



MACUNAÍMA POPULAR?

THE POPULAR IN MACUNAÍMA?

Carlos Augusto Bonifácio Leite¹.

RESUMO: este artigo busca revisar a leitura de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, feita por Gilda de Mello e Souza em seu célebre ensaio *O tupi e o alaúde*. Para isso, se aterá a dois pontos realçados pela estudiosa, a saber, a construção impecável da narrativa e seu aproveitamento da cultura popular, a fim de argumentar que o romance modernista parece não contar plenamente com tais características. O tom do artigo buscará assemelhar-se à linguagem ensaística da autora, bem como a narrativa que ela investiga.

PALAVRAS-CHAVE: Macunaíma, ensaio, Modernismo.

ABSTRACT: this article aims to revise a famous Gilda de Mello e Souza's essay, *O tupi e o alaúde*, about the Mário de Andrade's masterpiece: *Macunaíma*. For this, it will look critically the Souza's assertion that would exist assuredness in the construction and mastery in the use of popular culture by the poet and will seek to identify structural problems in the narrative in question. Also the tone of this article will aim resemblance to the essayistic language in order to dialogue with the famous critic and the narrative that she investigates.

KEYWORDS: Macunaíma, ensay, Modernism.

Quem teve a oportunidade de dar aulas sobre *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, sabe: apesar da relativa empolgação com as peripécias do herói, os alunos tendem a compreender bem pouco daquilo que a crítica costumeiramente verte ao livro. Na prática, as aulas seguem ou por um movimento cansativo e reiterado de esmiuçar as particularidades, ou pela reprodução direta das interpretações canônicas, preocupando-se em destacar a obra no movimento modernista e em dar uma visão geral do enredo aos alunos.

Como o campo em que este artigo se insere é o da crítica literária e não o da pedagogia, em vez de aventar os motivos de, mesmo num panorama “modernistólatra” (FISCHER, 2008, 42), a obra ganhar pouco espaço de discussão e morna receptividade –

¹ Graduado em Linguística pela Unicamp, especialista, mestre e doutorando em Literatura Brasileira pela UFRGS.



em especial, se comparada à fluidez maior que se consegue em classe com a leitura de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade –, buscarei aqui apontar, na forma literária, alguns prováveis desacertos na construção da obra de Mário de Andrade e que eventualmente estejam provocando nos alunos, quando da leitura, uma expressão similar ao bordão de Macunaíma: “ai, que preguiça!”.

Para indicar esses desacertos, optei por revisar a seguinte afirmação de Gilda de Mello e Souza, no princípio de seu célebre ensaio, *O tupi e o alaúde* (1979):

mas em compensação, à medida que os estudos sobre o livro [*Macunaíma*] vão se aprofundando, começam a vir à tona a segurança impecável de sua construção e a maestria no aproveitamento da cultura popular, que tece o pano de fundo colorido da aventura do herói brasileiro (SOUZA, 1979, 9).

Acredito, contrariamente à opinião expressa pela autora, que não há nem um aproveitamento magistral da cultura popular brasileira nem uma construção impecável da estrutura do romance. Para sustentar minha opinião, cotejarei a estrutura de *Macunaíma* a narrativas que talvez lhe sejam próximas, bem como mobilizarei algumas interpretações de Schwarz sobre a lírica de Oswald de Andrade, mas que acredito também poderem ser estendidas à sua prosa. Em seguida, contra a impecabilidade da construção da obra, apontarei alguns problemas de forma que confrontam a excelência que a crítica confere.

1 NO BUMBA-MEU-BOI

Como bem demonstra Souza em seu ensaio, a estrutura geral de *Macunaíma* acompanha de perto a forma das suítes populares, ao apresentar um enredo central (a perda, a recuperação e a nova perda da muiiraquitã) entrelaçado a enredos secundários de feição e caráter bastante distintos (lendas, “causos” populares, explicações e invenções de costumes etc.) (Idem, 16). Afiançada pela notável erudição do autor modernista no campo da cultura brasileira, em especial no da música, essa hipótese de aproximação entre a rapsódia do livro e as rapsódias de nossa tradição popular (o Bumba-meu-Boi, em especial)



ganha força e mostra-se muito interessante na compreensão da linha geral do romance. Por essa linha, composta de diversos enredos em torno da trajetória do “herói sem nenhum caráter”, Mário de Andrade teria demonstrado sua “maestria no aproveitamento da cultura popular”, ao reunir suas leituras sobre folclore e um bom número de anotações de viagem, havendo entrevistas de Mário de Andrade a jornais de Belém, Manaus e São Paulo, além dos muitos estudos publicados pelo escritor, que comprovam a proficiência de suas pesquisas (ANDRADE, 1983, 21-29).

É inegável que haja um aproveitamento vasto da cultura popular neste livro modernista. Nele se encontra uma quantidade expressiva de vocábulos indígenas na descrição de objetos, práticas e nos nomes das personagens principais. Também nos deparamos com descrições de costumes de diversas regiões do Brasil, além de versões e citações de algumas lendas, como a do Currupira, do Negrinho do Pastoreio, do Uirapuru, entre outras. Há ainda o relato de gírias, invenções modernas e práticas populares do começo do século (com destaque para a descrição da macumba, capítulo VII). O que aqui se contesta, entretanto, é se esse aproveitamento foi realmente magistral, como afirma Souza, ou se deixa a desejar em seus acertos formais. Mas como medir esse desacerto?

Talvez uma boa maneira seja argumentar pela hesitação formal que parece haver em *Macunaíma*. Se em parte o autor, coerente a uma das facetas do modernismo brasileiro, aproxima-se das manifestações do povo ao representar em sua obra diversos elementos da cultura popular e indígena (vocabulário autóctone, gírias correntes, expressões usuais, “erros” gramaticais etc.); em parte não se preocupa com a compreensão irrestrita de tal mapeamento folclórico, posto que em alguns trechos o leitor troca os conhecimentos linguísticos e culturais que adquire por uma possível incompreensão dos rumos do herói, como, por exemplo, na seguinte passagem:

Os manos entraram num cerrado cheio de *inajás ouricuris ubussus* bacabas *mucajás miritis* tucumãs trazendo no *curuatá* uma *penachada* de fumo em vez de palmas e cocos. Todas as estrelas tinham descido do céu branco de tão molhado de garoa e banzavam pela cidade. (Idem, 2004, 41) [grifos do Word]



As enumerações, processo que Souza aproxima da tradição medieval, mas ainda presente nas manifestações populares do Brasil (SOUZA, Op. Cit., 71-72), informam o leitor acerca da cultura indígena (ou popular), mas tendem a desviá-lo de uma compreensão suficiente do trecho, visto que, em alguns casos, não sabemos a natureza dos elementos enumerados. Nesse sentido, a construção de Mário de Andrade não se comporta como as célebres narrativas sobre o meio rural redigidas no começo do século passado (Afonso Arinos, Coelho Neto, Monteiro Lobato, Simões Lopes Neto, entre outros), nem tampouco se apresenta como *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, ilustrativamente, que por meio de diversas notas de rodapé explicava os vocábulos e costumes aos leitores. O que pretendo afirmar, em outros termos, é que a narrativa de *Macunaíma* paira entre a ênfase na fluidez de enredo e a ênfase no caráter informativo dos registros folclóricos, nem permite que se sigam as peripécias sem percalços, nem sacia a curiosidade antropológica do leitor urbano.

Vejamos um trecho de Simões Lopes Neto e outro de José de Alencar, na esperança de que se evidenciem as diferenças e semelhanças aqui apontadas:

Se o negro era maleva? Era um condenado!... mas, taura, isso era, também! Quando houve a carreira grande, do picaço do major Terêncio e o tordilho do Nadico (filho do Antunes gordo, que era um rengo), quando houve a carreira, digo, foi que o negro mostrou mesmo para o que prestava...; mas foi caipora (NETO, 2002, 10).

O arco pende-lhe ao ombro, esquecido e inútil. As flechas dormem no coldre da uiraçaba. [O romancista explica em nota] UIRAÇABA: nome que dava os tupis à aljava, de *uirá*, seta, e *abá*, desinência exprimindo o lugar, modo e instrumento; literalmente “o que tem a seta” (ALENCAR, 1994, 17). [grifos do autor]

No primeiro trecho, assim como em *Macunaíma*, também não entendemos termo a termo a narração que se conta, mas o olhar de dentro para fora e não de fora para dentro, sem certa “falsificação linguística” do narrador (CANDIDO, 1972) acresce organicidade ao material narrado e, como possível consequência, fluidez à narrativa. No segundo exemplo, em contrapartida, o autor se afasta do narrador e impede o fluxo do relato para explicar



termos do vocabulário e da cultura indígena, mas informa o leitor acerca daquilo que ele provavelmente desconhece.

Talvez seja ousado e requeira maior detalhamento, mas parece que há no romance modernista dois movimentos em flagrante disputa: um movimento narrativo, prosaísta e endógeno e outro informativo, folclorista e exógeno. De um lado, é patente a habilidade do narrador em contar seu divertido enredo. De outro, jamais deixamos de sentir as mãos do Mário de Andrade autor nos dizendo que lenda, “causo”, curiosidade ou conhecimento exótico ele quer nos prover. Sendo o autor, dessa forma, tão popularesco – fazendo-se popular para ser popular – quanto certas gravações por ele criticadas na década de 30 (ANDRADE M., 1972, 167).

Outra forma possível de medir certo desequilíbrio formal em *Macunaíma* é nos ampararmos no que sugere Roberto Schwarz em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. Nesse artigo, o crítico afirma que Oswald de Andrade em sua poética, por meio de um “efeito estratégico de composição”, justaporaria elementos previamente díspares numa aguda captação do instante em desacerto, quando coexistem modernização e atraso. Essa junção obtém, por um viés ufanista-crítico, a blague e o humor característicos de sua poesia, sem marcas de saudosismos ou sentimentalidades (SCHWARZ, 1987, 11-28).

Não é difícil notar que a narrativa de Mário Andrade atravessa caminhos bastante diversos daqueles seguidos pelo autor de *Pau-Brasil*. A começar, pode ser apontada uma diferença muito grande na forma com que ambos flagram a narrativa de seus personagens. Vejamos o início de duas narrativas, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, respectivamente:

Jardim desencanto
 O dever e procissões com pálios
 E cônegos
 Lá fora
 E um circo vago e sem mistério
 Urbanos apitando nas noites cheias
 Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos
 grudadas.
 – O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de
 Deus (ANDRADE, O., 1999, 45).



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 Uiracoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já nas meninices fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Se o incitavam a falar exclamava:

– Ai! Que preguiça!... (ANDRADE, M., 2004, 13)

Os trechos nos servem muito bem por se apresentarem quase especulares em suas associações com o divino, suas narrativas sobre os primeiros tempos da vida dos protagonistas e seus desfechos similares em falas bastante significativas para os dois livros. No entanto, diferem radicalmente no tipo de linguagem mobilizada por cada escritor. Enquanto a prosa de Oswald é coerente à observação de Schwarz de uma linguagem precisa e pontual, que une elementos de retrocesso e avanço (cônegos e apitos urbanos) em costura de lapsos sintáticos – a tal “prosa cinematográfica” ou poética –, a narrativa de Mário de Andrade opta pelos saltos coesivos e a estrutura lacunar das narrativas lendárias, não do cinema. Por conta disso, mesmo nos momentos em que trata do contato de Macunaíma com a cidade e as tecnologias, há sempre um vetor para o passado, para o tempo de origem, para o tempo do não-tempo, o início da viagem, saudosista de quando o desentrosamento entre o moderno e o arcaico não estava posto em embate. Na existência desse vetor “passadista” – como o próprio Mário de Andrade se qualifica no “Prefácio Interessantíssimo” (Idem, 1993, 60), ironicamente, mas que parece servir –, fica evidenciada a diferença entre o herói da narrativa e o meio moderno em que se encontra, perdendo grande parte da força que possui a estética oswaldiana ao alinhar a modernidade e o atraso num quadro aparentemente não hierarquizado.

Outro ponto interessante, ainda seguindo as reflexões de Schwarz, é o grande ganho estético obtido por Oswald ao eximir seus poemas de sentimentalidades ou saudosismos (SCHWARZ, Op. Cit., 24). O mesmo recurso se encontra em sua prosa, ao menos nas duas mais conhecidas, as já citadas *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, por exemplo, nos trechos, respectivamente: “Célia não se sensibilizava ante



meus racontares de possibilidades entre pesos trampolins argolas. [...] Eu era apenas um fazendeiro matrimonial” (ANDRADE, O., Op. Cit., 66) ou “Vi um sujeito morrer na rua” (Idem, 1984, 35).

Em *Macunaíma*, inversamente, a nota dominante é a da manha, do regateio e da comiseração, seja das personagens, seja do narrador. Esse tipo de atitude diante da matéria tratada talvez retire um pouco da força da narrativa ao preferir costura e fuga à revelação do descompasso da modernidade. É pela *bricolage* – gesto que subtende construção lúdica e sensível (SOUZA, Op. Cit., 10) – e não pela fotografia que se estrutura a obra-prima de Mário de Andrade.

No âmbito das personagens são inúmeros os exemplos dessa postura formalmente manhosa, desde a recusa em falar do imberbe Macunaíma até seu cansaço do Brasil e sua derradeira subida para o céu. A complacência do narrador, entretanto, requer maior argumentação. Em primeira instância, há a escolha do gênero das lendas como forma de estruturar a narrativa. Essa escolha acarreta o tom misterioso, da não resolução dos dilemas – mesmo a muiiraquitã resta perdida ao fim da história. Como observação quanto à leitura, neste primeiro caso, deve-se aventar que o público original das lendas e o público moderno recebam o gênero de maneira muito distinta e talvez atualmente se prefira o recorte cinematográfico ao lendário (também por este aspecto talvez se explique o entusiasmo da crítica do século passado, pré-hegemonia cinematográfica, ante a obra).

Em segunda instância, embora haja distanciamento tanto na forma de Mário quanto na de Oswald, há uma diferença decisiva entre elas. Enquanto nas narrativas deste, simula-se a distância não judicativa, deixando a cargo do leitor boa parte das ligações entre os elementos da cena (embora seja o narrador que desvele a cena), em *Macunaíma*, o distanciamento tem viés utópico e é extremamente comprometido eticamente. Desde o subtítulo, “o herói sem nenhum caráter”, e passando pelas diversas perversidades da obra (matricídio, masoquismo, agressão, estupro etc.), há uma voz que reforça aquilo que o leitor deve interpretar das ações do herói. Essa leitura de cabresto imposta pelo autor, somada à escolha de um gênero que tem um lugar reduzido na modernidade, geram um



resultado estético notável, mas provavelmente também afastam o leitor de um grande prazer em suas linhas.

A propósito e ainda a tempo, percorri nesta seção duas acepções da palavra popular a fim de argumentar que a obra não parece demonstrar “maestria” em seu aproveitamento: pertencente ao povo ou oriundo deste; ou objeto de popularidade. No primeiro sentido, o impasse entre dar um tratamento folclorista ou narrativo à matéria popular age destrutivamente na coesão do livro e torna-se evidente na leitura. No segundo sentido, de estar afinado ao gosto popular ou de causar ressonância no leitor comum, aventei algumas possibilidades para demonstrar também esse malogro, dando destaque à escolha da estrutura geral das lendas como provável desacerto formal (a carta aos Icamíabas, que discuto a seguir, também argumenta no lugar ambíguo do termo popular para o autor da narrativa). Qualquer dos dois sentidos que Souza tenha ambicionado com sua afirmação, acredito que os fatos literários a contradigam.

2 A CARTA E O PAPAGAIO

Nesta seção abordarei um tema ainda mais delicado quanto à crítica de *Macunaíma*, qual seja, seus problemas de construção. Não significa dizer que não exista lugar para narrativas que pareçam apresentar lapsos formais – vide o apontamento de Machado quanto ao enredo de *O primo Basílio*, obra que continua merecendo nossos esforços de leitura, apesar de seus equívocos de forma (MACHADO DE ASSIS, 1878) –, mas proponho um maior cuidado na leitura da obra de Mário de Andrade, a fim de evitar o tom encomiástico com que normalmente se opina sobre ela.

Uma medida ainda útil para este desacerto talvez seja a noção de verossimilhança. Oriunda do pensamento aristotélico (ARISTÓTELES, 1992, 78-80), pode ser definida como uma lei narrativa que diz que em que cada parte deve conter os indícios da totalidade e que a totalidade, por sua vez, deve se projetar em cada uma das partes. Em outras palavras, uma narração verossímil é aquela em que nada falte ou sobre à narrativa, onde não possamos encontrar eventos que sejam desconexos à linha narrativa como um todo.



Embora a noção ainda sirva e muito à crítica literária moderna, há narrativas que não mais se guiam por essa sensação de coerência estrutural e não podem ser medidas por ela. Em parte, é o caso de *Macunaíma*. Como já vimos, sua construção à moda das suítes populares não requer que cada uma das partes tenha ligação com a trajetória do herói nem que o percurso do protagonista esteja calcado em cada parte. Não obstante, mesmo se restringirmos o alcance da verossimilhança ao enredo principal, há algumas inconsistências formais na narrativa de Mário de Andrade. Eis o que procurarei demonstrar a seguir.

O primeiro trecho selecionado é o capítulo IX, intitulado “Carta aos Icamiabas”. Um dos centros da narrativa, segundo Souza – que também aponta a controvérsia com os contemporâneos do autor, Manuel Bandeira, inclusive, a respeito do excerto (SOUZA, Op. Cit., 47-48) –, trata-se de uma carta enviada pelo indígena à tribo mítica e exclusivamente feminina, solicitando recursos para continuar a aventura (“Por pouco o vosso abstêmio Imperador se contenta; si não puderdes enviar duzentas igaras cheias de bagos de cacau, mandai, cem ou mesmo cinquenta!” [ANDRADE, M., 2004, p.81]), sob o pretexto de contar as novidades do centro urbano e os rumos de seus feitos. Outras características da carta são a sátira debochada ao estilo empolado, de um Rui Barbosa, por exemplo, citado nominalmente, e a qualidade de *intermezze* que este capítulo assume, ao diferir totalmente da parte anterior e posterior da obra, dividindo-a ao meio.

Independente da diferença em relação ao restante da obra, não é possível considerar que o capítulo esteja absolutamente separado dela, afinal, diversos elementos da carta retomam a narração que se desenvolvia até ali, tais como o remetente, o destinatário, as peripécias de Macunaíma etc., embora seja pouco ou não seja retomada no prosseguimento da narrativa. Essa continuidade mantém certos laços de coerência internos (no interior da carta) e em relação ao restante da obra que precisam ser considerados pelo autor. Eventuais rompimentos dessas relações é que serão evidenciados na leitura do trecho a seguir:

E o Palácio do Governo é todo de ouro, à feição dos da Rainha do Adriático; e, em carruagens de prata, forradas de peles finíssimas, o



Presidente, que mantém muitas esposas, passeia, ao cair das tardes, sorrindo com vagar (Idem, 80).

Se considerarmos o emissor e o remetente da “Carta aos Icamiabas”, certamente este trecho é inverossímil por diversas razões. Dentre elas, é possível enumerar: Macunaíma teria de explicar conceitos estranhos às indígenas, como “palácio”, “governo” e “presidente”, ele nunca havia estado em Veneza (a rainha do Adriático) para poder citá-la comparativamente – o que, reconheço, pode ser um recurso irônico, criticando a figura do gabola –, inovações como “carruagens” também exigiriam explicação e a insinuação de infidelidade do Presidente passaria despercebida aos costumes relativamente poligâmicos da tribo. O trecho aqui apresentado foi escolhido ao acaso no capítulo, sendo que essas características podem ser verificadas em qualquer parágrafo que o leitor escolha.

É muita ingenuidade pensar que Mário de Andrade cometeria erros formais tão primários. Por outro lado, na crítica canônica ou nos comentários de Bandeira, elogia-se a sátira ou condena-se a pretensão e a extensão do capítulo (SOUZA, Op. Cit., 48), respectivamente, passando-se ao largo dessas questões estruturais. Considero, amparado nesse aparente silêncio crítico, que é ponto pacífico que a “Carta aos Icamiabas” é endereçada ao leitor e não aos indígenas, visto que essa é a única leitura que não a torna inverossímil. Todos os efeitos de humor presentes nela (sátiras às figuras, erros crassos etc.) só têm eficácia para um leitor culto, vinda de um remetente igualmente culto. Mesmo as descrições não funcionariam para um improvável autóctone letrado na década de 20 e somente ganham força quando um leitor civilizado faz-se passar por um índio e lê as descrições de sua própria cultura. Mas por que ainda não se cogitou essa interpretação quanto a quem seja o destinatário da carta? Independente da resposta, se esse é, de fato, o esquema requintado elaborado pelo autor, o silêncio da crítica a respeito desse mecanismo diz muito sobre seu êxito ou fracasso. Ou tomamos o nono capítulo de *Macunaíma* como um legítimo *intermezzo* na obra, a ser visto apartado do restante, e assumimos os problemas na manutenção de algumas figuras presentes na carta, ou consideramos o capítulo como pertencente e torna-se difícil considerá-lo coerente com as informações que o precedem e que são mencionadas no corpo da missiva. (Além das implicações sobre o aproveitamento



da cultura popular, já comentadas ao final da seção anterior). Tudo pode ser também uma grande piada, repetindo a prática do mau modernismo de resolver problemas formais pelo riso mais imediato.

Um segundo aparente lapso, talvez menos evidente do que o primeiro, mas mais grave, diz respeito à figura do narrador. Quem é o narrador de *Macunaíma*? Formalmente, a princípio, trata-se de um narrador em terceira pessoa e que, apesar de estar bastante próximo à matéria narrada – o que restringe o foco narrativo –, demonstra onisciência, ao investigar e expor os pensamentos e ambições das personagens. Vejamos, contudo, este trecho, quase ao final do livro, em que o narrador se apresenta:

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

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei para vos contar a história. Por isso 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, M., 2004, 162).

No desfecho da narrativa, ficamos sabendo que o narrador é um cantador popular que ouviu a história de um papagaio, e este, por sua vez, a ouvira do próprio Macunaíma, pouco antes deste subir ao céu. O narrador, inclusive, é bem explícito ao afirmar o caminho único da história – do herói para a ave, da ave para o cantador –, sem possibilidades de outros entrepostos à matéria narrada. Refaço a pergunta: quem é o narrador de *Macunaíma*? Se por um lado a escolha da figura do papagaio pode ser um acerto, um animal que no espaço não mítico seria capaz somente de repetir a história, o que é um grande atestado de veracidade, por outro, é claro que essa escolha deixa alguns problemas incontornáveis.

A começar pela impossibilidade de se imaginar este narrador em qualquer trecho anterior ao da página citada. Em algum momento antes da última página do livro o leitor é capaz de inferir que ouve a história de um cantador popular sentado com sua “violinha”?



Ou, em vez disso, tem-se a impressão da narrativa de um folclorista, culto, cosmopolita, que, em um movimento similar àquele encontrado na “Carta aos Icamíabas”, simula uma linguagem inventiva, mas que só obtém efeito estilístico na certeza de que o autor do relato não é um autóctone, um papagaio ou um violeiro? Quer pela linguagem utilizada, quer pelas referências eruditas, jamais, antes do desfecho, associamos o relato que está sendo feito à figura de um violeiro, o que parece ser um problema evidente de construção. (Indo mais longe, é possível inferir que o narrador se confunde com a figura do próprio Mário de Andrade. Não de maneira que esse amálgama se torne um dado constitutivo da narrativa, como em algumas narrativas de Kafka, Joyce e outros, mas evidentemente de uma maneira inábil e deslocada, sobretudo pela inclusão popularisca do “violeiro” ao final do livro, uma espécie de afastamento intempestivo e insuficiente de si, realizado pelo autor).

Outro problema muito visível da figura do narrador diz respeito a fatos que nem o papagaio, nem Macunaíma nem o cantador tomaram contato e que aparecem no relato. Logo no começo da obra, por exemplo, temos: “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uiracoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia” (Idem, 13). Obviamente, nenhum dos três poderia ter presenciado o silêncio que antecedeu ao nascimento do herói. Embora, confesso, seja um exemplo banal, ele não é de maneira nenhuma único. Até pelo movimento semelhante ao das suítes, observado por Souza, são diversos os exemplos em que se narram eventos ocorridos com os familiares de Macunaíma e com outras personagens, sem a presença ou o conhecimento do protagonista. Não pretendo aqui eliminar o caráter inventivo do contador de histórias. O narrador, Macunaíma ou, vá lá, o papagaio poderiam ter inventado e recheado a história do herói, com sensações, outras histórias, descrições paralelas etc. (ecoando a terceira parte do ensaio de Souza sobre o processo de criação dos cantadores [SOUZA, Op. Cit., 59-85]). Mas quem o faz? E, mais importante, o quanto faz? Acredito que até se possa dizer que Mário de Andrade simula, com essas indefinições, o caráter indefinido da origem das lendas, mas parece ser mais defensável que se trate de um narrador mal construído, ou, ao menos, não totalmente resolvido do ponto de vista formal.



Uma possível resposta à questão do narrador pode vir do entendimento do livro como uma construção alegórica, o que nos é permitido por diversas passagens. No entanto, que alegoria Mário de Andrade nos estaria propondo? Que a cultura e a formação nacional passem por esse caminho: índio ou raízes (*Macunaíma*), natureza ou transmissão oral (papagaio) e cultura popular (violeta)? Outra vez, me parece, se evidencia o eixo passadista e idealista do pensamento do escritor, traçando um caminho não conspurcado pelo progresso e pela cidade por onde se construiria a nação brasileira. Estrada, em livro, vale dizer, não em canção, que culminaria na figura do cantador (não posso deixar de apontar para a semelhança com canções de mais de quarente anos depois, como “Ponteio” [Edu Lobo & Capinam] e “O cantador” [Dori Caymmi & Nelson Motta], ou com um caráter combativo mais evidente, “Disparada” [Geraldo Vandré & Théo de Barros]).

3 TEM MAIS NÃO

Na escritura deste artigo, ficou claro que eu precisaria de muito mais fôlego e linhas para tratar de uma obra tão multifacetada quanto *Macunaíma*, o que não deixa de gerar alguma estranheza, já que os pontos discutidos foram somente dois, quais sejam, se há um aproveitamento magistral da cultura popular e se a construção da narrativa é realmente impecável (ambas afirmações de Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o Alaiúde*).

Espero ter convencido ao longo do argumento que, a despeito do brilhante ensaio – que aponta a ligação íntima entre o livro de Mário de Andrade e a música popular, tece importantes considerações sobre seu enredo e estuda a obra por meio da inventividade dos cantadores –, a estudiosa se equivoca especificamente quanto a este elogio exagerado da obra, que em parte sustenta o tom encomiástico de todo o seu ensaio e de muitos outros a respeito do livro por parte da crítica nacional.

Quanto à primeira parte da afirmação, propus que podemos afirmar vastidão, mas não maestria, quanto ao aproveitamento da cultura popular. Se o autor a mobiliza para construir *Macunaíma*, também a torna opaca, ao oscilar entre dar ritmo à narrativa ou prover



o leitor de informações folclóricas. Também procurei apontar, em comparação com o que Schwarz afirma sobre a poética de Oswald de Andrade, que a escolha da linguagem lendária e judicativa por parte do autor compromete muito esse aproveitamento da cultura popular que Souza elogia. Não obstante estejam configurados os conflitos da cultura brasileira ante o cosmopolitismo da época, Mário de Andrade opta por uma espécie de fuga para as origens, para o tempo mítico, com efeito, de teor mais neorromântico do que modernista.

Em relação à construção impecável da narrativa, discriminei o que me parecem ser dois erros de construção da obra: “A Carta aos Icamiabas”, que não pode ser considerada nem integrante nem apartada da obra, por suas qualidades formais; e uma indefinição da figura do narrador, que se apresenta ao final da obra como uma espécie de *narrador ex machina* (para o autor), surge para salvá-lo de si mesmo, como também narra fatos que nenhum dos três possíveis narradores poderia ter conhecimento.

Acreditando que o silêncio é alimento do mito, e estamos no campo da crítica literária, *a priori* avesso à mistificação, espero ter realizado um pequeno, mas significativo, trabalho em direção a renovadas leituras da obra-prima de Mário de Andrade. Busco neste esforço antes a possibilidade de distanciamento em relação à obra do que qualquer iniciativa em diminuir o valor da realização do poeta paulista. Aliás, se concordarmos com ele, certamente temos a dimensão precisa de sua obra ou, ao menos, uma dimensão mais coerente do que aquela que a crítica dos últimos oitenta anos tem vislumbrado. Disse o poeta: “Gastei muito pouca invenção neste poema fácil de escrever (...). Este livro afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro” (ANDRADE, M., 2004, 167).

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. São Paulo: FTD, 1994.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter; texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

_____. *Poesias completas*; edição crítica de Diléa Zannotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.



- _____ *Entrevistas e depoimentos*; edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____ *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar* [11ªed.]. São Paulo: Globo, 1999.
- _____ *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1984.
- ARISTÓTELES. *Poética*; trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem” (1972) in *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2002.
- FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges: e outros ensaios*; posfácio de Homero Vizeu Araújo. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queiroz: *O primo Basílio*”. Domínio público, 1878.
- NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos*. Belo Horizonte: Virtual Books, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUZA, Gilda de Mello e Souza. *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma* [2ª ed.]. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.