais conhecido intertexto literário da carta em questão, com a literatura dos cronistas, encontramos no trecho em que Macunaíma descreve as mulheres/prostitutas com quem ele estabeleceu contato em São Paulo. Mário de Andrade dedicou-se a parodiar o trecho em que Pero Vaz de Caminha, o cronista-mor de El Rei D.Manuel, descreve, entre outras coisas, as mulheres da terra, as índias: %Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito compridos pelas costas, e suas vergonhas tão altas e cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam (ou: não nos envergonhamos)+ (1963, p. 38).

Mário descreve as %agradáveis pastoras+, numa alusão debochada aos árcaes, pois designa as mulheres que se prostituem por uma das palavras mais representativas do Arcadismo, no caso %pastoras+.

Andam elas vestidas de rutilantes jóias e panos finíssimos, que lhe acentuam o donaire do porte, e mal encobrem as graças, que, a de nenhuma cedem pelo formoso do torneado e pelo tom. São sempre alvíssimas as donas de cá; e tantas habilidades demonstram, no brincar, que numerá-las, aqui, seria fastiando porventura; e, certamente, quebraria os mandamentos da discrição, que em relação do Imperator para súbditas se requer. Que beldades! Que elegância! que cachê! Que degagé flamífero,

vorador!! Só pensamos nelas, muito embora não nos relapso, de nossa muiraquitã (Andrade, p.73).

Macunaíma tenta expressar-se à moda paulista, à moda dos vocabulistas+, mas as confusões surgem a todo instante, como na frase em que confunde Orfeu com Morfeu, o filho do deus do Sono. Orfeu era o cantor que encantava a todos, a natureza e os animais, além de ser um dos argonautas que acompanhou Jasão na busca do velocino/velo/tosão/podão de ouro. Morfeu, segundo Abrão e Coscodai (2000), é representado com asas de borboleta e nas mãos uma papoula, planta que tem efeitos narcóticos. Ampliando as novas aquisições, que nos remetem aos fenômenos transculturais, próprios dos espaços que sofrem a imposição de legados culturais alheios, Macunaíma acrescenta ou troca letras nas palavras e usa termos em italiano com fartura:

Assim é que chamam mestras da velha Europa, e, sobretudo de França, e com elas aprenderam a passarem o tempo de maneira bem diversa da vossa. Ora se alimpam, e gastam horas nesse delicado mester, ora encantam os convívios teatrais da sociedade, ora não fazem coisa alguma, e nesses trabalhos passam elas o dia tão entretecidas e afanosas que, em chegando a noute, mal lhes sobra vagar pra brincarem e presto se entregam nos braços de Orfeu, como se diz (Andrade, p. 74).

Mas o que mais espantou o herói foi o fato de os habitantes de São Paulo falarem numa língua e escreverem em outra:

Nas conversas, utilizam-se os paulistas dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. Desta e daquelas nos inteiramos, solícito; e nos será grata empresa vô-las ensinarmos aí chegado. Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação, os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da virgiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! (Andrade, p.80).

De acordo com Eneida Maria de Souza (1999, p.123), a linguagem falada pelos paulistas é considerada por Macunaíma tão valiosa quanto o ouro. A riqueza reside na língua escrita que se apresenta em franca oposição à língua falada. O autor da carta recheia o relato com artifícios retóricos, como a alusão à etimologia das palavras, à sua história e à sua gênese+ e o tom com que procura convencer as súditas a colaborar financeiramente com o Imperador. Ao longo da carta as palavras

de maior prestígio lingüístico, já que a maior preocupação do narrador é escolher novos vocábulos que se filiam à tradição clássica, objetivando dar mais mobilidade aos antigos nomes indígenas. Para tanto cita Rui Barbosa, nosso representante mais notável da arte retórica:

Apenas alguns sujeitos de importância em virtude e letras, como já dizia o bom velho e clássico frei Luis e Souza, citado pelo douto Rui Barbosa, ainda sobre as muiraquitãs projectam as suas luzes, para aquilatá-las de medíocre valia, originárias da Ásia, e não de vossos dedos, violentos no polir. (Andrade, p.72).

Ao fazer referência ao bom velho, Mário de Andrade lembra do historiador do século XVII, e Eneida Maria de Souza (1999) aponta para um detalhe importante: a muiraquitã recebe a designação em forma de sáurio, elevando sua condição vocabular, pelo verniz científico, conferindo ao amuleto perdido o status de fábula mitológica de relato clássico, tanto que passa a ser associada à busca do velocino/tosão/velo/podão de ouro pelos Argonautas. O acontecimento tende a se revestir de uma dimensão heróica, conforme assim o quer o Imperador das Icamíabas, pela apropriação irônica da tradição lendária (SOUZA, 1999, p. 126).

Os múltiplos fragmentos textuais costurados por Mário de Andrade na carta têm como objetivo colorizar a retórica, juntando no mesmo texto diversas fontes, que as palavras do autor deixam claras sua intenção de revelar os empréstimos, as cópias, as apropriações que lhe interessavam. Nosso herói é um copista de discursos, duplo de Mário, repete o que ouve dos mestres da civilização, e espertamente compreende que as palavras são como pedras preciosas, que seduzem pelo brilho e sonoridade, que podem ser muito úteis para quem souber a maneira fina de relatar os fatos.

Ao final da carta, Macunaíma despede-se com extrema formalidade, à maneira dos letrados paulistas, demonstrando a rápida assimilação dos costumes e progressos da civilização. Envia a bênção do Imperador, dele mesmo, às súditas, de maneira a lembrar a última parte da carta de Caminha, que faz um pedido ao Rei: que o seu genro consiga uma colocação no Brasil. Macunaíma inverte as posições e pede às Icamíabas alvícaras antecipadas e recursos em forma de bagos de cacau, pois está sem numerário. A ironia está justamente no fato de pedir recursos, colocando-se ele,

prioridade, o oposto de Caminha que beija as mãos de Sua Alteza Real.

Dando prosseguimento ao trabalho incansável de parodiar os relatos clássicos e folclóricos, entrecruzando cultura erudita e popular, percebemos, no capítulo XI, *Velha Ceiuci*, a recriação efetuada por Mário de Andrade do mito da Esfinge e de Édipo, pois para que Macunaíma consiga escapar das garras gananciosas da Velha Ceiuci, a caopora, mulher de Piaimã, é preciso que ele decifre três enigmas.

4.2 O ENIGMA NOS TRÓPICOS

Uma elemento recorrente nos relatos antigos é a presença do enigma, elemento que encontramos em algumas passagens de *Macunaíma*. A velha caopora tem duas filhas, e uma delas se encanta por Macunaíma, e o ajuda a decifrar três charadas. Vemos neste trecho a referência ao número três, que a tradição mítica arcaica confere um valor sagrado. Segundo Salis (2003, p.176), este número é sinal de transcendência. Mais uma vez vemos que, ao decifrar (ou não) as charadas, nosso herói não tem nenhuma motivação mais nobre que não seja a de salvar sua pele de uma situação desesperadora, crítica, em franca oposição ao que ocorre na tragédia de Sófocles. O herói trágico era predestinado a decifrar o enigma da Esfinge e a seguir o caminho traçado pelos deuses, passo a passo. Macunaíma só quer fugir do perigo, depois de colocar em ação seus mecanismos lascivos e brincar bastante. Para isso é colocado frente aos enigmas propostos pela *moça bondosa/Esfinge*, cujo teor é pleno de duplo sentido sexual. Nosso herói não acerta nenhum enigma, pois em todos sua escolha recai em uma interpretação sexual. O terceiro enigma é resolvido pela *moça bondosa*, uma paródia da *terrível cantadeira*, esta sim implacável, que a ninguém ajudava e a todos devorava. Enquanto a Esfinge de pedra encontra-se no Egito, junto às pirâmides, Mário transforma a filha bondosa em

de sua mãe: %A filha expulsa corre no céu, batendo perna de déu em déu. É um cometa+(ANDRADE,2000, p. 103).

A adivinha tem um trabalho de deciframento que, em sua etimologia nos esclarece a respeito do mecanismo: %Os gregos tinham duas palavras para adivinha: *ainigma* como correspondente *griphos*. Na primeira se não me engano, está implícito o fato do deciframento, ao passo que na segunda, que significa propriamente %rede+ a rede que nos aprisiona e cujos nós nos emaranham exprime-se melhor a perfídia da cifra+ (Jolles, apud Souza, 1999, p. 57). Nesse contexto, José Alcides Bezerra (1891-1938), em *Antologia do Folclore Brasileiro* (Casculo, 2002), lembra que as adivinhas são figuras encontradas tanto entre os povos primitivos como nas grandes civilizações. Essas figuras desempenham um papel importante nas sociedades selvagens, pois carregam em si as primeiras manifestações rudimentares da ciência, expressando-se por meio de analogias e personificações, próprias de atividades mentais mais antigas. Geralmente as adivinhas se manifestam em versos, pois é mais fácil de memorizar um relato.

Souza (1999) enfatiza os dois epitáfios que ocupam um lugar especial em *Macunaíma*, um no início, referente à sua mãe e o outro, no capítulo final %Urso Maior+, referente ao herói. O túmulo materno apresenta o acontecimento da morte da velha Tapanhuma, sob a forma de um desenho pictórico. A autora destaca que, entre o epitáfio da mãe e do filho Macunaíma, há uma diferença importante: o primeiro é figurativo e o segundo está em escrita fonética, a frase do jabuti, fruto dos conhecimentos adquiridos por Macunaíma. A frase diz: %Não vim ao mundo para ser pedra+, o que nos dá indicação da linhagem do herói. A estreita ligação entre eles está no fato de que o herói é um descendente do jabuti, que a todos vence pela astúcia, recurso que livra Macunaíma de várias situações difíceis.

Seguindo essa interpretação, é possível notar, mais uma vez a fonte das lendas indígenas coletadas por Koch Grümberg (1953), no caso o relato do macaco e o jabuti, contado por Mayuluaípu, índio Taulipang. Dentre as várias histórias selecionamos a do Jabuti e o veado galheiro, que fala sobre uma corrida entre os dois animais . Este relato, com pequenas variações, pode ser encontrado na obra de Câmara Casculo, baseado na coleção de lendas de Couto de Magalhães (2002). O

mitivos tem uma função pedagógica, além, é claro, do profundo sentido simbólico presente nos relatos. Há sempre a intenção subjacente de transmitir a crença na supremacia da astúcia e inteligência sobre a força física. Nas palavras de Cascudo, a inteligência e o *savoir faire* valem mais do que a força e a valentia (2002, p.208).

O jabuti era ciente que não conseguiria vencer o veado pela velocidade, sendo ele um animal lento por natureza. Usando sua astúcia, fez um caminho curto e pediu aos parentes que ficassem em pontos estratégicos do trajeto. Durante a corrida eles deveriam responder ao chamado do veado, como se fosse o jabuti. O animal correu tanto que morreu de esgotamento. O veado apodreceu, transformou-se numa planta mágica que ajuda na caça do veado galheiro e o jabuti na planta mágica que ajuda na caçada do jabuti. Macunaíma identifica-se com o jabuti, pois ele é o último representante do clã deste animal.

O epitáfio da mãe é o seguinte:

Figura 1-

Fonte: SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

Segundo Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore brasileiro*, a prática de fazer inscrições em pedras era comum entre os indígenas brasileiros. Esta escrita foi considerada sem significado, mas mais tarde foi comprovada sua utilidade, como indicadora de caminhos, ou de locais fúnebres. Souza (1999) nos fala que essas inscrições eram chamadas *itaacoatiaras*, vocábulo de origem tupi que significa *ita* . pedra e *cuatíara* . pintada, escrita. O epitáfio da mãe de Macunaíma é pleno de significados, com o desenho da mãe em forma de *viada parida* em um dos lados e

ntro. Esta cruz tem um significado que nos remete à eternidade e, de forma sutil, lembra uma das civilizações solares. Do outro lado vemos uma figura de formato irregular, que lembra o desenho de uma pedra (notar que seria a inscrição de uma pedra em outra pedra, como um intratexto), e nela há quatro linhas, que representam os quatro membros da família do herói. Uma das linhas está cortada, o que indica que alguém já não faz mais parte do grupo familiar.

Estes dois epitáfios apresentam, além de seus significados mais explícitos, outro mais significativo da discussão de Mário de Andrade em relação aos dois universos culturais que se defrontam em *Macunaíma*. Não por acaso a primeira inscrição surge no segundo capítulo, bem no início da obra, delimitando assim um momento do herói, em que sua capacidade de significar o mundo estava bem limitada, presa à escrita figurativa, na qual os símbolos estão intimamente relacionados com os desenhos e o acontecimento registrado.

O epitáfio em que o herói escreve na pedra que já foi jabuti, deixando o registro de sua linhagem, revela a passagem para o simbólico, ao mesmo tempo em que repudia o fato de ficar petrificado numa inscrição. Ao apropriar-se da escrita, Macunaíma sente-se aprisionado, sente-se sufocar e perde a graça de viver. Entende o caráter petrificador da escrita na voz que fala, que foi objeto de discussão na Antigüidade, e o herói não aceita:

Plantou uma semente do cipó matanató, filho-da-luna, e enquanto o cipó crescia agarrou numa ita pontuda escreveu na laje que já fora jabuti num tempo muito de antes:

NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA (Andrade, p. 157).

Nosso herói lembra as transformações que a natureza sofre, tanto que a laje foi jabuti, em tempos muito antigos, como se esta fosse um fóssil de um ser vivo, fato que ele não quer para si. Pedra por pedra, prefere ser uma que tenha brilho, ainda que ele seja descendente da ~~raça~~ primeira de todas. Para Pauí-Pódole, o Pai do Mutum, o homem e sua cunhã nasceram da barriga do jaboti, e foram os primeiros habitantes da selva, dando origem às gentes da tribo Tapanhuma.

ções, observamos que o português escrito é considerado por Macunaíma uma forma morta de expressão, se comparada à riqueza da oralidade. Por isto o herói decide gravar na pedra/jabutí seu desejo, sinalizando que não quer ser pedra, repudiando um destino que tem um significado de morte. Como diz Souza (1999), no primeiro parágrafo de seu trabalho *A pedra do discurso*, Macunaíma está situado no limite entre a civilização e a barbárie (p.13). Sendo uma personagem que trafega no limite, efetivamente Macunaíma não tem lugar. Ao fazer contato com a civilização foi contaminado, transformado e já não é mais o Imperador do Mato Virgem. Ao mesmo tempo não é um ser civilizado, pois sua índole primitiva se manifesta nos momentos de desespero.

4.3 A CONQUISTA DA MEMÓRIA

A personagem brinca com as palavras, os provérbios, as lendas e, na paródia construída à maneira de um mosaico, costura o repertório do já-dito nas metrópoles (Souza, p.38), o que vem a revelar-se uma reação às leis impostas ao conhecimento pelo colonizador. Ao denunciar a superficialidade retórica que engessava a produção cultural do país, foi possível ver que seu efeito era apenas cosmético, disfarçando a realidade brasileira. Para efetuar esta costura textual, Mário de Andrade rompeu definitivamente com os limites da autoria literária, assumindo a paternidade da obra, ao mesmo tempo em que incorpora o processo de criar um canto novo, como faziam os poetas antigos ou os cordelistas, que revitalizam as velhas histórias. Jean Vernant (1990), em *Mito e pensamento entre os gregos*, nos fala que, pela memória o homem conseguiu construir seu passado individual, o que tornou possível a conquista de um passado coletivo (VERNANT, 2002, p. 135).

Os documentos que chegaram até nossos dias dizem respeito justamente à Memória (Mnemosyne), função de elaborada sofisticação, que utiliza operações mentais complexas, e que exige de quem a ela se dedica um grande esforço e treinamento. O poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização da Mnemosyne marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII,

(Vernant, 2002, p. 136). O autor esclarece que os métodos do domínio da língua poética dos poetas daquele tempo ainda são desconhecidos, mas é bem possível que se baseassem em exercícios mnemotécnicos, com a repetição de longos trechos. Há indicações desse método em Homero, quando o poeta se dedica a longas enumerações de nomes próprios, regiões, povos, que são chamados Catálogos. No canto II da *Ilíada*, é possível encontrar um Catálogo das naus que apresenta o nome dos chefes, número de navios, lugares de origem. Essa listagem estende-se por 265 versos. Outros Catálogos se sucedem, o que nos faz pensar em um treinamento da memória que Homero transpõe para a forma escrita. Hesíodo também se dedica aos Catálogos, que podemos entender como sendo os arquivos de uma sociedade ágrafa, resguardados do esquecimento pela capacidade excepcional de memorização dos poetas. Seus poemas visam ordenar o mundo religioso e determinar as origens.

A memória aproxima os tempos passados do presente, o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Ao estabelecer contato com as origens, com o tempo primordial, o poeta consegue transcender o tempo de angústia em que vive, esquecendo os males e servindo de bálsamo aos ouvintes. A rememoração do passado tem como contrapartida necessária o esquecimento do tempo presente (Vernant, 2002, p.144). Além disso, o poeta é o porta-voz das lendas, jogando sempre com a memória e o esquecimento, pois lembra o que passou para preservar um conhecimento e apaga por um período de tempo, o presente.

Eneida Maria de Souza (1999) retoma com Vernant, a função mítica da memória, lembrando o ritual da boca do Inferno, ao mencionar Lethe, (Esquecimento), num jogo ambíguo em que todo esquecimento pressupõe a prática ardilosa da memória e vice-versa (Souza, p. 144). Platão era contrário à escrita, pois o sujeito não é mais dono de seu discurso, transforma-se numa repetição e num simulacro da fala. Daí a rejeição visceral de Macunaíma em não querer ser pedra. A escrita se afasta do pai, isto é das fontes. A autora lembra ainda que Hesíodo afirma que Zeus tem a função de pai do canto, embalado pelas doces palavras de suas filhas, as Musas.

Desse modo, nossas lendas também foram preservadas por recursos mnemônicos da tradição oral, fato que Mário de Andrade percebeu e transpôs para *Macunaíma*,

os rapsodos e nossos cantadores. Encontramos vários exemplos de enumerações em *Macunaíma*, o que nos leva a supor que existe esta intenção de proteger o conhecimento entre nossos índios. O autor de *Macunaíma*, ao mesmo tempo em que enumera os animais e plantas do Mato Virgem, envereda pelos caminhos desviantes da paródia ao fazer a enumeração das várias denominações do dinheiro no mundo civilizado, utilizando um recurso dos poetas clássicos para falar de elementos da cultura popular e do mundo prático, como podemos notar nessa passagem:

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contas contecos milréis borós tostão duzentosrréis quinhentorréis, cinqüenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobras xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaus (Andrade, p.41).

Os poetas, rapsodos e cordelistas são os intérpretes das composições que são transmitidas oralmente. Todos eles fazem uso da improvisação, preenchendo as lacunas do esquecimento, manipulando o repertório, mas sem alterar o texto em sua essência. Eneida Maria de Souza (1999, p.146) cita Gerard Genette, em *Palimpsestes*, que constata a conexão entre rapsódia e paródia, nos cantos da Antigüidade. Nos momentos em que, por esta ou aquela razão, a performance dos recitadores não estava agradando à platéia, estes alteravam o fala, introduzindo pequenos poemas que apresentavam um sentido invertido, tornando cômicas as passagens mais sérias. Destacamos o caráter deformador da paródia e o fato de rapsódia e paródia entrecruzarem-se neste exercício da improvisação.

Para a autora a rigor o que se entende por tradição refere-se antes à renovação dos procedimentos e dos temas artísticos e literários do que à sua preservação e mitificação+ (p.149). É precisamente o que constatamos no capítulo XIV, *Muiraquitã+*, em que *Macunaíma* renova os relatos de Koch-Grümborg, das páginas 31 e 77, de Introdução de sua obra *Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná:* *Os carrapatos que abundam no corpo da anta, são suas pérolas. Ela as carrega como enfeite e enfeita, conforme a lenda, também seu companheiro humano+*. A lenda dos carrapatos é descrita no episódio 22, *como os venenos azá e ineg, para matar peixe, vieram ao mundo*, narrado por Akúli, índio Arekuná. Uma criança foi

uma raposa e, depois por uma anta que enfeita o menino com muitos carrapatos. Mário apropria-se desta história descrevendo Macunaíma cheio de carrapatos:

Tornou a ficar satisfeito e voltou pra cidade. Porém não podia nem andar porque estava cheio de carrapatos. Macunaíma com muita pachorra falou pra eles:

- Ara, carrapatos! Vão embora, pessoal. Não devo nada pra vocês não!

Então a carrapatada caiu no chão por encanto e foi-se embora. Carrapato já foi gente que nem nós... (Andrade, p. 121)

No mesmo capítulo XIV, intercalam-se dois narradores, aquele que dá início à narrativa e introduz o herói na hora de seu nascimento, fazendo uso da terceira pessoa: *No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente*. (Andrade, p.13), e o próprio herói que, em momentos particulares assume o controle da narrativa, tornando-se personagem de alguma história paralela. É o caso do episódio da tocaia, em que Macunaíma *foi logo tocaiar a casa do Gigante* (p.121) e da disputa do herói com o sono, e a forma como consegue resolver o problema:

Tinha neblina sobre o mundo e a casa estava sem ninguém de tanta que era a escuridão. Macunaíma se lembrou de procurar uma criada pra brincar, mas tinha estacionamento das máquinas táxis na esquina e as cunhas já estavam brincando por aí. Macunaíma se lembrou de armar arapuca pros curiosos, mas faltava isca. Não havia que fazer e sentiu sono. Porém dormir não queria não porque estava esperando Venceslau Pietro Pietra. Imaginou: *Agora vou vigiar e quando Sono vier enforco ele*. Não demorou muito viu um vulto chegando. Era Emoron-Pódole, o Pai do Sono. Macunaíma ficou muito parado entre os ninhos de cupim pra não espantar o Pai do Sono e poder matá-lo. Emoron-Pódole veio vindo e quando já estava pertinho, o herói cochilou, bateu com o queixo no peito, mordeu a língua e gritou:

- Que susto!

O sono fugiu logo. (Andrade, p. 121-122)

Se analisarmos o trecho acima, à luz das considerações de Propp, em seu livro *Morfologia do Conto*, veremos que Emoron-Pódole assume o papel de auxiliar do herói, pois, nesse embate entre o sonolento e o sono, o herói permanece acordado, o que era seu desejo e sabia ser difícil. As funções são elementos constantes, permanentes no conto popular, e surgem por meio de um diálogo com o herói. (Propp, p.81-82). Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que busca o sono para funcionar como auxiliar de Macunaíma, apresenta uma personagem que entra muda e sai calada. Não há diálogo entre o herói e seu auxiliar, não há troca entre as personagens, tudo é fruto do acaso, pois o herói vence o sono porque leva um susto ao morder a língua.

No relato de Koch-Grümbert (1953), o índio arekuná Akúli conta sobre o sono. Observamos que a palavra pódole é acrescentada a todas as palavras que se referem à paternidade dos animais e do Sono. Tanto que, neste relato, encontramos referência a Mauái-Pódole, Emorón-Pódole e Pauái-Pódole, pai do caranguejo, pai do sono e pai do mutum, respectivamente. Mário de Andrade selecionou, dos relatos do etnógrafo alemão, as personagens Emorón-Pódole e Pauái-Pódole para compor sua rapsódia brasileira. O autor de *Macunaíma* recria o episódio selecionado dos relatos de Koch-Grümbert e, faz nosso herói sair vitorioso. Observe-se que no relato do pesquisador alemão, selecionado abaixo, nem o médico-feiticeiro conseguiu vencer a disputa com o Sono:

b) No dia seguinte o cunhado foi outra vez para o mato, onde encontrou Emorón-Pódole, o pai do sono. Não podia chegar perto dele porque ficava logo sonolento e por isso voltou para casa. Saiu outra vez para pescar. Então veio o médico-feiticeiro (que sabia de tudo) para casa de seu cunhado e perguntou à irmã: %Que foi que o cunhado disse? Esta respondeu: Que foi que ouviste dizer? Ele não me disse nada! Então o médico-feiticeiro foi buscar Emorón-pódole. Quando chegou perto dele, adormeceu e ficou dormindo até o meio-dia. Quando acordou, foi para mais perto do lugar onde estava Emorón-pódole. Adormeceu outra vez e quando acordou foi para mais perto. Então voltou para casa. Não podia buscar Emorón-pódole porque pegava sempre no sono. (*Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná*, p. 71).

No entanto, nem sempre nosso herói consegue se safar em seus embates, o que constatamos no episódio VI, A francesa e o gigante (p.49). Macunaíma usa um disfarce e transforma-se na francesa, com a intenção de seduzir Venceslau:

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 e patchuli, a máquina mitenes, todas estas bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim. (Andrade, p.50).

Embora o herói faça uso de um disfarce, e não de uma metamorfose efetiva, podemos lembrar de Zeus e suas várias transformações, quando tomado pela lascívia. Para conquistar Dânae, Zeus caiu como uma chuva de ouro; para Leda transformou-se em um cisne; para Europa, em um touro branco; para Antíope foi um sátiro, entre tantas outras transformações. Disfarçado em francesa, Macunaíma foi ao encontro do regatão peruano, para conseguir sua muirakitã. % Venceslau Pietro

edor de gente+ (p.51) o herói consegue enganar e seduzir o gigante, tal qual um Ulisses tupiniquim, a tal ponto que é obrigado a fugir, pois não iria se submeter a %brincar+ com Pietro Pietra. Saiu correndo pelo jardim e encontra uma pretinha, a quem chama de Caterina, e que permanece imóvel. Mário de Andrade utiliza no episódio, o relato de Silva Campos (1880-1940), da coletânea de Cascudo (2002, p.210-212), como tema de uma de suas histórias paralelas, que usa como %etardo épico+, chamado por Haroldo de Campos de %elementos digressivos acessórios+ (1973, p177). Destacamos três lendas de Koch-Grümbert (1953), e em uma delas, a lenda 8, p.57, encontramos o termo *mangará* como semelhante aos seios de mulher. As outras lendas, de número 9, intitulada %Makunaíma no laço de Piaiqnã+ e a de número 10, %Makunaíma e Piaiqnã+, também serviram de fonte para este episódio (p.58). Neste caso Macunaíma não alcança o sucesso esperado.

A história digressiva intitulada %O macaco e a negrinha de cera+, conta a façanha de um macaco que quis pregar uma peça em uma moça, colocando %porcaria+ na panela. A moça resolveu se vingar do macaco e fez uma negrinha de cera, que ao não responder às perguntas do macaco, passa a ser agredida por ele, levando-o a ficar preso. O mesmo acontece com Macunaíma, ao fugir do regatão, que fez uma arapuca semelhante para o herói:

Catarina era uma boneca de cera de carnaúba posta ali pelo gigante. Ficou bem quieta. Macunaíma deu outro tapa com a mão livre e ficou mais preso.
- Caterina, Caterina! Me larga minhas mãos e vai-te embora pixaim!sinão te dou um pontapé!
Deu o pontapé e ficou mais preso ainda. Afinal o herói ficou inteirinho grudado na Catita. Então chegou Piaimã com um cesto. Tirou a francesa da armadilha e berrou pro cesto:
- Abre a boca, cesto, abre a vossa grande boca!
O cesto abriu a boca e o gigante despejou o herói nele. O cesto fechou a boca outra vez. (Andrade,p.52)

Mário de Andrade selecionou mais uma das lendas do Norte, a saga número 9, de Koch-Grümbert (1953) e adicionou ao episódio da negrinha Caterina, costurando uma história na outra. O índio Mayulaípen, da tribo Taulipang conta que Makunaíma foi caçar com seu irmão e, no caminho acharam um laço de Piaiqnã. Makunaíma

mã veio e o colocou no cesto, após ter ordenado:

Abre tua boca, tua grande boca!+(p.54). Aí o cesto abriu a boca.

Os estudos efetuados por Proença (1997) observam que Mário de Andrade, em seu processo rapsódico substituiu o laço da lenda Taulipáng, pela boneca de cera, e acrescentou a cera de carnaúba, que é do Nordeste: Catarina era uma boneca de cera de carnaúba posta ali pelo gigante+ (ANDRADE, 2000, p.53) Além disso, Proença atenta para o fato de que há uma ligação entre a lenda do Boi-Bumbá e o nome Catirina (ou Caterina, Catita), usado para denominar a negrinha de cera.

Aprofundando um pouco mais essas costura de relatos, encontramos nas narrativas alinhavadas por Mário de Andrade, três narradores que podem ser identificados: o narrador onisciente, que lê a história e faz o relato na terceira pessoa, e que no final arranca a máscara e assume a identidade: Eu o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui+(p.162). Identificamos o segundo narrador, o narrador-herói, o próprio Macunaíma, ao fazer as narrativas das histórias alheias: Lá agora vos falaremos ainda, bem por alto, dum nitente ornamento de senhoras, originárias da Polônia, que aqui demoram e imperam generosamente. São elas mui alentadas no porte e mais numerosas que as areias do mar oceano+(p.75). Por último, o terceiro narrador personificado no papagaio, que conservou os casos do herói que virou estrela e a fala da tribo dos Tapanhuma: Só o papagaio conserva no silêncio as frases e os feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa+(p.162). É interessante observar a solidão do narrador, pois até o papagaio, depositário da fala de Macunaíma, deixou o território do Uraricoera e partiu.

Seria inadequado considerar esses registros que o narrador tomou o encargo de compilar, como uma manifestação de pureza oral, pois ficam bem claras as variações e preenchimentos de tantas histórias passadas de boca em boca. Mesmo a fonte a que o autor mais se reporta, *Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná*, do etnógrafo alemão Koch-Grümbert (1953), sofreu as interferências da tradução para o alemão, depois desta língua para o português, pelo próprio Mário de Andrade. Enfim, são textos construídos a várias mãos, com contribuições e traições, fato que caracteriza toda tradução. O autor de *Macunaíma*, por outro lado, deixa sua

a trajetória na literatura, à semelhança do herói: fez de *Macunaíma* o seu tembetá. O outro aspecto a ser considerado é que à escrita falta o gestual da fala, a expressão corporal, a entonação fonética, o que resulta, nas palavras de Souza (1999, p.162), *em um gesto castrador, que empobrece o relato oral ao ser petrificado na escrita*.

Essas histórias que circulam entre a população sofrem acréscimos e modificações que, no entanto, sempre nos permitem reconhecê-las. A história do boi é emblemática dos significados para os povos primitivos e é relatada no capítulo XVI, *Uraricoera*. Cascudo (2002,p.186) recolheu lendas do boi e selecionamos a de Lopes Gama (1791-1852), considerada a mais antiga descrição do folguedo, de 11 de janeiro de 1840. Em breves e severas palavras, o escritor descreve as personagens do chamado *Bumba-meu-boi*, que são: o bêbado Mateus, a burrinha, a caipora e o boi, que sempre morre no fim. Eneida Maria de Souza (1999) postula que *Macunaíma* tem a morte anunciada pela narrativa do marruá, que *foi ficando jururu magriço e lerdo* (*Macunaíma*, p.148). Ao enganar a sombra, *Macunaíma* faz com que ela se empoleirasse no boi *espácio que veio do Piauí*, o que a levou a cantar versos alegres:

Meu boi bonito
Boi alegria,
Dá um adeus
Prá toda a família!
Oh... ê bumba,
Folga meu boi!
Oh... êh bumba,
Folga meu pai!

A sombra leprosa, no entanto, decretou o fim do boi e então cantou outr os versos:

Meu boi bonito
Boi Desengano,
Dá um adeus
Até para o ano
Ôh... êh bumba,
Folga meu boi!
Oh... êh bumba,
Folga meu boi!
No outro dia o marruá estava morto. Foi esverdeando, esverdeando...
(Andrade, p.149)

Para a autora de *A pedra do discurso*, (p.87) o boi morto, devorado e ressuscitado representa o futuro do herói, pois esta é uma imagem que ilustra a idéia da morte como um ato coletivo e simbólico. Os urubus são atraídos pelo animal morto,pela

Mário aproveita e enumera as várias espécies destes animais que fazem parte do ciclo vital, e que se regozijam na dança ritualística do banquete. Do mesmo modo, no capítulo seguinte, XVII, Ursa Maior, nosso herói é despedaçado pelas piranhas, vivenciando uma quase morte.

Mário usa o boi para simbolizar a morte anunciada de Macunaíma, pois entende que este é o animal unificador do país, presente nas dramatizações e poesia, além de sua importância na economia e no imaginário popular, de Norte a Sul. Segundo Souza (1999, p.88), se o herói é interpretado como duplo do animal na cena do sacrifício e na condição de vítima, será através do suporte totêmico, o jabuti, que terá meios de se desligar do espaço terrestre subindo ao céu, após deixar a inscrição funerária sobre a pedra.

O suporte totêmico que Macunaíma usa como meio de escapular de uma vida que o deixa insatisfeito, revela a profunda interação que há entre os povos primitivos e a natureza, relação esta que foi rompida a partir do momento em que o homem passou a se considerar o rei da criação. Mário de Andrade constrói um texto em que as personagens da festa *Bumba-meu-boi* fazem parte do enunciado, ignorando noções de tempo, entrecruzando suas falas com a das personagens de *Macunaíma*. A voz leprosa dialoga com os participantes, reproduz a dança e as regras: o episódio, a par da reduplicação da forma rapsódica do livro, constitui um micro-texto que se espelha nos futuros acontecimentos concernentes ao destino do herói (SOUZA, 1999, p.89).

O herói do Mato Virgem deixa-se seduzir pela Uiara, no capítulo *Ursa Maior*, que é, na verdade, uma metamorfose ambulante da vingativa Vei, a Sol. O forte calor do meio-dia aliado à excitação sexual de Macunaíma deixam alteradas sua capacidade de perceber a ilusão que o fará perder novamente o amuleto precioso. Sacrifício e transformação se preparam para selar o destino do herói.

No parecer de Souza (1999), a lenda da Uiara, deusa das águas na mitologia indígena, é uma espécie de entidade heteróclita (p.90), uma criação dialética de terra e água, metade peixe, metade mulher, figura que reúne nossas lendas e as estrangeiras. Após a mutilação sofrida pelo herói não há chances de vida sob o sol,



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

lei. Fica uma questão no ar: Macunaíma morreu?

Tecnicamente podemos responder que sim, mas entrecruzando lendas e mitos concluímos que o herói apenas deixa o signo solar+ (1999, p.92) e transfere-se para o ambiente noturno, vira estrela cravada no céu. De acordo com Levy Strauss, citado por Souza (1999) o herói transformou-se num ser cromático, que se situa num entre-lugar, entre a vida e a morte. É interessante observar que Macunaíma transformou a ele mesmo em signo, ponto de luz na noite.

5 MACUNAÍMA: O ARGONAUTA ANTROPOFÁGICO

Então Macunaíma contou o paradeiro da muiiraquitã e disse pros manos que estava disposto a ir em São Paulo procurar esse tal Venceslau Pietro Pietra e retomar o tembetá roubado. (Macunaíma, p. 37).

5.1 MACUNAÍMA, O TEXTO QUE SE ALIMENTA DE OUTROS.

A narrativa do herói que vai desmantelando o modelo heróico, ao longo de sua jornada, revela as marcas de seu contato com a civilização. A volta ao Uraricoera nos remete ao mito do retorno do herói ao ponto de partida, definitivamente não é uma viagem sem volta. Percebemos então que esta narrativa costurada é um texto que se alimenta de outros, que devora o que lhe interessa (ao autor), que se alimenta vorazmente e se transforma. A palavra que vale ouro, vocábulo de ouro, velocino de ouro são expressões que se misturam e que revelam o prestígio que está associado à língua escrita.

Pretendemos abordar neste ponto do trabalho alguns aspectos que selecionamos em *Macunaíma* e na obra *A Argonáutica*, de Apolônio de Rodes (c. 295 a.C. . c. 230 a.C), e que se revelaram uma fonte, uma referência clássica de uma outra viagem, não tão famosa como a relatada por Homero, em *A Odisséia*, mas nem por isto menos emblemática dentro do universo da cultura grega. É uma viagem rumo à Cólquida, em busca de um amuleto de ouro, o que nos levou a perceber que poderia haver uma relação com a viagem de Macunaíma ao longo de nossos rios. Procuramos identificar nas duas obras alguns pontos de contato, de maneira semelhante ao que Luiz Busatto, Proença Filho e tantos outros pesquisadores sentiram-se motivados.

O motivo da grande viagem empreendida por Macunaíma é a busca da muiiraquitã que ele diz ter sido roubada, mas na verdade, ela saltou de seu beíço, no fragor da

vel serpente. Isto ocorre logo no início da narrativa, como costuma acontecer nos contos populares, que foram profundamente analisados por Vladimir Propp. Como consequência desta luta, a muiraquitã segue para o Sul, nos pertences de Venceslau Pietro Pietra. A grande viagem dos heróis gregos chefiados por Jasão, que foram em busca do velocino/tosão/velo de ouro faz um relato detalhado dos preparativos para a viagem, desde a construção da nau sob a supervisão da deusa Atena. Apolônio invoca o poder das musas, para que inspirem o seu canto no trabalho a que se propõe, que será de listar os integrantes da aventura, sua linhagem e os perigos a que foram submetidos.

Os argonautas deixam o reino de Pélias, o rei que pensou em uma maneira de ver-se livre de Jasão, o homem com um pé descalço e que usurparia o trono, como foi descrito em uma profecia: *“Inspirado pelo deus do canto, aqui vou celebrar os heróis antigos que navegaram na boa nau Argo pelo estreito acima até o mar Negro, e por entre os rochedos cinianos, em demanda do velo de ouro”* (Rodes, 1989, p.13).

O deus do canto a que o poeta se refere é Orfeu, integrante do grupo dos argonautas e que, por meio de seu canto mágico pôs, novamente, a nau em movimento, quando esta foi paralisada por forças ocultas. Apolônio inicia a descrição dos Argonautas por Orfeu, filho de Calíope. Os navegantes deixaram a praia de Págasai, rumo à Cólquida, onde se encontrava o velo/velocino/tosão/podão de ouro. A partida é cercada de cuidados e libações aos deuses, tanto que Jasão comunica aos companheiros que é preciso erguer um altar a Apolo, o deus da embarcação.

Analisando o relato de *A Argonáutica*, é possível notar os dois modelos dominantes de articulação das funções esquematizadas por Propp (2003, p.17): o modelo H-J (combate contra agressor e vitória do herói) e o modelo M-N (tarefa difícil e seu cumprimento). O autor se dedica a analisar a técnica da narrativa, e não os atributos das personagens, considerados por Propp *“valores variáveis”* (p.18), caracterizando-se desse modo dentro da ordem sintagmática, *“a presentia”*, articulado linearmente como uma cadeia de elementos. Tanto que Haroldo de Campos, em seu livro *Morfologia do Macunaíma*, busca estabelecer *“a similaridade morfológica entre o Macunaíma e o corpus concreto de contos analisado pelo folclorista de Leningrado”* (CAMPOS, 1973, p.82).

Vemos aí os elementos que se acham presentes nos relatos míticos, como o mito dos Argonautas, Perseu ou Medusa e que são retomados em *Macunaíma*, com o trabalho em mosaico, feito com pedrinhas que se combinam e formam um quadro. A aventura dos heróis gregos inicia nas águas tenebrosas e povoadas de seres mitológicos: «Ditas estas palavras, Jasão entrou à frente da nau» (Rodes, p.39) *Macunaíma*, por sua vez, percorre nossos rios, com seus seres imaginários que nos remetem às velhas histórias. O velo/tosão/ podão/velocino de ouro está escondido em uma floresta, no alto dos galhos de um carvalho, vigiado por uma serpente terrível (ou dragão) que ronda a árvore e não dorme nunca.

Nossa observação estabelece um paralelo entre as duas narrativas, pois, antes mesmo de começar sua viagem, ao «gauderiar» pelos matos lamentado a morte de Ci, *Macunaíma* encontra a Boiúna Luna, que «morava num covão em companhia das saúvas» (Andrade, p.32). Luta com a cobra, mas perde sua muiraquitã/amuleto. Nosso herói vence a luta ao decepar a cabeça da bicha (Andrade, p.34), o que lembra a façanha de Perseu ao decepar a cabeça da Medusa. Mas a cabeça continua a rolar e a perseguir o herói e seus irmãos, até que esta desiste da perseguição e decide ser Lua. No prefácio de *Morfologia do conto*, Adriano Duarte Rodrigues nos fala que «a narrativa é uma dimensão fundamental da linguagem do homem» (2003, p. 21), configurando a função cosmogônica referida por Eliade (1963, p.12), isto é como uma sociedade, mesmo as mais primitivas concebem a ordem do universo e o seu lugar no tempo e no espaço. Nesse episódio da Boiúna Luna, quando a perseguidora de *Macunaíma* decide «ser lua», Mário de Andrade apresenta uma versão da criação do Universo, faz o relato de como a cabeça rolante subiu ao céu, com o auxílio das aranhas iandu caranguejeira e tatamanha. (Andrade, p.35) Desse modo o herói *Macunaíma* tenta explicar a Natureza, as forças cegas e enigmáticas contra as quais se vê pequeno e indefeso. Ao narrar o mundo, a personagem que é a voz da narrativa apropria-se do mundo, tentando resolver seus conflitos e as questões sem resposta.

Em mais uma aproximação textual, percebemos um paralelo que nos aproxima da cobra mítica que vigia o velo/tosão/velocino/podão de ouro na obra *A Argonáutica*,

: a boiúna Luna é guardiã do Mato Virgem, o bem mais precioso para as pessoas que o habitam .

Sendo as funções elementos constantes e fundamentais dos contos maravilhosos, que podem ser identificados, quando analisados, Propp (2003) declara que estes apresentam a mesma estrutura. O olhar mais atento nos revela que entre Jasão e Macunaíma há uma identidade funcional, já que ambos os heróis partem em busca de algo mágico, significativo. O modo de efetivar esta função pode ser diferente, como é percebido nas duas narrativas, mas a função é a mesma.

Em *A Argonáutica* os navegadores precisaram ancorar e encontraram o profeta Fineu, castigado por Zeus por não lhe prestar as merecidas homenagens. O deus dos deuses condenou-o a uma velhice imersa na cegueira. Fineu usa de seus dons proféticos e orienta os argonautas para uma viagem segura. Dentre as várias recomendações ele diz que é fundamental que Jasão leve uma pomba para explorar o caminho entre os Rochedos Movediços, também chamados os Simplégades. Assim fizeram os navegadores: % não esqueceram a ave que deveriam levar consigo. Eufemo pegou na tímida pomba e levou-a para bordo, tremendo de medo, antes de soltarem as amarras duplas+ (*A Argonáutica*, 1989, p.68). O texto sugeriu ainda a presença da pomba no Velho Testamento, enviada por Noé, para conferir o nível das águas.

Em *Macunaíma* encontramos a figura de um pássaro que assume um papel bem definido: o uirapuru, mais tarde transformado em lacraia, na fala enganosa de Macunaíma. O pássaro auxilia o herói ao relatar o que realmente aconteceu com a muiraquitã e qual o seu paradeiro, indicando assim os rumos da personagem:

Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava. E era que Macunaíma estava desinfeliz porque perdera a muiraquitã na praia do rio quando subia no bacupari. (Macunaíma, p.37)

Um outro pássaro, o papagaio, tem uma atribuição muito importante, a de guardar a fala do nosso herói e de sua tribo.

clássico, o que se torna evidente quando este se encontra em situações limite, como a relatada por Apolônio de Rodes, na travessia dos Rochedos Movediços. O herói chefia a expedição, e, após o sucesso em ultrapassar o temível obstáculo, dirige-se aos amigos, num discurso em que sentimentos grandiosos e responsabilidade com os outros são o eixo central:

Desde que todos vós vos juntastes a meu lado, estas preocupações não me dão tréguas, e quando cada dia finda, passo a noite que se segue numa agonia. [...] Só a vossa própria vida vos respeita, ao passo que a minha, a mim, nada me preocupa, mas preocupam-me cada uma e todas de igual modo, a vossa e a dos restantes amigos meus (Argonáutica, p.71).

Nosso herói Macunaíma construído pelo imaginário de Mário de Andrade, ao contrário, em nenhum momento esquece de seus interesses pessoais e narcísicos, tal e qual Zeus, tanto que não hesita em seduzir a companheira de Jiguê, chamada Suzi: Quando Suzi se vestia para ir na feira, assobiava o fox-trote da moda pro namorado ir também. O namorado era Macunaíma, ia+(Andrade, p.16).

Mesmo nas relações amorosas/libidinosas, Macunaíma reveste-se da carga antropofágica que orienta a produção literária do primeiro momento modernista: os embates sexuais protagonizados pelo anti-herói e suas parceiras, apresentam cunho devorador, um misto de violência e gozo satisfeito, em que um parceiro tenta %devorar+o outro:

Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele embaixo com o sangue espirrado. [...] Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. (Andrade,p.16)

Estas atitudes revelam uma postura antropofágica, literal e metafórica, dentro dos preceitos modernistas relacionados no *Manifesto Antropófago*, publicado por Oswald de Andrade, no número um da Revista de Antropofagia, em primeiro de maio de 1928, mesmo ano da publicação de *Macunaíma*. O primeiro item do *Manifesto* deixa bem claro o teor das idéias de Oswald de Andrade: a relevância do caráter devorador da sociedade brasileira, a grande boca aberta que devora o que lhe apetece e rejeita o que não lhe atija o desejo. Surge uma pergunta então: há critérios neste devorar, assim como havia entre os antropófagos? Quais são eles? O

%ó me interessa o que não é meu. Lei do homem.

Lei do antropófago.+(In: Telles, 1987, p.353). A conhecida expressão %ei da selva+é recriada pois, para Oswald, agora é o homem que devora, que deixa (e deve deixar) emergir suas forças mais primitivas, que lhe permitam assumir o lugar de dono de si e de seu espaço, construindo sua identidade sobre o signo da violência.

A busca desesperada pelo outro é escancaradamente %a única lei do mundo+. Entre a grande tribo macunaímica surge a estética da reação, guerreira e seletiva, como bem nos disse Menotti Del Picchia, em sua conferência na segunda noite da Semana de Arte Moderna, em 15 de fevereiro de 1922. Para o conferencista o caminho %a escrever com sangue, com eletricidade e violência . o que é energia bandeirante+(In: Teles, 1987, p.291). Só assim teremos uma arte %genuinamente brasileira+.

Demonstrando sintonia entre os modernistas, encontramos no *Manifesto Antropófago* o olhar de Oswald para um sonhado despojamento da civilização, para que nossas origens autênticas possam aflorar, ao mesmo tempo em que celebra o fato de sermos diferentes. Estabelece um diálogo com as vanguardas, com a política e com a mitologia clássica, ao lembrar que: %lá tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro.+(Teles, p.356) Contrapõe as nossas faltas, nossa liberdade primitiva e nosso ócio, ao colonizador que impôs sua cultura: %foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil+(Teles, 1987, p.354).

Mario de Andrade dá forma literária ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, ao apresentar uma narrativa que é antropofágica na esfera do imaginário. *Macunaíma* abriga uma personagem que transporta seus mitos e cosmovisão para o meio urbano. Com base nesse contexto, permite que esta personagem se conta mine com os costumes do civilizado, estabeleça relações com outra mitologia, originária da África, que seja mastigado pela engrenagem e junte os pedaços, num processo de ressuscitação.

violentador, Macunaíma resolve fugir deste mundo que se tornou estranho. Não foi catequizado, sua alma permaneceu livre para seguir seu caminho e, ao deixar São Paulo expressa seu desprezo pela cidade: %Enxugou uma lágrima, consertou o beicinho tremendo. Então fez uma caborge: sacudiu os braços no ar e virou a taba gigante num bicho preguiça todinho de pedra+ (Macunaíma, p.131). Esta maldição tenta atingir o ponto mais característico da cidade macota, ou seja, o fato de ser a locomotiva do Brasil, a cidade que não pára de trabalhar. Para Macunaíma é a maldição perfeita, o que é reforçado pela metamorfose em bicho preguiça, um símbolo que ridiculariza o espírito dinâmico e empreendedor da terra dos bandeirantes. A retirada é vital para o herói que já sofreu bastante e que conseguiu vencer o gigante Piaimã. Esta personagem representa o invasor de Pindorama, um dos que, segundo Oswald de Andrade, citado por Gilberto Mendonça Teles (p.357), vieram %a.] fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti +.

O autor do *Manifesto* e Mário de Andrade deram-se as mãos e adotaram as idéias freudianas: %Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em Totem+. Em *Macunaíma* o herói escreve às suas súditas, refere-se ao %ábio tudesco, doutor Sigmund Freud (Iede Fróide), se nos deparou em sonho um arcanjo maravilhoso+ (Andrade, p.72). Neste trecho percebemos que o herói descarta o mensageiro-pássaro-uirapuru e reveste-o do brilho da Psicanálise, ao explicar como ficou sabendo do destino da muiraquitã. É possível perceber uma referência bíblica ao episódio da Anunciação, em que o anjo Gabriel informa à Virgem sobre o filho sagrado que ela vai conceber.

O herói do Mato Virgem simboliza a reação do colonizado, o desejo recalçado de participar do banquete que sempre foi, por direito, reservado às elites, que sofisticaram ao extremo, novas formas de devorarem os excluídos. Se ampliarmos esta reflexão podemos observar a luta da personagem para firmar-se como a alteridade que também quer devorar, que cansou de ser devorada. Para isto, devora os mitos da Hélade Clássica e elabora narrativas que ironizam e desnudam estes mesmos mitos. É o caso das Icamíabas, transformadas em Amazonas para elevá-las a um nível mais adequado junto à cidade de São Paulo: %É bem verdade que a boa cidade de São Paulo - a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes .

miabas+, voz espúria, sinão pelo apelativo de Amazonas+(ANDRADE, 2000, p.71).

Os mitos se assemelham, tanto na Grécia Antiga quanto no Mato Virgem, pois se referem às mulheres guerreiras, filhas de Ares (nome grego de Marte, deus da guerra) e da ninfa Harmonia:

Tivessem os argonautas ali permanecido como tencionavam e houvessem tido de lutar com as Amazonas, o combate teria sido sangrento. Pois as Amazonas da planície de Dora não eram de modo algum pessoas brandas e bem-comportadas; eram sim, brutais e agressivas e a sua principal preocupação na vida era a guerra (Rodes, 1989, p.81).

Ora, não há praticamente diferença entre a descrição de Apolonio de Rodes e a de Mário de Andrade, em *Macunaíma*. Desde muito jovens as Icamiabas mutilavam o seio direito, como já foi mencionado anteriormente. Mário devora este mito clássico, faz com que Ci seja subjugada (violentada) por Macunaíma, em um intercurso em que a Amazona é presa pelos irmãos do herói. Desse encontro brutal nascem um grande amor e um filho. Para concluir o ritual antropofágico Mário faz com que Macunaíma assuma o cargo de Imperador do Mato Virgem, após a morte de sua amada, a Mãe do Mato Virgem, fato inaceitável na Mitologia Clássica: %Gauderiavam gauderiavam por todos aqueles matos sobre os quais Macunaíma imperava agora+ (ANDRADE,2000,p.31).

Outro aspecto em que é possível identificar certa similaridade com os relatos clássicos, encontramos no episódio em que Apolonio de Rodes se refere ao país dos Tibarenos, pois o homem se recolhe ao leito quando a mulher está em trabalho de parto: %lá fica a gemer, com a cabeça atada, e a mulher alimenta-o com extremo cuidado. Prepara até o banho para o acontecimento+ (Rodes,1989, p.82) Entre os nossos índios há o costume de recolher-se o pai para um repouso salutar: %Nem bem seis meses se passaram e a Mãe do Mato pariu um filho encarnado [...] Macunaíma ficou de repouso o mês de preceito, porém se recusou a jejuar+ (ANDRADE, 2000, p.29).

Investigando os relatos que se entrecruzam na narrativa dos argonautas, encontramos as personagens Argo e seus irmãos Citísseo, Frontis e Melas, filhos

um naufrágio, e após serem socorridos pelos navegantes, contar am sua história:

Certamente ouvistes contar que um cólio chamado Frixo chegou a Ea vindo de Hela. Chegou á cidade de Eetes montado num carneiro que Hermes transformara em ouro... ainda se pode ver o seu velo, estendido nos frondosos ramos de um carvalho. Frixo sacrificou o carneiro por sugestão deste próprio, exclusivamente a Zeus, porque ele é o deus dos fugitivos; e Eetes recebeu-o bem no seu palácio e casou-o com toda boa vontade com a sua filha Calcíope, sem exigir as dádivas usuais. Esses dois foram os nossos pais. O velo/osão/velocino de ouro é guardado por uma temível serpente, uma imortal e que nunca dorme, nascida da própria terra+ (Rodes,p.87).

Por sua vez, em *Macunaíma*, o poderoso talismã, após ser adquirido pelo regatão peruano, acha-se bem seguro. O gigante Piaimã o protege com o próprio corpo, consciente de que sua boa sorte nos negócios tem origem no %áurio verde+. No trecho selecionado assinalamos a dificuldade que se apresenta ao nosso herói: %enceslau Pietro Pietra ficara muito doente com a sova e estava todo envolvido em rama de algodão. Passou meses na rede. Macunaíma não podia nem dar passo pra conseguir a muiiraquitã agora guardada dentro do caramujo por debaixo do corpo do gigante+(ANDRADE,2000, p.83).

No livro segundo de *A Argonáutica* o autor faz referência a um episódio dos deuses, em que Cronos se deitara com Fílira, filha de Oceano, quando Zeus era criança. Cronos era casado com Reias e esta surpreendeu o casal em flagrante delito. Cronos fugiu em desabalada carreira sob a forma de %um garanhão de comprida crina+(RODES, 1989, p.88).

Macunaíma deixa-se levar pela libido, mais uma vez, e, a exemplo de Cronos, brinca satisfeito com a moça bondosa, uma das filhas de Ceiuci, no capítulo XI. Para fugir da velha que queria comer o pato/Macunaíma, por ela caçado, o herói foge montado em um cavalo cardão-pedrês: %Macunaíma agradeceu e pulou pela janela. Na esquina estavam dois cavalos, um castanho-escuro e outro cardão-pedrês. %Cavalo cardão-pedrês pra carreira Deus o fez+. Macunaíma murmurou. Pulou nesse e abriu na galopada+(ANDRADE,2000, p.99).

personagens empreendem uma fuga a cavalo. A divindade Cronos, não por acaso é lembrada, pois é conhecida pelo costume de devorar os próprios filhos. O deus do tempo cumpre esta tarefa, pois foi avisado por um oráculo de que seria destronado por um deles. Analisando a obra *Macunaíma*, vemos que a característica antropofágica de Cronos se encontra em sintonia com os postulados do *Manifesto Antropófago*, em que Oswald declara *o que me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago* (In: Teles, 1987, p.353). Ora, os filhos de Cronos eram *outros* que ameaçavam o deus, portanto deviam ser devorados e assim o deus manteria sua existência. Nosso herói não se transforma em cavalo, mas foge no animal para não ser devorado pela velha Ceiuca.

5.2. A DIFERENÇA COMO CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE

Abriu-se uma vertente, entre os pesquisadores contemporâneos, em relação aos estudos comparativos, que se dedicava com especial empenho à busca de analogias. Nessa busca havia uma idéia fixa: identificar as fontes canônicas, que imediatamente estabelecia relações reforçando as marcas da dependência cultural. De acordo com Carvalho (1986, p.72) *é conhecida a semelhança, contraída a dívida, chegava-se, com naturalidade a uma conclusão: a dominação cultural de um país (de uma cultura) sobre outro (ou outra).* Ampliando a análise, encontramos em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1984), um estudo em profundidade destas questões, já que o autor também está em busca de nossas origens. Os contrastes e paradoxos de nossa fundação revelam o caráter macunaímico do tecido social brasileiro, em que a frouxidão institucional e o forte personalismo são facilmente percebidos. Para o autor, *a tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, senão adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira o fato dominante e mais rico em conseqüências* (1984, p.3). Esse transplante forçado levou-nos à situação de desterro em nossa terra.

Sob a falsa capa de internacionalismo, detectavam-se as vozes dos sistemas culturais já estabelecidos e profundamente comprometidos com a manutenção dos cânones como modelos culturais. Os sistemas novos seriam sempre herdeiros, os

es dos modelos tradicionais. Sem alternativas que assegurassem uma identidade própria, as produções seriam devedoras (copiadoras dos modelos) ou valorizadas pelo fato de assemelharem-se às fontes de prestígio. Num esforço de construir uma identidade nacional, aconteceu um movimento no sentido de valorizar a diferença, passando a caracterizar-se como um recurso importante para quebrar o recurso vicioso da analogia. Surge o uso do contraste, da contraposição como forma de garantir visibilidade e inserção no cenário cultural.

A constituição das nações americanas, desde o princípio, esteve longe de ser hegemônica. Para o Novo Mundo acorreram aventureiros de todas as partes, bem como o enorme contingente fornecido pela escravidão. A impossibilidade em escravizar os índios levou o colonizador à esta opção, mais conveniente. Mesmo oprimidas, essas populações, de um modo geral, conseguiram influenciar os costumes e a língua, em todas as regiões de destino, pois as trocas culturais são inevitáveis, e apresentam uma dinâmica particular, interagindo e transformando os grupos. Fernando Ortiz (1963) analisa essas questões e discorre sobre o fenômeno da transculturação, comparando os efeitos das culturas dominantes sobre populações tão heterogêneas, ao processo de moagem da cana nos engenhos:

Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas e culturas diversas, provenientes de todas las comarcas costeñas de África, desde Senegal, por Guinea, Congo y Angola, em el Atlántico, hasta las de Mozambique em la contracosta oriental de aquel continente. Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originales y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aqui imperantes, como las cañas de azucar son molidas entre las mazas de los trapiches manderos continuos, siempre fluyentes, judios, lusitanos, anglosajones, franceses, norteamericanos y hasta amarillos, mogolóides de Macao, Cantón y otras regiones del que fue Imperio Celeste. Y cada imigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis, de transculturación (Ortiz,p.99).

A diversidade dessas contribuições, em que se contabilizam perdas e ganhos, é que faz a diferença neste jogo duplo de desajuste e ajuste, como forma inevitável de sobrevivência.

Carvalho (1986, p.73) nos diz que ~~o~~ comparar é contrastar+ e, nessa via surge Oswald de Andrade, para nos levar a um mergulho na selva da linguagem, no processo de corrigir os rumos de nossa literatura. Ao parodiar Shakespeare, um dos

...tura universal, o autor modernista concentra numa frase o dilema da identidade nacional, substituindo o uso do verbo *to be*, sob a forma de uma paronomásia, pelo vocábulo Tupy, que representa o povo indígena habitante das regiões Norte e Central, à época do descobrimento. Pleno de significados, esta paródia refere-se, ainda, ao fato de ser a língua desse povo um dos quatro principais troncos lingüísticos da América do Sul, além de aludir ao Nheengatú, ou Língua Geral, a qual foi, por cerca de trezentos anos, o idioma da *terra brasilis*.

Portanto, esta paródia de uma frase lapidar, em que se insere um vocábulo tão particular de nossa formação, cumpre o seu objetivo de desconsiderar a importação cultural e de afirmar-se na negação do que vem de fora. A perspectiva oswaldiana aponta para o devoramento do estrangeiro, repetindo metaforicamente o ritual canibalesco de nossos índios, ao apropriarem-se de forma simbólica das qualidades dos guerreiros mais valentes. Invertendo o processo, passando a devorar, ao invés de ser devorado, vemos configurada uma forma de mostrar ao mundo nossa *diferença*, em oposição à *mesmice*. Esse procedimento típico do canibalismo acha-se próximo das relações entre os textos, ou seja, da intertextualidade, que nos permite identificar as vozes ou os murmúrios, que tanto interesse desperta nos comparatistas.

No caso da obra objeto de nossa pesquisa, Mário de Andrade, com sua veia sensível atenta à nossa brasilidade, vê que somos a própria contradição, dilacerados entre duas culturas, ao mesmo tempo desejando e rejeitando. Por isso *Macunaíma*, descaracterizado e ambíguo, é *muitos e não sendo, é* (CARVALHAL, 1986, p.79). Desse modo, o autor do nosso herói, que de herói tradicional nada tem, revela-se nacionalista ao criar em *Macunaíma* um espaço de entrecruzamento cultural. É bastante ilustrativo o procedimento *devorador* na paródia que Mário de Andrade realiza no capítulo IV, *Boiúna Luna*, que inicia com a descrição da tristeza do herói ao lembrar de *Ci*, a *Marvada*:

Então ficava sofrendo, muito! e invocava os deuses bons cantando cânticos de longa duração...

Rudá, Rudá!...
Tu que secas as chuvas,

os ventos do oceano
por minha terra

Para que as nuvens vão-se embora
E a minha marvada brilhe
Limpinha e firme no céu!...
Faz com que amansem
Todas as águas dos rios
Pra que eu me banhando neles
Possa brincar com a marvada
Refletida no espelho das águas!... (Andrade, p.31)

Neste trecho o autor brinca/joga com os cantos dedicados aos deuses clássicos, aos modelos canônicos, dirigindo-se aos *deuses bons*, chamando por Rudá, que segundo Proença (1997, p.295), é o deus do amor na mitologia Tupi. O caráter lúdico com a linguagem e com os modelos amplia-se, pois Rudá é o nome do filho de Oswald de Andrade com Patrícia Galvão. Pelo teor do canto invocativo dos *deuses bons*, de forte apelo libidinoso/amoroso percebemos a referência a Cupido/Eros, o deus do Amor. Este apelo é repetido no capítulo XV, reforçando a referência que mistura as duas mitologias:

E estava lá no campo do céu banzando nuns trinques toda enfeitada
passeando brincando quem sabe com quem... Teve ciúmes. Ergueu os
braços pro alto assustando os legornes e rezou pro Pai do Amor:
Rudá! Rudá!
Tu que está no céu
E manda nas chuvas
Rudá! Faz com que minha amada
Por mais companheiros que arranje
Ache que todos são frouxos!
Assopra nessa marvada
Sodades do seu marvado!
Faz com que ela se lembre de mim amanhã
Quando o Sol for-se embora no poente!... (Andrade, p.133-134)

Do mesmo modo identificamos o uso que Apolônio de Rodes faz dessas divindades. Em *A Argonáutica*, o autor explica como Medéia ajudou o herói Jasão a conquistar o velo/tosão/velocino/podão de ouro. As deusas Hera e Atena conversam sobre as dificuldades de Jasão e Hera teve a idéia de pedir ajuda à Afrodite/Vênus, mãe de Cupido, deus do Amor entre os romanos, que representa a paixão descontrolada. Outro aspecto que a mitologia clássica valoriza sobremaneira é a questão das origens, para explicar o começo de tudo. Este valor se estende à linhagem dos heróis, que em *A Argonáutica* revela-se divina. Jasão é apresentado como filho de Poseidon/Posidon, nome grego de Netuno. Mário de Andrade recria o mito da criação do herói Macunaíma, logo no início da obra:

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (M, p.13)

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

- Ai! Que preguiça!... (Andrade, p.13).

Proença (1987), em sua obra *Roteiro de Macunaíma*, faz uma observação com a qual discordamos: Macunaíma não tem pai; nasce, como os verdadeiros heróis, de mãe virgem+ (p.127). Sim, Macunaíma não tem pai biológico, mas é filho do medo da noite+, e, em sua maioria, os relatos genealógicos clássicos apresentam as origens completas dos heróis, com pais, mães, irmãos, avós. Além disso, a mãe de Macunaíma, citada apenas como a velha+, em nenhum momento é apresentada como virgem, mesmo porque Macunaíma nasce em um grupo familiar já constituído, com dois irmãos mais velhos, Maanape e Jigüê. A observação de Proença que selecionamos, nasce como os verdadeiros heróis, de mãe virgem+, sugere uma interferência cristã na sua interpretação, o que se revela descabido em se tratando de relatos mitológicos, geralmente carregados de erotismo, sem exigir estado virginal de suas figuras femininas além de não apresentar repressão sexual. Portanto, consideramos esta observação de Proença um descuido.

Nosso herói, na criação andradiana, é um descendente do clã do jabuti, aça primitiva de todas+ (Andrade, p.158) aquela que deu origem aos seres fulanos+, às primeiras gentes da tribo de Macunaíma. No parecer de Campos (1973, p.107), esta seria uma partenogênese deformada, cômica+. Na outra ponta da narrativa, quando o herói desiste, nosso trabalho endossa a análise feita por Eneida Maria de Souza (1999), que considera a personagem Pauí-Pódole o facilitador da transformação de Macunaíma em constelação. Esta mediação tem como objetivo inserir a linhagem do herói no panteão celeste, pois aqui ele já cumpriu seu destino terrestre, após as diversas provas iniciáticas a que foi submetido. Habilita-se, pois a fazer parte do reino das divindades. Nosso herói pede asilo e Pauí-Pódole reconhece sua importância, mas descarta um espaço com frases feitas e uma referência bíblica, que nos lembra a última ceia e os doze apóstolos, de forte carga supersticiosa: Lá somos em doze e com você a gente ficava em treze na mesa. Sinto muito mas

159). Somos levados a pensar nos cavaleiros da Távola Redonda e no massacre dos Templários, que aconteceu em uma sexta-feira treze.

Nossa pesquisa pondera que é possível estabelecer um elo entre o rei Eetes, possuidor do velo/velocino/tosão/podão de ouro e o gigante Piaimã/regatão peruano/Venceslau Pietro Pietra. Ambas as personagens defendem com unhas e dentes a posse do objeto mágico, por ele capazes de morrer ou matar. O rei Eetes reage enfurecido ao saber do propósito dos argonautas de levar o amuleto e privá-lo dos benefícios mágicos, assim como Piaimã lutará até o fim para não perder a muiraquitã. A primeira tentativa de Macunaíma em recuperar a pedra verde, consiste em travestir-se de mulher, apelando para a libido de Venceslau. Seduz o gigante e pergunta se ele tem mesmo uma muiraquitã em forma de jacaré (ou lagarto): %O gigante foi lá dentro e voltou com um caramujo na mão. E puxou pra fora dele uma pedra verde+(ANDRADE, 2000, p.51).

O herói sente uma forte emoção e pergunta se o gigante não vende a pedra. Ele nega e mostra sua coleção de pedras valiosas, mas %que a jóia da coleção era mesmo a muirakitã com forma de jacaré+ (Andrade, p.52). Sutilmente o gigante devorador sugere que poderia dar a pedra em troca de favores sexuais com o herói travestido de francesa. Macunaíma foge, o que nos leva a observar que há limites para o desejo do herói em recuperar a pedra, o que se contrapõe aos relatos dos heróis clássicos, capazes de sacri fícios inimagináveis em suas demandas.

É possível observar, na narrativa dos argonautas e em *Macunaíma*, a presença de elementos auxiliares, que permitem o desenrolar e a conexão entre as funções, ou seja, os elementos fundamentais do conto. Estes ajudantes são considerados secundários, mas são importantes para compor a trama, já que trazem soluções para momentos de impasse do herói. Segundo Campos (1973, p.208), Mário encontrou na lenda de *Piaimã* (saga 26, de Koch Grumberg) os elementos auxiliares, no caso os pássaros que dão força ao herói:

Chegaram no hol. Por debaixo da escada tinha uma gaiola de ouro com pássaros cantadores. E os passarinhos eram cobras e lagartos. Macunaíma

a e principiou muito disfarçadamente comendo cobras. Piaimã
ra vir no balanço porém Macunaíma engolia cobras contando:

- Falta cinco...

E engolia mais outra bicha. Afinal as cobras se acabaram e o herói cheio de raiva desceu da gaiola com o pé direito. Olhou cheio de raiva pro gatuno da muiraquitã e rosnou:

- Hhum... que preguiça! (Andrade, p.128)

Em *A Argonáutica*, a dificuldade encontrada por Jasão reside na resistência do rei Eetes, que teve a idéia de propor uma série de provas terríveis, sabedor que era da impossibilidade de alguém vencê-las. Touros de pés de bronze, que respiravam fogo, dentes de dragão que lançados ao chão faziam brotar um exército, eram os obstáculos a serem vencidos por Jasão. Afrodite ajuda os argonautas ao enviar uma pomba com a mensagem de que, no reino de Eetes, havia uma jovem conhecedora dos segredos das ervas mágicas. Esta jovem era Medéia, cujo coração já havia sido flechado por Cupido. Ela reflete se deve ou não ajudar Jasão e cogita a própria morte para não trair seu pai:

Foi então buscar o cofre onde guardava suas muitas drogas, curativas ou mortíferas, e pondo-o em cima dos joelhos chorou. [...] Por isso, instigada por Hera, mudou de idéia e guardou o cofre. Perdida a irresolução aguardou avidamente que nascesse a aurora, a fim de poder encontra-se com o estrangeiro cara a cara e dar-lhe a droga mágica, como prometera. (Rodes, p.114)

Em *Macunaíma* encontramos referência à uma droga usada pelos índios, o ipadu, às vezes chamado epadu: ~~M~~Maanape era feiticeiro. Não queria saber daquela macacheira não e como andava curtindo fome passava o tempo mastigando ipadu pra enganar+ (ANDRADE, 2000, p.116). De acordo com Cunha (1978,p.156), em seu *Dicionário das palavras de origem Tupi*, esta planta tem as folhas torradas pelos índios, reduzidas a pó, misturadas à cinza da folha da umbaubeira, ficando com a cor verde e que os índios ingerem, para tirar o sono e sentir-se bem.

Por outro lado, o fato de Macunaíma descarregar suas múltiplas frustrações em caborges que transformam seus desafetos em pedra, encontra paralelo na Mitologia Clássica, se lembramos da temível Medusa. Nosso herói busca forças no pensamento mágico, que é a forma do colonizado expressar sua revolta. A figura mitológica da Medusa, segundo Bulfinch (2003) petrificava a todos os que ousassem fitar seus olhos. Um dia foi uma linda mulher que tinha orgulho de seus cabelos, levando-a a competir com Minerva. Esta a castigou pela ousadia e transformou seus

Jasão faz sacrifícios em honra de Hécate Brimô, deusa considerada habitante dos infernos, dona de conhecimentos mágicos e feitiçaria. Apolonio de Rodes descreve esta divindade de modo a lembrar a Medusa, pelos cabelos/serpentes. No entanto não encontramos menção a nenhum sortilégio que transformasse alguém em pedra.

Dentre a série de metamorfoses vivenciadas por Macunaíma ou pelas outras personagens, uma chama atenção, no capítulo XV, A pacuera do Oibê. O herói precisa se esconder de Oibê, o minhocão terrível, e arranca ramos de um pé de carambola. A árvore começa a chorar e desfia um lamento que assusta o herói, ao invés de despertar sua compaixão, o que contraria o senso comum. Este traça uma mandinga e o caramboleiro se transforma em uma linda princesa, que logo é seduzida por Macunaíma. Iriqui sente-se desprezada, fica triste, bem triste, chama araras canindés e sobe para o céu, transformando-se em constelação, o setestrela, também chamadas as Plêiades. O conjunto estelar é também conhecido por Atlântidas e, segundo a tradição, eram filhas de Atlas e Plêione, em número de sete, que foram transformadas em pombas e depois em estrelas. Na Bíblia encontramos menção às Plêiades: *Acaso poderás tu ajuntar as brilhantes estrelas Plêiades ou poderás impedir a revolução do Arcturo?* (JÓ, 38-31, p.409).

Os relatos de Koch-Grümbert (1973) mostram referências às Plêiades, na lenda akawoio. Trata-se de um triângulo amoroso, em que um homem mata o rival para ficar com sua mulher. A alma do morto atormenta o assassino, e para deixar de fazê-lo, o morto exige que seus intestinos sejam espalhados e o resto do corpo enterrado. Os intestinos do morto foram parar no céu e formaram as Plêiades. Ao subir com as araras, Iriqui chora, o que ilumina o céu. Do mesmo modo observamos a metamorfose de Ariadne, citada em *A Argonáutica*, em um anel de estrelas que percorre o caminho celeste.

No capítulo XIV, Muiraquitã, quando finalmente o herói recupera seu amuleto, chegamos ao estágio classificado por Propp, do confronto que antecede a conquista do bem. Nos contos analisados pelo pesquisador russo, este é um momento de resistência, força, coragem e controle do herói. Macuaníma, a personagem que vira pelo avesso todas as estratégias de valor, consegue ludibriar o

u, mas ele sempre falando pro gigante balançar primeiro. Então Venceslau Pietro Pietra amontou num cipó e Macunaíma foi balançando cada vez mais forte+(Andrade, p.129). Macunaíma sangra o gigante até que este cai na panela da macarronada. Este último confronto pela demanda da muiraquitã escondida no caramujo, deveria ser o final, mas Mário de Andrade interfere no esquema organizado por Propp.

Já o confronto de Jasão com os touros, e a luta com os homens nascidos da terra pelas sementes do dragão seguem o padrão percebido por Propp: antecedem a conquista do velo/tosão/velocino/podão de ouro e caminham para o final, ou seja, a volta vitoriosa com o objeto de desejo. No estudo minucioso de *Macunaíma*, efetuado por Haroldo de Campos, à luz da obra *Morfologia do Conto*, de Propp, percebemos nesses episódios aquilo que é chamado o clímax da narrativa. Campos (1973, p.171) afirma que o grande sintagma fundamental da gesta andradiana, como já vimos, culmina no confronto entre Piaimã e Macunaíma. Este combate final foi, por sua vez, engendrado, anteriormente, no decorrer de vários outros embates, evoluídos num crescendo de tensão, chamados por Campos de *lutas-prelúdio*, os quais podemos conferir que se tratam de cinco. No primeiro encontro o gigante vence o herói, no segundo, o herói, travestido, prefere fugir; no terceiro, dá uma sova em Piaimã com o auxílio de Exu; no quarto, perde a aposta com Chuvisco e também foge e, no quinto, quase é devorado pela mulher do gigante antropófago, mas foge mais uma vez, auxiliado pela filha bondosa do casal, numa provável alusão à Medéia, que se coloca contra a família por amor de Jasão.

Mário de Andrade nos fala na Boiúna e detalha os acontecimentos que antecederam a criação da Lua, uma divindade para os gregos, filha de Hipérion e Teia, do Titã Palas ou do Sol, de acordo com diversas tradições (Abrão; Coscodai, 2000). No episódio IV, Boiúna Luna, o autor descreve uma boiúna (do Tupi mbói *mbobraq*+ uma, *mbegraq*), figura mitológica indígena, famosa por sua maldade e que vive nos rios; sucuri (Holanda, 1985, p.214). A cobra, que exigia uma cunhã virgem na primavera, quando os ipês de beira-rio se amarelavam de flores+, lembra os sacrifícios exigidos por alguns monstros mitológicos, numa alusão aos rituais de fertilidade de origem pagã. A cobra não vive nas águas: *a boiúna vinha na taba escolher a cunhã virgem que ia dormir com ela na socava cheia de esqueletos.*+(Andrade, p. 32) A menção

do *Barba Azul*, de Charles Perrault, uma referência europeia. A história conta que o dono de um castelo tinha um quarto cheio dos esqueletos de suas esposas. Em um combate feroz a boiúna perde para nosso herói Macunaíma que, lembrando mais uma vez Perseu e sua luta com a Medusa, decepa a cabeça da Boiúna, que decide ser Lua, após refletir ser esta a melhor alternativa para seu futuro:

A cabeça esperou muito, porém vendo que não abriam mesmo matutou no que ia ser. Si fosse água os outros bebiam, se fosse mosquito flitavam, si fosse trem de ferro descarrilava, si fosse rio punham no mapa... Resolveu: %ou ser lua+(Andrade, p.35).

Apolonio de Rodes refere-se à Lua como a Senhora Lua, deusa que observa a aflição de Medéia, ao mesmo tempo em que reflete na semelhança da história da filha do rei com a dela própria:

Não sou afinal a única a desencaminhar-me por amor, eu que ardo pelo belo Endimião e o procuro na latmiana caverna. Quantas vezes, estando eu inclinada para o amor, me não desorbiculaste tu com os teus encantamentos, tornando sem Lua a noite para que pudesses praticar, imperturbada, a tua querida feitiçaria! E agora padeces tanto de amor como eu. O pequeno deus da traquinice deu-te Jasão, e com ele quantas mágoas. (Rodes, p.133).

O relato da interferência imprescindível de Medéia, isto é, dos sortilégios que ofereceu a Jasão, mostra como após a última prova, a feiticeira pede proteção e orienta o herói no trajeto para chegar à floresta sagrada. Lá estava o velo/velocino/tosão/podão de ouro: %Um carreiro conduziu-os à floresta sagrada, onde iam em busca do enorme carvalho no qual o Velo estava pendurado, luminoso como uma nuvem tingida de vermelho pelos ardentes raios do sol-nascente.+ (Rodes, p.135) O nobre Jasão segurava o grande velo de ouro nos braços[...] A pele do carneiro, com sua cobertura de ouro, era do tamanho do couro de uma bezerra de um ano ou de um veado de dois anos.+(ANDRADE,2000, p.136)

Em oposição ao tamanho e valor do amuleto da Antigüidade, Mário de Andrade contrapõe sua (nossa) muiquirã, um amuleto de pedra verde, em forma de sáurio, tão pequena que se esconde num caramujo, e Venceslau a protege com seu corpo: %Macunaíma não podia nem dar passo pra conseguir a muiquirã agora guardada dentro do caramujo por debaixo do corpo do gigante.+(ANDRADE,2000, p.83)

Jasão e Macunaíma, conseguiram os objetos de seus desejos, não significou que as atribuições terminaram. A volta aos seus lugares de origem tem relatos marcantes, e ambos foram auxiliados por figuras femininas. Jasão usou de esperteza para conseguir o velo, pois se não fossem as artes de Medéia, o herói não teria conseguido recuperar o amuleto. Munido apenas com suas qualidades morais sua busca seria um fracasso. Nosso herói, sendo um perito nas artes da sedução e da fraude, foi auxiliado pela filha bondosa: *“Nem bem lançou a linha de cima dum mutá que veio vindo a velha Ceiuici pescando de tarrafa”* (Andrade, p.97). *“Si você escuta um passarinho gritando Bauá! Bauá! Então é a velha Ceiuici chegando. Agora fuja sem escarcéu, serei expulsa, voarei pro céu!”* (ANDRADE,2000, p.99).

Ao final da história dos argonautas, o autor declara o que era do conhecimento de todos desde a idade arcaica: os poetas são os mediadores dos deuses:

Eu sou a boca das musas. O que se segue é a história delas, é uma voz do Céu, uma voz que não sabe mentir, diz-me que estes são os mais nobres de todos os filhos de reis, graças a toda força e coragem, conduziram a sua nau e tudo quanto ela continha, á altura dos ombros e durante nove dias e nove noites, através das dunas desertas da Líbia. (Rodes, p.170)

O poeta pede, por fim, a bênção dos homens para seu canto e que as pessoas continuem achando motivos para apreciarem a canção que conta a jornada dos argonautas. Depois se despede com a frase: *“a deus heróica, infeliz raça de homens!”* (Rodes, p.181).

No poema épico escrito por Apolônio, ele é o poeta, o mensageiro das musas, o que transmite e perpetua as histórias antigas, preservando os feitos dos heróis e a memória dos homens. Em *Macunaíma*, quem transmite e perpetua os feitos é o aruaí, o último dos papagaios que um dia fizera parte do séqüito do Imperador do Mato Virgem: *“Só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. No trecho escolhido Mário de Andrade faz o arremate de sua narrativa. Identificamos a saga 35 recolhida por Koch- Grumberg, em que um cão é a figura portadora da mensagem do acontecido com as mulheres da tribo: “Só ficou sobrando o cão e este contou a história a um Sapará, que o achou. É um conto dos Sapará: Sapalalému. Este conto foi*

cou para nós+ (p.123) %só o papagaio conservava no silêncio as frases e os feitos do herói+ (ANDRADE, 2000, p.162) Na obra de Mário de Andrade um só mediador dos deuses era pouco, por isto criou o narrador homem, herdeiro da voz do aruaí, encarregado pelos deuses do Mato Virgem em preservar os feitos do herói da nossa gente, Macunaíma, corpo de homem e cabecinha de pi á...

Nesse processo de mediar os deuses, de explicar o mundo pela perspectiva do colonizado, nosso herói devora os novos mitos da cidade, levando-o a nomear as máquinas de São Paulo com o vocabulário dos deuses e animais da Amazônia, na tentativa desesperada de partilhar do banquete.

5.3 O OUTRO COMO PRATO PRINCIPAL

Conforme nos assinala Schmidt (1996), no artigo integrante da obra *O discurso crítico na América Latina*, em que tece considerações sobre o cânone, vemos que a produção de texto tem armadilhas. Os que tentam negar os valores tradicionais correm o risco de %reconhecer o centro como referência+(p.115-121). A constituição do cânone é seletiva e dita as regras do jogo. Vemos que há sempre o risco de repetirmos o discurso sob a ótica da colonização, o que realmente aconteceu na literatura brasileira, até a reviravolta estética que caracterizou o movimento Modernista. Estivemos até então atrelados %à herança de uma identidade cultural ocidental européia+ (1996, p.117). Com base nesse legado, encontramos em Schelling (1991) o relato de várias situações em que o Brasil teve suas possibilidades de avanço impedidas. Consideramos que esta condição não é exclusividade de nosso país, estendendo-se à América Latina, constituídos que fomos em decorrência da expansão colonial. Estes pressupostos levaram à formação de sociedades dependentes, que tiveram seu crescimento limitado pelas condições impostas pelos países dominantes.

No caso do Brasil, primeiro foi Portugal que ditou as regras, e, segundo Bueno (2006, p.77), desde o século XVI, impôs o signo do dogmatismo em nossa terra: %em livros, sem universidades, sem imprensa e sem debates culturais . em síntese, sem a diversidade e o frescor do humanismo renascentista.+ A terra recém

ob o longo braço da Contra-Reforma. Mais tarde a Inglaterra, a França, no século XIX e início do século XX, e depois os Estados Unidos efetivaram seu poder econômico e cultural. Estes fatores contribuíram para uma criação cultural ambígua e indefinida, de limites imprecisos em que podemos perceber as marcas da dependência. O comportamento oscilante entre a rejeição e a imitação dos modelos estrangeiros foi descrita em *Macunaíma*. Durante esse tempo em que sofremos as marcas coloniais, a cultura erudita da Europa ditava a %cultura oficial+, em oposição às formas usadas pelas classes populares. Para o colonizador europeu, os povos indígenas tinham de ser destruídos e sua justificativa era o caráter civilizador de suas viagens expansionistas. Tanto os habitantes das América quanto os da África eram considerados bestiais.

Para Scheling (1991), a primeira tentativa de estruturar uma identidade nacional aconteceu com o movimento do Romantismo, em que poetas e narradores dedicaram-se com afincos a enaltecer o homem natural, a flora e fauna, lançando um olhar em relação ao país. O negro, no entanto, ainda não é contemplado por esta idealização, embora tenha sido um elemento indispensável para a manutenção do %status quo+ social. O movimento romântico no Brasil, em seu processo de transposição cultural, mostrou-se tímido quanto às mudanças sociais, como se o fato de termos conquistado a independência de Portugal fosse suficiente. O poder remanescente resistia às tentativas da nova nação em conquistar seu espaço e identidade, como nos fala Bosi (1994), em sua obra *Dialética da colonização*. Para o autor, %o contexto histórico do século XIX, foi um tempo de ruptura+(p.58). Dentro desse quadro, em que o novo se impunha frente ao antigo, era natural que o nativo ocupasse um lugar de destaque.

Nesse contexto, podemos ressaltar a influência das idéias do filósofo alemão Herder (1744-1803) para os propósitos do autor romântico José de Alencar, e por essa via, para o autor de *Macunaíma*. Para o filósofo alemão a língua é um organismo vivo, depositário da cultura e da alma de um povo, que não por acaso é considerada um dos símbolos das nações, fator de unidade nacional. A língua encerra a tradição e as crenças que fazem a diferença entre os povos. Sendo assim, lemos em José de Alencar o endosso dessas idéias, no prefácio de *Sonhos de Ouro*:

acional que outra coisa é senão a alma da pátria, que para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização? (Alencar, p.7)

A ficção brasileira, numa proposta de harmonizar estes pólos conflitantes, colonizador e colonizado, tem na obra de José de Alencar o melhor exemplo. Índio e europeu/colonizador estabelecem uma relação de convivência pacífica, sendo que esta harmonia é efetivada pela submissão do nativo aos costumes e poder do colonizador. Na obra *O Guarani*, de José de Alencar, isto fica bem evidente, pois Peri adota o comportamento feudal de vassalagem, a tal ponto que, ao ser batizado pelo fidalgo, este lhe dá o seu próprio nome, tornando-o assim digno da honra de salvar sua filha. A identidade de Peri só é constituída, com efeito, pela renomeação outorgada pelo senhor colonial/feudal. Bosi (1994) nos fala no complexo sacrificial na mitologia romântica de José de Alencar+(p.179). Ora, é conhecida dos estudiosos de Literatura a estreita ligação estabelecida pelos Modernistas com o movimento Romântico, pela identificação com a ruptura da tradição, mas especialmente pelo esforço empreendido pelos autores românticos em olhar para nossas raízes culturais, para a nossa diferença, marca que nos distingue dos outros povos.

Nesse aspecto, os movimentos se tocam, unem as mãos num círculo poderoso em que repudiam os heróis importados. Em *Macunaíma*, essa retomada de nossos valores expressa o desejo de estabelecer as diferenças e marcar território, contradizendo o mito da sociedade técnica e subserviente. No parecer de Oliveira (2002), Mário de Andrade procura reinterpretar o passado por meio de uma reconstrução crítica, de modo que o autor dá continuidade à literatura de fundação de nacionalidade+(p.50). A tentativa de o autor de *Macunaíma* em descrever um ~~costo~~, uma ~~face~~+brasileira, levou-o a reunir diversas áreas das ciências, não para enterrar o país nessas tradições, mas na intenção de destacar nossas especificidades. Sob a forma dessa alegoria satírica, que, de forma contrária à proposta de Alencar, mostra nosso herói avesso aos regulamentos da vassalagem.

Em Alencar, os fracos só atingem a nobreza à moda européia, pelo sacrifício de suas vidas ou tradições. O herói romântico, índio belo, forte e livre faz o elogio do colonizador, fato este que contraria frontalmente os registros históricos, repletos da

se da terra brasileira. As histórias de Alencar, com personagens indígenas, estão inscritas segundo o próprio autor, na fase primitiva ou aborígene: *Macema* pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram a terra da pátria a mãe fecunda- *alma mater*+, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam+(s/d, p.7). A entrega absoluta do índio ao branco implica o sacrifício de sua própria história, seu *antes*+, revela-se uma negação do que foi feito no passado, sua existência passa a constituir-se após este abandono. O discurso da submissão subjaz na construção das personagens, deixando sempre as pistas de quem detém o poder.

Sendo assim, nas palavras de Bosi (1994, p.179), *a nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas*+. Nosso herói modernista é sacrificial quando deixa este mundo depois de esvair-se em sangue, usa este sangue como moeda de troca com os deuses, rejeita ser pedra e demonstra sua rebeldia em aceitar uma existência semelhante aos colonizados. Como resultado da costura de nossos mitos, a personagem expressa o que é próprio do mito: não reflete, atende desejos, satisfaz vontades na prevalência do querer.

De uma certa maneira, mesmo sendo nosso *Macunaíma* um herói de extrema rebeldia, neste aspecto também é sacrificial, pois escolhe deixar este mundo. Ambos os heróis precisam sacrificar seus bens. Mário de Andrade, no processo de apropriação levado até as últimas consequências, mais uma vez condensa, mistura e entrecruza ritos e propósitos, ao citar sempre episódios que envolvem sangue. Lembremos das oferendas de animais em sacrifício, bem como de seres humanos, do qual o exemplo mais conhecido seria o sacrifício de Abraão, no Velho Testamento. De acordo com Hollis (1997, p.28) *o corpo cultural produzido por qualquer unidade tribal, nos ritos e práticas cúlticas de uma civilização, pode-se imediatamente identificar um caminho primordial de acesso aos mistérios*+. Os ritos de sangue tentam interagir com os deuses, fazendo trocas, participar de algum modo dos mistérios. O autor lembra a eucaristia cristã como uma versão de uma antiga crença, de que um dia foi possível comer com os deuses. Os ritos têm por finalidade religar o presente ao passado, o indivíduo à comunidade. No caso de *Macunaíma*, isto acontece não porque este almejasse a aproximação de um modelo alheio, mas por sentir-se sem lugar em um mundo cheio de máquinas, desconectado

o nosso herói era mais o mesmo depois de seu contato com a civilização e, de alguma maneira, nem o Mato Virgem consegue reconhecê-lo e o rejeita num ritual de mutilação e devoramento:

Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedos, sem os cocos . da - Bahia sem orelhas sem nariz, sem nenhum de seus tesouros [...] As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muiraquitã! Ficou feito louco (Andrade,p.156).

Estas considerações se ampliam ao observarmos que Macunaíma perde seu motivo de continuar neste plano: a muiraquitã é perdida de novo, o amuleto que representa o seu amor por Ci e a própria Ci . signo e significante imbricados indissolúvelmente. A pedra verde foi parar nas entranhas do monstro Ururau que não morre com timbó nem pau+(M. p.156). O herói perde com o amuleto, objetos de valor, a virilidade e a perna, retomando uma de nossas lendas a do Saci-Pererê:

Macunaíma campeava campeava. Soltava gritos de lamentação encurtando com a bulha o tamanho da bicharada. Nada. O herói varava o campo saltando na perna só. Gritava:
- Lembrança, Lembrança da minha marvada! Não vejo ela nem você nem nada!+(Andrade, p. 157).

Conforme podemos identificar no trecho acima, o herói não vê perspectivas, está parcialmente destruído, seu sangue cobriu a praia e o lagoão depois do ataque das piranhas. Este sangue derramado simboliza seu sacrifício mágico destinado à realização de um desejo. Macunaíma não se sacrificou antes e, sim depois de conseguir seu objeto, imola-se deixando este mundo por internalizar que é incapaz de cuidar de seu bem maior, a muiraquitã. Deixa o mundo após compreender que não há como recuperar a pedra mágica, anulando qualquer possibilidade de troca. Ou seja, citando Andréa Albert (2003) vemos que o herói é incapaz de possuir um bem só oferecido em condições extremas, aquele objeto inalienável, lembrando sempre que Ci ofereceu a pedra como prova de seu amor e em condições muito especiais. Chora pelo amuleto que, pela tradição, deveria protegê-lo e, ironicamente, foi engolido no território do herói, assim como os pedaços de seu corpo. Macunaíma desconsiderou um preceito muito caro aos relatos mitológicos: os deuses primitivos eram muito ciosos de seu poder sobre os homens, e não suportavam a ousadia humana: vide Prometeu, Medusa e tantos outros. Vei é uma divindade solar que se espelha na psicologia clássica, por isto é vingativa e exerce seu papel: %ve chorou

na lagoa num chuveiro de ouro e de ouro. Era o pino do dia+ (ANDRADE, 2000,p.155). Macunaíma comete a última de suas ousadias e joga um ovo na cara de Vei. Nosso herói reflete sobre a situação e chora, esmagado pelo sem lugar em que se encontra: %As lágrimas pingavam dos olhinhos azuis dele sobre as florzinhas brancas do campo. As florzinhas tingiram de azul e formaram os miosótis.+ (ANDRADE, 2000, p.157). Percebemos neste momento crítico da história de Macunaíma, seu esforço em explicar as origens, no caso do miosótis, flor que não faz parte da flora do Mato Virgem, considerada uma espécie exótica no Brasil. Não podemos deixar de lembrar Narciso, personagem mitológica cujos traços reconhecemos no herói, bem como Jacinto, outra figura associada à criação de flores e à busca pela permanência na memória dos que ficam. Sempre que a primavera volta, também a lembrança de Jacinto, o amado de Apolo morto na juventude, é reavivada.

Por outro lado, Narciso, que só amava a si mesmo, era amado por Eco. No lugar em que deveria estar seu corpo após sua morte, encontraram %uma flor, roxa, rodeada de folhas brancas que tem o nome e conserva a memória de Narciso+(BULFINCH, 2003, p.125). Vários poetas buscaram inspiração no mito de Narciso, como Milton, Goldsmith, Cooper, entre outros. Mário de Andrade condensa dois mitos, que contam histórias de amor interrompidas pela morte trágica de um dos amantes. Escolhe a flor miosótis, que tem a marca da herança européia, e que o autor faz nascer em solo brasileiro pelas lágrimas vertidas pelo herói. O nome da flor, num claro efeito da transculturação ocorrido em terras tupiniquins, perde sua denominação estrangeira e passa a ser conhecida como %não-me-esqueças+ ou %não-te-esqueças-de-mim+. Essa ânsia em preservar sua história assume uma dimensão especial nos capítulos finais de Macunaíma, que não quer ser pedra, mas quer ser lembrado, quer ter seus %causos+ preservados para as gerações futuras. Lembrando Eliade (1963, p.12), %o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano+.

A luta de Mário de Andrade foi a de quebrar o espelho da cultura européia, em que insistíamos em nos mirar, e, com os cacos montar nosso rosto fragmentado, num

to pelo antropofagismo de Oswald de Andrade.

Enquanto o movimento romântico notabilizou-se pela formatação do herói ao modelo europeu, o Modernismo buscou a expressão da diferença, do anti-modelo.

Daí observarmos que o processo que dá início à Modernidade começa a ser formado ainda no século XVI, com os descobrimentos, com o conhecimento de outras terras e do ~~outro~~. Embora Otávio Paz (1993), em sua obra *Los hijos de limo*, assinale o final do século XVIII como o início da Idade Moderna, encontramos na mesma obra, a declaração de que no Renascimento a tendência de separar os valores artísticos dos religiosos já estava estabelecida (p.52). Desde então foram ganhando força até se organizarem de forma consistente no Romantismo. Esse ~~outro~~ enfim visto, explorado e destruído de tantas formas, pôde mostrar sua face nas primeiras décadas do século XX. Por outro lado, concordamos com Paz, quando este discorre sobre a ruptura na modernidade, desejo e negação do que nos liga ao passado, e que a quebra e reconstrução faz parte da dinâmica do processo. Nas palavras do autor:

La modernidad es una tradición polémica desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja solo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad unca es ella misma: siempre es otra (Paz,p.18).

Com base nestas discussões estabelecidas por Paz (1993), é possível refletir sobre alguns conceitos como o de transculturação, uma alternativa ao termo aculturação, de certo modo menos apropriado à situações em que culturas diversas estabelecem contatos. Nestes contatos ocorrem trocas, os grupos interagem e partes de uma cultura são adquiridas, a precedente perde partes e uma nova cultura surge, resultado destas trocas e influências. Segundo Ventura (2007, p.48), em *Ser tão e ser tantos*, este é um processo que se modifica e enriquece constantemente, caracterizando a transculturação.

Opondo-se frontalmente ao discurso neutralizador com que Alencar insere sua concepção de literatura primitiva, Mário de Andrade constrói *Macunaíma*. Nem por isso José de Alencar deixa de ser reverenciado pelo autor modernista, ao

erário, pois enquanto o autor romântico revela o caráter devorador do estrangeiro, Mário de Andrade revela a potência da alteridade. Não mais ser possuído, mas possuir, e se não for possível, há o caminho das estrelas. Macunaíma não se permite passar incólume pelo mundo, nem tampouco virar pedra. Isto é pouco para nosso herói. Não só neste aspecto colonialista identificamos traços de uma obra do autor de *Iracema*. Ao construir a personagem do regatão peruano Venceslau Pietro Pietra, um detalhe chamou nossa atenção: além de ter, como já vimos, sucesso financeiro e pedras no nome, é um famoso colecionador de pedras: Então Piaimã contou pra francesa que ele era um colecionador célebre, colecionava pedras (ANDRADE, 2000, p.52).

Na obra *O Guarani*, a personagem Dom Antônio, que ostenta as nítidas cores de uma personagem feudal européia, também coleciona pedras de cores e formas estranhas. Macunaíma deseja apenas um dos objetos que o gigante coleciona, mas isto lhe é negado, reforçando a idéia de que Piaimã tem o direito de devorar até o desejo do outro. O herói sente-se ligado à pedra verde/sáurio/amuleto pelos laços de seu amor a Ci, o sentimento mais elevado que identificamos na personagem-título. Ela e a pedra identificam-se e por isto a posse do amuleto é tão relevante. Ci está personificada na pedra, a pedra é Ci, é o outro que Macunaíma deseja, por ela tem origem sua jornada pelas matas e rios até chegar a São Paulo:

Deu um tremor comovido no beijo dele que quase a muiraquitã cai no rio. Macunaíma tornou a enfiar o tembetá no beijo. Então pensou muito sério na dona da muiraquitã, na briguenta, na diaba gostosa que batera tanto nele, Ci, Ah! Ci, Mãe do Mato, marvada que tornara-se inesquecível porque fizera ele dormir na rede tecida com os cabelos dela!... [...] Que caborge da marvada!... (Andrade, p.133)

Conforme podemos observar no trecho acima a lascívia do herói acha-se misturada aos sentimentos mais nobres, devido ao fato de seu leito ser uma rede tecida com os cabelos dela!... Macunaíma sabe do feitiço de Ci, pois ela fez uma mandinga, dentro dos costumes indígenas. No capítulo III, quando o herói encontra Ci, encontramos referência ao uso dos cabelos femininos como forma de manter a constância do amado. No parecer de Proença (1997, p.137), o cabelo tem um papel de destaque nas lendas dos mitos de nossos índios, simbolizando resistência.

sempre acertadas, como é o caso do conflito com

Vei, a Sol. Esse episódio é emblemático, pois Macunaíma deveria escolher as civilizações tropicais, mas já influenciado pela cidade, deixa-se levar pela portuguesa (Ocidente), criando assim um descompasso entre a jornada que principiou pela busca do amuleto e esta escolha infeliz.

O próprio Mário de Andrade explica que as filhas de Vei são as filhas da luz, as filhas do calor e representam as civilizações tropicais da Índia, Peru, México, Egito (SOUZA, 2003, p.56). Reforçando essa alegoria do autor encontramos em Santa Anna (2000), referência à *Fontane dei quattro fiumi*, de Bernini, na Piazza Navona, em que os rios Nilo, Ganges e do Prata estão juntos ao Danúbio, na representação da mistura das águas do mundo. Esse amalgamento cultural propiciou uma cultura particular, pois colonizado e colonizador deram sua contribuição, cada um ao seu modo. O europeu, com sua bagagem racional, sentiu-se atordoado diante da natureza exuberante e antropofágica. Nas palavras do autor de *Barroco*, a antropofagia enquanto movimento estético, conforme intuiu ironicamente Oswald de Andrade, é o modo de assimilar o outro, submeter o alheio à sua própria organicidade. O antropófago assimila o outro. Seu sangue e corpo. São uma mestiçagem gastronômico-cultural (2000, p.259). O colonizado exerce seu poder devorador sobre a cultura exótica que tenta se impor em terras estranhas. Como parte a proposta andradiana, de estranhar e sacudir a pasmaceira do cenário de sua época, o autor deixa em aberto a discussão sobre a identidade brasileira. Esse amalgamento cultural não se concretiza, não tem final feliz, em vista da derrota do herói.

O jogo satírico engendrado por Mário de Andrade leva o leitor a acompanhar a ambivalência da personagem Macunaíma, que ora adota o modelo europeu ora a diferença nacional. Antecipando as discussões do final do século XX, o autor modernista concretiza uma obra aberta, antropofágica sim, porque devoradora, mas indeterminada, como se a personagem não soubesse selecionar os pratos do banquete. Assim como Macunaíma banza solitário no campo vasto do céu, nós aqui banzamos em meio da mala impura dos casos do herói da nossa gente, em busca de uma identidade fugidia.

CONCLUSÃO

O estudo das relações estabelecidas no entrecruzamento de textos, em *Macunaíma*, levou-nos a confirmar a hipótese levantada neste trabalho. Mário de Andrade transcendeu sua época por ter conciliado, na obra em questão, dois pólos opostos do movimento Modernista. Romper com os modelos estrangeiros e recuperar a tradição cultural brasileira foram objetivos do criador do anti-herói brasileiro, ~~tra~~aindo a memória+do passado, ao mesmo tempo em que recuperou uma linguagem com a marca do desprestígio.

O fato de o autor ter utilizado o tema da viagem, por si só, já evidencia o seu olhar para o passado, ainda que o faça pel o recurso do esquecimento de um saber notório para fazê-lo novo e um outro que não aquele. O deslocamento dos cânones oficiais, por meio de uma criativa sucessão de paródias, produziu um texto em que as fronteiras entre o erudito e o popular são diluídas, em que o autor mantém-se nas margens, ciente de que a forte correnteza pode arrastá-lo.

Ao longo de nossa pesquisa conseguimos identificar possíveis relações entre a viagem dos argonautas, na fábula escrita por Apolônio de Rodes, e a viagem empreendida pelo nosso herói Macunaíma. Do mesmo modo, outras relações foram se revelando, e julgamos que não poderiam ser desconsideradas, pela importância do diálogo com a tradição. As marcas da carnavalização encontradas nas relações com o texto de Rabelais exigiram uma reflexão, assim como o diálogo com Camões e José de Alencar. No entanto, mais importante do que esse olhar, foi perceber a diferença, a experimentação criativa e antropofágica, despudorada e debochada da tantas histórias, ou seja, a tatuagem desta obra que se tornou um cânone. A partir dessas observações, muitas possibilidades surgiram, apontando para novas pesquisas.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

...i analisar *Macunaíma* à luz de estudiosos que pudessem esclarecer as inúmeras questões que a obra sugere, mas de maneira que esta análise pudesse circular na comunidade acadêmica, de forma mais acessível. Entendemos que o conhecimento gerado pela Universidade deve ser disponibilizado democraticamente, deixando as prateleiras das bibliotecas, favorecendo as trocas e discussões. Não teria sido esta uma das intenções de Mário de Andrade, ao escrever *Macunaíma*? Como leitora e pesquisadora dessa obra, ousou afirmar que sim. Acredito ter avançado alguns passos tímidos nessa intenção, dentro da valiosa fortuna crítica de *Macunaíma*. Caminhada, ou quem sabe ~~%~~viagem+difícil, em que as palavras formam uma rede intertextual tão poderosa quanto a tecida por Ci, unindo para sempre leitores e pesquisadores nas malhas do texto.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Bernadete Siqueira; COSCODAI, Mirtes Ogeda (Org). **Dicionário de Mitologia**. São Paulo: Best Seller, 2000.

ALBERT, Andréia Dutra. **Dons, dádivas e trocas em Grande Sertão: Veredas**. Dissertação Mestrado. Vitória: UFES, 2003.

ALENCAR, José de. **Sonhos de Ouro**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. 16. ed. Belo Horizonte: Vila Rica, 1995.

_____ **Macunaíma**. 32. ed. Belo Horizonte: Vila Rica, 2000.

_____ **O poço e outras histórias**. São Paulo: Ática, 1989.

_____ **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____ **Obra imatura**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____ **Poesias completas**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____ Manifesto Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

AUERBACH, Erich. **Mimésis**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAGNO, Marcos. **A língua de Eulália**. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2001

_____ **Preconceito Lingüístico**. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

literatura e estética. 3 ed. Tradução Aurora
Tomonori e outros. São Paulo: UNESP, 1993.

BARRETO, Lima. **O triste fim de Policarpo Quaresma.** Rio de Janeiro: Edições de
Ouro, 1988.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** 2. ed. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo:
HUCITEC, 1987.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução Padre Antônio Pereira de Figueiredo.
Rio de Janeiro: Enciclopédia Barsa, 1977.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras,
1996.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira.** 37. ed. São Paulo:
Cultrix, 1994.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro.** 3. ed. Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira, 1971.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia.** 29. ed. Rio de Janeiro: Ediouro,
2003.

BUSATTO, Luiz. **Amor de asas e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Tempo brasileiro,
1985.

CÁCERES, Florival. **História geral.** 3. ed. São Paulo: Moderna, 1988.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El-Rei D. Manuel.** São Paulo: Dominus, 1963.

CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas.** Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

CARNEIRO, Flávio. **Entre o cristal e a chama:** ensaios sobre o leitor. Rio de
Janeiro: EdUERJ, 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro.** Vol. I e II. Rio de
Janeiro: Edição de Ouro, 2002.

CEOTTO, Maria Thereza Coelho. **História, Carnavalização e Neobarroco.** Vitória:
EDUFES, 1999.

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. **O desejo da escrita em Ítalo Calvino.** Rio de
Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil.** 17 ed. Rio de Janeiro:
Bertrand Brasil, 2001.

CORREIA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Histórico das palavras portuguesas de origem tupi**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Tradução Manuela Torres. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1969.

_____. **Aspectos do mito**. Tradução Manuela Torres. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1963.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 9. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HESÍODO. **Teogonia**. 5. ed. Lisboa: Veja, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 17. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984.

HOLLIS, James. **Rastreamento os deuses: o lugar do mito na vida moderna**. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 1997.

HORTA, Guida Nedda B. P. Raízes míticas do helenismo: o pensamento mítico na literatura grega. In: SCHÜLLER, Donald; GOETTEMMS Míriam Barcellos (Org.). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

KOCH. GRÜMBERG, T. Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, 1953.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1952.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. Incursões em torno ao indigenismo na literatura latino-americana da América do Sul no palimpsesto da História. **Signum**, Vitória, ano III, n.º 3, janeiro/junho 2002, p36 a 52.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunto Cubano del tabaco y el azucar**. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

PAZ, Otávio. **Los hijos Del limo**. 4. ed. Barcelona: Biblioteca de Bolsilo, 1993.

FRANCO, Tânia Franco (org). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: UNISINOS, 1996.

PLATÃO. Crátilo. In: **Teeteto-Crátilo**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 3ed. Belém: EDUFPA, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Tradução Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. 5 ed. Lisboa: Vega, 2003.

RABELAIS, François. **Gargântua**. Tradução de Maria Gabriela de Bragança. Portugal: Publicações Europa-América, s/d.

RODES, Apolônio de. **A Argonáutica**. Portugal: Publicações Europa-América, 1989.

SALIS, Viktor D. **Mitologia viva**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano . **Paródia, paráfrase e CIA**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHELLING, Vivian. **A presença do povo na cultura brasileira**. Tradução Frederico Carotti. Campinas, SP: Unicamp, 1991.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Cânone/Contra-Cânone: nem aquele é o mesmo nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: UNISINOS, 1996.

SOARES, Luis Eustáquio. Fundação barroca de um devir em: a expressão americana de José Lezama Lima. **Revista Saberes**, Vitória, v.4, n.1, julho/dezembro 2006, p. 207 a 215.

SOARES, Luis Eustáquio. Mimesis, alteridade e pobreza. **Revista Contexto**, UFES, Vitória, n.12, ano XIII, 2005, p.15 a 31.

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

_____. Minha terra tem palmeiras. In: CARVALHAL, Tania Franco (org). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: UNISINOS, 1996. p.85-94.

SOUZA, Sílvia de Melo e. **O tupi e o alaué**. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 10ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TURINO, Célio. O herói sem nenhum caráter. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 2, nº 17, fevereiro de 2007, p.40.

UNGER, Mangabeira. **Paixão**: um ensaio sobre a personalidade. Tradução de Renato Schaeffer e Luis Carlos Borges. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 1998.

VENTURA, Anne de Souza. **Ser tão e ser tantos**: transculturação narrativa na solitária travessia latino-americana. Vitória: UFES, 2007. Dissertação de Mestrado.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. 2. ed. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA AUXILIAR

AGUIAR, Flávio (Org.) **Angel Rama**: literatura e cultura na América Latina. Tradução Raquel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: EdUSP, 2001.

ANDRADE, Mário de. **Entrevistas e depoimentos**. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Quieroz, 1983.

BARTHES, Roland. **Aula**. 11. ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James. (org.) **Modernismo: guia geral**. Traduzido por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CAVALCANTI, Cláudia. **A literatura expressionista alemã**. São Paulo: Ática, 1995.

COMPAGNON, Antoine de. **O demônio da teoria**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. [S.l.]: Logon, 1988. 2 DVD.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário filosófico**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



PDF
Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

literatura. Tradução Waltemir Dutra. 5. ed. São

Paulo. Martins Fontes, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 17ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984.

MARINHO, Jorge Miguel. **Te dou a lua amanhã**. São Paulo: FTD, 1993.

NERET, Gilles. **Klimt**. Tradução Jorge Valente. Lisboa: Paisagem, 2006.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução Áurea Maria Corsi, Jaqueline Ramos, Lenina Pomeranz, Paula Lapolla, Lucy Eiko Sonoki, José Roberto da Silva, Luiz Baggio Neto. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2006.

STEINER, Reinhard. **Egon Schiele**. Tradução Paula Reis. Lisboa: Paisagem, 2006.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2005.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ABSTRACT

The analysis of the intertextual relationships found in *Macunaíma*, by Mário de Andrade, is the theme of this paper. The research of the various elements which refer to other works pointed to the literary re-creation of classical myths by using Brazilian mythology and tales. Our research was based on the theoretical fundamentals of James Hollis, Mircea Eliade, Otávio Paz, Affonso Romano de Sant'Anna, Eneida Maria de Souza, Mikhail Bakhtin, and specially Koch-Grümbert, among other researchers, with his work *Myths and tales of Taulipáng and Arekuná Indians*. By establishing a dialogue between *Macunaíma* and the myth of the Argonauts, we discovered the anthropophagic aspect of the intertextual game created by Mário de Andrade when he parodies the models of the hero who goes searching for the lost amulet, the *muiraquitã*.

Keywords: intertextual game; mythology; parody.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MAIORIDADE E BUSCA: MITOS, DEUSES E AMULETOS	
2.1	MITOS CLÁSSICOS E O RITUAL DE SEUS SACRIFÍCIOS, NA MODERNIDADE	14
2.2	MODERNISMO E <i>MACUNAÍMA</i> : VÁCUO MÍTICO	19
2.3	AS PALAVRAS PORTÁTEIS	25
2.4	O %CONTINUUM+ DA TRADIÇÃO NO EXPERIMENTALISMO DA ESCRITA MODERNISTA	32
3	A JORNADA DO HERÓI	
3.1	UMA BUSCA ANTIGA	43
3.2	A GRANDE FOME	46
3.3	MACUNAÍMA: A IMPORTÂNCIA DO NOME	56
3.4	OS ARGONAUTAS: A VIAGEM CARNAVALIZADA.....	60
4	O ILETRADO E A PARÓDIA NO IMAGINÁRIO POPULAR	
4.1	A PARÓDIA E SEUS EFEITOS	66
4.2	O ENIGMA NOS T RÓPICOS	74
4.3	A CONQUISTA DA MEMÓRIA	78
5	MACUNAÍMA: O ARGONAUTA ANTROPOFÁGICO	
5.2	<i>MACUNAÍMA</i> , O TEXTO QUE SE ALIMENTA DE OUTROS	88
5.3	A DIFERENÇA COMO CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE.....	97
5.3	O OUTRO COMO PRATO PRINCIPAL.....	108



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

.....	117
7 REFERÊNCIAS	119