

MACUNAÍMA E CHICO ANTÔNIO: HERÓIS DO BRASIL PROFUNDO

MACUNAÍMA AND CHICO ANTÔNIO: HEROES OF THE DEEP BRAZIL

Caion Meneguello Natal¹

Resumo: Mário de Andrade compreendeu a nação a partir de relações entre pares de opostos. O Brasil seria a imagem híbrida entre a cidade e o sertão, o moderno e o arcaico, o progresso e o atraso. Este artigo questiona o modo como o escritor pensou a identidade brasileira a partir da análise de dois textos: a narrativa clássica *Macunaíma* e a série de crônicas *Vida do cantador*, baseada no personagem real Chico Antônio, cantor popular que Mário de Andrade conheceu quando de sua viagem ao Nordeste em fins dos anos 1920. Busca-se mostrar, particularmente, a construção de uma imagem do Brasil enquanto crítica ou reação à civilização moderna. Em outros termos, segundo o autor, a nação brasileira seria uma civilização nova, dita tropical, avessa ao paradigma de sociedade burguesa europeia.

Palavras-chave: identidade; tradição; folclore.

Abstract: Mário de Andrade understood the nation from relations between pairs of opposites. Brazil would be the hybrid image between the city and the sertão, the modern and the archaic, the progress and the backwardness. This article questions the way in which the writer thought the Brazilian identity from the analysis of two texts: the classic narrative *Macunaíma* and the chronicles series *Vida do cantador*, based on the real character Chico Antônio, a popular singer the Mário de Andrade met when he traveled to the Northeast in the late 1920s. It seeks to show, in particular, the construction of an image of Brazil as a criticism or reaction to modern civilization. In other words, according to the author, the Brazilian nation would be a new, so-called tropical civilization, averse to the paradigm of European bourgeois society.

Keywords: Identity; Tradition; Folklore.

¹ Pesquisador do programa de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP): <caionnatal@hotmail.com>.

INTRODUÇÃO

Em texto sobre identidade brasileira e latino-americana, o crítico literário Roberto Schwarz (1987) sublinha uma espécie de princípio negativo a partir do qual se tem compreendido, desde o século XIX, a questão das identidades nacionais nos países da América Latina. Segundo o autor, essas identidades têm sido vistas por supostamente portarem signos que não lhes são próprios. Distingue-se a autenticidade do nacional latino-americano subtraindo-lhe o que existe de impuro, de importado e inautêntico. De acordo com Schwarz, as identidades nacionais nos países do novo continente vêm sendo percebidas, paradoxalmente, em função de elementos europeus, considerados postiços. Seria necessário, nesse caso, retirar da massa de objetos e práticas culturais os verdadeiros caracteres nativos, mediante um processo de subtração. O que restasse dessa triagem configuraria o resíduo identitário autêntico. Para serem reconhecidas em seus traços puramente nacionais, as nações latino-americanas dependeriam sempre de um sinal de menos, resultando em formas residuais em relação ao todo cultural, uma vez que esse todo é percebido como a convivência de vogas estrangeiras europeias (falsas) com tradições autóctones (verdadeiras). Trata-se de um problema que o autor denomina *nacional por subtração*.

Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e for interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação mais, digamos portanto que o mencionado mal-estar é um fato (SCHWARZ, 1987, p. 29).

Podemos considerar que, em boa medida, o modernismo paulista de começo da década de 1920 foi uma tentativa de resposta ao dilema do *nacional por subtração*. Em linhas gerais, o movimento liderado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade foi uma reação às artes e à literatura normalmente praticadas no Brasil em começos do século XX, as quais tinham por referência os padrões acadêmicos de Europa. O movimento se rebelava contra a suposta cópia subserviente de padrões estrangeiros – contra a importação de modelos – e pregava a pesquisa de vocabulários estéticos propriamente nacionais (AMARAL, 1976).

No entanto, o modernismo paulista não excluía absolutamente as teorias estéticas de além-mar, como expressionismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo etc.: ao contrário, buscava assimilar o estrangeiro na textura da arte nacional. Os ideais das vanguardas europeias chegavam a São Paulo para informar o programa modernista de construção de uma arte autóctone – de todo singularizada, genuinamente brasileira. A vanguarda europeia deveria ser deglutida e digerida pelos poetas e artistas nacionais para que se produzisse uma estética autenticamente *nossa*. A ideia oswaldiana de comer o estrangeiro para digeri-lo em nacional é talvez o mais conhecido exemplo dessa alegoria antropofágica que marcou o modernismo da Semana de 22. Desse modo, a brasilidade não se daria mais por subtração, mas por adição, mistura e transformação (ÁVILA, 1975; LIMA, 2018).

Os autores acima referidos também perceberam que já havia no Brasil uma cultura autônoma, constituída no seio das camadas populares – ou seja, fora do âmbito da elite letrada. O modernismo promoveu, então, uma inversão de perspectiva sobre a nação brasileira: de atrasada e imitadora – face às nações do velho continente, como França, Alemanha e Inglaterra – ela passou a ser considerada uma civilização singular, única no mundo ocidental, cuja identidade poderia ser encontrada nos hábitos e tradições do povo. Assim, o conceito de arte ou cultura popular foi trazido para o âmago do debate estético. Nesse viés, o Brasil não padeceria mais do estigma de nação postiça, pois já possuiria uma série de expressões culturais que lhe fossem próprias. Tais expressões estariam preservadas, sobretudo, entre as populações sertanejas. Em grande parte, a tarefa que o movimento se impôs consistia em desvelar a verdadeira identidade da civilização erguida nos trópicos mediante a pesquisa das tradições populares. Às lições vanguardistas, o modernismo assimilava as lendas, mitos, músicas, rituais, saberes e uma diversidade de costumes oriundos do populário.²

Este trabalho, contudo, não pretende entrar nos meandros desse debate maior sobre o modernismo no Brasil, senão que problematiza um aspecto específico da obra de um de seus principias arautos: o polígrafo Mário de Andrade. O presente artigo relaciona dois textos

² Questão formulada e debatida desde meados do século XIX, por intelectuais como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Silvio Romero, Joaquim Nabuco, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, Manoel Bonfim, Oliveira Vianna, entre outros, só para citar os mais conhecidos (CÂNDIDO, 2004).

desse intelectual, *Macunaíma* e *Vida do cantador*. O objetivo aqui é mostrar como a cultura popular, ou folclórica, foi compreendida pelo autor paulista, e qual seria o significado dessa cultura para a percepção de uma nacionalidade específica. Como veremos, o poeta construiu uma interpretação *sui generis* para compreender seu país. Ele pensou a nação enquanto entidade singular, espécie de civilização dos trópicos, que teria nas tradições populares – sobretudo musicais – sua fonte e marca identitária.³

O HERÓI SEM CARÁTER

Em 1926, Mário de Andrade leu *Vom Roroima zum Orinoco*, obra escrita pelo etnologista Theodor Koch-Grünberg. De 1898 até 1924, ano de sua morte, o explorador germânico percorreu grande parte da Amazônia brasileira, peruana, venezuelana e colombiana, recolhendo farto material sobre lendas, mitologias e costumes dos povos autóctones da região. Parte dessas pesquisas resultou em *Vom Roroima zum Orinoco*, livro originalmente publicado em alemão, no ano de 1917, que traz, entre outras, a lenda de Makunaima, mito civilizatório corrente entre comunidades do norte amazônico (KOCH-GRÜNBERG, 2006). Mário, então, teve a ideia de transferir as peripécias do mito para um romance, tecido na forma de narrativa curta, que ele chamou de rapsódia (SOUZA, 2003).

Escrito em seis dias, em dezembro de 1926, na fazenda do tio Pio Corrêa em Araraquara, durante férias de final de ano, corrigido e aumentado em janeiro de 1927, *Macunaíma* foi publicado em meados de 1928.⁴ O livro conta a aventura da perda e busca do amuleto muiraquitã, pedra verde que garante felicidade, riqueza e poder a quem a possui. Ci, a Mãe do Mato, engravida de Macunaíma, mas perde o filho e, por isso, sobe ao céu para virar estrela – a Beta do Centauro. Antes de subir ao céu, Ci retira o muiraquitã de seu colar para com ele presentear seu amante como lembrança dos dias eróticos que passaram juntos às margens do

³ Esse artigo contou com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) por meio de seu programa de bolsa de pós-doutorado (processo número 2016/26061-4).

⁴ É provável que a redação do livro tenha passado por outras revisões, haja vista que, do momento de sua primeira versão até a data de sua impressão, transcorreu um período de ano e meio. Como Mário não costumava guardar seus manuscritos depois da obra impressa e publicada, é possível que o autor tenha modificado significativamente o texto escrito na fazenda do Tio Pio. Por exemplo, há indícios de que tenham sido acrescentadas à narrativa original informações colhidas durante a viagem à Amazônia (SOUZA, 2003).

rio Uraricoera (local de nascimento do protagonista). Macunaíma, o enamorado de Ci, perde o amuleto e parte em sua procura (ANDRADE, 2013).

Quem avisou Macunaíma foi o passarinho uirapuru: ele perdera o amuleto na praia do Uraricoera. Uma tartaruga engoliu o muiraquitã. Essa tartaruga foi pega por um mariscador, que retirou dela a pedra verde e a vendeu a um regatão peruano chamado Venceslau Pietro Pietra. De posse do talismã, o peruano enriqueceu e partiu para São Paulo, onde se tornou fazendeiro. Então, acompanhado de seus irmãos, Maanape e Jiguê, Macunaíma viaja para o Sul em busca do amuleto, que se encontrava nas mãos do fazendeiro peruano. O Sul – leia-se São Paulo – é a civilização moderna, que arrebatou Macunaíma. Seu itinerário, repleto de perigos e vicissitudes, marca o núcleo narrativo do romance (SOUZA, 1988).

No começo dos anos 1920, Mário entrou em contato com obras de renomados historiadores e folcloristas, como Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Carlos Teschauer, Pereira da Costa, Mello Moraes Filho, Lindolfo Gomes, Couto de Magalhães, Von den Stein, Barbosa Rodrigues, Câmara Cascudo, além de Theodor Koch-Grünberg, entre outros (LOPEZ, 1972). O escritor utilizou essas e muitas outras fontes para compor sua rapsódia. O texto é carregado de referências da cultura popular. Andrade abusa da linguagem oral, de termos indígenas e de neologismos. No intuito de traçar um quadro unitário por meio da miscelânea, mistura lendas, mitos, rituais, aspectos do imaginário religioso e folclórico, provenientes de várias regiões do Brasil, além de repertoriar a fauna e a flora do país (SOUZA, 2003).

Nos dois prefácios que esboçou para o livro, Mário o define como um esforço de desterritorialização, ou desregionalização do Brasil. Ele chama o romance de *embrulhada geográfica* (ANDRADE, 2013). Ao longo da narrativa, o herói percorre ou sobrevoa o território brasileiro como em sonho: ora se encontra em São Paulo, e, num piscar de olhos, se vê atravessando Norte, Nordeste e Sul. Chega a alcançar os pampas argentinos e os Andes peruanos, para mostrar que as fronteiras culturais do país são fluidas e indefinidas. A nação instalada nos trópicos gozaria dessa *desgeografia*, verdadeira miscigenação de tempos e espaços. No capítulo em que Macunaíma foge da velha Ceiuici, esposa de Venceslau (ambos eram comedores de gente), o herói, em seu cavalo, percorre amplas distâncias país afora (ANDRADE, 2013). Ao final, deixa o cavalo e pega carona nas asas do tuiuiú para regressar a São Paulo.

Galopeou. Passando no Ceará decifrou os letreiros indígenas do Aratanha; no Rio Grande do Norte costeando o serrote do Cabo-não-tem decifrou outro. Na Paraíba, indo de Manguape pra Bacamarte passou na Pedra-Lavada com tanta inscrição que dava um romance. Não leu por causa da pressa e nem a da Barra do Poti no Piauí, nem a de Pajeú em Pernambuco, nem a dos Apertados do Inhamum que já era no quarto dia e se escutava no ar rentinho: “Baúa! Baúa!” Era a velha Ceiuci chegando. [...]

Logo o tuiuí se transformou na máquina aeroplano, Macunaíma escanchou no aturiá vazio e ergueram voo. Voaram sobre o chapadão mineiro de Urucuia, fizeram o circuito de Itapeçerica e bateram pro Nordeste. [...]. Depois que pulando a serra do Tombador no Mato Grosso deixaram pra esquerda as cochilhas de Sant’Ana do Livramento, o tuiuí-aeroplano e Macunaíma subiram até o telhado do Mundo, mataram a sede nas águas novas do Vilcanota e na última etapa voando sobre Amargosa na Baía, sobre a Gurupá e sobre o Gurupi com a sua cidade encantada, enfim toparam de novo com o mocambo ilustre do igarapé Tietê (ANDRADE, 2013, pp. 136-138).

Na passagem acima, a nacionalidade se apresenta como justaposição de geografias heterogêneas. *Macunaíma* procura expor esse hibridismo: suas travessias transterritoriais mostram o sertão enlaçado ao cimento da cidade, os bichos, objetos e vegetais da floresta correspondendo às engrenagens urbanas. O Brasil consistiria nesse espelho em que se miravam, se reconheciam e se estranhavam, ao mesmo tempo, o primitivo e a maquinaria avançada da modernidade. O estranhamento de Macunaíma ao chegar a São Paulo, sua confusão mental, era o sintoma de uma afinidade que traduzia a cidade pelos termos da floresta. Pelos olhos do homem da floresta, a metrópole moderna ganhava sentido, ainda que se tratasse de um sentido conseguido através da perplexidade. Depois de passar a noite com três mulheres paulistas (cunhãs), Macunaíma procurava entender o que se passava:

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! Que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha branquíssima, de certo a filha da mandioca!... A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mais cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones

gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe-d'água, em bulhas de sarapantar (ANDRADE, 2013, pp. 52-53).

A bicharada era automóveis, pessoas, apitos, buzinas, bondes, anúncios, relógios, telefones, chaminés etc. O sagui-açu era o elevador. A população branca eram os “filhos da mandioca”. As onças pardas, “os fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons”. Tudo era máquina, mas recebia o nome de um bicho da floresta. A homologia entre esses universos torna-se evidente. Apesar da inteligência atordoada, Macunaíma delineava o ponto de junção desses dois planos: ambos participavam da mesma comunidade nacional. Nesse sentido, a *embrulhada geográfica* tenta harmonizar os extremos representados pela selva e pela metrópole – o moderno e o primitivo, o urbano e o rural. A brasilidade não se restringiria às culturas sertanejas, tampouco estaria nas invenções modernas, mas residiria na convergência desses mundos aparentemente inconciliáveis.

O Macunaíma de Mário foi inspirado no personagem Makunaima, herói mitológico dos povos pemons que ficou conhecido no Ocidente depois que Theodor Koch-Grünberg divulgou seu trabalho de pesquisa. Os povos pemons englobam um conjunto de nações indígenas, como os arekuna, taurepang, kamarakoto e macuxi, que compartilham do mesmo idioma e de uma série de mitos. Habitam as imediações do Monte Roraima, ocupando partes do território de Brasil, Venezuela e Guiana (MEDEIROS, 2002).

Makunaima é um herói civilizador. Mito encontrado em diversas culturas ao redor do globo, o herói civilizador é o responsável por trazer à humanidade os instrumentos necessários ao governo e à sobrevivência da coletividade. Ele é autor da tecnologia, das ferramentas de trabalho, dos saberes e de todo aparato material que seja útil à manutenção e reprodução da raça. No entanto, ao mesmo tempo que esse herói civiliza, garantindo o aspecto material e tecnológico, pode acontecer de ele ser destrutivo e maléfico. O herói civilizador provê os bens necessários, mas, ao mesmo tempo, pode causar o mal, induzir a doença, a guerra, a ganância e a inimizade. Trata-se de um mito que é, concomitantemente, vetor de abundância e de escassez, de alegria e de angústia (OLIVEIRA; BARRETO, 2006). Na língua pemon, Maku significa mau; Ima é grande. Makunaima, então, é Grande Mau. Um herói que assegura bem-estar, mas também

provoca sofrimento. A semântica do mito transita entre um polo positivo e outro negativo: o ser responsável pelo mundo humano *tout court* é o mesmo que coloca esse mundo em perigo (MEDEIROS, 2002).

A ambiguidade do herói civilizador remete ao *trickster*, que é também um arquétipo mítico presente em inúmeras culturas. A divindade africana Exu e o deus grego Hermes entram nessa categoria. Em linhas gerais, o *trickster* é um mediador ou mensageiro que transita entre dois ou mais universos, diferentes e conflituosos, sem pertencer a nenhum deles. Tal figura está sempre em movimento, deslocando-se pelos caminhos das trocas e do comércio. Possui astúcia e grande poder de resolver dissensos. Ocupa posições opostas simultaneamente, sem tomar partido nos litígios que intermedeia. Sua astúcia descomunal permite que essa entidade não apenas pacifique as contendas, mas também que abale e transforme o mundo. É também trapaceiro, amoral e bufão. Sua sátira visa criticar os valores estabelecidos; ironicamente, sua trapaça possui o dom de renovar e reinventar a vida. A ambivalência é sua marca (OLIVEIRA; BARRETO, 2006).

Ao construir seu Macunaíma, Mário de Andrade manteve o predicado ambivalente do mito pemon e desenhou seu próprio *trickster*. O herói andradino é a contradição em pessoa. Ingênuo e astucioso, ora deixa-se levar pelos impulsos instintivos, sendo vítima de consequências funestas, ora planeja a ação minuciosamente, alcançando aquilo que persegue. Macunaíma é pândega, satiriza os costumes da capital, mas à sua maneira acaba por apreendê-los e praticá-los, o que mostra sua versatilidade adaptativa, mas também seu poder de ridicularizar e questionar o *status quo* paulistano. Além disso, o herói passa por uma série de metamorfoses e deslocamentos. Transforma-se em formiga, peixe, lagarta, bicho preguiça etc. Morre e ressuscita. Traveste-se. Nasce preto e torna-se branco. Ao retornar ao Uraricoera, leva consigo apetrechos modernos como revólver e telefone, usando-os na forma de brincos. Tais objetos perdem a função que tinham no contexto citadino e, uma vez na floresta, convertem-se em enfeite.

Por sua disposição mediadora, Macunaíma estabelece a ligadura entre os valores representados pelo Norte e aqueles figurados pelo Sul do país. Seus deslocamentos no hiperespaço da narrativa têm o propósito de equilibrar e/ou conciliar polos que de outro modo permaneceriam conflitantes – a civilização técnica de São Paulo e a vida indisciplinada da Amazônia. É o negociador que estabelece o comércio linguístico e cultural

entre tais esferas. Seu papel é perambular e promover o tenso equilíbrio entre partes antagônicas. A linguagem é o âmbito privilegiado de troca em que o astucioso Macunaíma atua, convertendo os significantes em seus contrários, incessantemente. As mutações e deslocamentos constantes do herói indicam que não haveria distâncias ou diferenças substanciais entre o ambiente do automóvel e a floresta tropical, na medida em que um poderia sempre ser traduzido nos termos do outro. Com ele, o significante desata-se da segurança de um significado e alça voo sobre a linguagem. Uma ideia dada já contém o seu reverso. O paradoxo da conversibilidade dos opostos está no fato de Macunaíma não possuir nenhum caráter. Ele é amigo e inimigo, palerma e engenhoso, moderno e arcaico, tudo isso e nada disso ao mesmo tempo.

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece certa: o brasileiro não tem caráter. [...]. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal (ANDRADE, 2013, p. 217).

Se a falta de caráter define o brasileiro, o enunciado redundante no paradoxo de definir uma identidade pela indefinição. O caráter nacional consiste em não ter caráter algum. Em seu esforço de harmonizar dicotomias, o pensamento andradino circula entre oposições, como um *trickster*, sem alcançar uma síntese razoável; permanece oscilando entre dualidades e não logra sair dessa tensão paradoxal.

Embora Macunaíma seja ambíguo e figure como um mediador entre contextos distintos, sobressaem no personagem atributos incompatíveis com a sociedade industrial: ele é lúdico, preguiçoso e malicioso. A indolência do herói é ilustrada pela frase *ai que preguiça!* que atravessa a narrativa feito um mantra. Sua sensualidade é exacerbada. A incontinência sexual de Macunaíma, que vive *brincando* com as cunhãs da cidade, rompe os protocolos da educação burguesa. A sátira à modernidade fica patente na maneira histriônica e infantil como encara as relações sociais dos paulistanos. Ele faz do improviso, da irreverência e do erotismo seu lema (FINAZZI-AGRÒ, 1993). No mais, é indiferente aos rumos do destino.

As descomposturas do herói coincidem com sua sagacidade, a qual se torna patente no episódio em que Macunaíma resgata o amuleto sagrado. Ele se traveste de francesa, ilude Venceslau Pietro Pietra e consegue reaver

a muiraquitã. O apelo ao erotismo para enganar o gigante e recuperar a pedra ressalta a inteligência lúdica e lasciva (ANDRADE, 2013). Venceslau incorpora a civilização europeia, enquanto Macunaíma é a imagem do povo que vive na serenidade da floresta. O episódio parece mostrar o antagonismo de dois mundos: o Novo que vicejou nos trópicos *versus* a velha Europa. O primeiro caracteriza-se por não ter caráter, por tender ao lúdico, ao improvisado e deixar-se levar pelos impulsos instintivos; o segundo é a civilização da técnica, da racionalidade e do progresso.

Venceslau Pietro Pietra é o gigante Piaimã, colecionador que vem da cidade para dilapidar as culturas dos sertões. Macunaíma incumbe-se da recuperação da pedra que simboliza a felicidade dos povos amazônicos. Aqui, parece que Mário não apenas divide o país em dois, o urbano do Sul e o selvático do Norte, mas que toma partido do último em relação ao primeiro. Consequentemente, sinaliza-se que o mundo representado pela metrópole paulista é estrangeiro, postiço e aniquilador, posto que encampado pela dinâmica niveladora do capitalismo, responsável por desarticular as tradições locais, enquanto a Amazônia guardaria uma atmosfera algo paradisíaca, ainda não tocada pela urbanização moderna (WISNIK, 2000). Como Macunaíma sai vitorioso no embate contra Piaimã, e considerando que seus expedientes principais são o erotismo e a desfaçatez, logo, os valores amazônicos – como a sensualidade, a preguiça e a ludicidade – acabariam prevalecendo sobre os valores do Ocidente – como a contenção, o trabalho e o consumo.

No famoso episódio da Vei, o jogo se inverte. Vei é a Sol cujas filhas recolhem Macunaíma quando este estava tremendo de frio, sozinho, em uma ilha da Baía da Guanabara. Para agradecer, ele promete casar-se com uma das meninas, mas não cumpre o acordo e se casa com uma portuguesa. Ao preterir as filhas da Sol em favor da mulher branca europeia, o herói trai sua natureza tropical, sendo seduzido pela beleza estrangeira (ANDRADE, 2013). Como bem notou Gilda de Mello e Souza (2003), as filhas de Vei (filhas da luz, filhas do calor) simbolizam as grandes civilizações tropicais, como Índia, Peru, México e Egito, cujas culturas são diversas da cultura ocidental. As condições geográficas e climáticas dessas civilizações se aparentariam às características mesológicas do Brasil. Assim, Macunaíma deveria ter optado por se casar com uma das filhas da Vei, e não com a portuguesa, para unir-se com o que lhe era próprio: a natureza solar dos trópicos. Porém, escolhe uma vida ilegítima, acomodando-se a uma civilização

que não condizia com suas necessidades. O herói prefere os padrões europeus à existência amazônica. Então, Vei decide se vingar e arma um embuste contra Macunaíma: quando este se encontra às margens do rio Uraricoera, já com a pedra mágica recuperada, Vei disfarça a Uiara – a sereia indígena – sob os traços de uma mulher portuguesa, de modo a atraí-lo para dentro das águas frias do rio, onde o herói é atacado e ferido pelos peixes, perdendo definitivamente a muiraquitã (ANDRADE, 2013).

Macunaíma é vítima da mesma armadilha que ele usara para vencer Venceslau Pietro Pietra – o erotismo sedutor. A pedra foi reconquistada e alienada em razão da dubiedade de nosso herói.

Os episódios da luta contra o gigante Piaimã e da vingança da Vei (recuperação e desaparecimento da pedra sagrada) ilustram o antagonismo entre o Uraricoera e a civilização branca. Contra Piaimã, Macunaíma sai vitorioso; mas sua derrota frente a Vei aponta para a atração perigosa da Europa, que poderia dissolver a cultura tropical. De qualquer maneira, parece haver na rapsódia andradina uma predileção pelo viver amazônico da preguiça e da sensualidade. Ou seja, o autor tende em defender valores como a serenidade e o ócio contra o avanço civilizatório da economia capitalista. Do conflito entre a liberdade lúdico-erótica e a repressão dos instintos, entre o caos prazeroso e a contenção ordenadora, Mário parece decidir-se pelo primeiro polo. O Brasil estaria culturalmente mais próximo daquelas antigas civilizações solares do que da Europa moderna. Segundo o intelectual modernista, “[s]e o Brasil adquirir uma civilização própria, esta há-de se assemelhar muito mais às civilizações antigas do Egito, da Índia, da China, que às da Europa ou da América do Norte” (ANDRADE, 1976, p. 276).

Talvez nosso maior erro seja a fatalidade de importar uma civilização europeia, que não se adaptará absolutamente ao nosso local, civilização primordialmente anticlimática. [...]. Muito menos economista, muito menos prática, baseada num espiritualismo exasperado, extasiante, riquíssimo em manifestações luxuriosas de arte e religião, filosofia eminentemente mística, concepção despreziva da vida prática. Civilização a que o telefone não adiantaria nada, mas enormemente na eficiência do ser, um rito, uma liturgia, uma sensualidade infecunda (ANDRADE, 1984, pp. 416-417).

Segue-se que a brasilidade estaria correndo sérios riscos em função do desenvolvimento da indústria e da tecnologia. A perda da muiraquitã dá margem para percebermos um certo pessimismo, um tom de lamento e de nostalgia. Os processos de pasteurização cultural, desencadeados pela especulação financeira, pela produção e consumo em série, pareciam

incomodar o poeta. O extravio de um amuleto único e singular sugere que as tradições artesanais, rurais e sertanejas estariam em vias de acabar (WISNIK, 2000).

Cansado da vida cá na Terra e desiludido porque não teria mais a muiraquitã consigo, Macunaíma resolve subir ao céu: planta uma semente de cipó e agarra-se à ponta do vegetal enquanto este cresce em direção às alturas. Assim, o herói torna-se a Ursa Maior, junta-se às demais estrelas que são seus ancestrais, “e banza solitário no campo vasto do céu” (ANDRADE, 2013, p. 210). Depois de sua ascensão, apaga-se o Uraricoera. “Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos [...], aqueles matos misteriosos, tudo era solidão do deserto. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera” (p. 213). Após tantas reviravoltas a narrativa termina no deserto do nada. Vale a solidão de nosso herói o esforço empreendido durante toda a rapsódia? Ao final, resta apenas o “brilho inútil das estrelas” (p. 208).

O livro termina como começa: no silêncio do mato profundo. A narrativa é como que esvaziada de sentido, premida entre o silêncio pesado de antes e o deserto imensurável do depois. A tribo de Macunaíma não deixa vestígios. A ambiguidade do herói reflete a dualidade dessa linguagem amorfa, indecisa, tensionada entre o ser e o não ser, entre os dramas das vivências terrenas e a calma absoluta do céu. A tensão dos opostos não alcança síntese, mas permanece oscilando, talvez com uma tendência pronunciada para a entropia. A linguagem resvala o indizível. Então, o que fica a nós brasileiros é um sabor de absurdo. *O brilho inútil das estrelas*.

VIDA E MORTE DO CANTADOR

Reconhecido por suas obras literárias, Mário de Andrade foi também musicólogo e professor de piano e história da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde lecionou de 1913 até o ano de sua morte, em 1945. As reflexões sobre música e literatura ocuparam a maior parte de sua breve existência e de sua gigantesca obra. O poeta impregnou de concepções musicais sua prosa e poesia, suas crônicas e artigos sobre arte, bem como seus estudos sobre cultura nacional (JARDIM, 2015).

Desde meados da década de 1910, Mário passou a se interessar pelo estudo das tradições populares (mitos, lendas, costumes etc.); seu olhar direcionava-se especialmente para as cantigas, ritmos e danças folclóricas do Brasil. De acordo com Ricardo Souza de Carvalho (2001), entre

fevereiro e dezembro de 1915, o jovem musicólogo teria acompanhado o ciclo de conferências sobre lendas e tradições brasileiras realizado por Afonso Arinos na Sociedade de Cultura Artística.⁵ As palestras de Arinos foram registradas no livro *Lendas e tradições brasileiras*, publicado pela mesma Sociedade em 1917, no qual são apresentadas peças tradicionais do cancionário popular, como reisado, ciranda, cateretê e bumba-meu-boi, entre outras.

Talvez motivado por tais estudos, Mário decidiu lançar-se a pesquisas de maior fôlego sobre o assunto. Entre começo de dezembro de 1928 e final de fevereiro de 1929, ele excursionou pela região nordeste do Brasil. O objetivo da viagem consistia em registrar o maior número possível de cantigas, danças e todo tipo de tradições musicais, tendo em vista a produção de um estudo de fôlego sobre folclore nacional. Mário aproveitou um período rico em festividades (incluindo Natal, Dia de Reis e Carnaval), em que se executava grande número dos chamados folguedos, também conhecidos como brinquedos, ou ainda, como o poeta preferia dizer, as *danças dramáticas*, que eram bailados, cantorias e cortejos coreográficos pontuados por representações teatrais – pastoris, reisados, congadas, maracatus, cocos, marujadas, bumba-meu-boi, cheganças, cirandas, moçambiques, cucumbis, catimbós, cabocolinhos, repentes, desafios, emboladas, parlendas, todas, martelos, entre outros (ANDRADE, 2015b).

Andrade viajou ao nordeste como cronista correspondente do jornal paulistano *Diário Nacional*. Nesse periódico, o autor publicou a série denominada “O turista aprendiz”, na qual narra sua experiência pelo Nordeste do país. Ao todo, foram publicadas 70 crônicas, entre 14 de dezembro de 1928 e 29 de março de 1929.⁶ O poeta passou pelos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas e Pernambuco; esteve em diversas cidades, como Recife, Maceió, João Pessoa, Natal, Caraúbas (RN), Caicó (RN), Guarabira (PB), Brejo do Cruz (PB), Catolé do Rocha (PB) e Escada (PE), entre outras. Além das crônicas aludidas, a pesquisa de campo rendeu ao pesquisador farto material, que lhe serviria de fonte, a partir de então, a diversos artigos, projetos e estudos sobre música popular (LOPEZ, 1972).

⁵ Mário de Andrade era sócio fundador e frequentador das reuniões da Sociedade de Cultura Artística, clube que reunia parte da intelectualidade paulistana para debates e conferências sobre artes (CARVALHO, 2001).

⁶As anotações de Mário de Andrade foram tecidas em forma de diário. O autor tinha a intenção de publicá-las em livro, com o título *O turista aprendiz*, mas o intelectual não chegou a ver seu livro publicado em vida. Somente em 1976, o livro veio à tona, organizado por Telê Ancona Lopez. Utilizamos aqui a edição de 2015 (ANDRADE, 2015b).

Apesar de o escritor se interessar por uma gama vasta de assuntos (arquitetura, culinária, formas de trabalho, costumes etc.), suas pesquisas concentraram-se no que ele chamou de danças dramáticas. O material coletado faria parte de uma obra dividida em três tomos e que se intitularia *Na pancada do Ganzá*. O livro, porém, nunca veio à tona. Mário deixou alguns documentos escritos e indicações sobre o projeto, mas não chegou a redigi-lo. Coube à ex-aluna e amiga Oneyda Alvarenga, também musicóloga e poetiza, reunir as anotações de Mário e organizá-las em volumes póstumos, denominados *Danças dramáticas do Brasil, Os cocos e As melodias do boi e outras peças* –, obras publicadas pela primeira vez em 1982, 1984 e 1987, respectivamente.⁷

O pesquisador considerou as danças dramáticas como um conjunto de bailados que compartilhariam características comuns. Tais *performances* estariam estruturadas sobre elementos herdados das três raças formadoras da nacionalidade. A rítmica seria africana; a prosódia e a métrica das letras teria proveniência ameríndia; dos portugueses, os brinquedos teriam recebido o formato das procissões católicas, as encenações de lutas entre cristãos e mouros e algumas maneiras de dançar (ANDRADE, 1982).

Um dos reisados mais curiosos aqui no Nordeste são os Congos. Que nem o Bumba meu Boi, o Pastoril, a Chegança, é um verdadeiro auto. Estes três últimos têm origem facilmente portuguesa. A importância dos Congos e do Cabocolinhos (outro “brinquedo” que se dança neste Nordeste) é denotarem a colaboração ou inspiração do africano e do índio. Os Cabocolinhos são uma dança dramática em que personagens e comparsas, índios, se vestem com penas, trazem arco e flecha. Nos congos tudo é africano. [...]. A respeito dos Congos, se é certo que personagens (rei do Congo, rainha Ginga), muitas palavras e muitos dos cantos e danças são visivelmente africanos, o reinado, na sua expressão mais completa de texto e drama, recebeu versão e versificação eruditas de incontestável origem luso-brasileira (ANDRADE, 2015b, p. 342).

Mário não chegou a definir um conceito de folclore. Ele usava a palavra na acepção de popular e/ou coletivo, que significava também anônimo, ágrafo, tradicional e oral. O autor tampouco compreendia o fenômeno folclórico como restrito apenas às comunidades campesinas. Além da esfera rural, o folclore também poderia ser notado em alguns subúrbios, ainda que de maneira fragmentada. Podemos afirmar que, para Andrade, folclore dizia respeito às tradições culturais engendradas nos segmentos mais modestos da sociedade, os quais não detinham o poderio

⁷ Sobre as obras organizadas por Oneyda Alvarenga, consultar as referências bibliográficas.

econômico nem político. A expressão folclórica/popular seria o oposto das criações individuais oriundas das elites intelectuais. A importância do folclore consistiria, pois, em sua natureza comunitária. Vistas por esse prisma, as tradições populares seriam um alicerce à identidade nacional – precisamente por não portarem assinaturas individuais, mas por pertencerem ao domínio público.

O poeta percebeu que as tradições populares corriam risco de desaparecer. Esse movimento de ruína dever-se-ia, sobretudo, ao recrudescimento da sociedade de consumo e seus corolários: a industrialização, a urbanização e a expansão das novas tecnologias e meios de comunicação, como o rádio e o cinema. As transformações trazidas pelo progresso estariam desarticulando as manifestações folclóricas, o que colocaria em perigo a própria base de construção da brasilidade. O Nordeste, por estar mais distante dos fluxos modernizadores que acometiam as cidades do Sul, representava para Mário um nicho precioso de preservação das criações populares. A porção setentrional do Brasil guardaria a “maior mina conservadora das nossas tradições populares” (ANDRADE, 1975, p. 30). Enquanto a civilização avançava em São Paulo e Rio de Janeiro, derruindo ali os costumes e saberes do povo, ainda se poderia encontrar, nos sertões nordestinos, um número relevante de tradições vigorosas.

As danças dramáticas estão em plena, muito rápida decadência. Os Reisados de muitas partes já desapareceram. Desapareceram as Taieiras, os Quicumbres, os Meninos Índios. Nas regiões centrais do país, sobretudo nas mais devastadas pelo progresso, o que existe é desoladoramente pobre, muitas vezes reduzido a simples cortejo ambulatório, que quando para só pode ainda dançar coreografias puras e alguma rara figuração de guerra, perdida a parte dramática. No Norte e no Nordeste é que as danças dramáticas persistem bastante, frequentemente ainda, mais fixas como dramaticidade e em suas datas anuais. Mas lutam furiosamente com a... civilização. Ou melhor: esta é que luta com elas e as domina (ANDRADE, 1982, pp. 69-70).

Em 10 de janeiro de 1929, na companhia de Câmara Cascudo e Antônio Bento de Araújo Lima, Mário visitou o engenho Bom Jardim, na cidade de Goianinha, Rio Grande do Norte, para conhecer o coqueiro, ou cantador de cocos, Chico Antônio. Nesse local, de propriedade da família de Antônio Bento, o autor de *Macunaíma* pôde apreciar os famosos cocos potiguaros, que são cantos responsoriais baseados na dinâmica entre solo e coro: enquanto o solista improvisa os versos, o coro responde com o refrão curto. Na ocasião, o cantador Chico Antônio entoou o coco *Boi*

Tungão, bastante conhecido naquelas paragens. O encontro causou forte impressão no escritor paulistano, que confessou ficar “divinizado por uma das comoções mais formidáveis [...]” (ANDRADE, 2015b, pp. 315-316).

Boi Tungão

Solo: Ôh lililiô!

Coro: – Boi Tungão –

S. Boi do Maioral! (Diabo)

C. – Boi Tungão –

S. Bonito não era o boi...

C. – Boi Tungão –

S. Como era o aboiar.

C. – Boi Tungão –

S. Chamava, ele vinha

Pintadinho venha cá!

C. – Boi Tungão –

S. Eu tava em casa,

Tava dormindo no quente,

Tava bebo (bêbado) de aguardente,

Quando ouvi chamar,

Era uma negra

Chamada Quitéria,

Essa negra falou séria:

– Chico Antônio, vá!

(ANDRADE, 1984, p. 357).

A voz de Chico Antônio maravilhou Mário de Andrade. Segundo o poeta, “[a] encantação do coqueiro é um fato e o prestígio na zona, imenso. Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada, acorada em torno de Chico Antônio irapuru, sem poder partir” (ANDRADE, 2015b, p. 317). Mário acreditava estar mergulhando na sonoridade de um Brasil profundo, autêntico, uma vez que Chico Antônio representaria um “[t]imbre nosso muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo o povo brasileiro” (p. 378).

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz!

Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro “Boi Tungão”, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais. (ANDRADE, 2015b, p. 316).

Mais de uma década após a *Viagem etnográfica* (nome dado pelo próprio escritor às suas andanças pelo Nordeste), durante os meses de agosto e setembro de 1943, em sua coluna jornalística Mundo Musical, no jornal *Folha da Manhã*, Mário de Andrade publicou a narrativa fictícia *Vida do cantador*. Nessa série, o autor fusionou ficção e reflexão teórica. O conto, dividido em seis lições, ou capítulos, romanceia a vida de Chico Antônio. Cada uma das lições vem acompanhada por um comentário de cunho estético. A estória conta a saga do retirante Chico Antônio, que migrou do Nordeste para o estado de São Paulo em busca de emprego. O cantor se estabelece na fazenda paulista Santa Eulália, onde começa a trabalhar na lavoura de café.⁸

Porém, o retirante não se adapta à disciplina da fazenda. Breve, ele desanima e se mostra inapto para os trabalhos. Como Chico só quer cantar, e na fazenda ninguém canta, ele se vê alijado de seu maior prazer. A rotina o entristece. “As fazendas eram de um mutismo desumano por ali [...]. Nenhum desprendimento, nenhuma glória de viver” (ANDRADE, 1993, p. 61). Mário lança mão da narrativa para tecer uma crítica à sociedade moderna, pautada pelo progresso e pelo dinheiro, e exaltar o Brasil profundo, o país sertanejo, guardião das tradições populares.

Não era possível imaginar diferença mais chocante que entre o Nordeste, mesmo Pernambuco, e São Paulo nisso. Lá uma vida não apenas adaptada, mas adotada, alicerçada, tradicional, fixa, uma cultura baseada na complexidade

⁸ A narrativa *Vida do cantador*, originalmente publicada em seis capítulos no jornal *Folha da Manhã*, foi reunida em livro pela edição crítica de Raimunda de Brito Batista, em 1993 (ANDRADE, 1993). Esse material inicialmente publicado como folheto serviu de núcleo narrativo para o romance *Café*, que Mário de Andrade começou a escrever ainda no final dos anos 1920, mas que permaneceu inacabado. Recentemente, o romance foi publicado pela editora Nova Fronteira, em edição crítica estabelecida por Tatiana Longo Figueiredo (ANDRADE, 2015a).

do indivíduo e da região, marcando logo um progresso qualquer. Aqui uma civilização falseadora, empréstimo sem fundos, a vida instável, cujo brilho não conseguia disfarçar a sua transitoriedade fatal. Lá o homem estava bem na posse de todas as suas qualidades de ser. E por isso, também sabia cantar. Aqui um indivíduo escalavrado de inquietação e desejo, manejado pela concorrência, mudo, mudo vastamente. Qualquer desastre era apenas lateral, aqui, não excluía a esperança do futuro: a vida se convertia numa jogatina em que todos jogavam, economizando, na única intenção de ganhar. Lá vivia-se com a alma a própria desgraça da seca, se chegava a tirar uma espécie de vaidade da seca, e o indivíduo surpreendido no desastre vivia com paixão exclusiva a desgraça da hora, botando em cada instante a vida inteira (ANDRADE, 1993, pp. 61-62).

Temos então a divisão da nação em duas metades: a parte industrial/burguesa, contraposta ao mundo das tradições folclóricas e dos rincões. A primeira, representada pelo Sul, constituiria uma formação civilizatória falsa, importada e artificial, marcada pela disciplina e pelo trabalho; a segunda evocaria as civilizações solares, caracterizadas pela predominância das atividades lúdicas, pelos rituais extáticos, pela sensualidade gratuita ou por um estado de plenitude. No Sul, o homem desaprendera a cantar, isto é, alienara-se de sua verdadeira natureza, tornara-se mudo e cativo de fúteis ambições; no sertão, ainda que a vida fosse precária do ponto de vista material, ali o ser humano continuaria a cantar e a viver livremente.

O tempo na fazenda passou. Certo dia, ao cair da tarde, abateu-se um novilho para suprir de carne o dono da fazenda. Após a morte do bezerro, dezesseis bois entraram no curral pela porteira que alguém esquecera aberta. Os animais reuniram-se ao redor da poça de sangue do novilho morto e começaram a berrar em tom lamentoso, “chorando a morte do irmão” (ANDRADE, 1993, p. 62). O som de desespero emitido pelos bois tornou a atmosfera insuportável. Na cocheira ao lado, o touro zebu irritou-se com os mugidos e desatou a gemer. O zebu, cada vez mais enfurecido, dava coices e chifradas nas tábuas da cocheira. Foi quando Chico Antônio subiu no mourão da porteira e começou a aboiar. Seu canto tranquilizou os bois, que pararam de mugir.

Chico Antônio trepado no mourão mais alto da porteira grande, aboiava. Tapava com as mãos os ouvidos pra que os tímpanos não arrebentassem na vibração dos sons sobreagudos. E a voz vibrante, em notas musicalíssimas, subiu, se ergueu num arpejo de sétima, firmou-se no som, tremeu, mas baseando-se na apoiadura rápida firmou-se outra vez, se prolongou na vogal fechada, aguda de som, grave no tom, se prolongando até sobrepairar fulminante acima do choro dos bois. E então desceu num glissando lento, vindo terminar no mais grave, num som falado macio, quase um segredo, ôh, boi!... (ANDRADE, 1993, p. 63).

Porém, o aboio não consolou o zebu, que continuou a urrar e se debater. Chico Antônio, então, dirigiu-se aos bois mansos e murmurou-lhes, baixinho, pedindo que saíssem dali. Os bois obedeceram e rumaram em direção à porteira que dava para o campo. Como a porteira estava fechada, Chico solicitou que a abrissem. Um rapaz de pouca experiência se enganou e acabou abrindo a porteira errada, libertando o zebu, que avançou sobre Chico Antônio, matando-o a chifradas.

A narrativa é plena de simbolismo. O canto do coqueiro sensibilizou os bois. A empatia foi tal, que os bois, tranquilizados, obedeceram à ordem de Chico Antônio, cessaram o lamento e dirigiram-se à saída do curral. Atenderam ao lirismo do cantador, que, através do canto, pôde atingir um estado altamente emotivo e íntimo, além da razão, de modo a se comunicar com os animais. A passagem sugere um êxtase coletivo entre humano e boi; ambos comungaram a mesma atmosfera afetiva.

O canto encantou. Mas foi justamente por isso que Chico morreu. Seu canto, uma vez cumprida a missão de acalmar os bois, não valia mais nada. O cantador nordestino foi sacrificado em nome da manutenção da ordem. Naquela fazenda, a vida fora reduzida a simples negócio. Os bois, meras mercadorias, destinadas a suprir a glotonaria dos proprietários, voltaram a sua invisibilidade costumeira, adentrando o pasto. O cantador e sua arte desapareceram para que fosse retomada a rotina insossa e desumana do progresso. A vida feliz, simbolizada pelo canto comovido, mostrou seu derradeiro lampejo, e morreu.

O zebu, nesse caso, contrapõe-se ao boi: ele é furioso e não se sensibiliza com o canto de Chico Antônio. Enquanto os bois podem se comover, são suscetíveis a sentimentos humanos – e entram em comunicação com o cantador –, o touro assassina o coqueiro impiedosamente. O zebu representa o mal, o poder corrosivo e avassalador que permeia as relações sociais pautadas pelo individualismo moderno. Por seu turno, o boi incorpora o sertão em vias de desaparecer, onde são mantidos padrões éticos ou coletivistas, onde vigora a compaixão, a amizade e a empatia. O mundo do boi, animal gregário por natureza, é destroçado por uma sociedade diabólica, cujo emblema é o zebu, animal indócil e solitário. Quem morre com Chico é o lirismo da vida grupal. Quem mata é a sociedade tecnicista e apática do progresso.

Como Macunaíma, o personagem Chico Antônio encontrou o silêncio absoluto. O bramido do animal selvagem emudeceu o belo canto do cantador. Talvez, Chico também tenha alcançado “o brilho inútil das

estrelas” (ANDRADE, 2013, p. 208). O fato é que, ao usar a ficção para dar cabo do artista que tamanha impressão lhe causara, Mário de Andrade reforçava a mensagem de alerta sobre o perigo que corriam as tradições populares e tudo aquilo que, para o autor paulista, elas significavam: um valor ético/coletivo, fonte da identidade brasileira. A luta entre o individualismo destrutivo do zebu e a mansidão coletiva dos bois retrata com fidelidade as preocupações que inquietavam o escritor paulista quanto ao choque de paradigmas distintos e, em certa medida incompatíveis, de sociedade – um, baseado no arrivismo individualista, na técnica e na racionalidade; outro, orientado pelo afeto e pelos laços comunitários.

Devido a seus gestos vagarosos e sua índole pacata, o boi remeteria ao ideal de uma civilização da preguiça, da sensualidade e dos valores espirituais (lúdicos e estéticos), em contraposição ao zebu, cuja violência evocaria o mundo burguês regido pelo cálculo individualista.

Na reflexão andradina, o boi figura como símbolo unificador da nação. Presente nas danças dramáticas, esse animal pacífico e solidário evocaria os trabalhos de conquista e manutenção do território. Ademais, o ruminante representaria fertilidade e estaria ligado aos ritos de renascimento vegetal. Entre os folguedos, o poeta considerou o bumba-meu-boi como o mais representativo, isto porque, segundo ele, a dança teria uma estrutura humana universal, remetendo a um costume presente nas mais diversas culturas. Mário se referia ao rito de vegetação – explanado por James Frazer (1982) no livro *O ramo de ouro* –, o qual comemora o retorno da primavera e do tempo das colheitas – rito praticado, sobretudo, entre os povos ditos primitivos. Para o musicólogo, o bailado do boi-bumbá reproduzia a estrutura do antigo culto vegetal que prenunciava o renascimento ou a “ressureição” da fertilidade da terra – um período de prosperidade.

No bailado do Bumba-meu-boi, a entidade morre e ressuscita para transmitir a mensagem de renovação da vida. No Norte, o musicólogo assistiu ao brinquedo nos meses de junho e julho, época das chuvas; no Nordeste, a *performance* foi apreciada em dezembro e janeiro, quando também as águas pluviais vinham anunciar o renascer das plantações. “Assim, o boi aparece também ligado às festas dionisíacas, festas de caráter coletivo que celebravam a fertilidade e o reaparecimento do verde; nessa medida, ligado à festa, o boi possui também um caráter coletivizador” (KNOLL, 1983, p. 150).

Com efeito, a tragédia de Chico Antônio perpetrada pelo zebu (símbolo contrário ao boi pacato, benevolente e conciliador) indica o risco

de ruína de um Brasil fundamental, culturalmente copioso. É provável que o escritor temesse a supressão das tradições populares devido ao avanço do capitalismo e da conseqüente mercantilização das relações sociais. O poeta que se projetou ao cenário intelectual no começo da década de 1920, ao publicar manifestos estéticos e poemas que saudavam a modernização da pauliceia, acabava, duas décadas depois, sugerindo que essa mesma modernização pudesse engolir o que seu país teria de mais precioso – manifestações que não poderiam ser encontradas nas grandes cidades, mas sim naqueles ambientes longínquos dos sertões amazônicos e nordestinos principalmente.

À GUIA DE CONCLUSÃO: BRASIL, UMA RAPSÓDIA

De acordo com Gilda de Mello e Souza (2003), a estratégia narrativa de *Macunaíma* assenta-se em uma estrutura musical, a suíte, modalidade comum a composições populares e eruditas. Muito difundida no romantismo europeu, suíte é união de várias peças de estrutura e temática distintas, colocadas em sequência (daí chamar-se suíte, sequência em francês) numa mesma composição – repete-se a estrutura melódica por meio de uma sequência de ritmos e harmonias discretamente diferentes uns dos outros (muitas vezes acrescentando apenas arranjos sutis ou modificando um ou outro detalhe da melodia) (SOUZA, 2003). Para Mário, as danças dramáticas e cantigas populares estariam estruturadas em suítes, como o fandango paulista, os cateretês da região central, caboclinhos, maracatus, cheganças, reisados etc. Nessas expressões, conectam-se movimentos e temáticas diversas, de sorte a resultar em um hibridismo, que, segundo o autor, seria próprio à cultura brasileira.

A suíte é antiquíssima e a gente encontra a base dela na música popular. É muito comum, no povo, a união de peças musicais distintas, todas de caráter coreográfico, para formar obras complexas e maiores. Os Fandangos, do sul paulista, os Cateretês, do centro brasileiro, os Cabocolinhos nordestinos são, no Brasil, formas populares primárias da suíte (ANDRADE, 1980, p. 104).

Feito suíte, o texto de *Macunaíma* é construído quase sem conectivos. Ao economizar nas vírgulas, o escritor busca configurar uma sequência recitativa. Essa quase versificação – de lugares, animais e vegetais – permeia toda a obra e se desenrola à semelhança de um canto oratório, também conhecido como rapsódia. A narrativa se espria caudalosamente, à maneira das cantorias que Mário presenciou no Nordeste, como se o

autor desejasse transpor ao texto literário a oralidade criativa e o ritmo variável dos cantos populares, valendo-se para tanto desse reservatório inesgotável de referências culturais e geográficas que para ele integrava a nação⁹.

Suíte e rapsódia, *Macunaíma* se reporta antes a balizas musicológicas do que a modelos literários consolidados. Porém, mais do que uma estratégia de escrita, a própria nacionalidade se apresentava para Mário de Andrade em forma de suíte, isto é, como justaposição de faunas, floras e geografias heterogêneas. Antes de ir de São Paulo ao Nordeste para pesquisar as danças e costumes do povo, o escritor fez o caminho inverso: com o personagem Macunaíma, partiu da floresta amazônica em direção à capital paulista para etnografar a civilização da máquina. O capítulo nove da rapsódia, “Cartas pras Icamiabas”, é exemplo de etnografia macunaímica. Nessa parte, o herói manda uma carta para as índias do Uraricoera, na qual solicita mais dinheiro para seguir em busca da pedra sagrada. Nessa parte, ele faz análises sobre o *modus operandi* da metrópole lambida pelo igarapé Tietê. À maneira de um etnógrafo experiente, ele escreve:

Por estas paragens mui civis, os guerreiros chamam-se polícias, grilos, guardas-cívicas, boxistas, legalistas, mazorqueiros, etc.; sendo que alguns desses termos são neologismos absurdos – bagaço nefando com que os desleixados e petimetres conspurcam o bom falar lusitano. [...]. O que vos interessará mais, por sem dúvida, é saberdes que os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro – o “curriculum vitae” da Civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos (ANDRADE, 2013, pp. 97-98).

A narrativa caleidoscópica opera uma descentralização de perspectiva: Macunaíma é o antropólogo-ao-avesso que vem do mato ao encontro da metrópole cosmopolita. Como se nota, a composição da intriga abre o campo de ação a um espaço quase sem horizonte, acentuando a permeabilidade entre o moderno e o rudimentar.

Nesse sentido, entretanto, ainda que o Brasil fizesse parte da civilização Ocidental, o país apresentaria características e modos de vida únicos, pautados pelo erotismo, pela espontaneidade e pelo ócio.

⁹ Em seus livros de poemas *Losango cáqui* (1926) e *Clã do jabuti* (1927), Mário experimentou métricas e temas extraídos de cantigas populares tradicionais, como a toada, o rondó, o coco, a moda e o lundu (SOUZA, 2006).

Macunaíma rompe os parâmetros burgueses de decoro e disciplina, sobretudo pela prática vertiginosa de uma sexualidade acerba. Ele é quase carente de freios morais: cada ato seu mais parece uma manifestação de forças irresistíveis. No entanto, Mário não considera seu personagem exemplo de homem selvagem ou incivilizado; ao contrário, o herói sem caráter é agente civilizador, que vem ao encontro da Pauliceia, não para contestá-la, senão para absorvê-la e reinventá-la. Paradoxalmente, a nação moderna e brasileira (leia-se civilizada) somente existiria se esse herói estivesse entrelaçado a essa sensualidade extática, abundante nos bailados e tradições populares.

O presente artigo procurou expor um dilema que marcou grande parte da obra do poeta modernista: os valores burgueses seriam incapazes de exprimir o Brasil autêntico sem o amparo de referenciais lúdicos, eróticos e folclóricos; estes, entretantes, estariam prestes a se desmantelar em decorrência dos influxos modernizadores. Assim, a civilização tropical estaria sustentada sobre expressões constantemente ameaçadas pelo processo estruturador das sociedades modernas. As danças, festas, músicas, lendas, mitos, saberes e modos de vida sertanejos continuavam vigentes nos interiores do imenso país. Porém, essas tradições, que garantiriam vigor à cultura brasileira, estariam correndo o risco de desaparecer devido à expansão da indústria e da urbanização. Posto de outro modo, as danças dramáticas estariam sujeitas a destino semelhante ao de Macunaíma e Chico Antônio. Para Mário, a destruição de tais manifestações significaria a perda da própria identidade nacional. Por outro lado, não seria possível bloquear as mudanças advindas com a sociedade capitalista. Diante desse cenário, o intelectual questionava a sobrevivência de uma civilização ainda incipiente, singular e culturalmente rica, tensionada, contudo, entre dois mundos opostos.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

- ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. São Paulo/Belo Horizonte: Livraria Martins /Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Tomo I. Edição por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte/Brasília: Ed. Itatiaia/INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília: Livraria Duas Cidades/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; colaboração de Leandro Raniero Fernandes. Brasília: Iphan, 2015b.
- ÂVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição genética d'O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O sentido da metamorfose: precariedade e permanência em Macunaíma. *Revista de Estudos de Literatura*, v. 1, n. 1, 1993, pp. 145-142.
- FRAZER, James Roger. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*. São Paulo: Unesp, 2006.

- LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda?: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MEDEIROS, Sérgio. *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M.; BARRETO, Renato Amado. Makunaíma e Macunaíma: dois *tricksters*. *Caderno de Letras*, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), v. 1, n. 26, 2006, pp. 227-309.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são? Ensaaios*. São Paulo. Cia. das Letras, 1987, pp. 29-48.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- WISNIK, José Miguel. Cultura pela culatra. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, v. 1, n. 1, 2000, pp. 92-103.

Recebido: 14/10/2020

Aceito: 22/6/2021

Publicado: 22/12/2021