

# humanitas

Vol. XLVII - Vol. II

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO II  
MCMXCV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA  
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



MARIA APARECIDA RIBEIRO  
*Universidade de Coimbra*

## DOIS RAPSODOS TROPICAIS: MÁRIO DE ANDRADE E JOSÉ DE ALENCAR

### 1. A BUSCA DE UMA EPOPEIA NACIONAL

Desde o *De Gestis* [...], onde Anchieta canta os feitos de Mem de Sá, até *O Uruguay*, no qual Basílio da Gama dá voz ao índio, o ponto de vista europeu determinou que o heroísmo estava com o conquistador. Mesmo em *Vila Rica*, onde reponta o nativismo, o Brasil aparece submisso a Portugal. E, como os cânones estéticos eram aprendidos na metrópole, o classicismo que enformava a literatura produzida no Brasil-colónia era o mesmo que servia de intertexto aos poetas portugueses.

Quando Gonçalves Dias, cantor d'*Os Timbiras*, cinge a fronte da verde rama da acácia branca e do sassafrás e se une a um tronco de palmeira, deixa atrás de si um caminho onde o Brasil e os seus índios foram cenário e personagens, sem nunca terem protagonizado um poema épico. Mas não só. Como refere o próprio poema, ele pretere também o mirto, o louro, os cimos do Parnaso e as cristalinas águas de Castália. Como bom romântico, não apenas deseja escrever um poema épico nacional, como quer libertar-se da tradição clássica.

Mas se os decassílabos d'*Os Timbiras* renovaram a dicção épica tradicional, a ponto de a ortodoxia parnasiana de um Alberto de Oliveira tentar corrigi-los, muita da tradição clássica permaneceu, a começar pelo próprio facto de a narrativa ser em verso e de o cantor dos «ritos semibárbaros dos piagas» escolher a lira, e não o boré.

Aliás, no projecto épico brasileiro motivado pela Independência, os clássicos ainda servem de modelo, embora às vezes o Romantismo ameigue o canto, e o sol dos trópicos confira exuberância ao texto.

Nos primeiros anos do século XX, em função de um outro surto de nacionalismo, esboça-se um novo projecto épico, bem menos coeso que o romântico e onde a cultura greco-latina deixará de ser reverenciada para ser apenas referenciada.

### 1.1. UMA AFRODITE DOS TRÓPICOS

O melhor exemplo de releitura dos clássicos pelo Romantismo brasileiro é o de José de Alencar. Em 1856, criticando o poema épico de Gonçalves de Magalhães, o introdutor oficial do Romantismo no Brasil, ele buscava para as suas afirmações o apoio de Virgílio, seu autor predilecto, e de Homero, que ele conhecia através de traduções. Reclamando da falta de grandeza dos heróis de «A Confederação dos Tamoios» — o poema de Magalhães —, Alencar lembra que os clássicos atribuíram origem divina, ou pelo menos heróica, àqueles que cantaram<sup>1</sup>. Até mesmo ao comentar o heroísmo dos selvagens de Chateaubriand, o escritor assemelha-os aos heróis de Homero, assim como lembra que Virgílio é o modelo de Tasso, Camões, Voltaire. Os testemunhos homérico e virgiliano são buscados mais uma vez quando, ao achar que o episódio inicial do poema de Magalhães não causa o necessário impacto, Alencar lembra que a *Odisseia* começa pelo rapto de Helena e a *Eneida* pela destruição de Tróia.

A *libertas* horaciana dada *pictoribus atque poetis* é invocada: censurando os recursos de metrificacão utilizados por Magalhães, que, além de pobres, o levam a «estropiar» a língua, Alencar diz que as elipses ásperas encontradas na «Confederação» não são liberdade poética, mas anarquia. E a falta de pujança do poema motiva o seguinte comentário: «A natureza veste-se com as roupagens da arte e da civilização; e a natureza é como Vénus Afrodite, que saiu nua dos seios das ondas, e que as Graças não se animaram a vestir [...]» (Alencar, 1994: 158).

«Quem não é Homero deve ao menos procurar imitar os mestres» — observa o crítico de Magalhães (Alencar, 1994: 174). Mas, apesar de toda a sua consideração pelos poetas da Antiguidade, José de Alencar conclui:

A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas da Guanabara, e as tradições dos selvagens da América.

---

<sup>1</sup> Sobre a recusa de Alencar com relação à forma epigonal épica, ler Campos (1992).



Por ventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro do verso? (Alencar, 1994: 170).

Era o primeiro passo para a adopção do romance como forma épica. Em 1857, sairia *O Guarani*, que Alencar classificaria como romance histórico, mas que não deixava de conter um projecto épico (cf. Ribeiro, 1994 b), retomado em 1862, quando o escritor tentaria o verso, n'«Os Filhos de Tupã». Finalmente, em 1865, surgiria *Iracema*, dando conta de muitas das ideias expostas nas *Cartas sobre «A Confederação dos Tamoios»*.

Subintitulando o seu texto como «lenda do Ceará», o escritor coloca-se na situação de quem reconta, mantendo a tradição dos rapsodos que tanto o impressionaram. Aliás, é isso mesmo que ele nos diz, quando, à guisa de proposição do seu canto, informa que Martim, Moacir e Japi deixaram para trás, «uma história que me contaram, à calada da noite, nas lindas várzeas onde nasci».

Antecede esta proposição implícita uma espécie de invocação aos verdes mares cearenses, mostrando que Alencar seguiu a linha de Homero, por ele lembrada nas *Cartas* (cf. Alencar, 1994: 198), embora inovando, ao colocar o início da acção entre o apelo aos mares e a proposta da história a ser contada. E esta invocação delineia um quadro majestoso, como recomenda a primeira *Carta*.

Apesar da opção pela prosa, o escritor manteria em *Iracema* uma tal relação com o canto, que muitos dos seus leitores e críticos foram tentados a metrificá-la. Um deles, o poeta Augusto de Lima, dividiu em duas estrofes esta parte inicial da abertura do romance, mostrando o predomínio da redondilha maior na primeira e do verso heróico quebrado na segunda:

Verdes mares bravios  
de minha terra natal,  
onde canta a jandaia,  
nas frondes da carnaúba.  
Verdes mares que brilhais,  
como líquida esmeralda,  
aos raios do sol nascente,  
perlogando as alvas praias,  
ensombradas de coqueiros.

Serenai verdes mares  
E alisai docemente  
a vaga impetuosa  
para que o barco aventureiro, manso  
resvale à flor das águas.

À maneira romântica, *Iracema* reconta a conquista do Ceará, feita por Martim Soares Moreno. Os registos históricos são transfigurados por Alencar, que deles se vale apenas como ponto de apoio: pertencendo à história da colonização, esses registos obedecem a uma óptica portuguesa, inoportuna no momento pós-independentista em que o romance foi escrito e inconveniente à valorização das raízes nacionais, em que o índio deveria ter um lugar de relevo (cf. Ribeiro, 1994 e Ribeiro, 1995). Uma história de amor criada pela fantasia de Alencar sobrepuja a história da expansão e actua como bálsamo, apagando a violência da conquista. O que o rapsodo Alencar narra, então, difere radicalmente de toda a épica<sup>2</sup> anterior: o que canta deixa de ser a bravura do colonizador português que luta contra o invasor estrangeiro, domina os índios ferozes e os sertões inóspitos, ou a justiça e o equilíbrio do enviado de Pombal que restabelece a paz quebrada pela acção jesuítica. Camuflando as perdas sofridas pela cultura indígena e mostrando a posse da terra como um acto de conciliação e de amor, ele ilumina a cena da origem do povo brasileiro. E a sua prosa não só abriga palavras de origem tupi, como dá espaço à língua portuguesa falada no Brasil.

A jangada que singra os mares do Ceará, levando o homem «cuja tez branca não cora o sangue americano», o menino e o cão «filhos ambos da mesma terra selvagem» não é o último episódio da história da conquista. Depois disso, Martim voltará para fundar a «mairi» dos cristãos. Bom seguidor dos clássicos, Alencar lançou *in medias res* o início da sua narrativa.

Ainda dentro da tradição épica, o lendário surge vinculado aos acontecimentos centrais ou secundários. Já nas *Cartas* sobre «A Confederação dos Tamoios», Alencar valorizava as lendas e mitos indígenas. Em *Iracema*, concretizando o que propunha enquanto criticava o poema de Magalhães, tece com eles (criados pela sua imaginação ou colhidos na tradição popular) a sua narrativa, principalmente quando trata de contar a origem deste ou daquele topónimo. A passagem do nome da lagoa de Porangaba para Mecejana é caso típico<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Na discussão do que seria ou não um poema épico, durante as *Cartas* sobre «A Confederação dos Tamoios», Alencar chega a dizer: «Escreveríamos um poema, mas não um poema épico, um poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso» (Alencar, 1994: 170). Neste esboço já estariam os primeiros traços de *Iracema*. A «Carta ao Dr. Jaguaribe», que serve de posfácio à 2ª edição do romance, mostra que a ideia de escrever um poema permaneceu em Alencar.

<sup>3</sup> Vale lembrar os passos: «Os guerreiros pitiguaras, que apareciam por aquelas paragens, chamavam essa lagoa Porangaba, ou lagoa da beleza, porque nela se banhava

Outra forma de manter o interesse do público bebida na tradição dos rapsodos é a utilização dos símiles e dos epítetos. No caso de *Iracema*, os símiles não aliviam propriamente a narrativa do peso das cenas bélicas, como na épica antiga (cf. Rocha Pereira, <sup>7</sup>1993: 73-76). No entanto, ainda de acordo com o modelo, retardam a acção, prolongando o prazer do leitor e imprimem ao texto um sabor lírico. Já os epítetos continuam a tradição de caracterizar a personagem (cf. id., *ibid.*: 51-56) e, na maior parte das vezes, explicar e reforçar o nome indígena, criado ou não pelo autor. Assim aparecem Iracema, «a virgem dos lábios de mel»; Moacir, «o filho da dor»; Martim, «o guerreiro branco»; os potiguaras, «comedores de camarão», e os seus inimigos, os tabajaras, «senhores das aldeias»; Porangaba, «a lagoa da beleza».

A pintura dos caracteres feita através de símiles com a flora e a fauna tropicais é uma das estratégias utilizadas por Alencar não só pelo efeito que teve em seu espírito a leitura dos poetas da Antiguidade, mas também porque vem ao encontro do seu gosto pela natureza — e pela natureza brasileira em particular —, como se observa na crítica feita a Gonçalves de Magalhães. Nesse aspecto, mais uma vez o escritor se aproxima do carácter oral da narrativa épica, pois procura manter o interesse do público colocando a cena em paralelo com uma situação cujos elementos são conhecidos do leitor. O retrato físico de Iracema, assim como as suas acções (cf. Proença, <sup>2</sup>1979), são construídos através da similitude com a flora e a fauna brasileiras<sup>4</sup>. As imagens escolhidas são sempre de doçura (a começar pelo epíteto dos lábios de mel), de beleza, e — como não podia deixar de ser numa heroína romântica — de submissão<sup>5</sup>.

---

Iracema, a mais bela filha da raça de Tupã.» (Alencar, 1994: 78); «Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio de Mecejana que significa a abandonada.» (Alencar, 1994: 84). A mudança opera-se porque Martim, tendo de partir para combater os franceses — o branco tapuia —, deixa, à beira da lagoa, uma mensagem para Iracema: que não o seguisse e guardasse a sua lembrança. Um caranguejo atravessado por uma flecha com as suas cores e entrelaçada com um ramo de maracujá codificavam este recado. Um pintor romântico, José Maria de Medeiros, fixou esta passagem do romance.

<sup>4</sup> Uma das críticas feitas a Magalhães é a da inadequação dos comparantes: para a liberdade escolhe o guará, cuja propriedade é mudar a cor das penas, à medida que envelhece; a índia Iguazu é comparada a um lírio.

<sup>5</sup> Este último aspecto não foi tratado por Cavalcanti Proença no estudo referido. No entanto, há exemplos magníficos: «Martim amparou o corpo trémulo da virgem; ela reclinou lânguida sobre o peito o guerreiro, como o terno pâmpano da baunilha que enlaça o rijo galho do angico.» Ou: «O cristão sorri; a virgem palpita; como o saf, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sobre o

Iracema, em cujo nome já se viu um anagrama de América, incarna as qualidades da terra conquistada.

Apesar de estrangeiro, Martim também tem como comparantes elementos da natureza brasileira, como todas as outras personagens indígenas, o que atenua o seu perfil de colonizador. Aliás, durante toda a narrativa da lenda da origem nacional, Alencar busca esmaecer a fractura causada pela colonização (cf. Ribeiro, 1995). Nesta linha está a frase proferida por Martim, informando a Iracema, da forma o mais natural possível, de que vem de longe, «de terras que outrora teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus» (Alencar, 1994: 43). Na mesma linha se situa também uma espécie de recurso ao maravilhoso (cujo mau aproveitamento Alencar critica em Magalhães): não querendo atribuir a Martim a violação de um código ético — tirar a virgem dos tabajaras —, o escritor cria o episódio do sonho, no qual o guerreiro branco possui Iracema inconscientemente, depois de ter tomado o verde licor que esta lhe oferece.

É verdade que há no romance alguns episódios a apontar a posse e a conquista da terra como um processo letal. Um exemplo é quando Iracema revela a Martim que se tornou sua esposa e Poti assume a «postura de tronco decepado», numa atitude que antecipa uma frase proferida por Batuireté, seu avô: «Tupã quis que estes olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja» (Alencar, 1994: 79). Com isso queria o velho índio — numa fala profética de sabor clássico — significar a extinção da sua raça pela branca, o que se vai traduzir, no final do romance, pela morte de Iracema. Porém, quer a atitude de Poti, quer a frase de Batuireté, quer ainda a morte de Iracema com o consequente calar da jandaia — que estão na raiz do significado do nome de Moacir (filho da dor), filho de Iracema e de Martim —, simbolizam o silenciar do índio, traduzido por Alencar (e não pelo narrador), em nota marginal à frase do avô de Poti<sup>6</sup>. Esta simbologia passa quase despercebida, porque diz respeito à história da conquista, diluída na narrativa pela história de amor.

A origem divina, ou pelo menos heróica, dada pelos antigos ao povo que pretendiam cantar, lembrada a Gonçalves de Magalhães nas *Cartas*

---

peito do guerreiro.» Ou, ainda: «A juriti, quando divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro, bate as asas, e voa a conchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão, aninhou-se nos braços do guerreiro. Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada, qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto.» (Alencar, 1994: 50, 63, 64).

<sup>6</sup> Diz o autor: «Batuireté chama assim o guerreiro branco, ao passo que trata o neto por narceja; ele profetiza nesse paralelo a destruição da sua raça pela raça branca.» (Alencar, 1994: 112).

sobre «A Confederação dos Tamoios», concretiza-se em *Iracema*. Se Moacyr é filho do digno Martim que não quis transgredir as leis da hospitalidade, do cristão Martim que não revidou a flechada porque «na religião de sua mãe a mulher é símbolo de ternura e de amor», do valente Martim que se atira ao inimigo, também descende da bela e corajosa Iracema, do nobre Araquém, do valente Andira, do leal Caubi, da tribo tabajara, enfim, a que pertence o temível Irapoã. Tem sangue índio como o do fiel e bravo Poti.

Ressonância da leitura dos clássicos, mas também dos estudos de Direito do escritor, *Iracema* contém vários latinismos (cf. Proença, <sup>2</sup>1979: 241) que convivem com inúmeras expressões em tupi, e com usos do Português do Brasil. Apesar de estas últimas construções terem chocado portugueses como Pinheiro Chagas e alguns brasileiros cultores da norma portuguesa, o saldo é de um texto onde a raiz lusitana e a raiz indígena saem honradas, pois Alencar tenta realizar, também na língua, a sutura que opera no campo das acções. A enformar esta sutura estão ainda os clássicos, modelos por ele nunca preteridos, apesar do seu projecto nacional.

## 2. ORFEU ENTRE AS BACANTES: O PARNASO LIDO PELO MODERNISMO

Um dos grandes objectivos da Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, em Fevereiro de 1922, foi, mais que a renovação estética, a inauguração de uma estética original, brasileira. De maneira mais ou menos contundente, procedeu-se à demolição do consagrado. Instalado na Academia Brasileira de Letras, servindo de forma ao Hino Nacional Brasileiro, fazendo ainda ouvir os seus ecos nos versos daqueles que se compraziam em metrificar e compulsavam, além dos bons dicionários, o *Tratado de Versificação* de Olavo Bilac e Guimarães Passos, o Parnasianismo foi o que mais golpes recebeu.

Cinco anos antes da Semana, em 1917 portanto, o crítico João Ribeiro (Ribeiro, 1917) já o declarava extinto. Em 1921, Mário de Andrade lançou-lhe a pá-de-cal: numa série de artigos publicados no *Jornal do Comércio*, sob o título «Mestres do Passado», ele iria reconhecendo, mas pondo de lado, o contributo de Alberto de Oliveira, Bilac, Raimundo Correia. O Parnasianismo não passaria para ele de «um culteranismo novo», cujo maior crime foi cortar a trajectória dos românticos que caminhavam «vertiginosamente para a fixação estilística de uma língua nacional», tudo deformando «em prol do estilo» (Andrade, 1972: 11-12).

Nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, num daqueles tumultuados dias de Fevereiro de 22, Ronald de Carvalho, numa espécie de rito de passagem, recitava «Os Sapos», poema de Manuel Bandeira, tornando-o conhecido como o «São João Baptista do Modernismo». Criticando o esvaziamento da estética parnasiana, o poeta parodiava nada mais nada menos que versos da célebre «Profissão de Fé» de Olavo Bilac. Enquanto isso, dentro do Teatro Municipal, Menotti del Picchia informava, numa das suas conferências, que «quando o recheio das empadinhas poéticas, que são os sonetos, não era um rabo de saia, lá vinham fatalmente, guisados com acepipes verbais parnasianos, os truculentos deuses de Homero». E clamava: «Morra a Hélade! Organizemos um zé-pereira canalha para dar uma vaia definitiva e formidável nos deuses do Parnaso!» (del Picchia, 1992: 20-21).

O primeiro livro de poemas do Modernismo brasileiro — *Pauliceia Desvairada* (1921) — leva a assinatura de Mário de Andrade e foi escrito, de um jacto, em 1920. Abre-o o «Prefácio Interessantíssimo» (escrito talvez em 21), onde as condenações a Bilac e ao Parnasianismo são constantes: representam «uma fase destrutiva da poesia; porque toda perfeição em arte significa destruição» (Andrade, 1972: 26).

Na evolução do Modernismo, continuou o ataque. Saído em 1924, o «Manifesto da Poesia Pau Brasil» de Oswald de Andrade, no seu desejo de «ver com olhos livres», clamava por uma poesia de exportação, ao mesmo tempo que, contraditoriamente, informado pelo Futurismo e pelo Anarquismo, com as últimas criações do progresso, na era da reprodução técnica, derrubava as estéticas anteriores: «A estatuária andou para trás. As procissões saíram novinhas das fábricas. Só não se inventou uma máquina de fazer versos — já havia o poeta parnasiano» (Andrade, <sup>5</sup>1978: 268).

Nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, escritas por Oswald de Andrade entre 1914 e 1916, reescritas em 1923, e publicadas em 1924, estão, mais uma vez, as marcas da Semana: o cosmopolitismo, a crítica à burguesia cafeeira, o espírito de síntese, o estilo telegráfico, o uso da paródia e — como era inevitável — o antiparnasianismo.

Machado Penumbra (nome dado, talvez, numa alusão a Machado de Assis, presidente da Academia Brasileira de Letras, e ao Penumbrismo, para o qual derivaram alguns parnasianos e simbolistas<sup>7</sup>), prefaciador e uma das personagens do livro que incarna o escritor académico, começa

---

<sup>7</sup> Haja vista, no «Prefácio Interessantíssimo», a crítica de Mário de Andrade ao Olavo Bilac de *Tarde*, livro marcado pelo crepuscularismo, que Mário toma como apoio, mas também como decadência.

por apresentar a obra — fragmentária, telegráfica e cosmopolita, bem à maneira futurista — através de uma paródia ao estilo alambicado e recheado de clichês (cf. Campos, 1964: 5) dos parnasianos, no próprio elogio que faz às *Memórias*:

Torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos. Se no meu foro interior, um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS!

Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante. (Andrade, 1964: 56).

Apesar de todas as condenações, a tradição de importar permaneceria na cultura brasileira: o próprio Modernismo surgiria sob o impulso dos últimos «ismos europeus». Mas não só: criados na tradição clássica que o Parnasianismo revitalizara, não foi possível aos modernistas mudar totalmente de identidade da poesia brasileira. Tiveram de abandonar a ideia de desejar ser apenas *eu*, para serem também o *outro*, aceitando-se como mistura. Colocando-se «contra todas as catequeses» (Andrade, 1978 b: 293)<sup>8</sup>, acabaram por chegar à solução da Antropofagia, incorporando o que a tradição tinha de melhor, à semelhança do que faziam os índios brasileiros, que a praticavam de forma ritual para adquirir as qualidades do prisioneiro: «Só me interessa o que não é meu» (Andrade, 1978 b: 293). E, agindo como antropófagos, deglutiram o Parnasianismo, dando-lhe antes uma «flechada de misericórdia». Alguns poetas, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade valeram-se dos seus padrões, corroendo-os pela sátira e pela paródia, para a formação de uma nova ordem. Outros, como Manuel Bandeira, por exemplo, passada esta primeira fase, voltaram a usá-los já depurados. Assim, a arte parnasiana do harmonioso, da rima e do ritmo perfeitos, do equilíbrio, das figuras mitológicas, das citações latinas, do vocabulário selecto, da erudição, foi feita ruína de que apenas restaram estilhaços a compor a alegoria da cultura brasileira.

---

<sup>8</sup> Vale lembrar a este respeito o poema de Oswald, intitulado «erro de português»: «Quando o português chegou / Debaixo de uma bruta chuva o português / Vestiu o índio / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português» (Andrade, 1966: 161). Nele, o poeta metaforiza mais uma vez no vestir a atitude colonizadora, regida pela lei do mais forte.

## 2.1. A REGENERAÇÃO IMPOSSÍVEL: OSWALD DE ANDRADE

Quando, em 1924, Oswald de Andrade escreveu o «Manifesto da Poesia Pau Brasil» parecia pretender voltar ao primitivo, abandonando toda a tradição que, na sua perspectiva, significava importação. A primeira contradição já residia aí: o «Manifesto» era inspirado não só pelo Futurismo, como o gosto pela cor pura, a ideia de que «a estatuária são volumes sob a luz», o postulado «Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo» mostravam traços de outros *ismos* europeus. A outra contradição era acabar por sugerir uma fórmula: «O melhor da nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.» Quem diz tradição lírica diz, mais uma vez, importação, pois que jamais existiu uma lírica puramente brasileira. «Floresta», como o primitivo, e «escola», como o recente surto progressista, deveriam conviver na poesia pau brasil.

A eleição do fragmento como elemento estruturante do discurso poético dava conta desta fase do pensamento oswaldiano em textos como «biblioteca nacional»<sup>9</sup>. Nos poemas intitulados «brasil», por exemplo, ou em «canto de regresso à pátria»<sup>10</sup>, ou ainda em personagens como Machado Penumbra, o estilhaço apontava ainda mais nitidamente para o discurso que lhe estava subjacente, alegorizando a violência do processo de colonização, o idealismo romântico de Gonçalves Dias ou o alambicado do Parnasianismo. De que, fatalmente, esta convivência traria intimidade (e, conseqüentemente, contaminação) ou de que a uma fase de derrubada seguir-se-ia uma de construção, deve ter-se imbuído Oswald.

Passados quatro anos do seu primeiro manifesto, o escritor publicava outro, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*: «Só a Antropofagia nos une [...] tupy or not tupy, that is the question [...]. Só me interessa o que não é meu» (Andrade, 1978 b: 293) — escrevia ele, retomando a união de floresta e escola que propusera, embora neste caso a escola não coincidisse com o progresso «nacional», mas com o que de melhor possuía o «inimigo sagrado». Era o «Manifesto Antropófago». No

<sup>9</sup> A Criança Abandonada / O Doutor Coppelius/ Vamos com Ele / Senhorita Primavera / Código Civil Brasileiro/ A arte de ganhar no bicho / O Orador Popular / O Pólo em Chamas (Andrade, 1966: 115).

<sup>10</sup> «Minha terra tem palmares / Onde gorgéia o mar / Os passarinhos daqui / Não cantam como os de lá // Minha terra tem mais rosas / E quase que mais amores / Minha terra tem mais ouro / Minha terra tem mais terra // Ouro terra amor e rosas / Eu quero tudo de lá // Não permita Deus que eu morra /sem que eu volte para lá // Não permita Deus que eu morra / Sem que volte pra São Paulo / Sem que veja a Rua 15 / E o progresso de São Paulo» (Andrade, 1966: 130).



fundo, o que Oswald acabava por reconhecer era a impossibilidade de voltar ao período pré-cabralino e somá-lo ao seu momento histórico, apagando quatro séculos de contactos com a Europa. Como chama a atenção Leyla Perrone-Moisés:

A Antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade (1928) coincide em muitos pontos com a teoria da intertextualidade e com as teorias de Tiniánov e Borges sobre a tradição. Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um ou de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica, uma selecção como nos processos da intertextualidade. (Perrone-Moisés, 1990: 95-96).

Assim entendida, a antropofagia pode exigir que, em dado momento da história literária, para deglutir o «inimigo sagrado», seja necessário dessacralizá-lo. É o caso do Modernismo, ao imiscuir o riso naquilo que a tradição codificou como sublime. Um dos poemas *Pau-Brasil* é exemplar desta situação: «historiando» os contactos entre as três raças (das quais apenas duas tinham até então sido tratadas reverentemente pela historiografia e pela literatura), o poeta parodia textos literários envoltos em aura<sup>11</sup>, para, no último verso, fazer a síntese de todos os cruzamentos culturais e étnicos. Este processo reduz à máscara a cultura levada pelas caravelas: de primeiro, as respostas dadas pelo índio e pelo negro afirmam a adopção do que lhes é ensinado, para, logo a seguir, negá-lo com a continuidade dos seus próprios usos. Oswald de Andrade olha, assim, a história da cultura brasileira como carnaval e não como catequese:

### brasil

O Zé Pereira chegou de caravela  
E perguntou pro guarani da mata virgem  
— Sois cristão?

<sup>11</sup> No caso, a fala do índio prisioneiro em «I-Juca-Pirama» de Gonçalves Dias e — quem sabe? — a pergunta feita por Madalena de Vilhena ao Romeiro, no *Frei Luís de Sousa*. O conceito de aura, assim como o de alegoria, serão utilizados em consonância com as ideias sugeridas por Walter Benjamin.

— Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte  
 Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!  
 Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!  
 O negro zonzo saído da fornalha  
 Tomou a palavra e respondeu  
 — Sim pela graça de Deus  
 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!  
 E fizeram o Carnaval.

(Andrade, 1966: 153-154)

O «Manifesto Antropófago» aponta, como o poema acima citado, para uma subordinação apenas aparente às estéticas europeias, para um travestimento cultural («Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval.»<sup>12</sup>). Às figuras do «índio afilhado de Catarina de Médicis», do «genro de D. António de Mariz»<sup>13</sup> e do Padre Anchieta, símbolos da catequese, daqueles que aceitaram passivamente a cultura europeia ou a impuseram, o texto opõe a de João Ramalho, que se uniu a várias índias, subvertendo o projecto catequético.<sup>14</sup> Lembrando a antropofagia praticada pelos caetés, que devoraram o bispo D. Pero Fernandes, naufragado nas costas da Bahia, o «Manifesto» vem assim datado: «ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha».

## 2.2. O «LEITE DAS TEORIAS-AVÓS»: MÁRIO DE ANDRADE

No «Prefácio Interessantíssimo», apesar de fundar o Desvairismo, Mário coloca-se ironicamente como «passadista confesso» e também dá mostras da herança clássica, das «teorias-avós que bebeu», a começar pela ordem que imprime às ideias nesse prólogo. A uma introdução onde justifica o próprio prefácio e a existência do livro, seguem-se o desenvolvi-

<sup>12</sup> A própria paródia à célebre hesitação do Hamlet, feita no «Manifesto Antropófago» e acima mencionada, é uma forma de mostrar a cultura brasileira como carnaval.

<sup>13</sup> Alusão à Paraguaçu, mulher de Diogo Álvares Correia (o Caramuru), e a Peri, personagem do romance *O Guarani*, de José de Alencar.

<sup>14</sup> Cf. Anchieta, 1984: 75: «De facto, alguns cristãos nascidos de pai português e mãe brasileira, que estão apartados de nós 9 milhas numa povoação portuguesa, não cessam nunca de esforçar-se, juntamente com o seu pai, por lançar à terra a obra que procuramos edificar com a ajuda de Deus, pois exortam repetida e criminosamente os catecúmenos a apartarem-se de nós [...]»

mento e a demonstração de uma teoria literária, para, finalmente, apresentar suas conclusões:

Canto da minha maneira. Que me importa se me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. [...] Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d'óculos farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas escondemos nossa tribo. (Andrade, 21972: 30).

Ideias de Retórica e de Poética são expostas no desenvolvimento, traíndo o espírito clássico do escritor. Mário acredita «que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada». Em seu conceito, «arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos» (Andrade, 21972: 17-18). Durante todo o «Prefácio», ele condena o acrisolamento, a imposição da métrica — «leito de Procusto» —, a mania de perfeição que esvazia o texto da emoção. Mas, ao fazê-lo, não descarta a hipótese de escrever em redondilhas ou decassílabos — «acontece a comoção caber neles» (Andrade, 21972). A imitação é outro ponto criticável: «O passado é lição para se meditar, não para reproduzir» (cf. Andrade, 21972: 20 e 29). Neste ponto, Mário dá indícios da sua «antropofagia», que também ocorre com relação à linguagem<sup>15</sup>. Por várias vezes ele recria a tradição. É o caso do «novo Anfião moreno e caixa d'óculos», com que o poeta se autodefine. A recriação, será, muitas vezes, o primeiro passo para a corrosão da aura que envolve determinadas expressões, determinadas estéticas, determinada forma de encarar a arte.

Partindo do pressuposto de que não é «aliado» e procede «como a Argentina», enriquecendo-se, Mário não abole nenhum uso, desde que lhe convenha. Nisso reside a sua fundamental discordância de Marinetti, que «foi grande quando descobriu o poder sugestivo, simbólico, universal,

---

<sup>15</sup> Nessa situação estão todos os modernistas. Oswald, em meio a expressões populares, no seu Manifesto Antropófago, acaba por escrever *modus vivendi*, Menotti del Picchia, na já referida conferência no Teatro Municipal de São Paulo, em Fevereiro de 1922, admitiu: «Júpiter poderá entrar na nossa arte, mas não admitiremos nu, inatural, cabeludo, como o aceitamos os parnasianos.[...] O pai dos deuses, para transitar nas nossas ruas, é mister que vá, antes, ao barbeiro, vista uma sóbria sobrecasaca, deixe em casa o perigoso revólver olímpico, que era a caixinha dos raios, e, burguês e pacífico, se anule na vida comum, na tragédia comum dos homens» (del Picchia, 1992: 20).

musical da palavra em liberdade», mas «errou: fez dela sistema» (Andrade, <sup>2</sup>1972: 22).

Em 1925, Mário de Andrade lançou *A escrava que não é Isaura, discurso sobre as tendências da poesia modernista*, escrita entre 1922 e 1924, afastando-se ainda mais do Futurismo e tendendo a uma poesia universalizante, com lugar para o sentimentalismo. Estas ideias contrastavam com as que Oswald expusera no *Pau-Brasil* — poesia que unisse floresta e escola, os dois momentos do Brasil, apagando a tradição e produzindo uma arte de exportação. Mário de Andrade voltava aos assuntos expostos no «Prefácio Interessantíssimo». O título do referido ensaio sobre a poesia sintetiza o conteúdo da parábola que abre o livro: numa alusão ao famoso romance romântico de Bernardo Guimarães, o *não* aponta para a necessidade de uma poesia despida das roupagens que o tempo lhe foi impondo, da aparência que os poetas lhe quiseram dar; a Poesia não será, portanto, a mestiça Isaura que tem feições e educação de branca, como no romance de Bernardo, mas «a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera», de quem Rimbaud «chutou» a «heterogênea rouparia» (Andrade, <sup>2</sup>1972: 202).

Na primeira parte do ensaio, Mário, que admitira no «Prefácio Interessantíssimo» haver temas eternos, retomava o assunto:

Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Os modernistas derruindo esses alvos mataram o último romantismo remanescente: o gosto pelo exótico.  
[...]

Mas esta abundância de assuntos quotidianos não implica abandono dos assuntos ex-poéticos. Destruir um edifício não significa abandonar o terreno. (Andrade, <sup>2</sup>1972: 208-210).

O escritor mostrava aqui o seu pendor construtivista, que o tornaria basicamente diferente de Oswald de Andrade, anarquista por excelência. Mais uma vez, ele lembrava que o tema é uma decorrência do momento histórico em que o poeta vive, e valorizava os clássicos:

Mas os poetas modernistas não lhe impuseram esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh! não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Virgílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos. (del Picchia, 1992: 22)

Mário de Andrade discutia, acima de tudo, no seu «Prefácio Interessantíssimo» e em *A escrava que não é Isaura*, o conceito de poesia.

Não deixava de lado — nem poderia fazê-lo, modernista que era — a necessidade de uma poesia nacional, que, no seu caso, passava — e muito — pelo uso do registo coloquial (mesmo o distenso) utilizado no Brasil. Afinal, as maiores objecções do poeta ao Parnasianismo não foram pelo facto de ser uma arte importada, mas surgiram em função do seu desejo de maior liberdade, onde se incluía a de linguagem. Mais que o horror às palavras eruditas, o que o fazia recusar os parnasianos era o culto destes à gramática — e à gramática ditada por Portugal<sup>16</sup>.

Em 1928, Mário de Andrade publicava *Macunaíma*, livro que a *Revista de Antropofagia* quis incorporar como concretização das suas teorias. Embora houvesse de facto linhas de convergência, o escritor não aceitou a adopção, pois, apesar dos resultados parecidos, eram diferentes os valores e os métodos<sup>17</sup>:

Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque Macunaíma já é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao género absolutamente), [...] que complicá-lo ainda com a tal antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência. (Andrade: 1928: 257)

### 2.2.1. UM HERÓI SEM NENHUM CARÁCTER

Do livro de Theodor Koch-Grümbert (1916)<sup>18</sup> Mário de Andrade recortou não só o nome da personagem Macunaíma e dos seus irmãos, como também muitas das lendas e costumes indígenas que compõem o seu texto. Mas não parou por aí, como ele próprio confessa nos dois prefácios que escreveu para o livro e que não chegou a publicar, nas cartas dirigidas aos amigos, e como prova o minucioso estudo de Cavalcanti Proença (1975): personagens reais, dados autobiográficos, informações e muitos outros livros foram utilizados.

Chamando rapsódia<sup>19</sup> ao seu romance, Mário acabou, em função desta forma antropofágica de compor o texto, por fazer-se ver como rap-

<sup>16</sup> Mário de Andrade chegou a anunciar uma «gramatiquinha da língua materna», que nunca deu à estampa.

<sup>17</sup> A este respeito, é de consultar Helena (1983).

<sup>18</sup> O livro chama-se *Vom Roraima Zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in der Nord-bresilien und Venezuela in den Jaharen (1911-1913)*, obra em seis volumes, dos quais Mário possuía quatro, valendo-se, mais especificamente, do 2.º (Stuttgart, 1924), que contém os mitos e lendas dos índios taulipang e arekuná (*Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer*).

<sup>19</sup> Costuma-se associar a escolha da classificação rapsódia ao gosto que M. A. tinha pela música, o que também pode ter influído. Convém, no entanto, lembrar que

sodo. «Caboclo», de viola em punho, depois de ter catado os seus carrapatos, o narrador senta-se numa pedra, para contar «as frases e os casos» de Macunaíma que ouviu do papagaio, o arauí companheiro do «herói da nossa gente», o que nos remete à oralidade e à tradição. Oralidade por que Mário se bateu, juntamente com outros modernistas, ao tentar trazer ao texto escrito o «como falamos», «a contribuição milionária de todos os erros» (Andrade, <sup>5</sup>1978 a: 267), a «fala impura», como o narrador de *Macunaíma* lembra de momento a momento. Tradição à qual o escritor jamais deixou de filiar-se, fosse *a beber o leite das teorias-avós*, fosse ao fazer da sua narrativa, propositadamente, um mosaico de citações, ora para assumi-las como elementos positivos, ora para recusá-las como dados negativos da sua personagem.

Macunaíma, foi baptizado por Mário de Andrade, como «herói sem nenhum carácter». Com a expressão carácter, quis ele significar não apenas uma realidade moral, mas também uma «entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na acção exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura, tanto no bem como no mal» (Andrade, 1978: 219). Procurando a «entidade nacional» do brasileiro — preocupação que lhe foi constante — concluiu:

O brasileiro não tem carácter porque não possui civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm carácter e assim os iorubas e os mexicanos. [...] O brasileiro não. Está que nem o rapaz de vinte anos, a gente pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. (Andrade, 1978: 219).

O «nenhum carácter» de Macunaíma fica patente dos inúmeros traços contraditórios com que Mário o desenha. Logo no primeiro capítulo, uma genealogia que aponta para a miscigenação racial, a aculturação e a pouca saúde ancestral<sup>20</sup>: nascido «no meio do mato virgem», filho de uma índia

---

ele próprio chamou às lendas «literatura rapsódica», no prefácio feito quando do término da primeira versão de *Macunaíma*. E, num outro momento do texto, escreveu: «quanto ao estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada, música mesmo, por causa das repetições, que é costume dos livros religiosos e dos contos estagnados no rapsodismo popular.» (Andrade, 1978: 221).

<sup>20</sup> A pouca saúde faz parte de um refrão usado pelo narrador: «Pouca saúde e muita saúde os males do Brasil são.» Constitui uma paródia de um texto satírico de Gregório de Matos («Um Branco muito encolhido / um Mulato muito ousado / um Branco todo coitado [...] Os males do Brasil são.») (Matos, s.d.: IV, 790) e a um *slogan* de campanha desenvolvida por aquela época pelo Governo brasileiro: «Ou o Brasil acaba com a saúde ou a saúde acaba com o Brasil.»

tapanhumas, o herói vem ao mundo «negro retinto, filho do medo da noite», é objecto de uma pajelança (ritual indígena) de um Rei Nagô e aprende com afincos inúmeras práticas dos índios. Tem as pernas arqueadas pelo raquitismo. Os primeiros traços da sua personalidade também já se revelam: preguiçoso, amigo do dinheiro e da luxúria, de uma esperteza que se confunde com a malandragem. A falta de persistência, a superstição, a valentia e a covardia irão aparecendo a seguir. Em meio às aventuras, mais propriamente quando vai a São Paulo procurar a sua muiraquitã, o «velocino roubado», toma banho no buraco de uma lapa do rio Araguaia, que «era a marca do pezão de Sumé, do tempo que andava pregando o evangelho de Jesus pra índiada brasileira», e fica «branco louro de olhos azuizinhos» (Andrade, 1978: 33-34). Falastrão, utiliza o registo popular; mas, chegando a São Paulo, mistura-lhe «o brilho inútil» da erudição. O contacto com a cidade torna-o pernóstico, cheio desse «brilho inútil» que acabará por juntar aos registos coloquiais e populares. Tendo deixado a consciência na ilha de Maratapé, volta para buscá-la; não a encontra, acha a de um sul-americano e utiliza-a sem problemas. Da civilização, adopta o casal de galinhas Leghorn, o revólver Smith-Wesson e o relógio Pathek — as coisas estrangeiras. Do dinheiro — ou cacau, sua moeda de troca — sempre gostou.

Uma das preocupações de Mário de Andrade foi, no seu próprio dizer, «desgeograficar», isto é, não vincular o espaço do seu romance a nenhuma região do Brasil em especial. Aproveitando-se do maravilhoso próprio das lendas, ele constrói Macunaíma como personagem omnipresente, que se desloca numa fracção de segundos do Norte para o Sul do Brasil, passando pelo Leste e pelo Centro-Oeste. Aliás, a descaracterização do espaço, tornado também um mosaico geográfico, histórico e cultural, foi uma das preocupações do escritor, que desejava, com isso, «conceber literariamente o Brasil» (Andrade, 1978: 224).

### 2.2.2. AMAZONAS NÃO, ICAMIABAS

O melhor exemplo do discurso macunaímico é a «Carta pràs Icamiabas», que constitui o capítulo intermediário do livro (o que acaba por ser uma demonstração do pendor clássico de Mário de Andrade). O herói, que, depois de ter ficado viúvo de Ci, a mãe do mato (que só possuía um peito), vira imperador das amazonas, escreve às suas súbditas da cidade de São Paulo. A absorção da cultura clássica (veiculada pelo Parnasianismo) como elemento desenraizado é satirizada por Macunaíma logo de início.

Mas não só. O herói inverte a situação da «Carta de Caminha»: já não é o súbdito-escrivão que escreve ao rei dando novas de ter descoberto a terra fértil e a sua estranha gente; é o índio-«Imperator» que escreve às suas governadas, criticando os males da cidade, o tão exaltado progresso, falando da prolixidade e dos «dislates de erudição» que levam os paulistanos (leia-se aqui cidadãos) a chamarem amazonas às icamiabas:

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas,  
Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis,  
São Paulo.

Senhoras:

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saudade e muito amor, com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo — a maior do universo, no dizer dos seus prolixos habitantes — não sois conhecidas por «icamiabas», voz espúria, sinão pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma cavalgades ginetes belígeros e verdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates da erudição, porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heróicas e mais conspícuas, tocadas por essa plátina respeitável da tradição e da pureza antiga (Andrade, 1978: 71).

No texto dialogam, além da «Carta de Caminha», os já citados versos de Gregório de Matos, versos de Manuel Botelho de Oliveira<sup>21</sup>, frases de Rui Barbosa, termos vulgares, coloquialismos, e uma série de referências à cultura clássica e de expressões latinas tornadas clichê e divulgadas pelo Parnasianismo, além de alusões às polémicas linguísticas travadas no início do século, numa alegoria da multifária cultura brasileira<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> O excerto seguinte, por exemplo, parodia a «Carta de Caminha» e o ufanismo de Botelho de Oliveira, ufanismo atacado pelos modernistas em versão bem mais próxima — a do filho do Visconde de Ouro Preto, Afonso Celso de Assis Figueiredo Jr., que escrevera *Por que me Ufano de Meu País* (1900), livro que gerara o porque-ufanismo: «As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana ou de Anvers, e a área tão a eles igual em salubridade e abundância, que bem se pudera afirmar, ao modo fino dos cronistas, que de três AAA se gera espontaneamente a fauna urbana.» (Andrade, 1978: 102).

<sup>22</sup> Vale lembrar ao menos este passo: [...] cair-nos-iam as faces si ocultáramos no silêncio, uma curiosidade original deste povo. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra. [...] Nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de



Essa apropriação tem, declara o próprio Mário (cf. Andrade, 1978: 252), o objectivo de fazer Macunaíma escrever «como o brasileiro actual», «pedantíssimo e irritante». O carácter de cultura desenraizada deste discurso é, no entanto, acentuado pelo escritor, nas confusões feitas pelo herói: ora escreve, como no exemplo anterior, «**plátina** respeitável da tradição», ora diz que as donas paulistanas, em chegando a noite, «se entregam presto nos **braços de Orfeu**», ora ainda refere já estar em condições de citar «no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os **testículos da Bíblia**», ora mais uma vez menciona que à polícia de São Paulo «compete equilibrar os excessos da riqueza pública [...] em ginásticas da **recomendável Eugénia, que ainda não tivemos o prazer de conhecermos**»<sup>23</sup>.

Se o poema «brasil» de Oswald de Andrade anteriormente citado mostra a cultura brasileira como carnaval, o mesmo acontece com a «Carta pràs Icamíabas»: a linguagem de Macunaíma é marcada pelo travestimento e pelo sincretismo, comportamentos próprios do Carnaval, e com a função liberalizadora deste, porque corrosiva.<sup>24</sup> A erudição comenta o banal, como neste trecho em que o «purista» Macunaíma, com Virgílio (*Eneida* VI, 268) à mistura, fala das condições higiénicas de São Paulo:

E não contentes com essa poeira ser erguida pelo andar dos pedestrianistas e por urrantes máquinas a que chamam «automóveis» e «eléctricos», (empregam alguns a palavra Bond, voz espúria, vinda certamente do inglês) contrataram os diligentes edís uns antropóides, monstros hipocentáureos azu-

---

feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar.[...] Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! De tal originalidade e riqueza vos há-de ser grato ter sciência, e mais ainda vos espantareis com saberdes, que a grande e quasi total maioria, nem essas duas línguas bastam, senão que se enriquecem do mais lídimo italiano, por mais musical e gracioso, e que por todos os recantos da urbs é versado. De tudo nos inteiramos satisfactoriamente, graças aos deuses; e muitas honras hemos ganho, discreteando sobre o z do termo Brasil e a questão do pronome «se» (Andrade, 1978: 78).

<sup>23</sup> Tentando escrever num estilo erudito, Macunaíma demonstra a falta de consistência do seu discurso não só pelas trocas que faz, como referir-se à Eugénia, a boa origem, como se se tratasse de uma senhora, mas também pelos erros que comete, como o da sintaxe verbal (ter e conhecer).

<sup>24</sup> Lúcia Helena (<sup>2</sup>1985) vê nessa atitude de Mário, como, aliás, na de Oswald, um parricídio simbólico, isto é da transformação do tabu — a cultura do colonizador — em totem, como já fora proposto no «Manifesto Antropófago», a partir das leituras oswaldianas de Freud.

legos e monótonos, a que congloba o título limpeza pública; que «per amicam lunae», quando cessa o movimento e o pó descansa inócuo, saem das suas mansões, e, com rabos gigantes a modo de vassouras cilíndricas, puxadas por muares, soerguem do asfalto a poeira e tiram os insectos do sono, e os concitam à atividade com largos gestos e grita formidanda (Andrade, 1978: 102).

### 3. IRACEMA, MACUNAÍMA E A «DEVORAÇÃO» DOS CLÁSSICOS

As aproximações entre a virgem dos lábios de mel, criada por Alencar, e o herói sem nenhum carácter, de Mário de Andrade, enquanto projectos literários brasileiros são inevitáveis<sup>25</sup>. Além de Mário ter dedicado o seu livro a José de Alencar, o texto de *Macunaíma* incorpora uma vez por outra recortes do de *Iracema*. Mas também há que lembrar que ambos os autores beberam dos clássicos.

Iracema nasceu «além, muito além daquela serra»; Macunaíma, «no seio da mata virgem». Iracema não tem leite para dar a Moacir, Ci também não, porque a cobra preta chupou-lhe o único peito. Ci tece para Macunaíma uma rede com os seus cabelos; também Iracema oferece uma rede a Martim. Uma jandaia acompanha Iracema até à morte; o arauí, amigo de Macunaíma, repete a história do companheiro ao rapsodo Mário. Os próprios epítetos atribuídos aos dois heróis e acabados de citar mostram essa apropriação. Também os dos seus pares: Martim, o guerreiro branco; Ci, mãe do mato. Se Alencar, porém, utiliza os epítetos para criar uma simbologia, Mário não o faz, embora também construa o aposto para explicar os termos em língua indígena. Aqui começam as diferenças, traduzidas pela própria diferença de projectos.

O símile, adoptado em profusão no texto romântico, como elemento de construção do símbolo, também é utilizado em *Macunaíma*, com uma diferença: enquanto em *Iracema* variam as maneiras de introduzi-lo, numa franca opção pela estética do belo e sempre dentro das formas cultas, no texto modernista, as normais partículas ou expressões comparativas são substituídas por registos mais populares do tipo *que nem, direito, feito, tal e qual, o mesmo que*, reiterando a corrosão do erudito entronizado pelo Parnasianismo e alargando as fronteiras do literário.

---

<sup>25</sup> A este respeito leiam-se «Iracema e Macunaíma» de Cavalcanti Proença (in Proença, 1978) e Helena (1993).

Em *Iracema* o recurso ao sonho e à profecia disfarçam a quebra do código ético e a extinção dos índios e dos seus valores. Mário de Andrade recorre ao maravilhoso, como as metamorfoses do herói e dos seus irmãos, para acentuar-lhes a excepcionalidade, o que, aliás, decorre do carácter «sem nenhum carácter» de Macunaíma. A primeira destas transformações, por exemplo, quando de «criança feia» o «herói da nossa gente» vira «príncipe lindo», demarca a sua inclinação pela luxúria. A última, no momento em que decide «não vim ao mundo para ser pedra» e sobe ao céu mudado em Ursa Maior, é a cristalização do seu «brilho inútil» e da sua preguiça.

O tom permanentemente solene das personagens de *Iracema* adoçado pelas similitudes do narrador confere-lhe o estilo épico-lírico que marca o romance como narrativa íntegra de amor e de conquista. A mistura de estilos — «de lenda, épico lírico, solene»; «de crónica, despachado, solto»; «de paródia» (Bosi, 1978: 364) —, que confirma o ritmo e a estrutura rapsódica de *Macunaíma*, fá-lo crítico da cultura brasileira e quebra a inteireza do que poderia ser épico.

Assim sendo, o que em *Iracema* reforça os contornos do herói clássico, em *Macunaíma* assinala a falta de contornos nítidos tornando-o o antípoda do perfil heróico ensinado pela tradição.

Na estrutura do seu romance, Alencar valeu-se daqueles elementos que melhor o impressionaram na tradição clássica<sup>26</sup>: o seu texto épico não possui carácter crítico; antes procura disfarçar a fractura, tanto que chega a adoptar um ponto de vista europeu, uma vez que o narrador chama «deus verdadeiro» ao de Martim. O modelo épico de latinos e gregos, pintado na «cor local», actua como elemento dessa conjugação que faz de *Iracema* um símbolo, colocando uma aura em torno da origem brasileira.

Já Macunaíma, como refere o próprio Mário de Andrade, não é símbolo; antes «evoca sem continuidade» (Andrade, 1978: 254). Saturado da fôrma parnasiana e das outras fôrmas, consciente das fracturas da origem e sem querer apagá-las, o escritor dessacraliza os elementos formadores da cultura brasileira — entre os quais os de fonte clássica — e faz deles fragmentos, tornando *Macunaíma* uma alegoria<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Proença (1979), no capítulo intitulado «Osmose», faz várias aproximações entre Alencar, os Clássicos e outros escritores.

<sup>27</sup> Cabe aqui uma observação excelente a respeito dos conceitos de símbolo e alegoria propostos por Walter Benjamin feita por José Guilherme Merquior (1969: 106): «A alusividade da alegoria é pluralista e não monista: ela remete à diversidade, não a uma suposta unidade do diverso. Ao postular a representação da totalidade, a

De uma forma ou de outra, com menos ou com mais violência, o romântico e o moderno, narradores ambos do encontro de culturas, precisaram matar o «inimigo sagrado», do qual o legado clássico era um dos componentes, e «devorá-lo» cada um ao seu modo: Alencar, louvando as suas qualidades e incorporando-as; Mário, fazendo-nos presenciar o ritual.

### BIBLIOGRAFIA

- ANCHIETA S.J., P<sup>o</sup>. Joseph (1984) — *Cartas*. Correspondência activa e passiva, São Paulo, Ed. Loyola.
- ALENCAR, José de (1994) — *Iracema e Cartas sobre «A Confederação dos Tamoios»*, Coimbra, Almedina.
- ANDRADE, Mário de (<sup>2</sup>1972) — «A escrava que não é Isaura», in *Obra Imatura*, São Paulo: Liv. Martins Ed., Brasília: MEC/Instituto Nacional do Livro.
- , (1928) — «Carta a Alceu Amoroso Lima», in *Macunaíma*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, p. 256-258.
- , (1927) — «Carta a Manuel Bandeira», in *Macunaíma*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, p. 253-254.
- , (<sup>3</sup>1972) — *O Empalhador de Passarinho*, São Paulo-Brasília, MEC- Martins, p. 11-12.
- , (1978) — *Macunaíma*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia.
- ANDRADE, Oswald de (1964) — *Memórias Sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Cultrix.
- , (1966) — *Poesias Reunidas*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro.
- , (<sup>1</sup>1978 a) — «Manifesto da Poesia Pau Brasil», in Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Ed. Vozes.
- , (<sup>2</sup>1978 b) — «Manifesto Antropófago», in Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Ed. Vozes.
- BOSI, Alfredo (1970) — *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix.
- CAMPOS, Haroldo de (1964) — «Miramar na Mira», in Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Cultrix, p. 9-44.
- , Haroldo de (<sup>4</sup>1992) — «Iracema: uma arqueografia de vanguarda», in *Metalinguagem e Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva, p. 127-145.
- DEL PICCHIA, Menotti (1992) — *A «Semana» Revolucionária: Conferências, artigos e crônicas sobre a Semana de Arte Moderna e as principais figuras do movimento modernista no Brasil*, Campinas (São Paulo), Pontes, p. 20-21.
- HELENA, Lúcia (<sup>2</sup>1983) — *Uma Literatura Antropofágica*, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará.
- , (1993) — «A narrativa de fundação: *Iracema*, *Macunaíma* e *Viva o Povo Brasileiro!*», in *Revista Letra* 4, Rio de Janeiro, p. 110-123.

---

estética do símbolo é compelida a definir o símbolo como «revelação do inexprimível» — já que, conforme observamos a propósito do absoluto de Schelling, não é possível representar o Uno senão como vário. Mas a estética da alegoria desconhece a mediação universal, porque não se candidata à representação da totalidade.»

- MATOS, Gregório de (s. d.) — *Obras Completas (Crônica do Viver Baiano Seiscentista)*, Salvador, Ed. Janaína, 7 v.
- MERQUIOR, José Guilherme — *Arte e Sociedade em Adorno, Marcuse e Benjamin*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1993) — *Estudos de História da Cultura Clássica, I Volume. Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990) — «Literatura comparada, intertexto e antropofagia», in *Flores da Escrivãzinha (Ensaios)*, São Paulo, Companhia das Letras.
- PROENÇA, M. Cavalcanti (1978) — *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- , (1978) — «Iracema e Macunaíma», *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 34-38.
- , (1979) «Transforma-se o amador na coisa amada», José de Alencar, *Iracema*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, Liv.; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, p. 217-272.
- RIBEIRO, João (1917) — «A Nossa Poesia», *Revista do Brasil* 5 ( Maio), p. 16.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1994) — «Relendo Iracema», José de Alencar, *Iracema e Cartas sobre «A Confederação dos Tamoios»*, Coimbra, Almedina.
- , (1995) — *Literatura Brasileira*, Lisboa, Universidade Aberta.