

# MACUNAÍMA ENTRINCHEIRADO: A CRÍTICA ENTRE A FORMA E A IDENTIDADE NACIONAL\*

Henrique Pinheiro Costa Gaio\*\*

**Resumo:** Este artigo pretende analisar, de maneira comparativa, duas importantes formas de recepção crítica de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, a saber: *Morfologia do Macunaíma* (1973), de Haroldo de Campos, e *O tupi e o alaúde* (1979), de Gilda de Mello e Sousa. O esforço em compreender o debate visa não somente às peculiares leituras da obra exemplar do modernismo, mas também sublinhar a posição crítica que sustenta as opções analíticas dos autores e seus usos do passado.

**Palavras-chave:** Crítica literária; Formação nacional; Macunaíma.

**Abstract:** This article intends to analyze, in a comparative approach, two important forms of the critical reception of *Macunaíma* (1928), by Mário de Andrade: *Morfologia do Macunaíma* (1973), by Haroldo de Campos, and *O tupi e o alaúde* (1979), by Gilda de Melo e Sousa. The effort to grasp this debate aims not only the understanding of the peculiar readings of this master-piece of Modernism, but also to underline the critical position that supports the analytic options of the authors and their uses of the past.

**Keywords:** Literary Criticism; National formation; Macunaíma.

---

\* Artigo submetido à avaliação em 11 de outubro de 2016 e aprovado para publicação em 13 de novembro de 2016.

\*\* Possui doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e pós-doutorado pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

En ese universo saturado de libros, donde todo está escrito, sólo se puede releer, leer de otro modo. Por eso, una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles. La marca de esta autonomía absoluta del lector en Borges es el efecto de ficción que produce la lectura (PIGLIA, 2013, p. 28).

A publicação de *Macunaíma* (1928) mostra-se como baliza importante do movimento modernista, não somente por representar uma espécie de síntese, mas, sobretudo, pelo caráter polissêmico e fugidio que se expressa nas diferentes recepções da rapsódia de Mário de Andrade. Investir nas possibilidades da recepção de *Macunaíma*, além de sublinhar camadas interpretativas, pode servir para reconhecer certos projetos da crítica literária nacional que se cristalizam na segunda metade do século XX. Desse modo, nos deteremos em dois casos exemplares de leitura que nos servem como molduras para o debate: *Morfologia do Macunaíma* (1973), de Haroldo de Campos, e *O tupi e o alaúde* (1979), de Gilda de Mello e Sousa.

Em 1972, por ocasião da obtenção do título de Doutor em Letras, no Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Haroldo de Campos, sob a orientação de Antonio Candido, apresentou a tese *Morfologia do Macunaíma: para uma teoria da prosa modernista brasileira*. Apesar da necessária dimensão monográfica requerida, a obra preserva o traço fragmentário que caracterizava os ensaios que costumavam servir como plataforma básica de suas incursões críticas. A tese estabelece um adensamento do olhar sincrônico e premonitório diante do passado literário nacional, inserindo-se em projeto mais amplo de leitura semiológica da prosa brasileira de vanguarda, anunciado na nota introdutória. Tal menção mostra-se relevante, pois evidencia o plano que se delineia de maneira mais clara após a fase heroica da poesia concreta, indicando o empenho na releitura da tradição segundo uma perspectiva inventiva, propondo uma historiografia que denote antes a sedição que a sedimentação de recursos poéticos.<sup>1</sup>

O impulso primordial para a tentativa de releitura de *Macunaíma* articula-se no interior do *paideuma* concretista – repertório vanguardista que será exaustivamente mobilizado para sancionar a produção poética e crítica dos concretistas –, tomando como ponto de ancoragem a aproximação com os romances-inventivos de Oswald

---

<sup>1</sup> Haroldo de Campos (2008) explica desta forma seu projeto: “O presente livro constitui o primeiro volume de uma obra mais ampla – Semiologia da Prosa Brasileira de Vanguarda –, em progresso. Um segundo volume está previsto e em andamento, compreendendo uma Poética de Oswald de Andrade (com integração, ampliada e concatenada, dos meus prefácios às reedições de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) e um Retrospecto e Prospecto, no qual procurarei, através de uma leitura sincrônica do legado diacrônico de nossa literatura em prosa – no que ele exhibe de inventivo e premonitório – pensar criticamente as possibilidades da escritura ou do texto hoje”.

de Andrade. Objetivava-se, portanto, reconhecer certa dimensão oswaldiana na prosa de Mário de Andrade, sublinhando seus traços antropofágicos e primitivistas. Desde o início da década de 60, Haroldo de Campos debruçava-se sobre *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Posteriormente, dedica-se também a *Serafim Ponte Grande*, buscando ressaltar aspectos inovadores de sua prosa. Seja o recurso metonímico que remete ao estilo cubista, seja destacando o modo paródico-satírico, o método compositivo expresso por Oswald de Andrade o credenciava para um lugar de destaque no repertório vanguardista, aproximando-se de mestres da composição como James Joyce e Mallarmé – citações quase que obrigatórias nos ensaios haroldianos.<sup>2</sup>

Assinalado brevemente o percurso intelectual de aproximação, ou a “relação de viagem”, através de analogias com a provocadora ficção oswaldiana, o reencontro com a obra de Mário de Andrade descreve uma intensa disputa pelo passado, agora manifestada em suas partes canônicas. Haroldo de Campos propunha uma verdadeira desleitura estruturalista, pois tornava secundária a dimensão psicológica e o sentido cultural que animava as reflexões de Mário de Andrade. Buscava destacar qualidades compositivas antes ignoradas, objetivava acomodar a obra em outra chave interpretativa; visava, sobretudo, adequá-la ao repertório vanguardista.<sup>3</sup>

Haroldo de Campos principia sua abordagem destacando o procedimento compositivo de *Macunaíma*: síntese de diferentes elementos numa construção em mosaico, fazendo uso da justaposição de cantos advindos de temas folclóricos nacionais e latino-americanos. A apropriação de diferentes contos e cantos populares em novo arranjo sugere um procedimento intertextual que é bastante caro aos poetas concretos.

20

<sup>2</sup> Para uma visão de conjunto da perspectiva crítica de Haroldo de Campos e de seu repertório vanguardista, ver: Campos (2010a; 2010b; 2006).

<sup>3</sup> Como forma de marcar melhor o movimento de releitura a contrapelo proposto por Haroldo de Campos, mostra-se útil reproduzir a nota do próprio autor, presente no capítulo “Marcação do Percurso”: “Nesta consideração de Mário através de Oswald, pratico a mesma operação de sobreimpressão que Hugh Kenner preconizou, ao tratar do par Eliot/Pound. A poesia do primeiro era das que despertavam junto aos leitores ‘swarms of inarticulate feeling’, o que explicava sua maior popularidade, enquanto a de Pound, ao invés, pedia ‘complex acts of discernment, not immolation’, era uma poesia ‘uninspired’. Mas: ‘beneath the cathartic crooner so indulged in by so many, there lies the great Eliot whom nobody reads’ (*The Poetry of Ezra Pound*, Norfolk, Conn., New Directions: s/d., p. 18-22). O Eliot mais radical é o próximo de Pound, o de *The Waste Land*, como o Mário mais radical é o que se confraterniza com Oswald, o de *Macunaíma*. Como se depreende, o Mário de Andrade que me interessa e ao qual dedico este ensaio ‘torna-viagem’, é o oposto daquele que a Prof.<sup>a</sup> Nelly Novaes Coelho quer recomendar à ‘nova geração’, como antídoto da ‘voga revisionista de Oswald de Andrade e sua inequívoca valorização em confronto com Mário de Andrade’. A professora afirma pretender ‘despertar o interesse da jovem geração para a ‘outra’ face de Mário de Andrade, a *face poética*, aquela que entre as várias reveladas pelo escritor, sem dúvida foi a que atuou mais fundo na abertura dos novos caminhos do nosso Modernismo...aquela que, agora, está sendo ameaçada pela face ‘antropofágica’ que construiu *Macunaíma*, a extraordinária rapsódia brasileira...’ Embora matize a sua pregação escudando-se na inefável ideia de ‘profundidade’ (‘A compreensão profunda das duas nos dará a figura integral do Poeta...’), a Sra. Novaes Coelho parece não advertir que a melhor parte da poesia marioandradiana é justamente aquela em que a face ‘antropofágica’ devora crítica e ironicamente o pieguismo subjetivista (inclusive na ‘Meditação sobre o Tietê’), e que a noção heideggeriana da poesia como ‘fundação do ser mediante a palavra’ não pode ser banalizada na de ‘poema prenhe de sentimentos [...]’ (CAMPOS, 2008. p. 15-16).

O mosaico armado não se restringe, portanto, ao simples levantamento de dados folclóricos, tal como foi indicado por Florestan Fernandes através da expressão “conto-mosaico”, mas sim adquire uma conotação gestaltiana de composição: o arranjo, se submetido ao processo de decomposição, permite a identificação das partículas que estruturam a totalidade. O foco recai, justamente, no peculiar agenciamento das partes que compõem o todo, identificando leis gerais de composição.

Assim, se no esboço do primeiro prefácio de *Macunaíma* há uma compreensão de que a realização funciona como uma “antologia do folclore brasileiro”, posteriormente, retificando em notas tal imagem, diz-nos Mário de Andrade: “evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva para estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia para que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo”; além disso, ressalta que “os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca” (ANDRADE, 2013, p. 223). As palavras do autor recomendam comedimento na construção de sentidos que extrapolem a pretensão de uma obra ficcional, ou seja, que imponham um referencial externo como motivação primordial – pode-se dizer um sentido histórico-sociológico –, onerando o fluxo imagético da narrativa. Segundo a leitura proposta por Haroldo de Campos, não é o material mobilizado que interessa, mas sim o procedimento que o conforma, pois ao cotejar a estrutura narrativa de *Macunaíma* com os contos fabulares russos, encontra similaridades que perpassam as principais soluções de composição utilizadas por Mário de Andrade.

O ensaio *O tupi e o alaúde* (1979), de Gilda de Mello e Souza, funciona como contraponto significativo, pois sua leitura de *Macunaíma* constitui-se como resposta direcionada ao que considerava como equívocos interpretativos de Haroldo de Campos. Quanto ao método compositivo de *Macunaíma*, o concretista encontra similitudes com a ideia de mosaico, rearranjo criativo de dados retirados dos contos populares num processo de agenciamento que reconsidera a própria noção de autoria. Em contrapartida, Gilda de Mello e Souza reconhece certa insuficiência explicativa em tal colocação, pois acredita que o destaque à mera justaposição reduziria o aspecto autoral, extremamente forte na produção de Mário de Andrade – mesmo reconhecendo que o novo agenciamento dos fragmentos sugere o procedimento típico do *bricoleur*, no qual o artista figura como compositor que se alimenta de matérias já dadas de antemão, procurando, em meio aos escombros, fragmentos que possam servir-lhe, intuindo, sobretudo no jogo formal, as regras para optar pelo descarte ou pela utilização. Desse modo, ainda que nuançando a composição através de fragmentos, a proposta de Haroldo de Campos não comportaria a ressonância e a profundidade da obra de Mário de Andrade. A brevidade das formas seria uma espécie de inevitável

consequência desse sistema de bricolagem, deixando em segundo plano a aguda intencionalidade do autor.

Portanto, para a autora, “mais do que na técnica do mosaico ou no exercício da bricolagem, é no processo criador da música popular que se deverá a meu ver procurar o modelo compositivo de Macunaíma” (SOUZA, 2003, p. 11). O longo trabalho de auscultação do processo de composição musical popular teria servido como arcabouço para a rapsódia de Mário de Andrade. O jogo de propor cantos novos valendo-se de certa traição da tradição mnemônica inerente ao canto decorado e à oralidade popular serviria como alimento mais profundo para a prosa musical que narra as peripécias de Macunaíma. O estilo parasitário dos cantadores populares, que norteados por um núcleo básico constroem em livre associação imagética diversas variantes para temas secundários, parece ser a grande referência compositiva de *Macunaíma*. Desse modo, os métodos de composição popular indicam um jogo tenso entre as manifestações eruditas e populares da cultura, provocando nivelamentos e desnivelamentos estéticos. Assim,

Incapaz de se movimentar dentro de um estilo importado, a imaginação popular brasileira adotou uma solução peculiar que, evitando a subserviência da cópia, contornava a dificuldade com esperteza: submeteu os textos originais a uma combinatória muito engenhosa que ora trocava os textos, ora as melodias; ora fracionava os textos e as melodias; ora inventava melodias novas para textos tradicionais – e assim por diante (SOUZA, 2003, p. 22).

22

De acordo com Gilda de Mello e Souza, a narrativa de *Macunaíma* orienta-se em procedimento similar; seu método aparentemente parasitário remete aos empréstimos entre popular e erudito. Em caminho similar, Mário de Andrade, em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), chega a condenar a individualidade egoísta do autor que se nega às adaptações e deformações que concedem novos significados a velhos objetos, numa espécie de elogio da emulação. Em indagação de efeito retórico, encontra-se o incentivo às variações de velhos temas ou melodias: “E si pode utilizar nessas formas os próprios temas populares, como estes mudam de lugar para lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o quê que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo próprio compositor? Nada” (ANDRADE, 2006, p. 54).

Em carta aberta a Raimundo Moraes, publicada no *Diário Nacional* em 1931, Mário de Andrade demonstra com clareza seu método de composição e refuta a ideia de plágio da obra do etnógrafo alemão Koch-Grünberg:

O sr., [Raimundo Moraes] muito melhor do que eu, sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e leem pros seus poemas, se

limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem para que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Ataíde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou o jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o *Macunaíma* e esses sou eu (ANDRADE, 2013, p. 232).

A apropriação e reconfiguração de estímulos diversos no processo de composição parecem aproximar as duas propostas de leitura. Na passagem da oralidade para a escrita ou no movimento contrário, a traição do referencial torna-se regra, a corrupção das fontes revela o procedimento artístico da emulação, aproximando-o da perspectiva oswaldiana – na chave proposta por Haroldo de Campos. No entanto, o mesmo procedimento encontra outro sentido na proposta interpretativa de Gilda de Mello e Souza, pois a forma lastreia a dinâmica cultural que constitui a experiência histórica nacional. Ao contrário da leitura haroldiana, em que a forma possui um fim em si, espécie de experiência estética autorregulada, elemento híbrido que destacaria certa subversão da noção tradicional de genialidade, Gilda de Mello ressalta um fundo histórico-cultural como fator capaz de conceder inteligibilidade ao procedimento de composição:

Efetivamente, o *canto novo* de *Macunaíma*, elaborado de “pura brincadeira, escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede de cigarros e cigarras”, explodira em Mário de Andrade de forma análoga às improvisações dos cantadores do Nordeste, como a reprodução *decorada* de um aprendizado longo e laborioso. Era de certo modo um ato falho, a *traição da memória* do seu período nacionalista. Da mesma forma que os cantadores populares incorporavam inconscientemente, no momento agônico de *tirar o canto*, todo o aprendizado que, anos a fio, haviam acumulado, Mário de Andrade vai projetar, como que mau grado seu, no livro que expressa a essência de sua meditação sobre o Brasil, os índices do esforço feito para entender o seu povo e o seu país. *Macunaíma* representava esse percurso atormentado, feito de muitas dúvidas e poucas certezas, traía a marca das leituras recentes da história, etnografia, psicanálise, psicologia da criação, folclore; atestava, em vários níveis – dos fatos de linguagem aos fatos de cultura e de psicologia social –, a preocupação com a *diferença* brasileira; mas, sobretudo, desentranhava dos processos de composição do populário um modelo coletivo sobre o qual erigia a sua admirável obra erudita (SOUZA, 2003, p. 27-29).

A erudição manifesta-se na capacidade de aglutinar vozes que constituem a entidade nacional, na utilização criativa de dados da cultura e dados da linguagem, expressando uma *essência de sua meditação sobre o Brasil*. Aqui reside o ponto nevrálgico da divergência nas interpretações de Haroldo de Campos e de Gilda de Mello e Souza, pois enquanto o primeiro enfatizava as razões estéticas que se depreendem do método compositivo e da linguagem de Mário de Andrade, a última opta por sublinhar a relação entre as razões estéticas e a razão pragmática que envolve o empenho nacionalista do autor. Segundo Gilda de Mello, a utopia geográfica e a indeterminação

temporal, dessa maneira, podem servir como alegoria para a coexistência regional e temporal, pois “o mapa de sua terra, que Macunaíma descortina do alto, sobrevoando o Brasil no tuiuí-aeroplano, é de certo modo a projeção de um desejo profundo do escritor, manifestado em outros momentos de sua obra”, qual seja, “de estabelecer a identidade entre o habitante rico do Sul e o pobre do seringueiro do Norte, entre as cidades prósperas e superpovoadas do litoral e ‘o vasto interior, onde ainda a pobreza reina, a incultura e o deserto’” (SOUZA, 2003, p. 33).

No parágrafo final da narrativa, encontra-se de maneira transparente a oralidade e a musicalidade que permeiam o conto de Mário de Andrade, pois a transmissão só foi possível por conta do papagaio que preservou, após a subida de Macunaíma ao céu em meio ao silêncio de Uraricoera, os feitos e a fala do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei para vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não (ANDRADE, 2013, p. 214).

24

Outro ponto de divergência está na análise da estrutura narrativa, apesar do débito de *Macunaíma* com os estudos folclóricos empreendidos pelo autor mostrar-se consensual nas diferentes propostas de leituras. Todavia, no percurso interpretativo desenhado por Haroldo de Campos, objetiva-se uma aproximação morfológica com as fábulas estudadas pelo formalista russo Vladímir Prop. O esquema fabular proposto em *Morfologia da Fábula* (1928) sugere uma armação narrativa na qual se identificam grandezas variáveis, como nomes e tributos dos personagens, e grandezas constantes, como as ações que implicam funções definidas no interior do enredo. Numa tentativa de síntese do modelo, pode-se reconhecer que a narrativa inicia-se com a introdução breve dos personagens e a descrição de um infortúnio ou dano que origina a marcha do herói; a carência possui caráter introdutório e concede sentido e movimento à narrativa. Todo o desenvolvimento seguinte, podendo ser entremeado de casos secundários, direciona-se para o desenlace que tem como função primordial a satisfação da querência inicial, a reparação do dano introdutório e a volta a um estágio de equilíbrio. Entre constantes e variáveis, emerge um sistema narrativo identificável em suas partes. Essa montagem através de rubricas comuns ao conto fantástico em muito se aproxima da colagem concretista – mobilizando novamente o *paideuma* como repertório analítico. Além disso, o que chama a atenção é a possibilidade de racionalizar a criação através da verificação de uma morfologia que se espalha em diferentes combinações, possibilitando um número variável de sínteses.

O eixo central da narrativa de Mário de Andrade articula-se entre o roubo e a recuperação do talismã recebido por Ci, o muiiraquitã. Entre divertimentos fortuitos e as brincadeiras que permeiam a trajetória do anti-herói de Mário de Andrade, o horizonte permanece quase que imutável – a expectativa em reaver a pedra perdida que se encontrava nas mãos do “regatão peruano” que se chamava Venceslau Pietro Pietra. “O cânone do conto exige mesmo obrigatoriamente este roubo, para que a ação se complique no meio” (PROPP, 1971, p. 265). O recurso à tipologia funcional propiana recenseava o clássico modernista e desautorizava uma leitura alegórica que privilegiasse a síntese de uma essência nacional. A própria ausência de caráter do herói reforçaria uma funcionalidade narrativa verificada na morfologia do conto fantástico.

Nesse ponto reside uma dificuldade em se atribuir uma leitura unívoca da narrativa andradiana, pois o próprio autor oscilou na tentativa de explicar sua pretensão inicial. No primeiro prefácio, o autor assevera que o que o “interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros” (ANDRADE, 2013, p. 217). Dessa preocupação, que concede inteligibilidade à sua produção intelectual, surge a perspectiva da ausência de caráter dos brasileiros em um registro histórico. Uma espécie de reflexo da formação nacional, em que a ausência de caráter teria não só o sentido de uma moral reprovável, como também de uma espécie de vazio constitutivo. Assim, as ações do anti-herói não projetariam uma interioridade identificável, mas antes a inexistência de padrões comportamentais definíveis que pudessem pautar a experiência individual. Segundo Mário de Andrade (2013, p. 217-218).

25

(O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo iminente ou consciência de séculos tenham auxiliado, o certo é que esses uns têm caráter). Brasileiro (não). Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. Dessa falta de caráter psicológico creio otimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral. Daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica/ a elasticidade da nossa honradez), o despreço à cultura verdadeira, o improviso, a falta de senso étnico nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente (?) enquanto a ilusão imaginosa feito Colombo de figura de proa busca com olhos eloquentes na terra um eldorado que não pode existir mesmo, entre panos de chãos e climas igualmente bons e ruins, dificuldades macotas que só a franqueza de aceitar a realidade poderia atravessar. É feio.

Seguindo as indicações acima, pelas quais se propõe um olhar pouco lisonjeiro da formação nacional, o anti-herói parece configurar o inacabamento. Sua plasticidade lastrearia a experiência histórica nacional no que ela tem de deficiente e desbragada. Não por acaso, nesse mesmo prefácio, Paulo Prado é citado como referência para a



exposição da desorganização formativa do brasileiro. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928) foi lido com antecedência por Mário de Andrade e é lícito supor que figurou como guia histórico para a ficção satírica de *Macunaíma*.<sup>4</sup> Aliás, Oswald de Andrade, em resenha publicada em 1929 em *O Jornal*, afirmava que o “*Retrato do Brasil* é o glossário histórico de *Macunaíma*” (PRADO, 1997, p. 229).

O pessimismo que permeia a rapsódia de Mário de Andrade, assim como o retrato de Paulo Prado, seria fruto do diagnóstico de uma nacionalidade deformada por certos vícios, desfigurada pela ausência de normatividade e impregnada pela luxúria sem peias. Todavia, é preciso evitar qualquer diapasão moralista, pois o intuito de Mário de Andrade em reconhecer a inconstância nacional, foi “debicá-la numa caçoada complacente que a satiriza sem tomar um pitium moralizante”. A comicidade heroica do personagem, tomado pela preguiça e capaz de gracejar em toda e qualquer situação, não deveria limitar o alcance da crítica contida no livro e muito menos esconder o pessimismo presente no modelo satírico, já que, diz-nos o próprio autor, “sem esse pessimismo eu não seria amigo sincero dos meus patrícios. É a sátira dura do livro. Heroísmo de arroubo é fácil de ter. Porém o galho mais alto dum pau gigante que eu saiba não é lugar propício pra gente dormir sossegado” (ANDRADE, 2013, p. 227-228).

Gilda de Mello e Souza indica que a dubiedade moral manifestada no anti-herói ilustra dialeticamente as contradições nacionais. Sem descartar a referência propiana do conto fabular como modelo narrativo, coteja a querência relativa ao muiraquitã perdido com a busca do Santo Graal, que serviu como mote central para os romances de cavalaria. Contudo, ao verificar o papel do anti-herói no enredo, pois se esforça em identificar características psicológicas que permitam uma oposição com o cavaleiro medieval, segue-se um inventário das inversões carnavalizadas de caracteres: a coragem daria lugar ao medo, lealdade à deslealdade, verdade à mentira, justiça à injustiça, a sobriedade e o comedimento tipicamente nobres cederiam espaço ao exagero e ao descontrole, enfim, constrói uma imagem invertida que sugere a adoção do recurso paródico. Em síntese,

[...] Macunaíma é, sob muitos aspectos, a carnavalização do herói do romance de cavalaria. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, isto não permite identificá-lo à figura mais perfeita do cavaleiro andante carnavalizado, que é Dom Quixote. Em Cervantes, a carnavalização se efetua no sentido da hipertrofia das qualidades do cavaleiro, portanto, do exagero e da caricatura; mas o traço distintivo do personagem continua sendo a coragem, que só

---

<sup>4</sup> “Não podia tirar a documentação obscena das lendas. Uma coisa que não me surpreende porém ativa meus pensamentos é que em geral essas literaturas rapsódicas e religiosas são frequentemente pornográficas e em geral sensuais. Não careço de citar exemplos. Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. Paulo Prado, espírito sutil para quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveite-me antecipadamente” (ANDRADE, 2013, p. 218-219).

se torna ridícula devido ao desacordo grotesco que se estabelece entre o heroísmo dispendido e a insignificância dos obstáculos interpostos. Em Mário de Andrade, ao contrário, a carnavalização deriva da atrofia do projeto cavaleiresco, da sua negação, da paródia: Macunaíma é dominado pelo medo e as suas fugas constantes estão em desproporção com a realidade dos perigos; ele é, por conseguinte, o avesso do Cavaleiro da Triste Figura, representando a carnavalização de uma carnavalização (SOUZA, 2003, p. 77).

Em registro distinto, Haroldo de Campos compreende a ambiguidade do anti-herói como fator sintomático da funcionalidade que o sujeita a determinados lugares-comuns da fábula. Nesse sentido, percebe certa atenuação do psicologismo andradiano característico de seus escritos anteriores. No canto de *Macunaíma*, tal atenuação configuraria um dado significativo de que o autor não se deixou evadir para os meandros de uma interioridade que pusesse em xeque a estrutura fabular. Pois,

[...] “o ‘psicologismo’, que constitui a debilidade principal da teoria como da prática artística marioandradiana, encontra, por isso mesmo, um dique providencial no *Macunaíma*, onde o desenfreio e a diluição intimistas são controlados, como que subliminarmente, pelo constante pedal da articulação fabular de base: esta já oferece um módulo pré-operante de elaboração psicológica, objetivado na própria andadura e desenlace funcionais do raconto. As gamas da subjetividade, da interpretação pessoal, funcionam então como harmônicas desejadas e mesmo indispensáveis para a orquestração da peça a partir desse *great bass*” (CAMPOS, 2008, p. 60).

27

Enquanto na leitura proposta por Haroldo de Campos o agenciamento de formas modelares inibiria o psicologismo, para Gilda de Mello e Souza a decifração de certa psicologia nacional demonstraria a força alegórica da rapsódia de Mário de Andrade. Segundo a autora, a dubiedade constitutiva do herói sem nenhum caráter representaria a dimensão bipartida da própria cultura nacional. A dificuldade de apreensão de caracteres definidores manifesta-se na própria imagem do herói, já que “a substituição da aparência original de Macunaíma, negro e selvagem, pela figura bela e aristocrática do herói europeu que o nosso folclore herdou” poderia sugerir a “incapacidade brasileira de se afirmar com autonomia em relação ao modelo ocidental” (SOUZA, 2003, p. 62). O enredo, desse modo, auxiliaria o entendimento da tensão básica de nossa formação, metáfora eficiente do desterro que nos constitui.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Em registro cômico, Mário de Andrade constrói a cena da tentativa de resolução mística dos males nacionais nos pedidos feitos a Exu, em macumba do Rio de Janeiro. Tanto os pedidos quanto as concessões revelam certos traços formativos nacionais utilizados na narrativa fabular: “Depois que todos beijaram adoraram e se benzeram muito, foi a hora dos pedidos e promessas. Um carniceiro pediu pra todos comprarem a carne doente dele e Exu consentiu. Um fazendeiro pediu pra não ter mais saúva nem maleita no sítio dele e Exu se riu falando que isso não consentia não. Um namorista pediu pra pequena dele conseguir o lugar de professora municipal para casarem e Exu consentiu. Um médico fez um discurso pedindo pra escrever com muita elegância a fala portuguesa e Exu não consentiu” (ANDRADE, 2013, p. 80-81). Outra cena prenhe de significados ocorre quando os irmãos banham-se

No segundo prefácio de *Macunaíma*, redigido em 1928, substitui-se a noção de entidade nacional pela de sintoma. O movimento é de relativização da obra, uma proposta de abertura interpretativa – portanto, aproximando-se da perspectiva haroldiana. Desse modo, a alegoria da formação nacional é reconhecida como fonte de boa parte da simbologia presente no enredo, contudo não esgotaria a leitura da rapsódia. Apesar de longa, a próxima citação serve-nos como exemplo do movimento de relativização e como síntese do tom desse segundo prefácio:

Quanto às intenções que bordaram o esquerzo, tive intenções por demais. Só não quero é que tomem Macunaíma e outros personagens como símbolos. É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã. Apesar de todas as referências figuradas que a gente possa perceber em Macunaíma e o homem brasileiro, Venceslau Pietro Pietra e o homem estrangeiro, tem duas omissões voluntárias que tiram por completo o conceito simbólico dos dois: a simbologia é episódica, aparece por intermitência quando calha para tirar efeito cômico e não tem antítese. Venceslau Pietro Pietra e Macunaíma nem são antagônicos, nem se complementam e muito menos a luta entre os dois tem qualquer valor sociológico. Se Macunaíma consegue retomar o muiraquitã é porque eu carecia de fazer ele morrer no Norte. E é impossível de se ver na morte do gigante qualquer aparência de simbologia. As próprias alusões, sem continuidade ao elemento estrangeiro que o gigante faz nascer, concorrem para minha observação do sintoma cultural do livro: é uma complacência gozada, uma acomodação aceita tão conscientemente que a própria mulher dele é uma caopora e a filha vira estrela. Me repugnaria bem que se enxergasse em Macunaíma a intenção minha dele ser o herói nacional (ANDRADE, 2013, p. 226-227).

28

A rasura, que Mário de Andrade efetua em seus prefácios, indica a angústia de compreender e controlar o alcance da própria obra, já que “o presente é uma neblina vasta”. A atmosfera histórica de fins da década de 1920 influencia na recepção alegórica de *Macunaíma*, pois o compromisso com as questões nacionais mobiliza grande parte da geração modernista e a seguinte. O ensaio de Mello e Souza, nesse sentido, opera na busca por um sentido histórico mais profundo, dando vasão a uma leitura donde se depreendem significados subterrâneos que extrapolam o próprio texto. Contudo, deve-se notar que a alegoria não pressupõe soluções ou um desfecho histórico desejado, mas sim, a incerteza. Diferentemente da euforia antropofágica que

---

na água encantada originada pela marca de Sumé: “Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão de Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou: - Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz. Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou: - Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! (ANDRADRE, 2013, p. 50).

assimila a alteridade com resultado positivo, o que se mantém em suspenso ao longo da trajetória de *Macunaíma* é a contradição; não há antítese prevista e, por conseguinte, síntese. Para Gilda de Mello e Souza, "*Macunaíma* se inscreve nessa linhagem dialógica e representa o ponto extremo de um conflito, cuja ação se projeta em dois planos simultâneos, não mais do amor e da guerra, mas da tração da Europa e da fidelidade ao Brasil" (SOUZA, 2003, p. 81).<sup>6</sup>

Haroldo de Campos, em movimento contrário, procurou afastar *Macunaíma* de uma conotação prioritariamente nacionalista. Sua análise da estrutura narrativa tende a vedar o sentido histórico-cultural como pré-requisito de inteligibilidade da obra, buscando antes o criador cioso em ordenar seu material para efeito estético que o sociólogo que imputa sentidos para além da ficção. A leitura vanguardista que Haroldo de Campos empreende de *Macunaíma* visa opor-se, justamente, ao modelo de um nacionalismo ontológico:

Mário de Andrade, criando *Macunaíma*, o anti-herói nacional "sem nenhum caráter", denunciou, talvez subliminarmente (aqui vale dizer, no seu caso, "oswaldianamente"), a falácia logocêntrica que ronda todo nacionalismo ontológico; a busca macunaímica, vista dessa perspectiva radical, di-fere (no duplo sentido derridiano de divergir e retardar) o momento talismânico da plenitude monológica; suspende a investitura dogmática do caráter uno e único que finalmente seria encontrado [...]. Da busca assim incessantemente di-ferida e frustrada (de-longada) fica a diferença, o movimento dialógico, desconcertante, "carnavalizado", jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígene e do alienígena (o europeu). Um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa*: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preconceito tranquilizador do manual de escoteiros (CAMPOS, 2010b, p. 237-238).

29

Em suma, tracejando o debate sobre o modelo narrativo de *Macunaíma*, pode-se depreender que o que está em jogo é a oposição de dois métodos críticos muito bem delineados. A chave interpretativa alegórica, defendida por Gilda de Mello e Sousa em seu ensaio, implica considerar a questão nacional e todas as tensões advindas da formação como referências externas que servem para esclarecer a obra – tecendo diálogo visível com a proposta crítico-histórica que se consolidava

---

<sup>6</sup> De acordo com Célia Magalhães (2003, p. 122), seguindo o modelo alegórico proposto por Gilda de Melo e Sousa, *Macunaíma* representaria o trickster – versão carnavalizada do vampiro – e não o antropófago oswaldiano, através do qual se aborda a questão da herança cultural brasileira como legado colonial complexo e marcado pela hibridiz proveniente da miscigenação. Segundo a autora: "Ao identificar o caráter parasitário de composição do romance, tanto em relação a lendas nacionais quanto em relação à narrativa do conto europeu, Souza faz uma leitura de *Macunaíma* diferente da interpretação usual da obra como antropofágica. Sua interpretação resgata a ênfase do próprio Mário de Andrade na instabilidade e ambivalência de sua obra. O que se faz aqui, além de concordar com as considerações da autora, é acrescentar que o trickster, figura mítica que, como o vampiro na cultura europeia, responde a preocupações inerentes a condições específicas da cultura, vem suplantando a figura do antropófago, na medida em que, ao mesmo tempo que questiona, revela questões subliminares da cultura" (MAGALHÃES, 2003, p. 122).

academicamente. Enquanto que o viés antropófago proposto por Haroldo de Campos visa apropriar-se inventivamente de um grande cânone do modernismo, minimizando deliberadamente as principais marcas identificadas pela crítica sociológica e enfatizando o uso de procedimentos de composição referendados por um repertório cosmopolita – nesse sentido, numa clara continuação de propostas engendradas pelo concretismo. Trata-se de um debate que envolve concepções diferentes sobre a tarefa do crítico e, como corolário, ênfases distintas sobre o legado literário nacional. A divergência exemplifica, desse modo, uma espécie de querela pelo controle de uma tradição já sedimentada e por possibilidades variadas de leituras sobre o passado.

### Referências

- ANDRADE, M. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010a.
- \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010b.
- \_\_\_\_\_. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.
- MAGALHÃES, C. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MOTTA, L. T. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- PASSOS, J. L. **Ruínas de linhas puras**: quatro ensaios em torno a Macunaíma. São Paulo: Annablume, 1998.
- PIGLIA, R. **El último lector**. Buenos Aires: Anagrama, 2013.
- PROENÇA, M. C. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- PROPP, V. As transformações dos contos fantásticos. In: EIKHENBAUM, B. *et al.* **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.
- SOUZA, G. M. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- SÜSSEKIND, F. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.