

MÁRIO DE ANDRADE E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE  
NACIONAL: IMPASSES DE UM PROJETO

Dr. Ricardo Luis de Souza  
*riclsouza@uol.com.br*

**Resumo**

O debate sobre a identidade nacional assumiu papel crucial na obra de Mário de Andrade, e o objetivo do texto é definir quais diretrizes tal debate segue em seu pensamento, relacionando-o com a discussão sobre tradição e modernidade que também ali encontra-se presente para, a partir daí, estudar os projetos criados pelo autor bem como os impasses nos quais ele se envolve.

**Palavras-chave:** identidade nacional; tradição; modernidade

**Abstract**

The debate on the national identity assumed crucial role in the workmanship of Mário de Andrade and the objective of the text is to define which lines of direction such debate follows in its thought, relating it with the quarrel on tradition and modernity that also meets present there for, from there, to study the projects created by the author with the impasses in which it becomes involved itself well.

**Key-words:** national identity; tradition; modernity

Modernidade e identidade nacional são temas indissociáveis na obra de Mário de Andrade e, para a compreensão adequada de como ele trata ambas as temáticas, torna-se necessário formular uma questão inicial: qual a relação do autor com os tempos modernos? É, ao mesmo tempo, de horror e deslumbramento; uma resposta ambígua que reflete a ambiguidade andradeana. Ele reconhece, em plena Segunda Guerra, o horror do mundo contemporâneo, a idolatria perante a ciência e a escravidão perante o que chamou de *exatismo*. Mas ressalta sua ambiguidade perante o que o desagrada e horroriza, recusa-se a simplesmente recusar a modernidade e seu impacto, e deixa-se fascinar por ela: “Sei que sinto poesia, adivinhação, intuição, ilogismo neste nosso mundo atual. Não me agrada

mas me deslumbra” (Andrade, 1991:5). Fazendo isso, porém, ele não deixa, também, de enfatizar seu desconforto perante a modernidade: “Os que amam, como eu, as criações do povo, pelo que elas guardam de intensa humanidade e achados de beleza, são todos mais ou menos desafetos do progresso” (Andrade, 1992:93).

Ao mesmo tempo em que declara sua paixão pela arte popular, ele pouco crê neste mesmo povo como ator social, por faltar, a ele, consciência social (Andrade, 1976:209). E cumpre, para Mário, despertar esta consciência (Andrade, 1976:113). Esta é a função das elites, dos artistas inclusive. É preciso que alguém desperte o povo, por não ser este apenas um ator passivo da história: é um ator que precisa ser despertado para a história, sobressaindo, neste contexto, o papel a ser desempenhado pelos artistas e intelectuais: sintetizar, descrever e preservar as características passíveis de conferir autonomia a este processo identitário: passíveis de marcá-lo pela brasilidade. É neste processo que Mário se empenha ao mergulhar em suas pesquisas sobre a cultura popular.

Quando pensa em cultura popular, Mário pensa, primordialmente, em termos musicais, uma vez que a importância da música, para ele, é precisamente ser ela uma expressão- talvez a única- da consciência nacional; o único setor da vida brasileira onde tal consciência encontrou, de fato, possibilidade de expressar-se autonomamente, o que o leva a concluir: “Nós temos hoje, inegavelmente, uma música nacional. Mas esta ainda se conserva no domínio do povo, anônima” (Andrade, 1963:115). Daí a importância crucial dos estudos folclóricos, especialmente no terreno musical: através deles a consciência nacional encontra possibilidade de tradução.

E é justamente o caráter autônomo da música popular que, segundo Mário, lhe confere valor. Como ele afirma, mencionando determinadas canções: “Ninguém evitará que, na minha paixão pela coisa popular, eu considere admiráveis estes documentos. São exemplos vivos, magnificamente característicos de que a “canção popular se compõe a si mesma”, como Grimm falou” (Andrade, 1937:54). E a paixão por ele mencionada define e direciona seus estudos musicais, com seus contatos com a música popular seguindo parâmetros estruturados mais a partir da empatia e da sensibilidade que da análise racional e do conhecimento científico. Como acentua Matos, “nas viagens etnográficas, como na presença do samba rural paulista e do carnaval carioca, Mário entrega-se em prioridade ao conhecimento desse exercício sensível” (Matos, 1996:138). A música deve priorizar, para Mário, a busca de uma expressão nacional, e só a música que seguir esse caminho lhe interessa, o que ele deixa claro: “Não nego, nem nunca neguei a ninguém o direito de escrever a música que quisesse, apenas avisei a muitos que deixariam de me interessar se se perdessem liberdosas facilidades internacionais, e procurei lhes demonstrar que entravam por caminho que a mim

parecia errado” (Andrade, 1939:95). A música, portanto, possui, para Mário, um sentido que a ultrapassa, sendo vista como um meio para a construção de uma identidade nacional ainda inexistente e, por isso, a importância que ele lhe atribui. Por isso, ainda, o caráter nacionalista que ela deve, necessariamente, possuir. E ele não esteve sozinho na sua pregação. Como lembra Contier, “muitos intelectuais - Oswald de Andrade, Mário Pedrosa, Câmara Cascudo, Cassiano Ricardo, Renato Almeida - enaltecem a música folclórica como a principal fonte do compositor, a alma da nação” (Contier, 2000:212).

Descrindo as razões do fascínio exercido pelo Conselheiro sobre o sertanejo, Euclides da Cunha acentua: “Arrastava o povo sertanejo não porque o dominasse, mas porque o dominavam as aberrações daquele” (Cunha, 1984:119). Já Mário vê-se às voltas com o mesmo dilema para o qual Euclides não encontrou solução: a preservação da identidade nacional deve tomar como base um povo cujos defeitos- simbolizados em Macunaíma, assim como em *Os Sertões* eram simbolizados no Conselheiro- precisam ser transcendidos e superados mas, ao mesmo tempo, tal transcendência implicaria na desfiguração desta mesma identidade. Cabe às elites realizarem tal tarefa, mas estas elites preferem comprazer-se na construção de um saber diletante e desligado da realidade nacional. A solução por ele proposta não implica nas transformações sócio-políticas propostas por Euclides, mas passa pelo terreno artístico e intelectual. Cabe ao artista e ao estudioso aproximar elites e povo, resgatando a cultura popular e integrando-a à cultura letrada. E ainda, Mário oscila entre a necessidade de preservar/construir tal identidade, como se estivesse em dúvida sobre sua existência. Como se ele continuamente se perguntasse: o Brasil existe enquanto nação? E tendesse, na maioria das vezes, a responder negativamente. Assim, Sandroni define a perspectiva com a qual Mário enxerga o Brasil: como um somatório de realidades desarticuladas, como um país que ainda não alcançou uma síntese real (Sandroni, 1988:43). Uma síntese que Mário busca articular no terreno literário, com a construção em mosaico de *Macunaíma*.

Macunaíma, retrato do brasileiro, não possui caráter: lugar comum. Mas, a partir de uma leitura de Macunaíma que o aproxima da Antropofagia oswaldiana, Magalhães conclui: Mário de Andrade parece ter sido um dos primeiros escritores a engajar-se na invenção de uma identidade brasileira não estereotipada ou fetichizada. Esta simultaneamente inclui e exclui outros elementos da história colonial” (Magalhães, 2003:127). Se o brasileiro não possui caráter, este não é, lembra Amaral, um problema intrínseco ou decorrente de sua formação racial. Resulta de uma realidade problemática, mas passível de mudança (Amaral, 2000:117). E é a falta de caráter do personagem que dá à obra seu sentido inovador, uma vez que, por não ter caráter,

Macunaíma recusa todas as descrições do caráter nacional que buscam enquadrá-lo em uma moldura fixa e imutável.

A falta de caráter de Macunaíma torna-o, portanto, singular em meio aos discursos até então feitos sobre o caráter nacional, o que Sodré percebe ao defini-lo: “É um personagem singular, logo inassimilável pelos padrões identitários oficiais, embora interpretável como figura que nacionaliza a invenção” (Sodré, 1999:96). E compreendê-lo em sua falta de caráter é o objetivo de Mário. Scliar, por exemplo, questiona: Macunaíma é preguiçoso ou melancólico? A atitude de sempre afirmar sua própria preguiça é feita em um tom satisfeito, de alguém que curte sua própria inércia, ou de alguém que, melancolicamente a reconhece? (Scliar, 2003:232) Responder a essa pergunta é tarefa vital para compreender como Mário pensa seu personagem.

A preguiça representa o aspecto lúdico de Macunaíma, e é esse aspecto que Mário busca manter, ameaçado que está perante os rigores da civilização da qual Fraulein, a governanta de *Amar, verbo intransitivo*, por exemplo, é uma representante, e tal dualidade está presente em toda a sua obra e neste trecho do texto que ele chama de idílio: “O alemão não tem escapadas nem imprevistos. A surpresa, o inédito da vida é para ele uma continuidade a continuar. Diante da natureza não é assim. Diante da vida é assim. Decisão. Viajaremos hoje. O latino falará: Viajaremos hoje! O alemão fala: Viajaremos hoje. Ponto final. Pontos-de-exclamação...É preciso exclamar para que a realidade não canse...” (Andrade, 1995:54).

Do lado oposto à rigidez germânica está o “Ai, que preguiça!” macunaímico e, entre estes pólos, estrutura-se a obra do autor. E a incapacidade germânica em perceber as nuances nacionais é ressaltada mais de uma vez. Em determinado momento, Fraulein irrita-se: “Não percebera bem a claridade desconexa daquela explicação. O método germanicamente dela e didática habilidade no agir, não admitiam tal fumarada de palavras desconexas” (Andrade, 1995:77). Até que, na tarde carioca, em contato com a natureza tropical, a racionalidade germânica cede: “A razão pouco a pouco escampou. Desapareceu por fim, escoraçada pela vida excessiva dos sentidos. Das partes profundas do ser lhe vinham apelos vagos e decretos fracionados. Se misturavam animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira enfim uma alma vegetal” (Andrade, 1995:121). Mas é importante, para melhor compreendermos este trecho, acentuarmos que o fato do Rio de Janeiro ser a capital federal constituiu, para Mário, “um péssimo sintoma de caráter para a nossa nacionalidade” (Andrade, 1991:43).

Em *Amar, verbo intransitivo*, temos o retrato de um universo ao qual Mário não retornaria: a burguesia e a família burguesa, descrita como um núcleo auto-suficiente e sem grandes laços com a sociedade inclusiva (D’Incao, 1997:239).

Por isto mesmo, um núcleo que não enquadra-se no universo andradeano, caracterizado pela preocupação em manter vínculos e intercâmbios entre povo e elite. Um universo que privilegia a comunicação, não o isolamento e conflito, e no qual a comunicação entre Fraulein e Macunaíma assume importância primordial. Na dualidade Macunaíma-Fraulein reencontramos a dualidade sertão-civilização, e Mário toma Macunaíma, como Euclides tomou o sertanejo, como cerne da nacionalidade. A antinomia entre essa nacionalidade e a cultura européia é profunda e Mário, ao mesmo tempo, admira e ironiza quem busca superá-la. Para ele, “que se tenha conseguido implantar, neste calor brasileiro, laivos bem visíveis de civilização européia, me parece admirável de força e tenacidade. E talvez tolisse enorme ...Milhormente nos formaríamos talvez como chins ou indianos, de místico e vagaroso pensar” (Andrade,1976:269). Mas, se a construção de uma civilização nos trópicos a partir de parâmetros europeus é, para Mário, uma inviabilidade, uma civilização que simplesmente vire as costas à Europa também o é. Isto porque se Mário é nacionalista, por exemplo, em termos estéticos, o nacionalismo, para ele, é um meio, e não um fim. Como Annateresa Fabris ressalta em sua análise sobre e estudo que o autor dedicou a Aleijadinho: “O nacionalismo não é, porém, a meta final a que o autor aspira, desejoso de integrar a arte brasileira na arte universal”( Fabris, 1982:230 ).

E no projeto ao mesmo tempo nacionalista e universal de Mário insere-se sua correspondência. Vale em relação à toda ela o que Eneida Maria de Souza escreveu a respeito das cartas enviadas por ele a Henriqueta Lisboa: “Esta publicação tem o mérito de revelar o lado confessional e reflexivo de Mário, que se posiciona à distância de si próprio e se deixa ler como personagem construída ao longo do tempo” ( Souza, 2002a:146 ). Mas as cartas remetem, por sua vez, a partir do início dos anos 20, a um objetivo programático definido por Moraes: “A partir desse momento, a correspondência de Mário de Andrade poderá ser interpretada como a prática de um projeto pedagógico inserido no ideário modernista, pois a carta se torna ostensivamente o lugar privilegiado de difusão dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico” ( Moraes, 2003:58 ).

Mário detém, como define Gonçalves, “um comportamento somatório dos principais ramos do pensamento europeu contemporâneo ( Gonçalves, 1993:52 ). E é profundamente nacionalista. Estrutura-se, assim, uma dualidade que não é característica apenas de sua obra, o que Azevedo ressalta ao acentuar as semelhanças nos discursos de Mário de Andrade e Graça Aranha sobre a relação entre nacionalismo e universalização: ambos definem-nas como relações de união, não de estranheza. As relações entre os dois autores não são boas, e Mário pouco se refere a seu colega de movimento, mas Azevedo busca, acentuando tal distanciamento, acentuar tal confluência: “Como descrever essa presença de

Graça Aranha na produção modernista alheia? Uma palavra de hoje. Contaminação. Idéias assimiladas e incorporadas num processo expansivo, difícil de rastrear inteiramente e com boa dose de não-consciência, em um contexto comum favorável”. (Azevedo, 2002:362). Um contexto, enfim, no qual a construção de um projeto de nacionalidade caminhava a par com uma certa ânsia em colocar o país no compasso da cultura mundial.

Conseguir tal objetivo implicava, também, em manter-se a par do conhecimento científico criado em outros países e em utilizá-lo no estudo da realidade brasileira, o que Mário, enquanto artista, não hesitou em fazer. Assim é que o uso da paródia não exclui, em *Macunaíma*, a utilização de instrumentos históricos, sociológicos e, principalmente, antropológicos. Mito e etnografia unem-se, como lembra Ávila, na construção da obra (Ávila, 1994:53). O pensamento de Mário situa-se, portanto, nos anos 30, em um contexto cultural marcado pela clivagem entre a apropriação de vanguardas européias e o compromisso com um projeto estatal de cunho nacionalista (Souza, 2002b: 57): é nessa encruzilhada que sua obra se situa. A identidade nacional- sua existência ou não- é questão fundamental na obra de Mário e ele oscila ao tentar respondê-la. Assim, fazendo uma comparação entre Brasil e Argentina, ele conclui que se ambas as nações são tão diferentes, é porque ambas já possuem uma identidade que as diferencia e as caracteriza, mas uma identidade ainda precária, a ser talhada “entre a atração e influência européia e uma fatalidade nacional certa mas sem nitidez ainda, quase miragem, por ser baseada no futuro” (Andrade, 1978:111). Uma identidade, portanto, que é, também, uma promessa. Em outra ocasião, porém, ele afirma não termos uma identidade nacional e este é, para Mário, o problema central. Não temos identidade e não temos tradição; por assim dizer, não temos um passado que sedimente qualquer tradição que se pretenda sólida e, por isto, importamos e adaptamos, com facilidade, tradições que não são nossas. E isto gera o amoralismo e a maleabilidade macunaímicas. Uma maleabilidade sintetizada no trecho da obra na qual se descreve como “o herói pegou na consciência dum hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma” (Andrade, 1988:148). A inexistência de uma cultura e de uma civilização próprias é, para Mário, uma constatação e uma angústia diversas vezes expressa. Neste trecho, por exemplo, escrito em viagem à Amazônia: “Nos orgulhamos de ser o único grande ( grande? ) país civilizado tropical...Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza” (Andrade, 1983: 61). Falta identidade ao Brasil, e daí a facilidade com a qual importamos, imitamos e assimilamos. Fazemos tudo isto com voracidade, de

maneira onívora, porque nos falta uma tradição que nos permita criar mecanismos apropriados de seleção. Mas tal consumo é, ao mesmo tempo, voraz e superficial, não se dá de maneira orgânica. Tudo é aceito, mas nada é devidamente assimilado, porque falta ao brasileiro o fundamental: uma tradição que sirva de parâmetro para a devida avaliação e deglutição da cultura importada. Somos antropófagos, mas pouco retemos do que digerimos. Trata-se de questão crucial em Mário, fundamental para a compreensão de sua obra, que ele sintetiza em artigo publicado em 1937:

“Deixem que eu diga, mas nas civilizações novas que nem as desta América, os seres são profundamente imorais, no sentido em que a moral é uma exigência derivada aos poucos do ser tanto indivíduo como social. Não nos custa a nós, americanos, aceitar religiões, filosofias, e mesmo importar civilizações aparentemente completas. O nosso dicionário vai de A pra Z, direitinho. Tem F tem L e tem R: Fé, Lei, Rei. O que não nos é possível importar é a precedência orgânica dessa Fé, dessa Lei e desse Rei, nascidos de outras experiências. Nós existimos pouco, demasiado pouco. Nós existimos em desordem. É que nos falta antiguidade, nos falta tradição inconsciente, nos falta essa experiência por assim dizer fisiológica da nossa moralidade que, só por si, torna a palavra “passado” dum incompetência larvar” (Andrade, 1976:181).

Mário não se define, assim, como um crítico da tradição. Mais que inovar em relação a tradições insepultas, é a própria ausência destas tradições que ele aponta como problema fundamental. Fica, então, a questão: existe uma cultura brasileira? A obra de Mário gira em torno desta pergunta, e da necessidade de respondê-la. E não é uma obra linear, já que ele encara tal existência com maior ou menor ceticismo em diferentes textos e ocasiões, negando-a algumas vezes, afirmando-a, outras. Exemplifico: Câmara Cascudo define a culinária brasileira como “um trabalho português de aculturação compulsória, utilizando as reservas amerabas e os recursos africanos aclimatados” (Cascudo, 1983: vol. II, 431): algo específico, portanto. Brasileiro. Da mesma forma, Gilberto Freyre descreve como valores ameríndios e africanos foram incorporados à culinária patriarcal e esta se formou “utilizando-se grandemente, ecologicamente, teluricamente, tais valores” (Freyre, 1969:30). Uma síntese específica. Brasileira. E descrevendo a culinária brasileira, Mário chega a conclusões idênticas às reiteradas pelos autores mencionados.. Temos cultura por que temos uma culinária específica: testemunho de nossa originalidade. Segundo Mário, “o importante é que, fundindo princípios constitucionais de pratos asiáticos e elementos decorativos de con-



dimentação africana, modificando pratos ibéricos, chegamos a uma cozinha original e inconfundível. E completa” (Andrade, 1976:219).

Da mesma forma, em 1936, ele afirma, mesmo que dentro de matizes específicos, tal existência:

“Nós, hoje, não somos apenas um povo nacional com caracteres e tendências psicológicas já bastante determinados, como já possuímos uma cultura própria. Esta cultura é incipiente, não tem dúvida, mas já existe. Se é certo que nos domínios da filosofia o Brasil nunca teve pensadores originais (de resto não existem propriamente filosofias nacionais), no domínio das ciências, já possuímos institutos que são verdadeiros núcleos de pesquisa e cultura brasileiras, independentes de qualquer influência estrangeira, verdadeiramente originários do engrandecimento do país, unicamente voltados para as necessidades dele, e focos, portanto, de cultura original naquilo em que o país é original” (Andrade, 1993:3).

Não criamos, por outro lado, um pensamento original: pressuposto andradeano. As causas apontadas por ele são o fato de “sermos em tudo uma mentalidade importada” e a ignorância do meio, Tal ignorância gerou consequências que travaram a criação de um pensamento original: “Ninguém sabia nada, e os que se aventuravam a saber não tinham, para ir além do já sabido de importação, o excitante da compreensão alheia. Como poderia o público seguir a originalidade do pensamento e compreendê-lo, se ignorava o próprio chão de onde o pensamento librara o vôo novo”? E é a já mencionada necessidade de educar, conscientizar o povo, que surge como um entrave; ao desincumbir-se prioritariamente desta missão, as elites brasileiras deixam forçosamente em segundo plano a construção de um pensamento original, o que leva Mário a concluir: “E com isso, os nossos pensadores se viam obrigados a ensinar, a descrever repetidamente aquele chão indispensável ao primeiro pouso e fortalecimento das asas. Era fatal essa necessidade de primeiro instruir para depois construir” (Andrade, 1993:50).

Pensando Macunaíma, Mário pensa o brasileiro: um é o outro. Macunaíma é individualista e Mário constata o que chama de “individualismo bastante ridículo do brasileiro”. Este é definido como “uma raça admirável”, e Mário enumera suas qualidades: inteligente, imaginativo, suave, alegre, bom, resistente: características que definem o comportamento de Macunaíma. Como acentua Lopez, “o herói é marcado pela preguiça, pela astúcia, pela fantasia, pelo erotismo, pela magia” (Lopez, 1988:273). Mas a conclusão é pessimista: “Os nossos defeitos



por enquanto são maiores do que as nossas qualidades...Por isso que o brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episódicas e defeitos permanentes” (Andrade, 1966:70-2).

Qual a importância, enfim, da identidade nacional, de sua busca, para Mário? É fundamental, e ainda, indissociável da busca de sua própria identidade. Segundo Morse: “Na torrente de poesia, ficção, ensaios, crônicas e cartas que viria a produzir, Mário não abandonaria a busca da identidade brasileira e de sua identidade individual. As artes eram um fascínio permanente, como também eram a etnicidade, a sexualidade, a língua e a fala. Mário buscava compor uma gramática da vida brasileira” (Morse, 1990:148).

Zilberman também salienta, referindo-se à Macunaíma, o caráter introspectivo da busca da identidade nacional efetuada por Mário: “Irmanam-se a realidade nacional, traduzida pelos elementos mais verdadeiros e populares- a natureza amazônica, a índole dolente de negros e índios- e a interioridade do poeta, em busca de uma expressão que dê conta simultaneamente do eu e do espaço cultural e humano que o rodeia (Zilberman, 1994:67). E igualmente, a busca do caráter nacional em Mário é, para Lafetá, a busca do autor por si próprio, ou seja, a busca de uma auto-identidade que tenta afirmar-se entre a realidade da qual faz parte e a cultura estrangeira que embasa sua formação (Lafetá, 1986:25). Em Mário, portanto, a busca da identidade nacional e a busca de sua própria identidade enquanto indivíduo são, como sugere Rosenfeld, inseparáveis e interdependentes (Rosenfeld, 1976:187). A construção da identidade nacional é para ele, enfim, a construção de si próprio. Não temos uma identidade nacional e este é, para Mário, o problema central. Segundo ele, “mal é não termos uma consciência nacional verdadeira, isso acho indiscutível” (Andrade, 1976b: 189). E a tentativa de construção desta identidade é, para ele, a única maneira que o artista- ele, portanto- têm de expressar-se. Para ele, “a razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução de seu povo. Tudo o mais é perder-se e divagar informe, sem efeito” (Andrade, 1963a:115).

Tal busca é, também, uma missão na qual o artista deve empenhar-se e pela qual deve sacrificar-se, se for o caso. Este sentido de missão já é anunciado em carta de 1924, e iria orientar toda sua obra, ao lado de um conceito que o acompanha: cabe ao artista e ao intelectual construir a identidade nacional. Tal sentido e tal conceito estão presentes na referida carta: “Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo...Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime” (Andrade, 1982:5). Há um descompasso, para Mário, entre a uniformidade regrada européia e o desregramento, inclusive erótico-

co, que fundamenta o comportamento do brasileiro. Este descompasso está presente, por exemplo, na obra de Padre Jesuíno do Monte Carmelo, pintor colonial de quem o autor se faz biógrafo, e que situa-se entre a cultura erudita, a que não alcança, como lembra Kossovitch, e a folclórica, da qual não faz parte (Kossovitch, 1990:144). A crítica à Jesuíno deriva, ainda, de uma crítica mais ampla ao que ele chama de semicultura; um conjunto de manifestações culturais que transitam entre a cultura erudita e a popular, não dispendo nem da sofisticação desta nem da autenticidade daquela. Tal cultura e seus adeptos- vistos como intermediários sem grandeza nem consistência, dogmáticos porque semicultos- recebem de Mário uma dura condenação: “A gente pode lutar com a ignorância e vencê-la. Pode lutar com a cultura e ser ao menos compreendido, explicado por ela. Com os preconceitos dos semicultos não há esperança de vácuo ou compreensão. Ignorância é vácuo: aceita. Semicultura? Essa praga tem a consistência da borracha: cede mas depois torna a inchar” ( Andrade, 1983: 94 ).

E, em sua situação de intermediário, Jesuíno encarna o descompasso entre desregramento e uniformidade. Para Mário, “Jesuíno não podia saber que uma euforia sexual lhe determinasse tal rosto mais sexualmente amável da Senhora do Carmo, que horror!...Jesuíno não podia saber que o colorido e enfeite do fôrro da Carmo ituana lhe brotavam duma realidade nacional contrária às regras e constâncias vindas da Europa que sabia das coisas” (Andrade, 1963a:194 ). E este descompasso é acentuado por Mello e Souza ao referir-se a Macunaíma: “Do ponto de vista cultural, Macunaíma é também uma personagem ambivalente, dúbia, indecisa entre duas ordens de valores. É na verdade um homem degradado que não consegue harmonizar duas culturas muito diversas: a do Uraricoera, donde proveio, e a do progresso, onde ocasionalmente foi parar” ( Souza, 1979:45 ). Faltam a Jesuíno e a Macunaíma a síntese indispensável para a construção da nacionalidade.

Temos, para Mário, o brasileiro, mas não temos, ainda, o Brasil: este depende, para existir, de uma síntese que falta ser feita, e Mário usa o termo barafunda para defini-lo. Isto porque o Brasil não é uma nação que tenha se formado organicamente. É um país-colônia, internacional, de civilização importada, que formou-se por acréscimos antes que por evolução natural (Andrade, 1972:167). Como acentua Sandroni, “a idéia de “ser brasileiro” como atributo comum de poeta e seringueiro, e virtualmente de todo o povo ( desculpem a tautologia ) brasileiro, é contrastada com a ausência de comunidade, de comunicação entre os mesmos” (Sandroni, 1988:43). A construção desta síntese pressupõe, contudo, a inserção do específico no universal e a absorção dos valores da qual Fraulein é o símbolo. Seguindo a conclusão de Sandroni: “O ponto é que essa incorporação à modernidade, longe de acarretar diluição, se traduz justamente na criação

de uma identidade nacional. Os dois processos- incorporação e identificação- se confundem, porque o resultado da aplicação sistemática do pólo europeu às nossas “unidades desrelacionadas” será a almejada síntese real, será afinal a conquista de um caráter” ( Sandroni, 1988:51 ).

Escrevendo sobre Macunaíma, Sérgio Buarque menciona, referindo-se ao herói, “o espírito mágico, que contrasta com a nossa civilização técnica, utilitária, mas que, apesar de tudo, ainda vive entre nós, sob mil formas intermediárias” ( Holanda, 1996: vol. I. 260 ), mas o herói sem nenhum caráter não pode, simplesmente, virar as costas à Fraulein: depende dela para, enfim, ter um caráter.

O próprio Macunaíma é, contudo, o primeiro a defender-se da influência européia, ao afirmar: “Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia de-certo esculhamba a inteireza do nosso caráter” ( Andrade, 1988:115), mas esta postura nacionalista é por ele abandonada logo depois, quando ele brada ao ver um transatlântico: “Vou pra Europa que é melhor!” ( Andrade, 1988:120). A postura contraditória de Macunaíma perante a modernidade representada pelo transatlântico europeu (que era, afinal, a Mãe d’água disfarçada) é, afinal, a postura do próprio Mário. A construção da identidade nacional passa também pelo combate à influência européia, e Mário nele se engaja: “Combato atualmente a Europa o mais que posso. Não porque deixe de reconhecê-la, admirá-la, amá-la porém para destruir a europeização do brasileiro educado. Melhor meio de combater: blague fundada sobre um leve fundo de verdade, enunciada com força e alegria” ( Moraes, 2001:222). Por outro lado, o processo mesmo de formação da nacionalidade decorreu, no Brasil, de um processo de importação e adaptação que não transcorreu sem traumas. Segundo Mário, “tendo importado a civilização cristã, correspondente a outras necessidades sociais e outros climas, a sociedade brasileira sofreu naturalmente e por muitas partes ainda sofre, os perigos e falsificações dessa anormalidade” ( Andrade, 1963a:17). Somos, então, uma civilização cristã transplantada nos trópicos, buscando adaptar-se à especificidade do meio e sofrendo a influência das civilizações negras e ameríndias. Ficam embaçadas, assim, as fronteiras entre a imitação cultural e as próprias origens da nacionalidade, que são européias, tratando-se, no caso, da necessidade de criação (e Mário sublinha tal necessidade) de uma identidade a partir da matriz européia. E Mário frisa o caráter europeu- mais especificamente lusitano- de tal matriz: “A influência portuguesa na formação da nacionalidade brasileira foi grande. Nem se pode chamar propriamente de influência o que se deu. Nós somos como início, criação de Portugal, e a entidade portuguesa exerceu sobre nossa formação os poderes benéficos e maléficos da maternidade. Como início de universalização social devemos tudo à nação portuguesa” ( Andrade, 1963a:81).

É importante lembrar, ainda, que Mário nunca conheceu a Europa, nunca colocou os pés em Paris. E daí? Daí que ele relembra o sentimento de inferioridade que era o seu por ser o único de seu grupo nesta situação, e relembra a piada de Paulo Prado, imaginando-o bradar, ainda a bordo do navio, de retorno a uma imaginária viagem a Paris: “Está tudo errado rapaziada! Vamos recomeçar que agora eu sei direito as coisas”, me dava um ódio...Bastava algum deles ser levado à parede pela minha lógica livresca, e lá vinha a minha ignorância de Paris como argumento de salvação” (Andrade, 1993:170).

A ambiguidade de Mário perante a cultura européia fica patente e pode ser simbolizada pela comparação entre dois poemas. Em um, ele rejeita a temática européia e a branquitude a ela associada:

“Meus Deus como ela era branca!...  
Como era parecida com a neve...  
Porém eu não sei como é a neve,  
Eu nunca vi a neve,  
Eu não gosto da neve!

“E eu não gostava dela” (Andrade, 1974:122).

Outro poema, contudo, abre com o autor afirmando a presença, nele, de tal branquitude:

“Grito imperioso de brancura em mim...”

E termina com Mário situando-se europeicamente na mistura racial e cultural brasileira:

“Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!  
Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de Raças”  
(Andrade, 1974:204)

É a partir de *Macunaíma*, contudo, que a importância da questão racial em Mário pode ser devidamente esclarecida. De “herói de nossa raça”, definição inicial que seria dada por Mário a *Macunaíma*, este transforma-se em “herói de nossa gente” e, a partir desta transformação, Mário produz uma ruptura de largas consequências na cultura brasileira. A questão racial é colocada em segundo plano, e passa a preponderar como objeto de estudo a cultura brasileira vista como entidade autônoma em relação às matrizes culturais e raciais que a geraram.

E Mário preocupa-se com a fragilidade da identidade nacional; frágil por-

que em processo de formação. Como acentua Travassos: “A entidade nacional descrita por Mário é frágil e jovem. Os brasileiros ainda mal constituíam um povo e já eram assediados por forças contrárias: internacionalismo dos artistas e das elites, contingentes de imigrantes que traziam consigo culturas seculares. Ao mesmo tempo, o lugar das etnias nativas e africanas na cultura moderna era reduzido, porque fatalmente desapareciam na civilização” (Travassos, 1997:120). Seguindo ainda esta linha de raciocínio, a autora conclui: “*Macunaíma* relata a extinção dos nativos e suas particularidades étnico-culturais, cuja incompatibilidade com a civilização é realçada nas peripécias do herói na taba paulistana” (Travassos, 1997:149). Aqui, contudo, a autora situa a obra em um registro marcado por uma preocupação histórica que não é a sua. Em momento algum Mário preocupa-se com o processo histórico de extinção do indígena (assim como José de Alencar ignorou conscientemente o indígena real), nem busca situá-lo como personagem concreto da realidade de seu tempo em contato e em choque com a civilização.

Costa Lima ressalta o caráter ao mesmo tempo romântico e mítico do nacionalismo modernista e, por extensão, andradiano: trata-se buscar uma identidade alicerçada antes em mitos que na realidade, e uma busca que deriva do que ele chama de “vaga idéia romântica da nacionalidade” (Lima, 1968:77). Ao efetuar suas pesquisas folclóricas Mário está, desta forma, buscando alicerçar na realidade contemporânea um processo de construção identitária de origem literária e fundamentos míticos. Um processo cujas bases, nestes sentidos, foram delineadas por José de Alencar em *O Guarani*: ali está, ao mesmo tempo, o modelo e a antítese da antropofagia oswaldiana e de *Macunaíma*.

É preciso ainda, a partir daí, vermos com reserva o pretense indianismo presente em *Macunaíma*, na medida em que o próprio Mário vê a influência ameríndia com acentuado ceticismo. Para ele, “o elemento ameríndio no populário brasileiro está praticamente assimilado e praticamente já é quase nulo. O Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. O ameríndio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e não brasileiro” (Andrade, 1962:16). A presença do índio na obra de Mário- e mais especificamente em *Macunaíma*- passa pelo terreno do mito- aliás como na obra de Alencar-, sendo pouco relevante em qualquer tentativa de descrição da realidade baseada em fatores empíricos. *Macunaíma* é mestiço e mítico. Mítico, como acentua Florestan e, como tal, vivendo em um espaço e em um tempo reversíveis, onde tudo é possível. E é mestiço; ainda nas palavras de Florestan, “o mais mulato dos heróis brasileiros” (Fernandes, 1978:158).

E o próprio Mário rejeita a presença do indianismo em seu livro:

“O fato dum herói principal de livro ser índio não implica que o livro seja indianista. A maior parte do livro se passa em S. Paulo. Macunaíma não tem costumes índios, tem costumes inventados por mim e outros que são de várias classes de brasileiros. O que procurei caracterizar mais ou menos foi a falta de caráter do brasileiro que foi justamente o que me frapou quando li o tal ciclo de lendas sobre o herói taulipanguê. Os caracteres mais principais que a gente percebe no livro são a sensualidade, o gosto pelas bobagens, um certo sensualismo melando, heroísmo, coragem e covardia misturados, uma propensão para política e para o discurso. Porém nem tive intenção de fazer um livro importante de psicologia racial não” (Andrade, 1982:104).

Nesta precisa síntese dos sentidos e objetivos do livro fica claro não ser as origens indígenas do herói seu elemento determinante, e fica claro o fato de Mário não estar buscando, necessariamente, os fundamentos raciais do caráter brasileiro. Assim agindo, Mário situa-se, ainda, como um autor de transição. Sua perspectiva, se ainda toma a miscigenação como elemento fundante da identidade nacional, já não a problematiza à maneira de Sílvio Romero e Euclides da Cunha, nem a exalta como Gilberto Freyre o faria. Ocorreu, é um fato, e Macunaíma é seu fruto. Cabe estudar suas consequências, ou seja, a identidade nacional. Pensar a construção da identidade nacional é, também, pensar a questão do nacionalismo, e o nacionalismo cultural é, em Mário, um projeto identitário. A partir dele torna-se possível partir em defesa dos fundamentos da identidade nacional que estão ameaçados pela modernidade e pela ação de elites hostis e alheias aos setores populares nos quais tal identidade busca refúgio. Tal nacionalismo é uma defesa do lado mais fraco da cultura brasileira; mas, também, na perspectiva do autor, de seu lado mais autêntico. O nacionalismo de Mário não pode, por outro lado, ser confundido com mero patriotismo. Passa, pelo contrário, pela negação do patriotismo ou, pelo menos, de um certo tipo de patriotismo. Como acentua Lopez: “Seria preciso liberar da imagem de pátria a idealização auri-verde e a coação deles, de militarismo, para fazer com que o povo assumisse realmente a propriedade de seu país” (Lopez, 1972:59). E o próprio Mário faz questão de manter tal distinção, a ponto de declarar-se “um antipatriota convicto” (Andrade, 1991:8). E a acentuar, ainda: “Já tive compreensão política de pátria mas a ultrapassei. Graças a Deus. Pátria para mim é que nem as classes sociais: uma camisa de força que muitos vestem por...digamos por prazer” (Andrade, 1983a:248). Tal nacionalismo não pode, contudo, redundar em mero primitivismo. Precisa ser reelaborado como arte para que possa

integrar-se à cultura universal e gerar, a partir daí, uma contribuição cultural especificamente brasileira. Daí a importância central do artista: ele deve agir como um demiurgo capaz de resgatar a cultura popular e, dialeticamente, transcendê-la ao criar uma arte que seja, ao mesmo tempo, erudita e popular. E daí o retorno da dicotomia entre elite e povo, na medida em que o povo, mantenedor da identidade nacional, expressa-a a partir de manifestações que precisam, porém, ser transcendidas para tornarem-se universalmente válidas. E aí, entra em ação as elites- artísticas, que sejam -, mas elites.

Desta relação dialética entre primitivismo e universalismo, *Macunaíma* é fruto. A obra postula um primitivismo redimido e justificado enquanto expressão artística e, ao mesmo tempo, fundamento dessa expressão, em uma relação cujo parentesco com a antropofagia oswaldiana- peremptoriamente negada por Mário- é inegável. E, neste sentido, Haroldo de Campos assinala a influência de Oswald sobre Mário, mais especificamente de *Memórias sentimentais de João Miramar* sobre *Macunaíma* a partir do ponto de vista paródico operante em *Miramar* e na obra de Mário na carta para as Icamíabas: influência que, acentua Campos, é reconhecida pelo próprio Mário ( Campos, 1973:3 ). Esta relação passa, ainda, pela relação cidade-campo que estrutura a narrativa, e na qual os pólos funcionam ora de maneira antitética, ora complementar. *Macunaíma* recusa a cidade e retorna ao campo, mas sente seu fascínio. E tenta explicar a cidade a partir de seu imaginário primitivo. A civilização urbana é traduzida por *Macunaíma* em expressões e sentidos que são os dele, não os da cidade e, a partir daí, a cama transforma-se em uma “rede estranha plantada no chão”, o edifício em uma “maloca mais alta que o paranaguara”, o elevador em um saguim-açu, e por aí vai. Mas o mais importante: *Macunaíma* não consegue compreender a secularização do universo urbano de onde os deuses e a magia foram expulsos, e tenta traduzi-lo em termos mágico-religiosos, onde as máquinas são deuses: “Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa deveras forçada, Tupã famando que os filhos da mandioca chamavam de Máquina mais cantadeira que Mãe-d’água, em bulhas de sarapantar” (Andrade, 1988:40).

Como acentua Facioli, *Macunaíma* representa um momento de transição e um impasse a ser resolvido: o momento no qual o processo de modernização atrasada adquire um ritmo acelerado dentro do qual a convivência entre o lúdico e o racional, o primitivo e o moderno já não torna-se mais possível e uma escolha terá de ser feita. Nesta escolha, a opção pela modernidade significa a perda das potencialidades macunaímicas, a partir do contraste que Facioli explicita: “Figura-se, pois, aí, o impasse entre as potencialidades do primitivo com função libertária e a inevitabilidade da organização industrial capitalista como capacidade avançada de produzir. Digamos, em linguagem que Mário compar-



tilhava, o impasse entre a relação “pré-lógica” do primitivo com o mundo, poética e mitificante, e a *ratio* ocidental, moderna e capitalista que se impõe como dominação do mundo” ( Facioli, 1992:72 ).

Mário, porém, é paulistano, e Morse define a importância de São Paulo para ele: “São Paulo é a comoção de sua vida; ele é o arlequim de seu carnaval de ouro e negro, dinheiro e cinzas, cobiças e arrependimentos” ( Morse, 1995:136). Já Macunaíma, ao virar as costas para São Paulo e transformá-la em um “bicho preguiça todinho de pedra”, reitera, de fato, a incompatibilidade entre a identidade nacional e a modernidade urbana e capitalista, revertida ao tempo preguiçoso no qual vive o herói e nele paralisada. E ao levar com ele o que mais o atraiu na cidade- seus símbolos de progresso- estes são ressignificados e perdem toda sua função específica, ganhando caráter apenas ornamental: “Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Patek e o casal de galinhas Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha. Não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho porém lhe balangando no beijo pendia um muiraquitã” ( Andrade, 1988:136). *Macunaíma* analisa, ainda, o confronto entre cultura popular e modernidade, e deste confronto emerge uma questão: resta, fora da cultura popular, uma cultura sem raízes para manter-se e sem uma tradição que a sustente, e esta é uma questão fundamental para Mário. Não criamos, segundo ele, uma tradição erudita; o Brasil não é uma nação erudita. A tradição cultural a ser reivindicada pertence ao povo e deve ser trabalhada pelo folclore: daí sua importância, e daí o caráter postiço de uma certa arte que transita entre a legitimidade da arte folclórica e a legitimidade da arte erudita. É o caso, novamente, do Padre Jesuíno do Monte Carmelo: “Há um quê de irregularidade, de...de baixeza mesmo na obra dele, que não tem nada das forças, formas e fatalidade da arte folclórica. Mas Jesuíno não chega a erudito. É um popularesco. E muito urbanizado mesmo. De maneira que sempre somos obrigados a vê-lo naquilo que ele pretendeu ser, um pintor culto! E dentro disso, ele é o culto sem tradição por detrás, o culto sem ter aprendido o suficiente, o culto sem cultura” (Andrade, 1963a:202).

Mário identifica na cultura brasileira uma tentativa de síntese que vem sendo feita desde Sílvio Romero, mas falta a tais tentativas uma tradição que as alicerce. Pelo fato de o Brasil não ter, ainda, se constituído em nação, não é possível buscarmos as características e sentidos de uma síntese que está ainda a ser feita. E Mário conclui: “Ora tal síntese era, especialmente em relação aos fenômenos culturais, impossível: porque, como sucede com todos os outros po-

vos americanos, a nossa formação nacional não é natural, não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica. Daí a imundície de contrastes que somos. Não é tempo ainda de compreender a alma-brasil por síntese” (Andrade, 1943:8).

Artistas que buscam exprimir os anseios populares colocam-se, assim, em uma posição contraditória. Tentam efetivar uma síntese impossível e exprimir uma expressão ainda inexistente. Foi a posição contraditória na qual um autor como Castro Alves se viu: “Castro Alves viveu num país desprovido propriamente de povo, de um povo de que ele pudesse se tornar a expressão” (Andrade, 1943:111). O que Mário busca, afinal, é alicerçar a modernidade na tradição e, para isto ele precisa voltar ao passado. Mário é mais conservador que Oswald, por exemplo, inclusive, pelo menos no início, por questões de sobrevivência pessoal. Professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ele enfrenta problemas com pais de alunos temerosos e indignados, quando Oswald publica, em 1921, um artigo chamando de de “O meu poeta futurista”, e termina publicando, por sua vez, um artigo no qual rejeita terminantemente o rótulo” ( Eleutério, 1989:25 ). Mas seu conservadorismo implica, mais que isso, na necessidade de resgatar o passado; de conservá-lo. A busca de Mário pelo passado, sua preocupação em resgatá-lo e preservá-lo, simbolizada por sua viagem a Minas e pela redescoberta do barroco não é, portanto, gratuita: buscava-se a partir da reconstrução de uma tradição passível de desaparecimento criar âncoras genuinamente nacionais para a modernidade ( Borges, 1999:114 ): um projeto modernista do qual ele foi o principal expoente. Neste projeto o artista tem importância fundamental, já que a criação imperativa de uma arte brasileira transcende o terreno artístico e se transforma em instrumento para construção da identidade nacional. Cabe ao artista resgatar e materializar os elementos ainda inconscientes existentes na alma do brasileiro e dar-lhes vida, criando e dando contornos definidos ao próprio caráter brasileiro neste processo: resgatando o herói sem nenhum caráter de sua condição híbrida e indistinta. Isto implica em conhecer o brasileiro, em aceitá-lo e em transformá-lo. Implica em uma busca, mas em uma busca sem exotismos: “Se a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até para nós. O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caráter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém” ( Andrade, 1962:27).

Neste projeto há, ainda, tradições a serem preservadas e outras a serem superadas. A tradição a ser superada é o bacharelismo representado pelo bacharel de Cananéia que Macunaíma encontra em suas andanças, coroca a ler manuscritos profundos, na definição de Mário. E o diálogo travado entre Macunaíma e o bacharel é exemplar em mais de um sentido:

“ \_ Como vai, bacharel?  
 \_ Menos mal, ignoto viajor.  
 \_ Tomando a fresca, não?  
 \_ C’est vrai, como dizem os franceses.  
 \_ Bem, té-logo bacharel, estou meio afobado...” ( Andrade, 1988:32).

Deste curto e fundamental diálogo alguns aspectos devem ser retidos: o evidente contraste entre a fala dos interlocutores- fluida e coloquial, uma, empolada e artificial outra -, o uso de uma expressão francesa como mero artifício, denunciando uma imitação cultural que funciona como enfeite e demonstração vazia de erudição, ao invés de integrar-se à cultura brasileira, fecundando-a, a absoluta impossibilidade de diálogo entre os interlocutores, denunciando o isolamento do bacharel, reforçada em termos linguísticos e geográficos, e reforçando e ironizando seus próprios estudos em manuscritos profundos: estudos de um coroca isolado de seu meio, e não de um intelectual empenhado em compreendê-lo e transformá-lo. Estudos bacharelescos. Da crítica à tradições específicas ele termina, evoluindo, contudo, para uma crítica ampla e sistemática aos intelectuais. Mário termina a vida de mal com a inteligência nacional, e mantendo em relação a esta uma perspectiva radicalmente crítica, a partir da qual ele aponta o que chama de “cafagestismo do pensamento nacional”, ressaltando o que o desgosta e incomoda: “Um pensamento vil, rasteiro, que só se acomoda com temas de sexualidade grosseira e interesses externos, de uma pobreza de temática e de espírito, que prova muito menos uma realidade da sociedade brasileira que o cafagestismo da Inteligentzia brasileira. Não só o assunto que é baixo, que é cafageste, é o espírito, a maneira com que o assunto é tratado (Andrade, 1991:126). As elites intelectuais que deveriam, na perspectiva andradeana, modelar a identidade nacional a partir do resgate da cultura popular terminam por chafurdarem na lama e traírem, assim, sua missão. Recusá-la: “Não há só falta de refinamento em nossas camadas cultas, há recusa ao esforço que a elevação exige” ( Andrade, 1991:68 ). E a crítica feita por ele à imoralidade brasileira retoma e esclarece, ainda, um aspecto central de *Macunaíma*: o aspecto moral. O herói é imoral porque retrata, neste ponto, um aspecto crucial do brasileiro: “Eu sei que “Macunaíma” não é imoral. Eu usei também da imoralidade, não minha, mas do meu herói para caracterizar a insuficiência moral do homem brasileiro” ( Andrade, 1991:95 ).

Mário não concorda com a imoralidade que caracteriza o comportamento de Macunaíma e faz da obra que descreve suas aventuras não um livro imoral, mas, como o define Proença, “uma sátira à imoralidade”; imoralidade, ainda, que seria, por fim, a causa da morte do personagem (Proença, 1987:17). Tal imoralidade

dade, assim, não está propriamente em *Macunaíma*- e Mário busca sempre defender-se de tal acusação- mas em seu modelo e, também, em seus leitores, que compartilham a imoralidade que é também a deles e são, por isto, denunciados pelo autor: “Tenho visto velhos que se esparramam gosadíssimos e indecentes na leitura, até decorada! Do “Macunaíma” que eles não compreendem nem querem sofrer. Mas eu sofri e sofro o meu livro. Mas esses velhos, como pessoas de qualquer idade, me repugnam” (Andrade, 1991:97). E da mesma raça do bacharel são os políticos tal como descritos por Macunaíma na Carta Pras Icamias. Comentando-a, Fonseca analisa o sentido do conhecimento macunaímico, lembrando que o herói “claudica numa comédia de erros, consagra e petrifica a lição de almanaque, como se o apoio nos autores já conferisse credibilidade ao que escreve. No caso da carta, o Virgílio trágico se esfarela, pulverizando-se em Cômico não intencional” (Fonseca, 1994:73). Ali, Macunaíma dedica-se a escrever no linguajar que seria o do bacharel, e que é o de uma elite que toma a cultura por ornamento, não por expressão da nacionalidade. Nela, ele define e enaltece os políticos: “Com este apelativo se designa uma raça refinadíssima de doutores, tão desconhecidos de vós que os dirieis monstros. Monstros são na verdade mas na grandiosidade incomparável da audácia, da sapiência, da honestidade e da moral; e embora algo com os homens se pareçam, originam-se eles dos reais uirauçus e muito pouco tem de humanos” (Andrade, 1988:85). Ao escrever a carta, Macunaíma transforma-se, e Bolle descreve o sentido dessa transformação: “Usando os recursos da ficção, Mário de Andrade transforma seu herói primitivo em escritor. Ele lança mão desse artifício não para conciliar, e sim, para realçar as contradições da cultura brasileira. Qual é essa cultura, qual a sua identidade?” (Bolle, 1994:290). O caráter parodístico da Carta resulta, portanto, da utilização indevida, errônea e involuntariamente farsesca, por parte de Macunaíma, de uma linguagem erudita que é tomada de empréstimo e utilizada como valor em si. Ali, a linguagem está fora de lugar. Ali, Macunaíma abandona a língua falada que é a sua e adota a língua que ele considera erudita, mas que por não ser a sua, termina sendo descontextualizada e ressignificada, transformando-se em uma linguagem semi-culta, própria de quem transita entre a erudição e a ignorância: a semi-cultura alvo de tantas críticas andradeanas. Uma linguagem kitsch que articula-se, no livro, à descrição da casa de Venceslau Pietro Pietra, cujo sentido é decifrado por Eneida Maria de Souza: “A decoração da casa de Venceslau Pietro Pietra constitui-se de um aglomerado heteróclito de objetos de arte, onde cada pedra esculpida remete a uma história, a uma civilização. Esse ambiente, de natureza kitsch, reproduz a imagem de um falso museu arqueológico em que o proprietário encarna a figura do novo rico, cuja maior ambição é exibir cópias artísticas de proveniências diversas” (Souza, 1988:101).

A questão linguística é de grande importância para compreendermos como Mário pensa a cultura, o nacionalismo e a identidade nacional. Mário define seu trabalho de retomada da língua falada como uma “estilização culta da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente” (Andrade, 1982:23), uma retomada desta linguagem, portanto, a nível erudito. Utilizar, por exemplo, os pronomes a seu modo, um modo popular, distinto da sistematização erudita, possui, na obra de Mário, um significado simbólico percebido por Schwarz: “O aspecto crucial estava na ruptura com o padrão newtropolitano, percebido por uns tantos membros da elite culta como obstáculo obsoleto a um desenvolvimento novo, com eixo interno” ( Schwarz, 1997:138 ).

Uma frase, digamos, não escrita por Mário, ajuda a elucidar seus esforços linguísticos e a compreender seu sentido: uma frase que deveria ser a frase inicial da nunca escrita *Gramatiquinha da Língua Brasileira*, e que ele recorda em artigo escrito em 1944: “Pertencem à fala brasileira todas as palavras de todas as línguas do mundo” (Andrade, 1998:127 ). A construção de uma língua brasileira é, ainda, parte indispensável do projeto de construção desta identidade, o que leva o autor a escrever em brasileiro e a afirmar: “Eu por minha parte estou abraçando inteiramente a língua em que escrevo. Um artigo sobre Manuel Bandeira que sai no próximo número da **Revista do Brasil** tem erros enormes de português. São coisas certas em brasileiro, minha língua atual” ( Amaral, 2001:89 ). Escrita em 1924, esta carta antecipa, evidentemente, um dos sentidos básicos de *Macunaíma*, qual seja, a construção de uma língua brasileira a partir da incorporação orgânica e cumulativa de regionalismos e falares brasileiros, ou o que Oswald chamou de contribuição milionária de todos os erros: uma analogia evidente na obra de ambos os autores, uma destas analogias que Mário, após a ruptura com Oswald, tanto se empenharia em negar. Esta sistematização do falar brasileiro é vista por Mário, ainda, como uma missão a ser cumprida: “Se conseguir que se escreva brasileiro sem ser por isso caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri meu destino” ( Moraes, 2001:137 ).

Se não possuímos uma identidade nacional e uma cultura genuína, possuímos, contudo, uma língua brasileira. Neste ponto, já nos desvencilhamos da herança lusitana. Segundo Mário, “o Brasil já não é outra coisa que Portugal. E essa outra coisa possui necessariamente uma fala que exprime as outras coisas de que ele é feito. É a fala brasileira” ( Andrade, 1976a: 113 ). O repúdio ou, no mínimo, indiferença à herança lusitana é, finalmente, pressuposto para a criação de uma língua brasileira, e Mário fornece suas razões: “Porque nós só seremos brasileiros o dia em que não fizermos caso de coincidir ou não com Portugal, essa espécie de passado que temos” ( Andrade, 1976a: 168). Não se trata, contudo, de

inaugurar uma linguagem andradeana à maneira que seria a de Guimarães Rosa, nem se trata de simplesmente mimetizar a linguagem popular: trata-se de transpô-la para a esfera erudita. E Mário ressalta: “Não quero imaginar que o meu brasileiro- o estilo que adotei- venha a ser o brasileiro de amanhã. Não tenho essa pretensão, juro. Por outro lado se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário” ( Moraes, 2001:182 ). E é uma questão fundamental, ainda, no projeto de construção da identidade nacional. Esta nasce em um processo complexo de continuidade e ruptura com o passado e as origens lusitanas, e para que tal ruptura se concretize torna-se indispensável a construção concomitante de uma língua brasileira: um projeto, enfim, que Mário explicita em carta de 1932:

“Nada mais lógico do que nós brasileiros procurarmos a nossa independência espiritual sobre Portugal que apenas como tradição permanece em nossa vida brasileira contemporânea. Se o nosso povo inteiro, até os cultos em conversa, falam uma língua expressiva da nossa entidade psicológica, e essa fala se distingue enormemente da portuguesa, nada mais justo que esqueçamos a existência de Portugal, nos libertemos inteiramente da sua tutela gramatical, para estarmos em identidade com o povo a que pertencemos. Não se trata de reagir contra Portugal, que é ainda um sintoma de dependência. Se trata de esquecer Portugal, o que é prova de liberdade” (Andrade, 1983:32).

É este procurar a independência, por ele mencionado, que dá o tom, enfim, de todo o projeto de Mário de Andrade. Um projeto estruturado a partir de um impasse, por tomar como base uma identidade contraditória, em plena construção, e da qual ele se aproxima com admiração e repulsa. Mas um projeto, também, que possui inegável grandeza.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy (org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo, EDUSP/IEB, 2201
- AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. “Macunaíma: “sintoma de cultura nacional” in *Tempo*, n.9 Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000
- ANDRADE, Mário de. “O samba rural paulista” in *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLI, São Paulo, Departamento de Cultura, 1937
- \_\_\_\_\_. Crônica musical. in *Revista do Brasil*, ano II, 3ª fase, n.7. Rio de Janeiro, 1939

- \_\_\_\_\_ *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943
- \_\_\_\_\_ *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962
- \_\_\_\_\_ *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963
- \_\_\_\_\_ *Padre Jesuino do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins, 1963a
- \_\_\_\_\_ *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1972
- \_\_\_\_\_ *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1974
- \_\_\_\_\_ *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins/INL/MEC, 1976
- \_\_\_\_\_ *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976b
- \_\_\_\_\_ *Literatura modernista argentina* in MONEGAL, Emir. *Mário de Andrade/Borges: um diálogo dos anos 20*. São Paulo: Perspectiva, 1978
- \_\_\_\_\_ *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982
- \_\_\_\_\_ *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983
- \_\_\_\_\_ *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983a
- \_\_\_\_\_ *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Florianópolis: EdUFSC, 1988
- \_\_\_\_\_ *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991
- \_\_\_\_\_ *Será o Benedito?* São Paulo: EDUC/Giordano/Agência Estado, 1992
- \_\_\_\_\_ *Vida literária*. São Paulo: HUCITEC/EdUSP, 1993
- \_\_\_\_\_ *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1995
- \_\_\_\_\_ *Mundo musical*. in COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística*. Campinas, EdUNICAMP, 1998
- BORGES, Célia. “Patrimônio e memória social: a formação da política de preservação de bens históricos e a construção do imaginário coletivo” in *Locus*, n. 9. Juiz de Fora, EdUFJF, 1999
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973
- CASCUDO, Luis da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1983
- CONTIER, Arnaldo D. Mário de Andrade e o ( re ) descobrimento do Brasil in *Projeto História*, n. 20. São Paulo, PUC-SP, 2000
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas, EdUNICAMP, 1989
- FABRIS, Annateresa. “Mário de Andrade e o Aleijadinho: o Barroco visto pelo Expressionismo” in *Barroco*, n. 12. Belo Horizonte: IEPHA, 1982



- FACIOLI, Valentim. "Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos" in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 50. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, 1992
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: HUCITEC, 1978
- FONSECA, Maria Augusta. "Macunaíma, Horácio e Virgílio" in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.36. São Paulo: USP, 1994
- FREYRE, Gilberto. *Açúcar: em torno da etnografia, da história e da sociologia do doce no Nordeste*. Brasília: MIC/IAA, 1969
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1993
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade, plural*. Campinas: EdUNICAMP, 1990
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da modernidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira ( Mário, Drummond, Cabral )*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais*. São Paulo: Duas Cidades, 1972
- \_\_\_\_\_. *Rapsódia e resistência* in ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Florianópolis: EdUFSC, 1988
- MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003
- MATOS, Cláudia Neiva de. "Mário de Andrade e a música do Brasil" in *Gragoatá*, n. 4. Niterói, EDUFF, 1996
- MORAES, Marcos Antônio de (org). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, EdUSP/IEB, 2001
- \_\_\_\_\_. "Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade" in *Gragoatá*, n. 14. Niterói, EDUFF, 2003
- MORSE, Richard M.. *A volta de McLuhanáima: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria-* São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- \_\_\_\_\_. *O espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma*. Rio de Janeiro: Vértice, 1988
- SCHWHARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e memória no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1988

ZILBERMAN, Regina. “Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional” in *Anos 90*, n.2. Porto Alegre, 1994