

## MACUNAÍMA, HERÓI PLURAL “SEM NENHUM CARÁTER”: MITO DA “IDENTIDADE” DO BRASILEIRO

Valdiria Thorstenberg\*

---

**Resumo:** Macunaíma, personagem criado por Mário de Andrade, revela a pluralidade das “identidades” que compõe a sociedade brasileira do início do século XX.

**Palavras-chave:** modernismo; literatura brasileira; folclore; miscigenação de raças; identidade brasileira; multiplicidade de caracteres.

**Abstract:** Macunaíma, a character created by Mário de Andrade, reveals the plurality of the “identities” that form the Brazilian society at the beginning of the 20th century.

**Key words:** Modernism; Brazilian literature; folklore; miscegenation; Brazilian identity; multiplicity of characters.

### INTRODUÇÃO

Humanitas é princípio. [...] Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência de outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum<sup>1</sup> (Assis, 1994, p. 23).

O presente ensaio levanta a hipótese de que a personagem Macunaíma, da obra *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (1998), é figura sintetizadora da busca da compreensão da identidade do brasileiro, e não a figura sintetizadora de uma “identidade” que represente a nacional. Tal identidade nacional, composta por inúmeros caracteres, mostra-se pulverizada nos grupos sociais da complexa sociedade brasileira do início

---

\* Doutora em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

<sup>1</sup> O sentido contido na fala de Quincas Borba remete ao princípio da metamorfose, da transformação; destruição e regeneração, morte de uma forma para sobrevivência de outra.

do séc. XX, quando rompe os questionamentos sobre uma arte genuinamente brasileira. Arte feita por brasileiros, agora já formados por “brancos”, “pretos” e “amarelos”, resultado de uma aglutinação e miscigenação contínua, em um vasto território, onde a industrialização se faz presente e junto com ela o Capitalismo. Apesar de uma “urbanização”, e da crescente ascensão da burguesia ao lado da formação do operariado imigrante, parte do povo formador dessa sociedade também vive na zona rural. Conservam-se, porém, ainda fortes os traços culturais da Colônia, em um sincretismo cultural que dificulta aos pensadores do período traçar o perfil do brasileiro.

Mário de Andrade adentra no universo primitivo e urbano do Brasil através do nascimento, mortes, renascimentos, decadência e ascensão de Macunaíma, a fim de problematizar, servindo como guias-pensadores as teses sobre a identidade do brasileiro. O percurso da narrativa se dá pelo folclore, pois, enquanto universo simbólico do conhecimento, se aproxima do mito e revela o saber do particular, dando vazão para a mostra da coexistência de traços culturais múltiplos na cultura brasileira.

Ao se pensar na heroicidade de Macunaíma é necessário dispor, de modo sucinto, o que venha a ser “caráter”: na acepção dicionarizada de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira pode ser a “qualidade inerente a uma pessoa”; “o conjunto de traços particulares”; “o modo de ser de um indivíduo, ou de um grupo”; “o conjunto de qualidade (boas ou más) de um indivíduo, e que lhe determina a conduta e a concepção moral”; “firmeza e coerência de atitudes e também especialidade, especificidade, cunho, marca” (Ferreira, p. 349). Na declaração de Paulo Prado, “caráter”, enquanto constituinte dos nossos primeiros mestiços, é um péssimo resultado, produto do somatório de más qualidades:

No Brasil, logo nos primeiros anos que se seguiram aos descobrimentos se fixaram aventureiros em feitorias esparsas pelo litoral [...] Desta gente, raros eram de origem superior e passado limpo - na proporção de um por dez [...] O clima, o homem livre na solidão, o índio sensual, encorajaram e multiplicaram as uniões de pura animalidade [...] Do contato dessa sensualidade com o desregramento e a dissolução do conquistador europeu, surgiram as nossas primeiras populações mestiças. Terra de todos os vícios e de todos os crimes [...] Desses excessos de vida sensual ficaram traços indelévels no caráter brasileiro... Estendem-se até o domínio da inteligência e dos sentimentos. Produzem no organismo perturbações somáticas e psíquicas acompanhadas de uma profunda fadiga, que facilmente toma aspectos patológicos [...] Etnologicamente falando, que influência pode ter no futuro essa mistura de raças? (Prado, 1928).

Contudo, uma e outra “explicação”, a denotativa e a que procura definir a identidade nacional em termos de mau caráter do brasileiro<sup>2</sup>, contribuem, não para “definir” o “caráter” do herói, que está fora do Bem e do Mal, mas para se formar uma idéia da “caoticidade” de Macunaíma, e tentar-se compreender o porquê de sua ausência de caráter, ou melhor, compreender por que o caráter de Macunaíma é justamente o de não ter “nenhum caráter”. A constatação nos guia para a proposta de análise explorada no trabalho; análise que persegue o sentido contido na reflexão de Ortiz (1985, p. 138): “A identidade nacional é uma entidade

---

<sup>2</sup> Valendo-se de discussão estabelecida por Roland Corbisier, quando procura uma “essência” da cultura brasileira, Renato Ortiz cita Sérgio Buarque de Holanda, como sendo aquele que buscou as raízes do brasileiro na “cordialidade”, Paulo Prado na “tristeza” e Cassiano Ricardo na “bondade”. Corbisier considera essas características correspondentes a “um caráter imutável”, fala Ortiz (1985, p. 137).

abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente, mas se desvela enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam.”

## 1 O TEMA E PROCESSOS DA METAMORFOSE NA LITERATURA

A metamorfose, apresentando-se de forma aberta ou velada, é um dos temas mais antigos e freqüentes na literatura. Desde Homero, ela está quase sempre relacionada à onipotência dos deuses. Ora a metamorfose é prêmio, ora castigo ou maldição, é também usada para fins libidinosos, como as metamorfoses impingidas por Zeus em suas conquistas amorosas, com o intuito de ludibriar Hera. Os relatos míticos trazem dois tipos de metamorfose: a causada por vontade própria ou por vontade alheia - uma e outra encobrem a realidade, servindo para objetivos práticos.

O tema da Metamorfose e a noção de Mímese estão interligadas no processo de construção das narrativas e acompanham a evolução da História da Literatura, conseqüentemente, o curso da estética literária, pois “da metamorfose física, passou-se à retórica, pela utilização do símile e da metáfora” (Silva, 1985, p. 25), e podem deixar perceptível nas obras a relação existente entre o Bem e o Mal. Também comprometidos estão o tema da Metamorfose e o do ato criador literário. Criar está associado à apropriação, à transformação; é um ato desmedido: uma alteração e representação do já criado.

Com Aristóteles, a noção de mímese está relacionada à representação de ações similares às ações dos homens, com Platão, relaciona-se à representação, imitação, cópia, ilusão, logo, quem é capaz de criar imagens é demiurgo; a mímese sai da sociedade e vai para a Arte. Nesse período histórico, em que os deuses tinham papel onipotente sobre esses homens, existia um intercuro entre eles. O castigo sofrido pelos homens vinha em decorrência de seu erro trágico ou porque estavam sujeitos aos desejos dos deuses.

Em *As metamorfoses*, de Ovídio, que inicia com a ordenação do Caos primitivo e se estende até a exaltação de Júlio César, em uma organização dos mitos até então existentes, a mímese está relacionada à representação das ações dos homens que ousam desafiar Deus e são por isso transformados em animais ou outros seres, como plantas ou pedras, por graça recebida ou castigo, por pedido ou imposição. Na condição do homem há uma desmedida, a *hybris*, vindo dela a perda da qualidade humana. Na poética de *As metamorfoses*, Ovídio reúne Poesia, História e Mito e fornece a história da civilização através da criação do homem.

*Dom Quixote*, de Cervantes, traz uma sucessão de metamorfoses vividas por Quijana, que “encantado” transforma-se em D. Quixote de La Mancha, o “cavaleiro da triste figura”, e vive episódios que fornecem estrutura para o pano de fundo da macroalegoria narrada, que é interpolada e entremeada de representações de encontros e desencontros. Cervantes cria alegoria das idas e vindas dos homens, a viver papéis em busca de amor e de justiça, isto quando o homem exercita o papel de herói de si mesmo ou, principalmente, quando o homem se vê refletido no papel de anti-herói de si mesmo, como o representado por D. Quixote, auxiliado por Sancho Pança. A metamorfose leva o personagem a se transformar de dentro para fora, e isso coloca o escritor a trabalhar novamente com o problema da criação.

Kafka, com *A metamorfose*, narra uma história em que o personagem principal, Gregor, acorda inseto. A mimese está relacionada a ações similares às ações humanas, mas a metamorfose não ocorre por desejo dos deuses ou do próprio homem: o “castigo”, “ser inseto repugnante”, é a condição de subjugação de um homem frente às circunstâncias histórico-sociais que o desumaniza à medida que ele se entrega à máquina social em que está inserido. Kafka nos mostra o homem sendo regido pelas leis dos homens, pelo meio social. A modernidade do texto está em mostrar a imagem como imagem, sem fazer com que ela aparente representar o real.

A obra *Quincas Borba* nos apresenta “Humanitas” (teoria exemplificada na fábula das batatas) que explicita a razão da sobrevivência de uma espécie pela supressão de outra, a fim de que a vida se perpetue. A aparente metamorfose que ocorre na obra é sugerida ao modo machadiano: o cachorro Quincas Borba parece ser Quincas Borba, o que instaura uma dúvida, pois Rubião vê no olho do cachorro o olhar de Quincas a espreitá-lo. Porém, há na própria obra a advertência na fala de Quincas Borba: “Pois devias rir, meu querido. Porque a imortalidade é o meu lote ou o meu dote, ou como melhor haja. Viverei perpetuamente no meu grande livro. Os que, porém, não souberem ler, chamarão Quincas Borba ao cachorro, e [...]” (Assis, 1994, p.30).

E se corre o risco de cair na armadilha machadiana. Contudo, o que vive perpetuamente no “grande livro” é a teoria “Humanitas”, *Uma verdade que nas cousas anda, / Que mora no visível e invisível*, e que nos aponta a grande transformação, a metamorfose que ocorre nos homens, e nas relações sociais, em busca da sobrevivência. A ascensão de uma classe social, a burguesia, ocorre em detrimento da “inanição”, da estagnação, de uma outra classe, a miserável; essa é “teoria” apresentada na obra. Palha, sustentado pela aplicação do dinheiro de Rubião, ascende socialmente. Enquanto o segundo fica estagnado, o primeiro sobe. Atingido o ápice, Palha desliga-se de Rubião e este entra em declínio. É a ação de um homem já desumanizado sobre outro homem, ingênuo para a sociedade contemporânea capitalista a solidificar-se.

Tudo isso nos leva a pensar nas palavras de Quincas, *viverei perpetuamente no meu grande livro*, o que nos remete a um processo de transformação, diluição, uma metamorfose em que o humano extingue-se, mas permanece a Idéia, o pensamento.

No decorrer da história literária, o uso do recurso “metamorfose” contribuiu, com a ambigüidade que lhe é inerente, para desvendar o homem e vem mostrando, gradativamente, a animalidade que há nele, não mais sujeito ao poder dos deuses, mas sim de sua peculiar racionalidade e de leis sociais, não divinas. Se, na Antigüidade, com Ovídio, a metamorfose evidencia a originalidade do texto pela compilação de lendas e mitos, que trazem imagens com formas bestiais ou angelicais, e existe uma relação direta do homem com a divindade, na Idade Média, com Cervantes, há a morte de um tipo, a do sonhador, ainda envolvido por uma magia, pela sandice. Já na Modernidade - com imagens de animais domésticos, cão e barata - Kafka e Machado de Assis mostram a desumanização total do homem e o distanciamento de uma ordem divina, da fé, do sonho. Enquanto obra, narram o recomeço, tornando-se marcos do projeto da Modernidade.

## 2 A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA ARTE BRASILEIRA: O MOVIMENTO MODERNISTA E MÁRIO DE ANDRADE, UM DOS SEUS MENTORES

Pensou [Mário de Andrade] “a cultura brasileira como essencialidade. Para nos dar consciência do nosso ser - no mundo enquanto povo - no passado, no presente e, sobretudo, no futuro” (Silva, 1985, p. 49).

A Europa do século XIX vivia em paz e excelente situação econômica, promovidas por uma burguesia industrial emergente, condição que renova o otimismo quanto ao futuro ainda no início do século XX. Contudo, a Europa branca, nobre e rica vê, nas quatro primeiras décadas do século, a inversão dessa prosperidade pelo aniquilamento de quatro impérios: Alemanha, Áustria-Hungria, Rússia e Turquia, com seus dez milhões de mortos e mutilados, prejuízos incalculáveis e uma dívida monstruosa com os EUA. Dessa conjuntura socioeconômica e política surge uma crise que provoca um inesperado deslocamento histórico-geográfico: a Europa deixa de ser o centro absoluto e cultural. Os EUA passam de devedores financeiros a credores (onze bilhões) e a Rússia torna-se o primeiro Estado industrial que desafia o mundo capitalista.

Grandes manifestações culturais e artísticas ocorriam nesse período: em cidades como Berlim, Moscou e São Petersburgo, no início do século e da Guerra, em Londres, antes dela, em Zurique, Nova Iorque e Chicago, durante o conflito, e em Paris o tempo todo. Consideradas locais de irradiação de idéias e geradoras da tensão da vida metropolitana, é dessas cidades que vem a nova estética do então moderno. Nesse “modernismo” a arte passa a representar o caos - única forma possível de representação; uma arte que é:

decorrente do princípio da incerteza de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinventado por Marx, Freud, e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos lingüístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam dicções subjetivas (Bradbury; MacFarlane, 1989, p. 19).

Por Modernismo entende-se uma ruptura com os códigos já estabelecidos, sendo difícil datá-lo ou situá-lo pelo seu caráter de mudança. Assim, a tendência artística geral e internacional, constituída de vários movimentos e tendências, estabeleceu novos ideais estéticos, mas não repentinamente, mesmo que o seu potencial já estivesse presente no próprio desenvolvimento da literatura. A crise gerada na Europa, com a sua destruição entre 1914 e 1918, provocou uma estética que queria representar essa relação de crise entre a Arte e a História, na própria herança nacional de cada país envolvido, incluindo os EUA.

Bradbury e MacFarlane (1989, p. 13), falando em “sismologia cultural”, que é a “tentativa de registrar as mudanças e deslocamentos que regularmente ocorrem na história da arte, da literatura e do pensamento” (p. 13), dizem que nela (sismologia) se distinguem três ordens de grandeza: os “tremores da moda” através das gerações; os deslocamentos maiores cujos efeitos, profundos e duradouros constituem longos períodos de “estilo e sensibilidade”, medidos em séculos, e aquelas que se denominam de “[...] cataclismos, sublevações da cultura,

aqueles fundamentais convulsões do espírito humano criador que parecem demolir nossas sólidas e firmes crenças e postulados [...]” (p. 13).

Os paulistas, contagiados, de um lado, pela influência de uma Europa em crise, e pelas novidades que de lá traziam, e por outro, motivados pelas idéias nacionalistas, promoviam manifestações culturais e artísticas na tentativa do rompimento com a estética do século passado, ao mesmo tempo em que começavam a pensar o brasileiro sob um outro ângulo, com raízes nacionais.

Aos paulistas, juntaram-se os cariocas, que, como aqueles, eram os privilegiados que viajavam à Europa e tinham acesso a livros e a revistas européias, bem como a concertos, exposições de arte, etc. Entre os representantes das Artes Plásticas e da Música pontearam o movimento no campo da literatura Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e o próprio Mário de Andrade. Nomes que fizeram de “A Semana da Arte Moderna de 1922” o resultado das incursões culturais de um grupo de vanguarda, assim vistos em relação aos demais do Brasil da década de vinte - absoluta maioria, rural, analfabeta ou acanhada, de cultura fechada em suas próprias manifestações regionais.

O que o Modernismo propôs foi um diálogo, até então inexistente, apresentando ou representando outras vozes, numa realidade literária em que antes se ignorava o Outro. Apesar de seu elitismo, o movimento conseguiu provocar a conversa por meio de imagens distorcidas, de notas dissonantes, de palavras antes não ditas, e debochar de uma casta que se preferia européia, porque não se admitia parda e ignorante.

Se no princípio o Modernismo no Brasil representou a descontração e o descompromisso da arte do novo século, representou, também, em seguida, a nacionalização da arte em todos os seus aspectos, apontando para o drama nacional: Brasil e seu povo pouco “civilizados”. Trechos da conferência de Menotti Del Picchia, o maior defensor do Modernismo, resumem a proposta e traz a essência do que motivava os modernistas:

O que nos agrupa é a idéia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas. Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte [...] E a mulher? fora a mulher-fetichê, a mulher-cocaína, a mulher monomania, l'eternelle Madame. Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente; apludindo uma noitada futurista e vaiando os tremelicantes e ridículos poetaços de inçadas de termos raros como o porco-espinho de cerdas (Amaral, 1976, p. 277).

Aliando-se a essas propostas, a poética modernista de Mário de Andrade configura-se a partir de princípios polares como: a vazão às forças emocionais e expressivas do subconsciente; a aplicação de uma técnica que encontra razão na experiência social acumulada e o uso das noções de rapidez (influência do Futurismo), síntese e simultaneísmo. Em *Macunaíma*, estes traços estão perceptíveis, também, nas manifestações emocionais de Macunaíma, na averiguação do sincretismo cultural brasileiro e pela noção de velocidade, caracterizada pela própria travessia de Macunaíma, que em sua capacidade de internalização e absorção de costumes diversos cruza os espaços dos seus vastos domínios em um “pisar de olhos”.

Roberto Scharwz vê na poesia de Mário de Andrade um *quadro conceitual de polaridades irredutíveis* que orienta a reflexão do poeta: lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer, que permeiam seu pensamento estético, mas que não foram superadas. Das três atitudes do poeta na poesia: momento individualista; momento antiindividualista, e um terceiro momento, que se delinea na superação dos momentos anteriores, o segundo é o *socialmente significativo* pela interferência técnica, quando o lirismo individual pode dar lugar à fonte de emoção coletiva, o folclore. Nesse momento, a valorização está toda no preparo técnico e cultural que permitirá a realização da tarefa “nacionalista” (Scharwz, 1981, p. 15), momento que pode ter resultado na elaboração do texto em prosa, *Macunaíma*: herói sem caráter, uma obra que faz “contraponto à mitologia da sociedade tecnicizada e de uma cultura colonizada” (Andrade, 1988).

*Macunaíma* contém a história de uma viagem pelo Brasil-São Paulo, mas a partir do Brasil-primitivo. Um Brasil índio, preto, vermelho, de palmas de mãos brancas, que é ignorado e que se apresenta a um Brasil branco, europeizado, industrializado, e aculturado. Nas suas vozes, através da trajetória de Macunaíma, borbulham imagens e elementos que formam a identidade de ambos. Ao se contrapor à primeira sociedade, considerada estática, à segunda, dinâmica, apresentam-se historicidades, que se constituem de formas diversas. Na realidade, mesmo que não se date precisamente a emergência da história mítica, sabe-se que ela ocorreu quando a sociedade passa de sociedade escravagista para outra do tipo capitalista. Nela, vê-se um só povo de muitos homens, de muitas lendas e de muitos mitos, em que circula o “brasileiro”, elemento único, mas que se pulveriza em várias raças e costumes, imbricados (veja-se a mãe de santo, que é uma *polaca*). Mesmo que o Brasil seja um só, e o herói único, *Imperador da mata*, as vozes são muitas e são várias as linguagens que a obra lança num momento de auto-reflexão, em que a meta da construção de um Estado brasileiro tem uma dimensão ideológica que é o da população brasileira em um futuro próximo.

A partir de então nos perguntamos: quem narra a história? Poderia ser o índio-nordestino-branqueado, mas com alma da mata, com a voz “de dentro”? Ou o papagaio enquanto símbolo da própria voz primitiva brasileira, a voz da fauna, que saúda Macunaíma quando ele se transforma em *Imperador da Mata*? Poderia ser ainda o papagaio, aquele que ouve e narra a partir de um ponto de vista meramente reprodutor? Ou, ainda, a voz do próprio Mário de Andrade, em seu projeto nacionalista?

A complexidade da obra permite que se pense na possibilidade de uma união dessas vozes, uma síntese. Tem-se no foco narrativo um olhar culto, que olha “por trás”<sup>3</sup> de um olhar pretensamente ingênuo, um olhar primitivo, permeável, o de Macunaíma com alma de nativo: um olhar direcionado pela mente de Mário de Andrade, contrário a uma ideologia nacionalista que procurou atenuar as contradições de classes. Nesse caso, parafraseando Mário, o grito passadista que resulta da obra seria uma metáfora da voz do “papagaio”, da fauna, a voz de dentro, “o espírito da narrativa” (Campos, p. 246) que, repetindo, aponta e denuncia os caracteres primitivos, nacionais, múltiplos, ambíguos, revificando o caráter múltiplo do que é “nacional”.

---

<sup>3</sup> Uma das possibilidades de ponto de vista da narrativa denominada por Jean Pouillon, em *O tempo do romance*, de a visão “por trás”, em que o narrador domina todo um saber sobre a vida das personagens e sobre seus destinos. Na narrativa, esse ponto de vista resulta no levantamento da cultura brasileira para a perspicaz crítica da obra.

### 3 A METAMORFOSE EM *MACUNAÍMA*: EXPOSIÇÃO DO BRASIL(EIRO)

A narrativa das aventuras de Macunaíma, “herói sem nenhum caráter”, que deixa de viver na selva para “vivenciar” o mundo civilizado, inicia parodiando a temática dos romances indianistas (que trouxeram a “origem” de nossa gente): - *No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma* (p. 9). *Criança feia* e preta, mas que já nasceu herói, vindo à luz durante um *tão grande* silêncio em que a mãe escutara o murmurejo do Uraricoera. Como era filho do medo e da noite não tinha a formosura e os lábios de mel de Iracema.

Parido de uma índia tapanhuma, vivia deitado em berço esplêndido, mas *despertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus* (p. 9). Só começou a falar aos seis anos e ainda para dizer: *Ai! que preguiça!*... (que dirá muitas outras vezes). Apesar dela, é sexualmente muito ativo e brincalhão com as mulheres, também *inteligente*, conforme declaração de Rei Nagô, após uma pajelança. Tem dois irmãos, com características opostas, Maanape, velho e sábio, e Jiguê, *na força de homem, mas muito bobo*.

Em sua vida, Macunaíma passa por inúmeras metamorfoses.<sup>4</sup> A primeira delas acontece em seu primeiro passeio com a cunhada Sofará. Tal como fora Eros - nascido já belo - repousado na relva pelas Neriades, o *sem caráter*, feio, é também depositado na relva. Sofará deita-o nas *tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira*, seu chão genuíno, sua terra, fazendo com que ele ganhe *corpo num átimo* e transforme-se em príncipe. O encantamento faz brotar a virilidade de Macunaíma e ele *brinca* com a esposa de Jiguê, Sofará, até ela cansar e parecer *fátigada de tanto carregar piá nas costas*.

A primeira das viagens de Macunaíma pelo chão brasileiro se dá na travessia do rio (ele fora expulso de casa, abandonado pela mãe, pois escondera a comida dos irmãos), chegando até o Cafundó do Judas, com isso transpondo os primeiros limites domésticos e passando de curumim a *menino-homem*. No caminho, Macunaíma depara-se com o Currupira — comedor de gente — e o engana, safando-se por inteiro. Continuando, Macunaíma encontra uma cutia, que lhe atira água envenenada de aipim, transformando-o em homem *taludo*, porém sua cabeça não cresce, pois ele a desviara em um reflexo de defesa.

Distante do chão nativo, já em Pernambuco, Macunaíma mata uma veada com cria, e ao aproximar-se reconhece que matou a própria mãe, ignorando que isso fora apenas uma peça pregada por um deus, Anhamgá. Também aos moldes gregos é narrada a viagem do herói, em sua maioridade, junto com os irmãos, com Jiguê agora valente, pelo maravilhoso espaço brasileiro, uma “odisséia tupiniquim”, quando os agora aventureiros, antes índios, revivem mitos e lendas. Para tanto, Macunaíma recebe a graça de consultar, como Ulisses, entidades que o ajudarão a vencer os obstáculos em rios e serras, campos e cidades. É dessa forma que encontra Ci, a mãe do mato, de *corpo chupado pelos vícios*, rainha das icamiabas, uma tribo de amazonas, e junta-se a ela, transformando-se no *novo Imperador do Mato-Virgem*, reinando também nos cerros da Venezuela.

Um menino de cor encarnada e cabeça chata nasce dessa miscigenação; nordestino que nasce morrendo, envenenado pelo próprio seio da mãe que uma cobra do mato mordeu, não cumprindo-se o desejo do pai: — *Meu filho, cresce depressa pra você ir para São Paulo ganhar muito dinheiro*. Com a morte do filho, Ci, por desgosto, sobe aos céus transformada na Beta

<sup>4</sup> Aqui tidas como transformações físicas e alteração de atitudes em seu processo de assimilação cultural.



de Centauro. Antes, porém, entregara a Macunaíma uma *famosa* pedra-amuleto tirada do colar da criança, a muiraquitã (que será a razão de vida e morte de Macunaíma e enquanto não a encontra faz uma *coleção de palavras-feias [...] em todas as fâlas vivas e até nas línguas grega e latina que estava estudando um bocado*). Sobre o túmulo do filho nasce um pé de guaraná.

O herói, que na tribo *respeitava os velhos* e os demais costumes indígenas, mas *na cara dos machos guspia* e usava as mulheres para satisfações sexuais, continua a sua viagem-aventura no mapeamento do território brasileiro, acompanhado pelos irmãos; *gauderiavam, gauderiavam por todos aqueles matos sobre os quais Macunaíma imperava agora*. Macunaíma também enfrenta Capei, a cobra-monstro, e vão dar em São Paulo, atrás da muiraquitã perdida que está, agora, em posse de Venceslau Pietro Pietra. Para tanto, o herói reúne bagos de cacau, que ainda tem valor de dinheiro, como nos bons tempos dos senhores de um Brasil colonial. O sobrenome italiano do peruano Venceslau deixa claro para a mão de quem foi esse dinheiro, como a muiraquitã roubada.

Para a façanha de enfrentar o “italiano”, Macunaíma e os irmãos transformam-se, graças a um banho numa cova d’água encantada. O herói fica branco, porém seus irmãos não alcançam a esperada brancura: um chega a ficar vermelho, o outro, como a água fora acabando, ganha apenas as palmas das mãos brancas. Com tais cores adquiridas, tornam-se estereótipos adequados para a representação do mito das três raças que compõem a “raça” do povo que forma a nação brasileira. Assim, os exóticos índio, negro e branco podem reconhecer-se como nacionais, mascarando os conflitos raciais existentes.

Pietro Pietra é na realidade Piaimã, o gigante comedor de gente, que tem em sua casa o conforto dos ricos materiais e do artesanato brasileiros. No confronto com Pietro, morre Macunaíma, picado em torresmo para ser comido com polenta. Morto, Macunaíma renasce porque graças a Maanape e aos rituais indígenas fora separado da polenta e reconstituído pedacinho por pedacinho. Ressuscitado, aculturado, inventa o futebol, traveste-se de francesa para namorar Piaimã e recuperar a pedra. Apesar do esforço, não consegue. Foge para a Ilha do Bananal e acaba no Rio de Janeiro pedindo ajuda a Exu. Na capital, após *ir no mato Fulano para encontrar força*, é como religioso que Macunaíma participa de um ritual de incorporação e purificação; um ritual vudu, culto ao profano e ao macabro — numa inversão do culto aos valores “consagrados” europeus —, quando o gigante Piaimã sofre torturas, pura vingança do herói. No final da sessão, identificam-se os macumbeiros: Manuel Bandeira, Raul Bopp, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira e outros (todos modernistas).

Continuando sua exploração, Macunaíma vai parar em uma ilha deserta na Baía da Guanabara onde encontra Vei, a sol, com suas três filhas, uma das quais é prometida ao herói, em caso de bom comportamento, o que lhe garantiria a eterna juventude. Não permanece ali, pois, vendo as mulheres do Rio de Janeiro, esquece a promessa e depois volta para São Paulo.

Lá, escreve uma carta para as icamiabas aos moldes de Pero Vaz de Caminha: — *Nem cinco sóis eram passados que de vós nos partimos, quando a mais temerosa desdita pesou sobre Nós* (p. 55). Crítica de uma língua portuguesa ingenuamente erudita, agora corrompida com *neologismos absurdos — bagaço nefando com que os desleixados e petímetros conspurcam o bom falar lusitano* (p. 56). Referindo-se a *sujeitos de importância em virtudes e letras como frei Luís de Souza, Rui Barbosa e Sigmund Freud, também a Cleópatra e ao Nilo e usando de linguagem pedante, o “sem caráter” fala da importância do dinheiro, “curriculum vitae” da Civilização, dos costumes da cidade, do Câmbio e da baixa do cacau, mostrando que está inserido nessa cultura, mas se inclui entre aqueles que a observam e se voltam contra o modo*

de falar afrancesado, que vem com *o enxurro de França*, com *os galiparlas de má morte* (p. 57). Também Exu, no ritual macabro, não concedera o pedido de um médico *prá escrever com muita elegância a fala portuguesa* (p. 48).

Enquanto faz inúmeras tentativas de reaver a pedra-amuleto, Macunaíma passeia pelo Brasil, volta outra vez para São Paulo, pega sarampo (doença de branco), morre novamente ao comer os próprios testículos, ressuscita outra vez, joga no bicho e ganha.

Num último embate, Macunaíma mata o gigante Piaimã, fazendo-o cair no próprio macarrão e ser devorado pela esposa antropofágica. Recupera a muiraquitã e parte com os irmãos para a região do Uraricoera. Nessa viagem de volta para casa morrem os irmãos. Chegando em sua antiga tapera, o índio-branco-aculturado contrai impaludismo. Vive só com um papagaio para o qual narra as suas aventuras. Num dia quente, atira-se numa lagoa e tem os lábios, onde trazia a muiraquitã pendurada, comido por piranhas, perdendo-a finalmente. Triste, sobe aos céus por meio de um cipó e se transforma na Ursa Maior. Um dia, um homem, o narrador, ouve a história do papagaio.

Ora, a “escrita” de uma história ouvida busca a valorização da língua oral, um dos ideais do movimento modernista brasileiro. O que é contado é referido pelo próprio Mário Andrade como sendo:

Um poema herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fiado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só.<sup>5</sup>

A obra, dedicada, significativamente a Prado, é a seqüência de ações praticadas por um herói, “que não é”, nascido da mata e sem pai, de mãe virgem e velha, como Cristo. É a história do herói *sem caráter* que adentra na civilização com um olhar impregnado de magia, tanto que viu nas luzes da cidade de São Paulo *as estrelas [que] tinham descido do céu branco de tão molhado de garoa e banzavam pela cidade*. Macunaíma mostra-se plural, miscigenado, aculturado e corrompido, e sofre, ao longo de sua trajetória, um processo de identificação com o meio, território e povo brasileiros, mas não conquista uma personalidade estruturada e estável. Evidencia, nesse percurso de descobertas, as várias identidades que compõem o povo brasileiro através das gerações, um processo de evolução cultural que rememora as raízes nacionais.

O processo da construção narrativa que subjaz em *Macunaíma*, independente da narrativa se enquadrar no gênero romance, rapsódia, *poema herói-cômico*, como quer Mário de Andrade, ou qualquer outro gênero, encontra respaldo em Mikhail Bakhtin ao falar em “romance”, que, enquanto conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. Diz ele, também, que o romance é uma diversidade social de linguagem organizada artisticamente, de línguas e de vozes individuais, e que toda estratificação interna de cada língua, em cada momento dado de sua existência histórica, constitui premissa indispensável do gênero. Assim, a singularidade fundamental de sua estilística passa pelo discurso do autor, ou dos narradores, pelos gêneros intercalados, pelo discurso dos personagens, que são as unidades básicas da composição.

<sup>5</sup> Carta a Souza da Silveira em Mário de Andrade escreve cartas a Alceu Meyer e outros. Organização de Lygia Fernandes, Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968, p. 166. Apud LOPEZ, Telê Porto Ancona.

Portanto, é possível considerar *Macunaíma* um “romance”, porque tem a estrutura de romance: enredo, ação, herói, personagens, tempo, espaço; mas também um grande “poema em prosa”, porque trabalha os mitos brasileiros e ainda uma “epopéia”, por que não? Mas uma epopéia “tupiniquim” que fala sobre a nossa humanidade e o nosso maravilhoso, em um percurso feito por um nativo. É o realismo mágico que justifica o surrealismo do texto, em um reaproveitamento, da cultura brasileira, de lendas e folclore, uma “rapsódia brasileira”, que o caracterizaria como um “conto de magia”, cuja unidade articula-se entre o roubo e a recuperação do talismã<sup>6</sup> (Campos, p. 32); uma realidade não plausível, mas questionável por relacionar-se com a realidade (construída) brasileira. Nessa orquestração de vozes produzida no texto, *Macunaíma* é também um mosaico que remete para a multiplicidade que caracteriza a identidade do brasileiro.

### CONCLUSÃO: MACUNAÍMA, HERÓI SEM NENHUM CARÁTER, HERÓI QUE REVELA OS OUTROS

Surpresa no leitor causam as metamorfoses de *Macunaíma*, que se sucedem no puro contato com a Natureza, não por obra dos deuses, mas se necessário com a ajuda deles. A alteração é natural, a magia brota direto do que é primitivo, por puro gozo:

Então ele virou na formiga quemquem e mordeu Iriqui para fazer festa nela. Mas a moça atirou a quemquem longe. Então *Macunaíma* virou num pé de urucum. A linda Iriqui riu, colheu as sementes, se faceirou pintando a cara e os distintivos. Ficou lindíssima. Então *Macunaíma*, de gostoso, virou gente outra feita e morou com a companheira de Jiguê (Andrade, 1988, p. 17).

Nesse processo o papel do autor é o de demiurgo - dar vazão à natureza que se apresenta em toda a sua vitalidade.

O tema da metamorfose em *Macunaíma* está intimamente ligado ao tema da queda e do regresso, com decadência, morte e ressurreição, a formar uma cadeia de fatos interdependentes e mostrar que os traços culturais do brasileiro variam no tempo e no espaço, e/ou coexistem simultaneamente. Valendo-se da antropologia cultural, Mário de Andrade compõe o mito da identidade do brasileiro, auxiliado por uma das muitas faces do mito, a metamorfose.

A criação da realidade narrada por Mário de Andrade se faz pela tessitura enigmática da linguagem simbólica empregada. Narra-se uma outra dimensão do real, onde nada é estático ou definitivo, no encontro da redefinição de novas técnicas sobre velhos temas nacionais. Na obra, onde tudo é possível, apresenta-se não só uma história peculiar narrada, nem tampouco uma criação particular isolada, mas transcurso de um experimento: o de

---

<sup>6</sup> De acordo com o esquema das funções de Propp, o miolo estrutural de *Macunaíma* coincide com a ação do conto de magia.

Macunaíma, puro, obsceno<sup>7</sup>, *sem caráter*, amoral, que é conduzido a incorporar múltiplas formas físicas e culturais. A morte nunca surge como metamorfose final, mas como meio para novas experiências, e quando ocorre pela subjugação de um homem sobre outro homem há renascimento.

Na narrativa surgem metamorfoses a partir de adaptações, transformações e inversões que evocam contos e lendas já narradas. As metamorfoses<sup>8</sup>, como as de Ci, e de muitos personagens, em estrelas, de Macunaíma, em várias formas, inclusive em árvore, de homens em máquinas, de máquinas em outras máquinas, de árvore em princesa, de pássaros em outros pássaros, são criações do autor associadas a textos do folclore e textos da mitologia grega e da literatura clássica. Ao mesmo tempo que reverenciam a tradição também deixam claro o seu reaproveitamento para que sirvam à exposição da cultura brasileira e ao questionamento crítico sobre a identidade de quem forma essa cultura.

Se pensarmos na característica “sem nenhum caráter” de nosso herói sob o ponto de vista de Mário de Andrade, enquanto arquiteto do Movimento Modernista brasileiro, vemos que *Macunaíma*, ao representar todas as modificações no processo estético, torna-se símbolo de uma arte que rompeu com os códigos existentes ao propor um diálogo com as várias vozes de um mesmo Brasil. Impossível, desse modo, ter-se na construção de seu personagem principal, justamente aquele que iria servir de veículo para a reprodução dessas vozes, um caráter único, definido, singular. Descaracterizado — assim como está na obra descaracterizada a raça brasileira —, Macunaíma pode assumir em seu processo de mortes e renascimentos essas vozes plurais, incorporando-as, e, sendo veículo do fio narrativo, adentrar e esmiuçar nas diversas “formas sociais”, de que fala Ortiz (1985). A “marca” e a singularidade que são inerentes ao herói traduzem, na verdade, a sua própria permeabilidade; a capacidade de assimilar e “puxar” a multiplicidade dos caracteres dos homens e da cultura da terra. Com esse recurso narrativo, Mário de Andrade traz à baila, ao contexto político-cultural do Modernismo, a cultura genuína, ignorada.

Macunaíma revela essa outra face brasileira em um processo antropofágico. Em seus deslocamentos, assume um papel de identificação com o Outro na assimilação, retenção e abandono, “espalhando” elementos culturais. Em sua travessia, “come e devolve” esses

---

<sup>7</sup> O obsceno, que está presente no livro, é justificado por Mário de Andrade como uma intenção de verificar uma constância brasileira, que não sou o primeiro a verificar, debicá-lo numa caçoada complacente que a satiriza sem tomar um pitium moralizante. Recurso literário, o obsceno é dessacralizador, e não moralizante (Andrade *apud* Campos, p. 192).

<sup>8</sup> As sucessivas metamorfoses de Macunaíma encontram respaldo no imaginário indígena brasileiro. Manuela Carneiro da Cunha, ao fazer uma descrição dos traços mais gerais da escatologia Krahó, grupo indígena que se localiza ao norte do estado de Goiás, explica que “Karô” é um princípio que perdura depois da morte, estando presente também no vivente durante os sonhos, ou é seu corpo hospedeiro, ou ainda durante períodos de doença. Ao desprender-se do homem, o Karô torna-se uma imagem livre, passível de metamorfose, podendo assumir qualquer forma (Cunha, 1986, p. 66).

caracteres ao meio<sup>9</sup>. Tudo para encontrar a muiraquitã<sup>10</sup>.

Ortiz afirma que os *intelectuais podem ser definidos como mediadores simbólicos*, estabelecendo uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global. Tal afirmação corrobora a importância da proposta estética de Mário de Andrade em *Macunaíma*, e na historiografia literária brasileira. Fazendo uma reinterpretação da identidade do brasileiro, mesmo que simbólica, ele articula uma totalidade, mas não um mundo acabado, exercendo uma ação política-filosófica-literária orientada para se repensar o Brasil.

Temos uma considerável “metamorfose” histórica no período de elaboração da obra: grandes alterações e transformações sociais, política-geográficas e econômicas, que originou uma nova estética, a modernista. No Brasil, a “metamorfose”, transformação, mudança, se dá em um contexto que se pode chamar de progressista, pois não houve destruição no território ou massacre de homens, mas reflexos de um contexto mundial, o que motivou reconsiderações sobre a própria identidade nacional e junto com ela a da literatura brasileira. A microestrutura estaria representada na obra. Nela, ao penetrar nas manifestações culturais particulares através das metamorfoses de Macunaíma, dos demais personagens, da linguagem, das lendas e dos mitos do folclore brasileiro, da apropriação de temas de lendas e de mitos da cultura greco-latina ou os da cultura européia, das evocações de canções ibéricas, das lendas africanas e da tradição portuguesa, Mário de Andrade justifica o propósito maior almejado.

A reflexão crítica que sintetiza esse propósito, no uso de uma tradição e de renovação a se fundir no novo, inerente na obra e imprescindível ao tema da metamorfose, está no Prefácio Interessantíssimo de Mário: “Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias avós que bebeu. [...] O passado é lição para se meditar não para reproduzir” (Silva, 1997, p. 83).

Ovídio, com *As metamorfoses*, Cervantes, com *Dom Quixote*, Machado de Assis, com *Quincas Borba*, e Kafka, com *A metamorfose*, ao longo da história da literatura pontuaram uma dinâmica, e sempre “modernidade”, e resgataram o tema da metamorfose, cada qual a seu modo e a seu tempo histórico, narrando um recomeço e a introdução da ambigüidade no mundo da representação. Assim o fez Mário de Andrade com *Macunaíma*: através do Mito, ao “expor” as raízes brasileiras, ele liberta o brasileiro de estereotipações, desmitifica-o e projeta luz na sua identidade plural. Logo, a polifonia da obra também autoriza uma leitura sob a ótica antropológica: a representação da busca de si (do brasileiro) em direção à Modernidade.

---

<sup>9</sup> Situação caracterizada no encontro com o curupira, quando comera a *carne de perna* e a devolvera ao meio, também ao representar a identidade de uma francesa e ou ao sentir-se seduzido pelas cariocas, para logo abandoná-las.

<sup>10</sup> O escopo da busca da muiraquitã roubada se assemelha ao ideário da lenda da pedra filosofal, que contém a verdade, o mistério do mundo, o conhecimento; também ao ideário na demanda do Santo Graal e da lenda de Amadis de Gaula.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. (Coleção Buriti, 41)

\_\_\_\_\_. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, v. 6.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. edição crítica. Coordenação de Telê Porto Ancona Lopez. Florianópolis: EFSC, 1988.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. São Paulo: Moderna, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: UNESP, 1993.

BRADBURRY, Malcolm, MCFARLAINE, James. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva (Estudos).

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade**. São Paulo: Brasiliense: EDUSP, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 349

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. São Paulo: Duprat & Maiença, 1928.

PIRES, Vera Lúcia. Discurso e gênero: sob o signo da contradição, a identidade e a resistência do sujeito e do sentido. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 243-284, junho de 1999.

OVIDIO. **As metamorfoses**. Tradução de David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--] (Cópia reprográfica)

SILVA, Vera Maria Tiezmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985. (Atualidade Crítica, v. 7)

SILVA, Lúcia Neíza Pereira da (Org.) **Mário universal paulista: algumas polaridades**. São Paulo: Departamento de Bibliotecas Públicas/SMC, 1997.

SCHARWZ, Roberto. O Psicologismo na Poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_ **A sereia e o desconfiado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Literatura e Teoria literária, v. 37)

