



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

**A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA A PARTIR DE UMA
LEITURA DE *MACUNAÍMA* DE MÁRIO DE ANDRADE**

JOSÉ ANTÔNIO DE SOUZA JÚNIOR

CAMPINA GRANDE – PB

2012

JOSÉ ANTÔNIO DE SOUZA JÚNIOR

**A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA A PARTIR DE UMA
LEITURA DE *MACUNAÍMA* DE MÁRIO DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Francisca Zuleide Duarte de Souza.

CAMPINA GRANDE – PB

2012

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S729f Souza Júnior, José Antônio de.

A formação da identidade brasileira a partir de uma leitura de Macunaíma de Mário de Andrade [manuscrito]. /José Antônio de Souza Júnior. – 2012.

112 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação - CEDUC, 2012.

“Orientação: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza, PPGLI/DLA”.

1. Identidade nacional. 2. Macumba. 3. Macunaíma. 4. Mário de Andrade. I. Título.

21. ed. CDD B869.9

JOSÉ ANTÔNIO DE SOUZA JÚNIOR

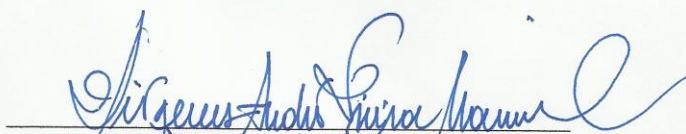
**A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA A PARTIR DE UMA
LEITURA DE *MACUNAÍMA* DE MÁRIO DE ANDRADE**

Aprovado em 08 / maio / 2012.

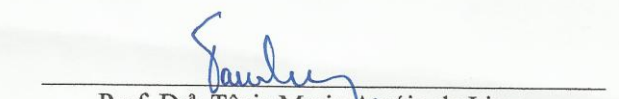
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr^a. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB
Orientadora



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB
Examinador


Prof. Dr^a. Tânia Maria Ataújo de Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores do programa de pós-graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI que doaram os seus conhecimentos para que pudéssemos trilhar com mais autonomia e independência os mistérios do saber. Esse agradecimento se estende a Ricardo Soares da Silva que ao lado de Diógenes André Vieira Maciel contribuiu de modo significativo, na banca de qualificação, para o aprimoramento dessa pesquisa. Em especial agradeço à minha orientadora Francisca Zuleide Duarte de Souza, que ao longo desses dois anos sempre esteve presente e atenciosa às minhas dúvidas.

A essa orientadora ímpar agradeço também pela dedicação, pelas indicações de leitura que tornaram a minha pesquisa ainda mais consistente, pelo olhar atento e cuidadoso em meus textos. Agradeço principalmente por ter aprimorado o meu objeto de pesquisa e ter feito dele um exame prazeroso e ainda por ter colaborado para o meu crescimento intelectual ao longo de minha formação acadêmica.

Enfim, Agradeço aos meus pais, responsáveis por tudo que sou hoje. Agradeço às minhas irmãs Livânia e Liliane, à minha namorada Deise, ambos imprescindíveis às minhas vitórias, e a todos aqueles que sempre acreditaram em mim, mesmo nos momentos mais difíceis.

Dedico este trabalho à minha família, especialmente aos meus pais José Antônio de Souza Lima e Lenizeide Alves Lima, às minhas irmãs Livânia Alves de Lima e Liliane Alves de Lima, assim como à minha namorada Deise Luci.

“O nacionalismo é uma necessidade quando se trata de constituir uma “nação”, isto é, uma coletividade de cidadãos com uma cultura e um projeto comuns. Ele se torna uma ilusão quando essa coletividade se auto-exalta sem auto-crítica (ufanismo), e um perigo quando ele recusa tudo o que é diferente (xenofobia). Não existe nacionalismo “puro” porque a nação, como a identidade, é uma construção imaginária, necessária para existir e agir, mas que deve estar sempre em re-construção.”

Leyla Perrone-Moisés

RESUMO

Tendo em vista a importância da definição de uma identidade nacional a partir, sobretudo, de textos literários de alguns escritores brasileiros, pretendeu-se nesta dissertação ler o processo de formação da identidade brasileira através da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade. Para realizar essa leitura, decidiu-se fazer um recorte histórico do processo de formação identitária no Brasil. Para tanto, tomou-se como ponto de partida a chegada da corte de Dom João VI e, em seguida, percorreu-se a primeira fase do modernismo literário brasileiro, enfatizando a urgência da construção de uma identidade própria. Nesse sentido, observou-se que no século XIX, mais precisamente durante o romantismo, a preocupação com a brasilidade registrou-se, inicialmente, em oposição à influência estrangeira e, paralelamente, à afirmação das raízes nacionais ou da cor local. Por isso, constatou-se, na pesquisa, um processo de afastamento e aproximação do texto marioandradino em relação ao romantismo. Justifica-se este movimento pendular no fato da obra estar inclusa em um novo contexto histórico e manter pontos de contato com a antropofagia oswaldiana, permitindo à rapsódia um duplo viés: o primeiro se caracteriza por ela manter um estreito diálogo entre tradição e modernidade na cultura brasileira, enquanto o segundo promove uma desgeograficalização do país a partir dos sincretismos cultural e religioso presentes no texto. Isso é comprovado a partir dos episódios ligados à macumba, em que se representa a própria identidade brasileira pela valorização da diversidade cultural. Diante deste panorama, constatou-se, nesta pesquisa, que o autor de *Macunaíma* não cai na armadilha de buscar a identidade nacional enquanto apego à cor local, que supõe a ideia de origem, como aconteceu com alguns autores do romantismo literário brasileiro. Mas, sim, ele busca estabelecer uma identidade nacional, enquanto concepção universalista da cultura, e, mais especificamente, da literatura brasileira.

Palavras-chave: identidade nacional, macumba, *Macunaíma* e Mário de Andrade.

RESUMEN

Viendo la importancia de la definición de una identidad nacional en especial de textos literarios de algunos escritores brasileños, se quiere en esta disertación, leer el proceso de formación de la identidad brasileña a través de la obra *Macunaíma* de Mário de Andrade. Para realizarla, se decidió hacer un recorte histórico del proceso de formación de identidad en el Brasil. Para ello, se tomó como punto de partida la llegada de la corte de Don Juan VI y en seguida pasó la primera fase del modernismo literario brasileño, enfatizando la urgencia de la construcción de una identidad propia. En este sentido, se observó que en el siglo XIX, exactamente durante el romanticismo, la preocupación con la *brasilidad* se registró, inicialmente, en oposición a la influencia extranjera y paralelamente a la afirmación de las raíces nacionales o de color local. Se observó, en la investigación, un proceso de distanciamiento y aproximación del romanticismo en el texto marioandradino, se justifica este movimiento pendular al hecho de la obra estar incluida en un nuevo contexto histórico y mantener puntos de contacto con la antropofagia oswaldiana, permitiendo a la rapsodia un doble camino: el primero se caracteriza por mantener un estrecho dialogo entre tradición y modernidad en la cultura brasileña, mientras que el segundo promueve una desgeografización del país a partir de los sincretismos cultural y religioso presente en la rapsodia. Eso es probado a partir de los episodios relacionados a la macumba, en que se representa la propia identidad brasileña por la valorización de la diversidad cultural. Delante de este panorama, se encontró, en esta investigación que el autor de *Macunaíma*, no cae en la trampa de buscar la identidad nacional mientras se agarra al color local, que supone la idea de origen, como pasó con algunos autores del romanticismo literario brasileño. Pero, sí él busca establecer una identidad nacional, como concepción universalista de la cultura, y específicamente, de la literatura brasileña.

Palabras clave: identidad nacional, macumba, Macunaíma y Mário de Andrade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL.....	12
1.1 Identidade brasileira no século XIX.....	12
1.2 Literatura brasileira e a contribuição do negro.....	19
1.3 Paradoxos na construção do conceito de nação brasileira.....	24
1.4 Iracema e a identidade nacional	27
2. <i>MACUNAÍMA</i> : GINGANDO ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE.....	34
2.1 Regionalismo X Modernismo.....	37
2.2 Antropofagia oswaldiana e <i>Macunaíma</i>	52
2.3 A rapsódia brasileira.....	62
3. MACUMBA: METÁFORA DA IDENTIDADE BRASILEIRA.....	78
3.1 <i>Tia Ciata e o samba carioca</i>	83
3.2 Exu do Candomblé e da Umbanda	90
3.3 A Umbanda e o sincretismo.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO

No início do século XX, alguns setores do Brasil, sobretudo aqueles ligados à burguesia paulista, passavam por um momento de rupturas. Este momento caracterizava-se por um panorama de transformações políticas, sociais e econômicas, incluindo a comemoração dos cem anos de independência política do Brasil. Diante desse contexto, surge a necessidade de promover uma modernização artística e cultural, com o objetivo de fazer frente à intensa influência estrangeira, sobretudo europeia, em relação à cultura nacional. Sendo assim, no modernismo literário brasileiro, a identidade nacional, a partir de alguns Manifestos, revistas e obras literárias, dentre as quais destaca-se *Macunaíma* de Mário de Andrade, adquire uma importância crucial, na medida em que promove a redescoberta/elaboração de uma tradição brasileira e, paralelamente, assimila as inovações estéticas vindas da Europa.

Esse período de atualizações ideológica e cultural apresentou como marco decisivo a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, já que esta contribuiu de modo crucial para o despertar de uma consciência nacional, ao passo que formalizou uma crítica radical ao conservadorismo artístico-cultural e propôs um produtivo diálogo entre tradição e modernidade. Este diálogo tinha como objetivo atualizar a arte brasileira com as inovações internacionais e, ao mesmo tempo, promover um “resgate” e valorização da cultura popular, mitos e lendas nacionais. A Semana de 1922 estava imbuída de um espírito moderno que objetivava, a partir do viés vanguardista importado da Europa, elaborar novos conceitos para a literatura nacional e, quiçá, alcançar um novo conceito de nação, exposto no “Manifesto Antropófago”.

O modernismo iniciou um novo modo de interpretar o povo, a cultura, a nação brasileira e surgiu como processo de ruptura e repúdio ao passado próximo, e, concomitantemente, restaurou e aprimorou alguns ideais do romantismo literário brasileiro, na medida em que resgatou, de forma dinâmica e crítica, a tradição romântica de elaboração de uma identidade nacional.

Com esse objetivo, os modernistas brasileiros, sobretudo Oswald de Andrade e Mário de Andrade, aceitaram com mais propriedade as influências estrangeiras, principalmente francesas, e retiraram desse contato uma elaboração pessoal e original que expressava a identidade nacional. Ou seja, o contato com as proposições estéticas da Europa vai conferir aos modernistas a autonomia e o distanciamento crítico necessários para que possam “redescobrir” o Brasil.

Entretanto, deve-se entender a redescoberta do Brasil não como percurso de simples retorno a um passado histórico e indígena, como ocorreu no romantismo literário brasileiro, porém como possibilidade de redução crítica do exótico, como releitura crítica de fontes até então soterradas porque observadas a partir duma ótica ora ingênua, ora alienante. E, sobretudo, como valorização do primitivismo e de um outro conceito de sociedade e cultura, que os artistas europeus de vanguarda buscavam em outras culturas e que os brasileiros tinham em “casa”, nas manifestações ainda vivas de suas raízes culturais.

Então, diferentemente do romantismo que tinha no *I-Juca Pirama* de Gonçalves Dias e em *Iracema* de José de Alencar, a alegoria da formação da nacionalidade em bases românticas, no modernismo a representação cultural e artística do índio e do negro se torna símbolo da resistência à hegemonia política e cultural. A figura idealizada do índio “cavalheiresco”, do romantismo literário, passa de recurso estilístico de afirmação da nacionalidade para significar, na figura do antropófago, um produto cultural capaz de substituir a necessidade de importação, por parte do Brasil, de qualquer influência cultural externa. Isso é observado, com maior ênfase, em *Macunaíma* de, obra mais importante do Modernismo literário brasileiro.

Em *Macunaíma*, a identidade nacional não é concebida, enquanto apego à cor local, que supõe a ideia de origem, mas sim enquanto concepção universalista da cultura, e mais especificamente, da literatura brasileira. Porém, essa identidade somente será efetivada com a identificação e o reconhecimento da influência estrangeira, sobretudo, estético-ideológica, sobre a cultura nacional e, concomitantemente, a realização de pesquisas etnológicas para a descoberta de um país ainda desconhecido da maioria de sua população. Com esse objetivo, Mário de Andrade, a partir de suas viagens etnográficas ao interior do Brasil, inicia um processo crucial para a descoberta da cultura nacional, sendo o fruto dessas viagens a própria rapsódia.

Diante desse contexto, pode-se afirmar que este trabalho tem como objetivo analisar em *Macunaíma*, o processo de descoberta e formação de uma identidade brasileira. Para esse fim, observa-se que a antropofagia oswaldiana, mesmo sendo um projeto posterior à rapsódia, e o romantismo literário são imprescindíveis à compreensão dessa obra modernista.

O Manifesto Antropófago, por um lado, é importante na medida em que propõe uma nova forma de enfrentar, a partir da assimilação, as influências estrangeiras sobre a cultura nacional, e, por outro lado, permite redescobrir as raízes nacionais a partir da valorização do primitivo.

Já o romantismo literário, através de algumas obras emblemáticas, como *Iracema* de

José de Alencar, oferece um modelo de romance mítico/lendário nacional que será repudiado e, paradoxalmente, resgatado pelos modernistas, principalmente, por Mário de Andrade.

Diante disso, o presente estudo estrutura-se em três capítulos. O primeiro capítulo *Busca da identidade nacional* procura discutir, de maneira concisa, o nacionalismo literário no século XIX, na América Latina, sobretudo, no Brasil. Nele evidencia-se que os nacionalismos literários latino-americanos são paradoxais, pois, em virtude da colonização europeia, as culturas letradas e as línguas latino-americanas se desenvolveram de acordo com os modelos estrangeiros.

Assim, o paradoxo central desse momento histórico consiste no fato de se buscar uma cultura pura, a “cor local”, desvinculada de toda influência europeia, quando, na realidade, essa busca é um objetivo do próprio europeu. Nesse período, a busca da identidade nacional foi largamente vinculada à tentativa de resgate da origem da cultura nacional, que se dava predominantemente em oposição à influência cultural europeia. Nesse contexto latino-americano, o Brasil escolheu o índio como representante da identidade nacional, na medida em que o negro, embora compondo a maior parte da população brasileira, já no século XIX, não era reconhecido como elemento étnico relevante para a formação do povo brasileiro. Isso é evidenciado com maior destaque na obra *Iracema* de José de Alencar. Nessa obra, o escritor cearense propõe que o primeiro brasileiro, Moacir, filho da índia Iracema e do colonizador branco, Martim, é o legítimo representante nacional, na medida em que surge a partir da mistura das duas “únicas” etnias reconhecidas, o índio e o branco europeu, formadoras dos habitantes da jovem nação.

No segundo capítulo, *Macunaíma: gingando entre tradição e modernidade*, é destacado o nacionalismo literário na Semana de Arte Moderna e, principalmente, na antropofagia oswaldiana. Observa-se que, nesse período da literatura nacional, a identidade cultural não é mais buscada, unicamente, em oposição à influência da metrópole portuguesa, como ocorreu no romantismo literário, porém, contra qualquer influência através da proposta da antropofagia, segundo a qual somente a partir da devoração e assimilação de quaisquer influências estrangeiras é possível obter a identidade nacional, que é, ao mesmo tempo, universal. Isto é, com a assimilação de todo legado obtém-se o nacionalismo literário que não é mais a valorização única e exclusivamente da cor local, mas, principalmente, a valorização do universal, manifestada com grande ênfase por Mário de Andrade, em sua obra

Essa obra, para a literatura brasileira, é capaz de proporcionar o ponto de contato entre tradição e modernidade, na medida em que ao ser representante da moderna literatura brasileira, no sentido de estar atualizada em relação às inovações estéticas oferecidas pelas

vanguardas, sobretudo, a antropofágica, ela não deixa de resgatar as raízes culturais brasileiras, a partir da valorização dos mitos, lendas e cantos nacionais. Mário de Andrade, ao registrar em sua rapsódia o folclore nacional, desponta como um rapsodo moderno que tinha a missão de sintetizar, em uma única obra, o que havia de mais novo na literatura universal, exposto através das vanguardas e, paralelamente, o que havia de mais tradicional na literatura brasileira, demonstrado a partir do primitivo. Além disso, esse capítulo traz um importante debate sobre a relação entre o Modernismo e o Regionalismo, destacando as principais diferenças político/ideológicas e, paralelamente, o ponto de contato entre essas duas correntes: uma liderada por Mário de Andrade e a outra por Gilberto Freyre.

Já o terceiro capítulo, *Macumba: metáfora da identidade brasileira*, é destinado à análise do capítulo *Macumba* da rapsódia *Macunaíma*. Essa análise visa mostrar a importância do terreiro de macumba, enquanto símbolo e representante da identidade nacional, para a rapsódia. Além disso, nesse capítulo da dissertação é destacado o contexto histórico do surgimento da Macumba, assim como a posterior legitimação da Umbanda.

A Umbanda desponta como a primeira “religião”, genuinamente brasileira e, conseqüentemente, como um dos expoentes da identidade nacional. Isso ocorre porque essa religião apresenta como característica máxima a valorização/recepção da diversidade étnica, cultural e religiosa, uma vez que ela está aberta a todos: negros, brancos, mestiços, pobres, ricos, enfim, todo aquele que por ela se interessar. Isso acontece porque a Umbanda é uma religião sincrética essencialmente brasileira, uma vez que é resultante da união de conceitos e ritos do candomblé, espiritismo, catolicismo, tradições indígenas, cabala e outros cultos.

Nesse sentido, é no terreiro da Umbanda onde ocorre de modo mais eficiente o sincretismo cultural, fruto da mescla de vários povos, das variadas etnias, tendências religiosas e categorias sociais em um mesmo espaço. Esse sincretismo, todavia, constitui-se na própria identidade brasileira, na medida em que promove a valorização da diversidade cultural. Essa diversidade, por sua vez, encontra no terreiro de macumba e, mais adequadamente, na Umbanda, o espaço propício à sua manifestação.

Tendo em vista isso, essa pesquisa pretende demonstrar o processo de construção de uma identidade brasileira. Essa identidade, por sua vez, trata-se de um projeto reiteradamente renovado pela intelectualidade nacional e imprescindível à compreensão da formação do caráter do povo brasileiro.

1. BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL

1.1 Identidade brasileira no século XIX

A sociedade e a cultura brasileiras foram profundamente afetadas com a chegada da Corte de Dom João VI ao Brasil, em 1808. A vinda dessa Corte à colônia foi motivada, por um lado, em decorrência da iminente invasão napoleônica ao território português. Isso poderia acontecer em virtude da resistência de Portugal em aderir ao bloqueio continental, imposto por Napoleão Bonaparte. Por outro lado, Portugal era pressionado por sua tradicional aliada, a Inglaterra, uma vez que o império britânico, rival da França, não aceitava que Dom João VI se rendesse à pressão imposta por Napoleão Bonaparte. Nesse contexto, a única saída encontrada pela Corte portuguesa foi a fuga para sua principal colônia, o Brasil. No entanto, como destaca Gomes (2007), essa fuga não foi improvisada, mas antes era um plano antigo que reaparecia toda vez que a independência do pequeno país era ameaçada pelos impérios vizinhos:

...os planos de mudança para o Brasil eram uma idéia quase tão antiga quanto o próprio império português. Ressurgia sempre que a independência do país estava ameaçada pelos vizinhos e tinha uma forte razão geopolítica. Apesar de ter inaugurado a era das grandes descobertas e navegações marítimas, Portugal não passava de um país pequeno e sem recursos. Espremido pelos interesses de seus vizinhos mais poderosos e constantemente ameaçado por eles, não tinha braços nem exércitos para se defender na Europa e muito menos para colonizar e proteger seus territórios além-mar. A fuga para o Brasil, onde haveria mais riquezas naturais, mão-de-obra e, em especial, maiores chances de defesa contra os invasores do reino, foi, portanto, uma opção natural e bem avaliada (GOMES, 2007, p. 45).

Essa Corte, após chegar ao Brasil provocou transformações significativas em todos os setores da colônia, sobretudo, no campo intelectual, criando um sentimento de autonomia territorial e cultural, na medida em que cada vez mais a colônia se equiparava, em importância, à metrópole. Esse contexto contribuiu, de modo decisivo, para a fomentação de um sentimento patriótico, de liberdade e, inevitavelmente, de independência política:

Nenhum outro período da história brasileira testemunhou mudanças tão profundas, decisivas e aceleradas quanto os treze anos em que a corte portuguesa morou no Rio de Janeiro. Num espaço de apenas uma década e meia, o Brasil deixou de ser uma colônia fechada e atrasada para se tornar um país independente (GOMES, 2007, p. 326).

A independência brasileira de 1822, segundo Veloso e Madeira (1999, p. 59), expressa a necessidade de reordenamentos políticos e culturais, que, conseqüentemente, vão dar início

à formação do Estado nacional brasileiro. Assim, a autonomia política, conforme as autoras, é de fundamental importância para a organização dos intelectuais, das instituições e das ideologias que tiveram vigência nas primeiras décadas do século XIX. Entretanto, apesar de nesse período, no Brasil, esboçarem-se algumas mudanças, observa-se que nenhuma delas se caracterizou como ruptura, já que se manteve uma estrutura social escravista, com fraca diversificação de sua base produtiva, totalmente voltada para o mercado internacional e extremamente desigual sob todos os pontos de vista: econômico, político, social e cultural.

Diante desse panorama histórico, pode-se observar que, com a independência, surge a necessidade de se formular um conceito de identidade que pudesse representar não apenas a jovem nação/pátria brasileira, como também, grande parte das emergentes nações/pátrias da América Latina:

No Brasil e na América Latina, os movimentos independentistas suscitam sentimentos de forte cunho nacionalista. A nação, nesse momento, é concebida por intermédio da noção de pátria, que se materializa em uma territorialidade e se define pelas repetidas representações da identidade contidas na natureza incomensurável e selvagem dos trópicos (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 69).

Todavia, apesar dos intelectuais e dos artistas dessa parte do continente americano serem impelidos a uma missão comum - a construção da pátria através da ciência, da política e da arte - o que se observou foi a disparidade do Brasil em relação ao restante da América Latina, no tocante à orientação política pós-independência. Isso ocorreu na medida em que enquanto a maioria das nações latino-americanas passaram imediatamente da condição de Colônia à de República, o Brasil, a seu turno, assumiu, como modelo de governo, o *status* de império, tendo em vista que mesmo após a independência manteve forte ligação com a metrópole. Diante disso, a independência proporcionou um reordenamento do Estado e da sociedade, sem que isso alterasse, decisivamente, os padrões sociais e culturais remanescentes do período colonial.

Para Machado (1980, p. 89), os motivos que levaram à independência formal brasileira em relação a Portugal, nasceram bem antes da chegada da Corte portuguesa à colônia, mais precisamente, a partir da luta contra os holandeses, intensificando-se de modo crucial, na metade do século XVIII. Nesse período, o Iluminismo foi decisivo, sobretudo, para os movimentos precedentes, como a Inconfidência Mineira, uma vez que a intensa atividade intelectual, a partir do último quartel do século XVIII, quando declina o sistema colonial lusitano, procede do pensamento ilustrado. Esse pensamento contribuiu diretamente para a elaboração de uma consciência cultural brasileira, que, por sua vez, não se vinculava à

constituição ou estratificação étnica das raças, mas aos eventos políticos, econômicos e militares. O conteúdo ideológico dessa consciência expressou-se artisticamente desde o Barroco, sendo este movimento artístico/literário responsável, inicialmente, pela tentativa de fomentação de uma autonomia política nacional.

As primeiras manifestações barrocas, no começo da colonização, vêm a público por meio da constante histórica da nacionalização do pensamento através das manifestações artísticas como: pintura, escultura e literatura. Isso acontece, sobretudo, a partir de um permanente processo de busca da identidade nacional nucleada no homem e no meio físico. No contexto colonial, a literatura procurou não apenas difundir uma cultura em elaboração, com caráter próprio, como também, integrou um processo de formação para a consolidação da consciência nacional. Assim, foi indiscutivelmente através das Letras que primeiro se manifestou o pensamento nacional, fundado na ideia de emancipação do Brasil colônia. Nesse sentido, “a literatura, ainda que limitada à sua própria esfera de conhecimento, transcendeu seu âmbito puramente artístico para se constituir em elemento vigoroso de auto-identificação nacional e de resistência à opressão” (MACHADO, 1980, p. 90).

Já no século XIX, apesar de se reconhecer a relevância da independência formal conquistada pelo Brasil, enquanto momento de confirmação, aprofundamento e consolidação do sentimento nacional, pode-se afirmar que essa independência não foi suficiente para extinguir a dependência econômica e, principalmente, a dependência cultural. Em busca de uma real autonomia em relação à Europa, alguns escritores brasileiros – como José de Alencar e Gonçalves Dias - observaram que havia uma relação filial entre as culturas e mais particularmente entre as literaturas da colônia portuguesa e da metrópole. Tendo em vista isso, eles procuraram descobrir e valorizar as raízes nacionais. Para tanto,

Após a proclamação da independência política do Brasil, em 1822, opera-se um surto de orientação brasílica muito acentuado. O Romantismo brasileiro está impregnado do sentimento diferenciador de Portugal. Língua e literatura passam então por processos isolacionistas, de ênfase no elemento nativo contra o alienígena. Verifica-se mesmo uma vibrante corrente indianista dentro da literatura (LUCAS, 2002, p. 38).

A literatura, nesse momento de pós-independência, teve, por um lado, uma função mais intensa e efetiva do que o Barroco na construção de uma consciência nacional e também na construção da própria nação brasileira; por outro lado, apresentou como objetivo principal provar o valor e as especificidades do Brasil, como nação e como cultura, à Europa:

A literatura foi considerada, nesse período atribulado da vida brasileira, parte de um esforço construtivo mais amplo, que visava a contribuir para a grandeza da nação recém-formada. Ela constituía o respaldo necessário para a projeção da imagem

desta nação, e deveria apresentar um perfil próprio. Construir uma literatura nacional passou a ser uma espécie de missão dos escritores brasileiros, que se lançaram, então, na busca de aspectos que pudessem conferir especificidade a sua produção, tornando-a distinta, e inclusive, por esta particularidade, à altura da que emanava na Europa. Contudo, no afã de delinear o que deveria vir a ser uma literatura própria, esses escritores incorreram em contradições, que conferiram um toque especial à produção da época: movimentos estéticos europeus eram importados pela *intelligentsia* brasileira e transformados significativamente no contato com a nova terra, mas a visão de mundo que os havia originado se mantinha muitas vezes quase inalterada, ocasionando, no discurso literário, dissonâncias insolúveis. Afirmavam-se valores locais com um olhar internalizado da Europa e defendia-se a construção de uma nova tradição, que tinha como referencial a antiga matriz (COUTINHO, 2002, p. 56).

Com o predomínio do romantismo literário no século XIX, a construção da identidade nacional foi a preocupação central do nacionalismo romântico, uma vez que, com o objetivo de construir uma consciência literária, o romantismo utilizou a identidade “forjada” como um esforço para afirmação nacional. Nesse sentido, ainda segundo Coutinho (2002, p. 57), o Romantismo, movimento dominante na Europa à época da Independência do Brasil, sofreu, no contexto brasileiro expressiva transformação, mas manteve grande identidade com os ideais europeus que havia enformado. Esse movimento apresentava, como pressupostos básicos, a exaltação tanto à originalidade, quanto à singularidade nacionais. Para tanto, se incentivou, no Brasil, o culto aos elementos locais, que passaram a dominar a produção literária, desde a fauna e a flora tropicais, até a configuração do “tipo” indígena como símbolo da nova terra. Contudo, o Romantismo:

encarou quase sempre esses elementos por um viés exótico, que explicava a posição ambígua do intelectual brasileiro, cuja formação se calcava em instituições à européia. O indianismo, vertente talvez mais expressivo e mais nacionalista do romantismo no Brasil, ainda que também originário da Europa, foi o maior exemplo dessas contradições (COUTINHO, 2002, p. 57).

Além disso, no Brasil, segundo Fernandes (2006, p. 133), os escritores do século XIX, em diferentes perspectivas, vão partilhar a ideia de que para atingir o universal, objetivo tão essencial na época, já que era identificado aos modelos irradiados pelos centros culturais e científicos europeus, precisavam, primeiramente, elaborar um pensamento nacional. Essa intenção vai alimentar o esforço de várias gerações para realizar um retrato totalizador da nação, capaz de configurar a essência do ser brasileiro e de instituir uma literatura genuína.

Então, a busca da identidade nacional, na tradição literária brasileira, corresponde à necessidade de caracterizar uma produção própria da colônia, cujos agentes desejavam sempre alcançar dois objetivos aparentemente antagônicos e irreconciliáveis:

de um lado, manter fidelidade à metrópole, que lhes poderia assegurar espaço nos cânones da literatura Universal, e, de outro, atingir uma originalidade apoiada nos elementos característicos da terra, que lhes conferisse o privilégio de fundarem uma

literatura nacional (FERNANDES, 2006, p. 123).

Essa afirmação do nacional constituía-se, diretamente, na própria formação étnica do povo brasileiro, já que, conforme Sommer (2004, p. 177), a partir dos textos de Ferdinand Denis, que datam do início do século XIX, era possível observar a idealização de um índio, representante da brasilidade. Para Barel (2002, p. 110), nos escritos de Denis, o mais notável era a lucidez e a capacidade desse viajante tão importante para os escritores brasileiros do século XIX, haja vista que ele conseguiu aliar a profunda admiração que tinha pelo território e o povo brasileiros a uma visão civilizatória.

Porém, foi com o romantismo, sobretudo, de Gonçalves Dias e José de Alencar que se intensificou a preocupação em fabricar um índio civilizado, despidido de suas características reais. Esse indígena ao entrar em contato com o branco europeu deu origem, no romantismo, ao povo brasileiro. Entretanto, essa concepção elaborada sobre a formação racial desconheceu e ignorou quase por completo a importância das populações e etnias africanas na constituição étnica da nova nação. É nessa perspectiva que Risério (1993, p. 69) defende a vertente segundo a qual a cultura africana foi ladeada ou ignorada no romantismo literário brasileiro, uma vez que a expressão africana não compartilhou com o mesmo destino da cultura ameríndia. Tendo em vista isso, o romantismo literário se fixou, com exclusividade quase absoluta, na figura do índio.

Sendo assim, esse movimento literário promoveu, por um lado, uma fusão paradoxal entre o “exótico” e o “autóctone”, e, por outro, uma identificação entre o nacional e o ameríndio, cedendo estruturação mitológica, através do indianismo mítico do século XIX, de plena contribuição para a formação nacional. No entanto, essa escolha não era aleatória, mas antes de tudo estratégica, já que o índio respondia por um passado pré-colombiano e reagiria à invasão e ao domínio portugueses, sendo visto, assim, como antecessor do projeto independentista.

Com efeito, conforme Risério (1993, p. 71), o negro estava duplamente descartado, tendo em vista que, por um lado, não representava um passado pré-português, e, por outro, representava, objetivamente, uma ameaça à ordem escravocrata, que foi abalada, de forma mais intensa, com a Revolta dos Malês (1835).

Fato curioso é que apesar da população do país em sua grande maioria ser formada por africanos e seus descendentes, o que se observava, no período que antecedeu o fim do tráfico escravista, era a negação desse elemento racial, nos romances dos escritores do romantismo literário brasileiro. Além disso, para essa pequena elite intelectual e artística, que aqui se

formava, as expressões culturais trazidas para o Brasil, pelos africanos, gozavam de pouca receptividade.

Diante desse contexto, os criadores, historiadores e ideólogos da literatura brasileira não se dispuseram a tomar conhecimento da presença negra. “Afinal, aqueles bichos trazidos na coleira, torturáveis a sangue frio e a ferro quente, poderiam ser poetas? A pergunta não passou pela cabeça de ninguém, ao longo do século XIX”. (RISÉRIO, 1993, p.71).

1.2 Literatura brasileira e a contribuição do negro

No século XIX, observava-se um acentuado racismo em relação à contribuição negra para a literatura e cultura brasileiras. A cultura colonialista, segundo Shohat e Stam (2006, p. 45) contribuiu com um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às “raças inferiores desregradas”. Isso se evidencia, com maior intensidade, ao passo que os intelectuais brasileiros com o objetivo de fundar uma identidade nacional sem, necessariamente, romper com o modelo estético europeu, escolheram o índio como representante nacional, mas ao mesmo tempo deixaram de reconhecer, na maioria das vezes, a importância do negro na constituição étnica brasileira.

Shohat e Stam (2006) afirmam, ainda, que o racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo, uma vez que o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. Já as categorias raciais, por sua vez, não são naturais ou absolutas, mas antes são construções relativas e específicas, categorias narrativas engendradas por processos históricos de diferenciação. A categorização de uma mesma pessoa pode variar com o tempo, o local e o contexto, assim como a autodefinição subjetiva e a mobilização política podem sabotar definições rígidas.

Nesse sentido, qualquer análise do racismo exige que se façam determinadas distinções:

Primeiro, ele é diferente do etnocentrismo. Qualquer grupo pode ser etnocêntrico na medida em que olha o mundo através das lentes de sua própria cultura. Mas essa ação não é necessariamente racista, assim como não é racista apontar diferenças físicas ou culturais, evitar membros específicos de certo grupo, ou mesmo não aprovar elementos culturais de grupos específicos. O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos – não é todo o grupo que detém o poder necessário

para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social (SHOHAT; STAM, 2006, p. 51).

Além disso, o racismo é tanto individual quanto sistêmico, haja vista que não se trata de uma simples questão de atitude, “mas de um aparelho institucional e discursivo construído historicamente através da desigualdade drástica de distribuição de recursos e oportunidades, da divisão injusta da justiça, da riqueza, do prazer e da dor” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 52).

Com efeito, o prestígio, segundo Leite (2007, p. 38-39), conseguido pelo racismo nos fins do século XIX e na primeira metade do século XX, ocorreu em função de duas razões. Em primeiro lugar, o racismo era a fórmula preciosa para justificar o domínio branco sobre o resto do mundo. Isto se dava em decorrência do seguinte raciocínio: se as outras raças eram biologicamente inferiores, se eram incapazes de atingir os valores mais elevados da civilização, só poderiam sobreviver como as massas trabalhadoras submetidas aos brancos. Essa justificativa era mais sutil do que parece à primeira vista, uma vez que, por ela, o europeu não chegava a sentir o conflito ideológico com relação aos ideais democráticos e liberais. Em segundo lugar, o racismo era justificado pela teoria evolucionista de Darwin, segundo a qual, as raças estariam em estágios diferentes de evolução e as menos capazes deveriam ser destruídas pelas mais aptas.

No entanto, o racismo brasileiro, segundo Ribeiro (2000, p. 225), apresenta uma característica distintiva, uma vez que ele não incide sobre a origem racial das pessoas, mas sobre a cor de sua pele, ou seja, “negro é o negro retinto, o mulato já é o pardo e como tal meio branco, e se a pele é um pouco mais clara, já passa a incorporar a comunidade branca” (RIBEIRO, 2000, p. 225). Além disso, no Brasil:

se registra, também, uma branquização puramente social ou cultural. É o caso dos negros que, ascendendo socialmente, com êxito notório, passam a integrar grupos de convivência dos brancos, a casar-se entre eles e, afinal, a serem tidos como brancos. A definição brasileira de negro não pode corresponder a um artista ou a um profissional exitoso (RIBEIRO, p. 225).

Mais à frente, o autor afirma que a forma peculiar do racismo brasileiro decorre de uma situação em que a mistura racial não é punida, mas louvada. Essa união inter-racial, com efeito, no Brasil, nunca foi tida como crime nem pecado, mas, provavelmente, como uma suposta democracia racial, o que de fato nunca aconteceu.

Essa democracia tinha o objetivo ilusório de criar condições de convivência em que o negro pudesse aproveitar suas qualidades e uni-las às contribuições genéticas e culturais recebidas dos brancos bem-sucedidos e, conseqüentemente, despontar como um elemento

racial mais aprimorado. Essa teoria assimilacionista é analisada por Darcy Ribeiro como um fator crucialmente negativo, já que:

O aspecto mais perverso do racismo assimilacionista é que ele dá de si uma imagem de maior sociabilidade, quando, de fato, desarma o negro para lutar contra a pobreza que lhe é imposta, e dissimula as condições de terrível violência a que é submetido. É de assinalar, porém, que a ideologia assimilacionista da chamada democracia racial afeta principalmente os intelectuais negros (RIBEIRO, 2000, p. 226).

Detalhe interessante e, ao mesmo tempo problemático, observado na teoria de Darcy Ribeiro é a total vinculação da assimilação racial ao silenciamento do negro no contexto brasileiro. O antropólogo brasileiro afirma, o que de fato é inegável, que ao negro foi negada a posse de qualquer pedaço de terra para viver e cultivar, de escolas em que pudesse educar seus filhos, e de qualquer ordem de assistência. Diante disso, somente lhe foi reservado discriminação e repressão, tanto no sistema escravista, quanto no período pós-abolicionista.

É nesse contexto que o negro, na maioria dos romances do século XIX, em pleno romantismo literário brasileiro, ocupa um espaço inexpressivo, enquanto elemento constituinte da cultura nacional. Nesse período, os intelectuais enfatizaram que a mistura racial do índio com o branco europeu, era a única capaz de representar uma etnia nacional. O negro era, assim, destacado como um elemento de categoria secundária, já que quando não negado, era ocultado pela elite brasileira.

Além disso, esse elemento racial, segundo Almeida (1999), além de ser, como o europeu, alienígena, esteve desde o início ligado ao trabalho servil, considerado degradante. Era quase impossível, desse modo, construir um mito nacional, nos romances românticos, a partir de um herói negro, cabendo essa função ao indígena.

No entanto, ainda no início do século XIX, Martins Pena com suas obras para o teatro destaca a relevância do negro, enquanto elemento cultural imprescindível à definição de uma identidade nacional. Esta postura é aprofundada, todavia, no teatro de José de Alencar. Esse autor atribui ao negro, em meados do século XIX, uma importância considerável, na medida em que, segundo Sayers (1958, p. 275), “as peças de Alencar são tentativas de estudar a influência da escravidão sobre o meio”. Entre essas peças, pode-se destacar *O demônio familiar*, escrita em 1857, que foi, conforme Sayers (1958, p. 275), “o primeiro drama genuíno em que ocorre um caráter negro”. *O demônio familiar* mostra também que o processo da escravidão é um mal, pelos efeitos que gera no seio familiar, nesse sentido, o drama enfatiza os inconvenientes da domesticidade escrava e os problemas sociais advindos desse processo. Nessa perspectiva, José de Alencar não foi, segundo (SAYERS, 1958, p. 275-276), apenas um romancista, teatrólogo e poeta preocupado com a causa negra, mas também:

O estadista que em 1898 foi Ministro da Justiça. Tem havido muitos debates em torno da sua posição para o problema da escravidão. Como deputado conservador e estadista, foi atacado como integrante do grupo que achava o escravo brasileiro mais afortunado do que o proletário assalariado europeu. É verdade também que foi favorável ao processo gradual da emancipação, pois desejava assim prevenir ao país uma subversão econômica e ao mesmo tempo defender a pessoa dos escravos que acreditava em sua condição de ignorância não saberiam cuidar de si mesmos.

Nessa perspectiva, observa-se que a partir de meados do século XIX, mesmo que de maneira ainda muito tímida, a situação do negro na sociedade brasileira adquire um novo viés, ou pelo menos, corporifica uma perspectiva mais otimista, na medida em que a supressão do tráfico, sobretudo, a partir da Lei Eusébio de Queiroz, em 1850, deslocou o eixo do problema. Isso foi possível porque o escravo negro deixou de ser um assunto incômodo na política externa, envolvendo Brasil e Grã-Bretanha, para se tornar o principal tema a ser discutido pela política interna, mobilizando os mais variados segmentos da vida social. Não é por acaso que só então o escravo e a escrava começam a aparecer ou a reaparecer como temas relevantes da literatura brasileira. No entanto, inicialmente, o negro é inserido na literatura, não como elemento importante para a constituição da identidade nacional, mas, antes de tudo, como um indivíduo/escravo vítima do sistema opressor. É nessa perspectiva que, na poesia, o negro ganha espaço na pena de Castro Alves e Sousândrade; na prosa, por sua vez, *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida e *O Mulato* de Aluísio de Azevedo são obras reveladoras da inserção do negro nas letras brasileiras.

No entanto, somente com a abolição do sistema escravista, segundo Renato Ortiz (1996) a situação do negro adquiriu, de fato, uma nova designação, já que:

A abolição marca o início de uma ordem onde o negro deixa de ser mão-de-obra escrava para se transformar em trabalhador livre. Evidentemente, ele será considerado pela sociedade como um cidadão de segunda categoria; no entanto, em relação ao passado tem-se que a problemática racial torna-se mais complexa na medida em que um novo elemento deve obrigatoriamente ser levado em conta. O negro aparece assim como fator dinâmico da vida social e econômica brasileira, o que faz com que, ideologicamente, sua posição seja reavaliada pelos intelectuais e produtores de cultura (ORTIZ, 1996, p. 19).

Com a abolição da escravatura, os negros, apesar de continuarem sendo menosprezados e explorados, foram, gradativamente, reconhecidos como constituidores da formação étnica brasileira, mesmo que ocupando uma categoria secundária nesse processo.

No entanto, essa literatura escrita por negros em vez de afirmar sua identidade, promovia, de fato, um branqueamento desse grupo étnico, uma vez que, nessa época, quase sempre, a literatura era utilizada como um mecanismo de inserção social e confirmação do *status* intelectual. Nesse sentido,

Pretos que dominavam o código literário, que tinham trânsito livre nesta esfera da fina flor da espiritualidade europeia, temeriam com certeza que qualquer aceno deles ao mundo africano fosse estigmatizado em termos de exibição animalesca; de afloramento mórbido de um primitivismo que, por mais que se achasse adormecido, seria indomável (RISÉRIO, 1993, p. 77).

Risério (1993) afirma ainda que a relação do negro com a cor de sua pele jamais é tranquila, por isso, o escritor/poeta negro desenvolve uma sensibilidade especial, servindo a literatura como couraça protetora, ainda que precária – principalmente a partir do romantismo, que reservou ao poeta um lugar especialíssimo no conjunto da vida social, atribuindo a este a função de guia dos povos. Cruz e Souza pertencente a um período histórico e literário, não tão distante do romantismo, é um exemplo clássico, tendo em vista que apesar de ser filho de escravos, foi criado por senhores brancos: pobre, doente, incompreendido, solitário e duramente marcado pelo sentimento de inferioridade racial, ele tinha obsessão pela brancura, pelas diversas manifestações da brancura; e, principalmente, mais que qualquer outro simbolista, era obsessivo quando se tratava da mulher branca.

Diante desse contexto, pode-se afirmar que a fomentação da identidade nacional, no século XIX, encontrava no elemento racial a abreviação para as diferenças culturais, linguísticas e políticas. Sendo que o elemento indianista predomina sobre o elemento negro, uma vez que a rebeldia do índio era analisada como fruto do caráter libertário, essencial ao romantismo brasileiro. Essa rebeldia é comprovada, na maioria das vezes, pela recusa obstinada do índio em se deixar escravizar, já que em alguns casos teria preferido morrer de inanição a submeter-se ao estado servil. Esse caráter, por sua vez, contribuiu de modo decisivo para a elaboração de uma resistência ao elemento racial. Esse fato pode ser percebido de maneira mais pontual nos textos de Alencar que, ao propor a formação de uma identidade brasileira, procura sempre destacar a importância do índio, ora na constituição étnica nacional, ora na diferenciação lingüística, em relação ao colonizador. No entanto,

O romancista sabe que, no processo formativo da cultura nacional, a contribuição indígena foi modesta. O complexo aqui criado não foi tanto assim fruto do confronto entre a cultura europeia transplantada e a cultura indígena autóctone, mas entre a cultura europeia e a natureza brasileira (natureza entendida aqui no seu sentido mais amplo, de meio ambiente). O indígena era apenas um dos elementos que compunham a nova realidade que o colonizador devia enfrentar (ALMEIDA, 1999, p. 34).

Nesse contexto, o índio adquiriu o *status* de herói, não por representar, unicamente, o povo brasileiro, mas, sobretudo, por adquirir uma dimensão mais ampla e simbolizar o espaço nativo nacional. Esse elemento racial desponta como síntese metafórica das peculiaridades ambientais do território brasileiro. Então, fauna, flora e ameríndio compunham uma unidade indissociável de extrema importância para diferenciar as particularidades nacionais em

relação às metrópoles europeias.

Diante desse panorama, pode-se afirmar que o romantismo utilizou a valorização de uma identidade local como um esforço para afirmação de uma independência nacional. É nesse sentido que o conceito de nação ganha importância e passa a ser o cerne dos principais debates e das principais obras literárias.

1.3 Paradoxos na construção do conceito de nação brasileira

Segundo Leite (2007, p. 30), em seu livro *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*, o nacionalismo, com as características conhecidas pelas sociedades modernas, somente apareceu nos fins do século XVIII e, de certo modo, acompanhando a Revolução Francesa de 1789. Nesse momento, o nacionalismo era um movimento tipicamente liberal e constituía uma ideologia política destinada a substituir a concepção do Estado organizado. Na concepção revolucionária de 1789, o governo seria exercido por delegação do povo soberano, isto é, da nação. O caráter revolucionário, no novo sentido de Estado, não escapou aos contemporâneos e continuou a influir na vida política dos séculos XIX e XX.

Já para Perrone-Moisés (2007), a nação é conceituada como um conjunto de imagens, que se constituem graças a metáforas que são utilizadas nos discursos identitários. Dentre essas metáforas, pode-se destacar a oposição: infância americana vs velhice europeia, ou seja, o novo oposto ao velho que surgiu logo após o “descobrimento” do chamado Novo Mundo. A partir dessa oposição alegórica, numerosos pensadores europeus viram as terras brasileiras, e, mais abrangentemente, a América Latina, como oportunidade, para a Europa, de experimentar uma nova juventude, de vivenciar o reinício de sua história; e também, como no caso do Brasil, viram a nudez e a ingenuidade indígenas, como indícios de uma nova imagem do paraíso.

Outro par de metáforas de sentido oposto, considerado por Perrone-Moisés (2007), é a barbárie identificada aos países latino-americanos contraposta à civilização europeia, já que, os intelectuais latino-americanos que gozavam de uma formação cultural fomentada no velho mundo se auto-denominavam bárbaros em relação à Europa, tinham o auto-reconhecimento do caráter atrasado e subdesenvolvido do novo mundo. O último par de metáforas promove o embate entre a América Latina, enquanto periferia; oposta diretamente à Europa como centro. Esse par de metáforas associava constantemente a literatura periférica, colonial, aos

desconcertos sociais e à incapacidade, nem sempre verdadeira, dos colonos, de produzirem textos com qualidade estética, enquanto que a Europa era concebida como centro mundial artístico e, particularmente, literário. Dessa forma, fica claro que em todas essas metáforas é possível evidenciar um auto-reconhecimento da grande maioria dos pensadores latino-americanos de sua inferioridade nos sentidos, tanto biológico, quanto econômico e cultural. Assim, segundo (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 35), “o nacionalismo, nessas condições, só pode ser vivido como ressentimento e recriminação de si mesmo e do outro, numa oscilação entre o ufanismo e o complexo de inferioridade”

A partir desse primeiro momento do Romantismo literário, observa-se um paradoxo, segundo o qual o próprio nacionalismo literário que impregnou a literatura brasileira, veio da Europa, via França. O latino-americano está, desse modo, mais uma vez assimilando uma tendência literária oriunda da Europa e mais particularmente da França, haja vista que foi essa Nação a colonizadora cultural da América Latina, sem ter sido, necessariamente, a colonizadora econômica e/ou política. Essa relação da América latina e, sobretudo, do Brasil com a França sempre apresentou uma complexa ambivalência, pois na medida em que se admirava a cultura francesa, procurava-se, paradoxalmente, ressaltar a soberania nacional de cada nação latino-americana. Esse paradoxo, segundo Leyla Perrone-Moisés (2007), origina-se desde o fim do século XVIII, pois foi a partir desse período que a cultura brasileira recebeu forte influência francesa, incorporada de tal maneira à nossa cultura que é impossível analisá-la sem levar em consideração esse fato. No entanto, essas relações culturais são quase sempre conflituosas, pois na medida em que surge um momento de forte influência francesa sobre a cultura nacional, paradoxalmente, por parte da intelectualidade brasileira, esse momento é de intensa recusa dessa influência. Esse processo se manifesta de modo mais evidente no período correspondente ao romantismo literário e, paralelamente, à pós-independência política brasileira.

Nesse período, todas as razões convergiam para produzir uma imagem totalmente positiva da França. A França era o novo modelo que a jovem nação opunha ao modelo colonial português, na qualidade de país da liberdade, das luzes e da própria ideia de nação. A adesão aos modelos franceses efetuou-se sem muita contestação no Brasil e com o estímulo dos parisienses. No entanto, paradoxalmente,

o nacionalismo encorajado por esses franceses simpatizantes do Brasil trazia também um germe contraditório ao bom entendimento entre as duas culturas. Esse germe, inerente a todo nacionalismo, era a rejeição do outro, complementar de toda afirmação do “si mesmo”. Essa rejeição decorria do medo do colonialismo cultural, que inspirava um movimento de retração perante a cultura estrangeira dominante. Assim, desde esse primeiro momento romântico, aparecem sinais de resistência à

influência européia, e à fascinação francesa em particular (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 60).

Ainda segundo Perrone-Moisés (2007), no fim do século XIX, a influência francesa sobre os intelectuais brasileiros atinge o ponto mais elevado, sobretudo, com a Proclamação da República e a fundação da Academia Brasileira de Letras. A República brasileira se espelhou diretamente na ideologia positivista de Augusto Comte. Já a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1896, tinha o objetivo nacionalista, que consistia na fixação da língua nacional. Essa fundação, entretanto, teve como modelo a própria Academia Francesa. Nessa perspectiva, e a partir desse paradoxo, as reivindicações nacionalistas nascem e vivem da rejeição de um outro aporte: o modelo francês. Esse modelo impõe seus princípios e seus valores a uma cultura dependente e subordinada que pretende, a partir da busca das raízes nacionais, com a idealização do índio, conseguir a tão sonhada independência cultural. Entretanto, essa busca pelas raízes nacional acaba por esbarrar, também, em um outro paradoxo, pois na medida em que se reforça o localismo e o provincianismo, tenta-se, ao mesmo tempo, provar o valor universal da literatura nacional, ou seja, ao passo que a literatura brasileira, assim como a da América Latina, busca valorizar o local, pretende, na realidade, conquistar a universalidade.

Diante desse contexto, pode-se perceber que os escritores latino-americanos forjaram no Romantismo o conceito de nação e o sentimento nacionalista:

O nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrámos. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiada abstrata — afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular. (CANDIDO, 2007, p. 333).

Esse período literário deixou-se influenciar, decisivamente, pelo clima de engajamento nacionalista, que as lutas pela independência haviam propiciado. Por isso, o nacionalismo romântico lança raízes profundas na literatura e cultura nacionais, embora a formação ideológica dos escritores brasileiros tenham, inevitavelmente, assimilado e, paradoxalmente, recusado a orientação vinda da Europa. Essa orientação significava para a jovem nação construir heróis e mitos nacionais que pudessem ser contrapostos àqueles com que os românticos europeus já vinham discorrendo em poemas e relatando em romances históricos, tendo como referência o modelo medieval. A literatura, nessa perspectiva, revela um esforço da jovem nação em construir uma identidade nacional baseada na valorização do índio, enquanto elemento racial representativo da cor local:

A literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. (CANDIDO, 2007, p. 328).

Nesse período, o nacionalismo romântico, que coincidira com a independência política do Brasil, encontrara sua expressão na exaltação da natureza local e de seus primeiros habitantes, que foram temas centrais dos literatos brasileiros pertencentes ao Romantismo.

Os românticos preocupados em definir um caráter que abrangesse e configurasse o imaginário da identidade cultural brasileira, compilaram uma série de textos literários que foram responsáveis pela tentativa de construção de imagens, cenários, símbolos, personagens e lendas que representassem uma coletividade nacional. Dentre esses românticos, pode-se destacar Gonçalves Dias, que produziu obras enfatizadoras da pretensão de descobrir/construir uma identidade nacional, a partir da exaltação do caráter heroico do índio, enquanto representante nacional, como é possível evidenciar no fragmento abaixo do poema I-Juca Pirama:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.

Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci;
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi [...] (DIAS, 1998, p.22)

Observa-se nesse poema a idealização do índio, enquanto guerreiro e herói nacional. Isso aconteceu porque os românticos brasileiros elegeram esse elemento como personagem simbólico que permitia o resgate das raízes nacionais. Dessa maneira, entende-se, nesse primeiro momento, que o nacionalismo romântico encontrara sua expressão na exaltação da natureza local e de seus primeiros habitantes, que foram temas centrais dos escritores brasileiros pertencente a esse período literário. Desse modo,

o romantismo brasileiro foi por isso tributário do nacionalismo; embora nem todas as manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atitude geral da literatura. Nem é de espantar que assim fosse, pois sem

falar na busca das tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa “despertar das nacionalidades”, em seguida ao empuxe napoleônico, encontrou expressão no romantismo (CANDIDO, 2009, p. 333).

No Brasil, a independência política desperta nos intelectuais a necessidade de afirmação da existência de uma literatura nacional, diferente da antiga metrópole, com a qual se compartilha a língua, daí a insistência em destacar a cor local nos autores e obras considerados nacionais. Cor local esta que Machado de Assis, em seu ensaio *Instinto de nacionalidade*, desmistifica, ao tratá-la como uma funesta ilusão pois, segundo o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um poeta ao cantar o nome das flores e das aves pode, no máximo, conseguir uma nacionalidade de vocabulário, ficando muito distante da busca por uma identidade nacional:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dá uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto (ASSIS, [1973], p. 2010).

Nesse sentido, Machado de Assis demonstrou que não compactuava nem com a atitude nacionalista estreita, nem com o repúdio total a suas manifestações. Ele via, nessa atitude, determinadas qualidades que não deviam ser menosprezadas, principalmente, determinados defeitos que seriam necessários combater. Machado recusa os excessos, no entanto, ele não nega a temática nacional, apenas recusa a obrigatoriedade de adotá-la e se reserva o direito de falar de outros assuntos.

Assim, o mais importante:

é mostrar que o “instinto de nacionalidade” não constitui missão ou obrigatoriedade para os escritores, é apenas o “primeiro traço” da literatura brasileira no estado em que se encontra, ou seja, é apenas uma tendência literária entre outras possíveis que nada torna verdadeiramente mais importante ou mais legítima que qualquer outra (BAPTISTA, 2003. p. 63)

Apesar de Machado de Assis afirmar que o nacionalismo é necessário para a formação de tradições nacionais que possam ser, num segundo momento, inseridas em um contexto universal. Ele deixa claro, no seu ensaio, sua preferência pela abordagem universal dos temas literários, ou pelo menos, pela valorização dos temas nacionais, mas não pela obrigatoriedade de tomá-los como única alternativa para a produção literária. Nessa perspectiva vanguardista, o autor de *Dom Casmurro* antecipa o projeto literário e cultural proposto por Mário de Andrade no início do século XX, e, concomitantemente, afasta-se da vertente político-literária de alguns nacionalistas românticos, dentre os quais, pode-se destacar, além de Gonçalves Dias, José de Alencar, que produziu obras paradigmáticas do

projeto de elaboração de uma identidade nacional. Nesse rol de obras, pode-se destacar, para uma pequena análise, o romance *Iracema*.

1.4 Iracema e a identidade brasileira

Diante de vários escritores pertencentes ao romantismo literário brasileiro que se preocupavam em descobrir/construir uma identidade nacional, pode-se destacar José Martiniano de Alencar, cearense que produziu destacáveis obras literárias imprescindíveis à compreensão das peculiaridades nacionais. Foi um escritor preocupado em descobrir o Brasil, em valorizar o caráter nacional. Para tanto, pertenceu a uma geração que estava totalmente imbuída em construir uma identidade nacional e, conseqüentemente, em revelar o processo de formação étnica do povo brasileiro. Isso confirma o espaço conquistado, ainda em vida, por Alencar, chegando, inclusive, a ser venerado como pai da literatura brasileira.

Dentre as principais obras de José de Alencar, pode-se citar *Iracema* (1865). Nessa obra, evidencia-se a temática do processo de colonização brasileira a partir da ênfase dispensada ao mito heroico da pátria, de natureza indianista: a índia Iracema, que se entrega por amor a Martim, representa simbolicamente no romance, a formação do elemento nacional, da cor local, imprescindível à fomentação de uma identidade brasileira.

Em *Iracema*, José de Alencar procura contribuir com a construção da literatura e da cultura nacional, ao produzir um texto exemplar do nacionalismo ufanista e indianista. A personagem Iracema, a virgem dos lábios de mel, era a índia da tribo dos tabajaras, filha de Araqué, velho pajé. Ela era uma sacerdotisa que havia consagrado a sua virgindade ao culto da Jurema - bebida mágica, utilizada nos rituais religiosos. Além disso, a palavra *Iracema* pode ser analisada como um anagrama da América, ou seja, forte, sedutora, mas submissa.

Nesse romance alencariano, percebe-se, de fato, a confirmação de uma tendência ideológica, literária e cultural predominante no século XIX, no Brasil, ou seja,

Coincidindo com o período de emancipação política do país, a questão central proposta pela obra de um escritor como José de Alencar, um dos principais mentores nacionalistas, é encontrar um modelo de representação da sociedade brasileira, delineando o perfil cultural de seu povo. (FERNANDES, 2006, p. 133)

No romance há, também, um argumento histórico, que é a colonização do Ceará, em 1606, e a presença de alguns personagens históricos, dentre os quais: Martim Soares Moreno, o colonizador português que se aliou aos índios Pitiguaras, Poti e Antônio Felipe Camarão. Esses fatores são ressaltados por Alencar com objetivo de aproximar a literatura do momento

vivido pela jovem nação.

Este projeto de aproximação entre ficção e história, proposto por Alencar, teve também grande aceitação, de acordo com Sommer (2004, p. 175), em alguns países da América espanhola. A autora do livro *Ficções de fundação*, ao discorrer sobre o desejo de independência cultural, política e econômica por parte dos hispano-americanos, identifica um objetivo comum, tanto desses povos quanto dos brasileiros, a exemplo de Alencar, em produzirem seus romances nacionais:

Alencar construiu um romance para preencher um vazio, enchendo-o de projetos futuros. E ele coloriu esses projetos com os meios tons sutis das alianças raciais. Se o romance nacional brasileiro não podia ser baseado em uma história possivelmente monótona, pelo menos o mito do cadinho poderia preencher o espaço vazio (SOMMER, 2004, p 196).

O romance, sobretudo, para o autor de *Iracema* deveria apresentar uma preocupação linguística diferenciada, na medida em que, para representar a cultura nacional, seria necessário inserir no vocabulário desses textos palavras também usadas pelos habitantes locais. No caso brasileiro, o tupi, inevitavelmente, teria que estar presente nos textos indianistas, por isso, além dos temas localistas, o estilo era fundamental para a produção de um romance local:

as frases curtas que inseriam palavras do tupi na gramática portuguesa, uma gramática flexível que provocou críticas pedantes de puristas, e os desvios coloquiais das normas literárias contemporâneas em geral são para alguns leitores de Alencar a sua maior conquista. Na voz de seu narrador, bem como nos diálogos, tudo isso significa legitimar o “brasileiro” como a língua de um país que finalmente rompeu com Portugal e com a língua portuguesa (SOMMER, 2004, p. 176).

Além disso, coube à literatura, no século XIX, uma função não apenas ficcional, mas também, e, principalmente, político-ideológica, já que os brasileiros, naquele momento histórico, necessitavam urgentemente de um elemento étnico capaz de representar a identidade nacional. Esse elemento, por sua vez, foi encontrado nas obras de Alencar que, ao idealizar os índios, definiu-os conseqüentemente como representantes da localidade nacional, considerando que:

(...) era exatamente isso que os brasileiros desejavam na época de Alencar, e que aparentemente continuam desejando: elementos indiscutivelmente locais para o momento de fundação da história brasileira. Entre outras razões, a preferência dada pelos brasileiros aos índios idealizados de Alencar pode ser uma reação à política cultural de um país ávido por indícios de uma tradição autóctone legitimadora (SOMMER, 2004, p.172).

Através da relação amorosa entre Iracema e Martim, simbolicamente, José de Alencar representou e romantizou o processo de colonização do Ceará. Ou seja,

Para tornar Iracema índio-ícone, contrário aos preconceitos e intolerâncias dos cronistas e viajantes, Alencar a reveste não apenas do sentido filosófico, a exemplo das configurações de Montaigne, mas dá-lhe estatura política e a consagra no contexto da lenda. (SANTOS, 2009, p. 188).

Iracema apresenta uma espécie de conciliação entre o branco e o índio, na medida em que romantiza a dominação de um povo pelo outro. Desta forma, insere nos códigos artísticos do Romantismo europeu a temática do processo de colonização do país. Nessa obra, observa-se o mito heróico da pátria e da natureza indianista. Isso ocorre, porque, segundo Zilberman (1977, p.150), com *Iracema*, Alencar pretende narrar o mito da fundação da nacionalidade, colocando em pé de igualdade “o nativo com a força da terra e o invasor com a contribuição da cultura, compondo uma raça e uma nação comparável à romana, pois é o mito da origem de Roma que se alimenta a criação alencariana.” (ZILBERMAN, 1977, p. 150). A autora do livro *Do mito ao romance* afirma, ainda, que a função de *Iracema* é dual, como sua própria estrutura, de um lado como construção de um mito, de outro como a denúncia da inautenticidade devido à adoção do estrangeiro como nacional. Nesse sentido, esta obra do romancista cearense visando produzir um mito nacional, exprime o início da raça brasileira, pela fusão do elemento europeu ao americano. No entanto, esse mito está assinalado pelo rompimento de uma tradição indígena que exigia, necessariamente, a preservação da virgindade da sacerdotisa responsável por guardar o segredo da jurema. Uma vez rompida essa lei, Iracema deve ser sacrificada, assim como seu povo:

Assim, se Iracema desaparece, isto surge como produto de uma violação, é um castigo que ela deve purgar de uma ação voluntária e a condição necessária para apagar ou purificar os termos negativos da geração de uma nova nacionalidade. Entretanto, a solução para este conflito é apenas parcial, uma vez que também existe uma eliminação generalizada de seu povo (ZILBERMAN, 1977, p. 149).

Essa fusão racial, que corresponde à aproximação entre colonizador e colonizado, revela o próprio processo de colonização exposto pela obra de José de Alencar. Nesta obra, a colonização não é uma invasão, mas antes de tudo uma aproximação/atração natural entre os opostos, como pode ser observado a partir do fragmento abaixo:

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara (ALENCAR, 2004, p. 15).

Assim, o relacionamento amoroso entre Iracema e Martim pode ser interpretado, simbolicamente, como alegoria representativa do cruzamento das etnias indígena e branca. Isso se consolida a partir do próprio desenvolvimento do enredo da obra, pois este reflete o rompimento do compromisso da virgem com sua tribo, para vivenciar uma relação amorosa com o colonizador:

Iracema pousou a mão no peito do guerreiro branco:

— A filha dos tabajaras já deixou os campos de seus pais: agora pode falar.

— Que segredo guardas em teu seio, virgem formosa do sertão?

— Iracema não pode mais separar-se do estrangeiro.

— Assim é preciso, filha de Araquém. Torna à cabana de teu velho pai, que te espera.

— Araquém já não tem filha.

Martim tornou com gesto rudo e severo:

— Um guerreiro de minha raça jamais deixou a cabana do hóspede, viúva de sua alegria. Araquém abraçará sua filha, para não amaldiçoar o estrangeiro ingrato.

Curvou a virgem a frente; velando-se com longas tranças negras que se espargiam pelo colo, cruzando ao grêmio os lindos braços, recolheu em seu pudor. Assim, o róseo cacto, que já desabrochou em linda flor, cerra em botão o seio perfumado.

— Iracema te acompanhará, guerreiro branco; porque ela já é tua esposa.

Martim estremeceu.

— Os maus espíritos da noite turbaram o espírito de Iracema.

— O guerreiro sonhava quando tupã abandonou sua virgem. A filha do pajé traiu o segredo da jurema (ALENCAR, p. 55).

Essa aproximação de Iracema com o colonizador, por sua vez, traz uma paradoxal consequência, já que tanto promove um surgimento de uma nova raça, com o nascimento de Moacir, fruto da união do colonizador com a índia, quanto intensifica o processo de destruição do povo colonizado, através da morte simbólica de Iracema:

O cristão moveu o passo vacilante. De repente, entre os ramos das árvores, seus olhos viram, sentada à porta da cabana, Iracema com o filho no regaço, e o cão a brincar. Seu coração o arrojou de um ímpeto, e a alma lhe estalou nos lábios:

— Iracema!...

A triste esposa e mãe soabriu os olhos, ouvindo a voz amada. Com esforço grande, pôde erguer o filho nos braços, e apresenta-lo ao pai, que o olhava estático em seu amor.

— Recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!

Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica se lhe arrancam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha consumido seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá (ALENCAR, 2004, p. 95).

Além disso, a própria construção do personagem Iracema é feita a partir da natureza, de comparações com elementos da fauna e da flora americana, em geral brasileira e, mais especificamente, do Ceará:

Assim, Iracema, “a virgem dos lábios de mel” é descrita por antologias que a equivalem com mundo natural além de preservarem a sua integridade de caráter. O

primeiro encontro de protagonistas é bastante sugestivo: Martim, chamado por Iracema de “guerreiro branco” e pelo narrador de “estrangeiro” surpreende Iracema em estado de contemplação após o banho (LEITE, 2007, P. 30).

Nesse sentido, fica claro que a índia Iracema, ao se entregar por amor a Martim, simboliza, no romance, a presença do elemento nacional, da cor local, existente na criação de seus traços físicos, que é feita por comparação com elementos da natureza:

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os húmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como a doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste (ALENCAR, 2004, p. 14).

Na obra *Iracema* vê-se, de acordo com Almeida (2008), a figura de Martim, simbolizando Portugal, ou melhor, o dominador, que domesticaria a terra brasileira, representada na figura da personagem Iracema. Nessa perspectiva,

por amor, Iracema submete-se ao colonizador, aceitando passivamente o seu domínio, traíndo, assim sua própria raça, seus valores e costumes. José de Alencar mostraria, portanto, em sua obra, uma conjunção erótico-política, projetada no par romântico Martin/Iracema; consolidando as nações de Portugal e do Brasil, o que quebra, dessa forma, com a própria proposta estética romântica, a da identidade e autonomia nacionais (ALMEIDA, 2008, p. 33).

Essa característica da personagem Iracema revela que, por mais que o narrador privilegie os seus sentimentos e pensamentos ao longo da história, idealizando o índio, que a personagem representa, o seu ponto de vista ao narrar se torna o do branco colonizador, na medida em que "européiza" e "romantiza" a índia brasileira. Esse fato se justifica pela própria configuração, uma vez que, no Brasil, o público local, letrado e capaz de consumir as produções literárias nacionais, era inexpressivo no período correspondente à publicação da obra alencariana. Ou seja,

na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra. Isto dava nascimento a obras que os autores e leitores consideravam altamente requintadas, porque assimilava as formas e valores da moda européia. (CANDIDO, 2006, p. 179).

Além disso, esse escritor romântico tinha a consciência da dificuldade dos poucos letrados existentes no país de compreenderem seus romances, para tanto, ele se sentia impelido a publicar em cada nova obra, prólogos e pós-escritos, que explicassem e justificassem o projeto em curso, para desenvolver, de fato, uma literatura nacional. No entanto, apesar da obra alencariana ser lida por poucos não significava, necessariamente, uma obra anti-popular, uma vez que ela pertencia à tradição dos folhetins. Estes folhetins eram acessíveis a um público restrito, em virtude do número reduzido de leitores no século XIX, não deixando de serem agraciados por um público diferenciado que se reunia nos salões para acompanhar as leituras de cada novo capítulo dos romances e novelas publicados em jornais.

Iracema explica, poeticamente, as origens de sua terra natal. A virgem dos lábios de mel tornou-se símbolo do Ceará, e seu filho, Moacir nascido de seu amor com o colonizador branco, Martim, representa o primeiro cearense, fruto da integração das duas etnias.

Sendo assim, essa obra de Alencar se constitui num projeto, o da elaboração da identidade nacional, a partir da literatura brasileira, visto que nessa literatura a busca pela afirmação do nacional se constituía num dos temas mais discutidos, sobretudo, logo após o período correspondente à independência política brasileira.

A literatura representava um importante instrumento de propagação desse ideal, pois, sobretudo, no século XIX, no Brasil, com o despertar da necessidade de se definir e até mesmo construir uma identidade brasileira, a partir de suas peculiaridades regionais e nacionais, a literatura exerce, assim, também uma função política.

Nessa perspectiva, a literatura foi essencial, na medida em que teve como objetivo provar o valor e as especificidades do Brasil como nação e como cultura à Europa, durante o período correspondente ao romantismo literário. Esse projeto tinha como referencial a França, pois essa nação se tornou o modelo cultural que só poderia ser aceito ou rejeitado pelo Brasil.

No começo do século XX, as reações dos brasileiros ao modelo francês são divididas e divergentes. O Brasil experimenta uma transformação de suas cidades, sobretudo, Rio de Janeiro e São Paulo, em pequenas metrópoles, ao modelo europeu, particularmente, parisiense. Nesse momento, não se valoriza apenas a natureza e os índios, porque o ideal era o progresso civilizatório representado pelas grandes cidades.

As primeiras décadas do século XX constituem-se, para o Brasil, no segundo momento decisivo da busca da identidade nacional. Essa busca, inevitavelmente, também se defrontava com o paradoxal movimento de aceitação e rejeição da influência estrangeira, sobretudo, francesa sobre a cultura nacional. Segundo Prysthon (2002, p 22), para os artistas latino-

americanos, do início do modernismo, Paris despontava como o centro da modernidade, como a matriz de onde se originavam todos os discursos cosmopolitas, era a fonte do que havia de mais heterogêneo nas culturas ocidentais:

Os intelectuais e artistas, tal qual as elites políticas, buscando numa longínqua (e idealizada) metrópole o aval e as garantias para a sua afirmação no mundo moderno. (não deixa de ser irônico que quanto mais autoconsciência de provincianos, mais essa vontade de copiar, de não ser provincianos, de estar em Paris) (PRYSTHON, 2002. p. 22).

Nesse movimento paradoxal tem-se, por um lado, Oswald de Andrade que “foi buscar sua primeira inspiração nos movimentos de vanguarda parisienses e jamais rompeu seus vínculos intelectuais afetivos com a França.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 71). Por outro lado, Mário de Andrade jamais fez a viagem ritual a Paris, embora sempre estivesse atualizado com a cultura francesa e reconhecesse que os latino-americanos debatiam-se entre duas tendências: atração pela França e, paralelamente, valorização do nacional. No entanto, Mário era contrário a qualquer tipo de posicionamento radical, pois ele desejava e defendia o equilíbrio entre essas duas tendências, haja vista que para o escritor paulista, as influências são inevitáveis e, inclusive, contribuem de modo decisivo para a formação da cultura brasileira. A aceitação da influência francesa não implicava, necessariamente, a aceitação de opiniões, sem uma auto-avaliação, sobre o Brasil e sobre a América Latina, vinda dos franceses.

Dessa maneira, a identidade nacional, vinculada ao desejo de autonomia cultural, passou a constituir-se numa tradição amplamente discutida por uma elite intelectual brasileira que se bifurcou em dois projetos estéticos e ideológicos: o regionalismo e o modernismo. O primeiro liderado, sobretudo, por Gilberto Freyre, enquanto o segundo proposto mais intensamente com a propagação da Semana de Arte Moderna e, conseqüentemente, com o surgimento de algumas obras literárias, dentre as quais *Macunaíma* de Mário de Andrade.

2. *MACUNAÍMA*: GINGANDO ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

A Modernidade surge como um projeto sociocultural fulcral para a compreensão do processo de evolução e transformação da humanidade. Esse projeto, tem seu início no decorrer dos séculos XV e XVI, com a expansão marítima e o renascimento cultural, mas se consolida, sobretudo, nos séculos XVII, XVIII e XIX, a partir de alguns acontecimentos importantes, como: a Independência dos EUA, a Revolução Francesa, o desenvolvimento da industrialização europeia, e tem se modificado intensamente até os dias atuais através do processo de globalização.

Na América Latina, segundo Prysthon (2002, p. 20), a Modernidade foi, de início, marcada apenas pelo desejo de tecnologia, de urbanidade, de liberdade, e de transcendência dos localismos e provincianismos do subcontinente. Sendo a Modernidade o grande projeto ocidental, a América Latina, indubitavelmente, procura se inserir nesse novo contexto de transformações. Apesar das pretensões dessa parte do continente americano serem evidentes, o que se observou foi uma série de dificuldades das mais variadas ordens à implantação da Modernidade nas nações latino americanas. Isso ocorreu porque as disparidades sócio-econômicas evidenciadas no interior das próprias nações, geraram um desproporcional crescimento/desenvolvimento em algumas regiões, com sérias restrições de investimentos no interior das nações. Essa realidade mostra-se no Brasil, onde São Paulo despontou, através dos investimentos oriundos dos cafeicultores, como uma metrópole nacional, e conseguiu atrair grande parte das inovações e investimentos tecnológicos e arquitetônicos a partir da implantação das indústrias. Contrariamente, o Nordeste perdeu, para o Sul/Sudeste em pleno desenvolvimento, tanto investimento quanto população, formando-se, desse modo, uma nova realidade nacional, regida por disparidades econômicas. Nesse movimento tudo o que era concebido como modernidade/progresso, no Brasil, estava vinculado ao Sul/sudeste, sobretudo, São Paulo. Em contrapartida, o que era associado ao tradicional/arcaico remetia, diretamente, ao Nordeste.

Entretanto, o que se observa hoje é que a Modernidade, no sentido de propagar o novo, incorpora também a tradição. No entanto, a tradição não é estática, uma vez que reinvenção é critério fundamental à sua consolidação. Assim, “Tradição” e “Modernidade” se contrapõem, no campo ideológico, mas antes se complementam, pois na medida em que a Modernidade incorpora o tradicional para estabelecer o novo, ao mesmo tempo, o moderno de uma época

pode se consagrar como tradicional de outra, ou seja, a existência da Modernidade simboliza uma nova fase da tradição. Nesse sentido, pode-se afirmar que a “Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Além disso, o reconhecimento do valor da tradição constitui-se, inevitavelmente, no debate sobre o universalismo, preocupação constante na Modernidade, já que só é possível a formação de uma nação, na medida em que o povo for capaz de reconhecer os traços universais contidos em suas tradições, mesmo que estas sejam “inventadas”. Por tradições inventadas, entende-se, segundo Hobsbawm (1984, p. 10), um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas. Essas práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. No entanto, para o autor citado, a tradição não se confunde com o costume vigente nas sociedades tradicionais, mas antes se diferencia deste, nitidamente, na medida em que o objetivo e a característica das tradições, inclusive as inventadas, é a invariabilidade: “O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição.” (HOBBSAWM, 1984, p. 10). Já o costume, nas sociedades tradicionais, não apenas permite as transformações, mas, também, pode mudar até certo ponto, embora, evidentemente, seja “reprimido” pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Por isso, “a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBBSAWM, 1984, p. 14).

A tradição faz parte do imaginário humano, ao passo que conserva a partir da ideologia, dos mitos e das lendas os laços culturais de uma comunidade. Nas culturas tradicionais, segundo Giddens (1991, p. 44), o passado é honrado e os símbolos valorizados, porque contêm e perpetuam a experiência de gerações:

A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espaço da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular, sendo estas por sua vez estruturadas por práticas sociais recorrentes. A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes. A tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa (GIDDENS, 1991, p. 44).

A tradição não se constitui no atraso, no conservadorismo, a ser superado com a modernidade, mas sim é uma raiz responsável pela composição da identidade nacional.

Nessa perspectiva, “Modernidade” e “Tradição” não se opõem diretamente, mas antes se complementam através de um processo que ora se manifesta discretamente, ora de forma mais intensa e atuante, como aconteceu durante a Semana de Arte Moderna, no Brasil.

Nesse período, além de um ideário nacionalista, ocorreu um intenso processo de modernização no país, estimulando uma reorientação das estruturas sociais e das estruturas políticas até então vigentes. Esse processo de modernização apresentou como características uma crescente urbanização, a formação de um proletariado, com a imigração internacional e mudanças significativas nos âmbitos econômico e político. Esse processo, por sua vez, não deixa de levar em consideração a importância da tradição para o reconhecimento e formação da cultura brasileira. Isso se manifesta, de modo mais intenso, sobretudo, na obra de Mário de Andrade que ao produzir textos representativos do modernismo, a exemplo de *Macunaíma*, promove uma “mixagem” da cultura brasileira a partir da valorização da cultura popular, danças, ritmos, mitos, lendas nacionais e, paralelamente, a inserção de toda essa tradição ao erudito. A rapsódia, *Macunaíma*, surge então para a literatura brasileira como uma obra capaz de estabelecer o ponto de contato entre a “Tradição” e a “Modernidade”, na medida em que ao ser representante da moderna literatura brasileira, no sentido de estar atualizada em relação às inovações estéticas oferecidas pelas vanguardas, sobretudo a antropofágica, ela não deixa de resgatar as raízes culturais brasileiras, a partir dos mitos, lendas e cantos nacionais. Mário de Andrade, ao registrar em sua rapsódia a cultura nacional, desponta como um rapsodo moderno que tinha a missão de “sintetizar” - não no sentido de reduzir as diferenças, mas sim intensificar a valorização da diversidade - em uma única obra, o que havia de mais novo na literatura universal. Paralelamente a esse objetivo, o autor de *Macunaíma* objetivava também enfatizar o que havia de mais tradicional na cultura brasileira, demonstrado a partir do primitivismo, que despontou como elemento responsável por devorar a cultura alheia e revitalizar a cultura brasileira.

Com esse objetivo, Mário propôs uma série de releituras das tradições populares e das práticas do passado colonial. Diante disso, o Barroco brasileiro é redescoberto, uma vez que nele se conjugaram:

valores estéticos e políticos que ampliam o sentimento da arte para uma dimensão coletiva e universal. De fato, a arte barroca marcou profundamente toda a América Latina, já apresentando naquele momento da colonização (séculos XVI, XVII e XVIII), sinais de uma apropriação diferenciada dos cânones metropolitanos, o que tornou possível a criação de uma expressão estética latino-americana específica (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 102).

De fato, o despertar de um sentimento nacional, mesmo que fragilizado e muito dependente da metrópole colonizadora, estimula a expressão de uma nacionalidade/universalidade, sobretudo, a partir da produção artística de Aleijadinho. Esse sentimento/identidade, conforme Ortiz (2006), possui duas dimensões: uma que pretende enfatizar a diferença a algo que lhe é exterior, ao promover a interação entre autores/pesquisadores mesmo que de orientações ideológicas diferentes; já a outra dimensão é interna, pois objetiva ressaltar as peculiaridades de uma nação. Essa dimensão suscita um intenso debate entre dois projetos ideológicos que visam de diferentes maneiras o mesmo objetivo. Esses projetos diferentes e até mesmo antagônicas entraram em conflito no Brasil, sobretudo, no início do século XX, haja vista que havia, nesse período, duas orientações ideológicas distintas: a modernista e a regionalista.

2.1 Regionalismo X Modernismo

Segundo Pereira (2006), em sua obra *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, as manifestações modernistas, enquanto tendência estética internacional, caracterizaram-se por uma profunda diversidade local. No caso brasileiro, essas manifestações proporcionaram um encontro entre o passado/presente que apresentou, como complicador interno, disparidades socioeconômicas regionais somadas às complexas relações culturais que o Brasil mantinha com os países europeus, sobretudo, Portugal e França. Isso se manifestou de maneira mais evidente a partir da Semana de 22, em São Paulo, que foi um movimento desenvolvido em dois vieses: por um lado, pretendeu romper com uma tradição burguesa e parnasiana através da incorporação das vanguardas; por outro lado, apresentou como objetivo resgatar uma tradição indígena e afro-brasileira como o ideal para a fomentação de uma identidade nacional.

Esse movimento artístico encontrou em São Paulo o espaço político-cultural e, sobretudo, econômico, ideal para a realização das primeiras manifestações modernistas. Isso foi possível em virtude do distanciamento que essa metrópole mantinha em relação a então capital nacional, o Rio de Janeiro. Esta última não conseguiu obter a hegemonia do Modernismo, uma vez que, ao ser o centro cultural do país, no início do século, mantinha, conseqüentemente, uma forte tradição academicista, representada principalmente pela Escola

Nacional de Belas Artes e pela Academia Brasileira de Letras. Assim, segundo Bosi (2003) São Paulo foi o local onde o conflito provinciano/citadino se fazia sentir com mais agudeza:

A combinação de uma nova perspectiva histórica, o novo espaço-tempo da cidade grande de pós-guerra, com uma bateria de estímulos artísticos europeus, tornou possível, historicamente, a Semana de Arte Moderna de 1922. Como tônica do grupo foi a modernização da linguagem, o segundo fator, estético, tem aparecido sempre como sobredeterminante. A Semana pretendeu ser a abolição da República Velha das Letras (BOSI, 2003, p. 210).

São Paulo, de acordo com Prysthon (2002, p. 50), configurou-se como o cenário ideal à propagação do modernismo no Brasil. Isso ocorreu em decorrência dessa cidade apresentar, desde a Primeira Guerra Mundial, um ritmo acelerado de crescimento em escalas inéditas para os brasileiros e, sobretudo, era o espaço mais receptivo à imigração europeia e oriental, contribuindo decisivamente para uma diversidade étnica e cultural inigualável em termos do Brasil:

São Paulo é a epítome da chegada da modernidade ao Brasil com seus primeiros arranha-céus, seus viadutos de ferro, suas fábricas e seus bairros de operários. Nos anos 20, São Paulo dá esse salto “rumo ao progresso” e começa a simbolizar o que há de mais avançado, civilizado e moderno no Brasil. Em contrapartida ao cosmopolitismo carioca, a noção de Civilização paulista tem mais a ver com o fruto de trabalho e influências das mais diversas origens (culturais, étnicas, econômicas) que com o esforço isolado de uma elite ilustrada (PRYSTHON, 2002, p. 50).

Diante desse contexto, a capital paulista além de ter sido o terreno mais propenso à formação de uma vanguarda brasileira, despontou como a metrópole periférica moderna capaz de fazer frente a Paris. Isso foi possível porque a metrópole brasileira não estava totalmente vinculada ao modelo parisiense, mas sim despontou como um espaço cosmopolita aglutinador de uma profusão de modelos e identidades:

Os modernistas estenderam e problematizaram a questão, dizendo que São Paulo é Paris e Londres e Milão e Lisboa e Luanda e Vera Cruz, ao mesmo tempo, sempre e nunca. O cosmopolitismo periférico vai ser definido pelos modernistas justamente como essa capacidade de assimilar e reprocessar todas as origens e influências culturais dentro dessa metrópole (PRYSTHON, 2002, p. 50).

Em decorrência desses fatores, essa cidade foi selecionada, pelo modernismo brasileiro, como o espaço poético, político e cultural propício e adequado às manifestações mais intensas do modernismo artístico brasileiro. Esse fato é evidenciado com maior profundidade nas próprias obras dos modernistas paulistas, uma vez que estes associavam, diretamente, o progresso e o desenvolvimento à modernidade de São Paulo.

Entre essas obras do modernismo, *Macunaíma*, ao narrar a saga do herói nacional, ocupa um espaço especial. Nessa rapsódia, segundo Prysthon (2002, p. 55), Mário de Andrade

começa a elaborar uma das mais importantes reversões de valores e de percursos da história literária brasileira, despontando, no cenário nacional e internacional, não apenas como um escritor/artista, mas também, e, principalmente, como um dos idealizadores e organizadores de todo o movimento modernista brasileiro.

O modernismo, segundo Mário de Andrade (2002, p. 253), foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um espírito nacional. No Brasil, esse movimento foi antes de tudo uma ruptura, um abandono de princípios e técnicas conseqüentes, uma revolta contra o que era a inteligência nacional. Isso foi possível em virtude de alguns fatores, entre os quais:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da inteligência nacional (ANDRADE, 2002, p. 253).

O autor afirma, ainda, que a característica maior da realidade imposta pelo movimento modernista é a fusão de três princípios fundamentais: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 2002, p. 266). Esses três princípios vão arregimentar grande parte do modernismo, sobretudo, da fase heroica. Isso é observado com maior intensidade na obra ficcional do próprio Mário de Andrade. No entanto, este autor atribui uma atenção especial ao primeiro princípio, “o direito permanente à pesquisa estética”, uma vez que, para ele, este direito foi a grande vitória do movimento no campo da arte, foi a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional já conquistada pela inteligência brasileira:

Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores à da Semana de Arte Moderna, se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do “fazer melhor”, a que aludi, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o movimento modernista. (ANDRADE, 2002, p. 273)

Entretanto, o modernismo, enquanto projeto político-ideológico e cultural, se manifestou de modo mais sofisticado e organizado, com o surgimento da antropofagia oswaldiana que, ao propor uma perspectiva de construção e descoberta de uma identidade nacional, apresenta-se diretamente em oposição ao projeto regionalista defendido por Gilberto Freyre. Este escritor fez frente ao modernismo paulista ao discutir a mestiçagem como processo responsável pela constituição do povo brasileiro e o sistema familiar canavieiro como um traço constitutivo da sociedade e do *ethos* nacional.

Essa corrente político-ideológica é refutada pelos modernistas, sobretudo, Oswald de Andrade, através da proposta antropofágica. Nessa proposta, a identidade brasileira só é possível mediante um diálogo intercultural, que reconheça a importância e promova a interação tanto da influência estrangeira sobre a cultura nacional, quanto à descoberta e valorização de uma tradição folclórica, da cultura africana, dos mitos e lendas indígenas existentes no Brasil.

No cerne desse confronto havia não apenas disputas estéticas e culturais, mas, sobretudo, o embate político-ideológico suscitado por um período de questionamento/atualização de valores. Nesse sentido, os regionalistas representados por Gilberto Freyre, defendiam como pilar da sociedade um viés retrospectivo, confirmador da hierarquia patriarcal, da ordem, do espaço rural e da recuperação nostálgica do passado colonial. A sociedade patriarcal proposta por Gilberto Freyre é uma construção discursiva responsável por propor uma resposta, no início do século XX, à relação “Tradição” e “Modernidade”.

Segundo D’Andrea (2010), esse projeto ocultava um conflito ideológico básico: a consciência da perda do *status* político-econômico, pois, gradativamente, a cultura açucareira era substituída pela modernização, proposta pelo desenvolvimento industrial.

A autora do livro *A tradição re(des)coberta: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas* afirma que o Regionalismo nordestino emerge como expressão “ressentida” da crise que afetava economicamente a fração açucareira da oligarquia nordestina. Isso gerou, conseqüentemente, uma necessidade de mascarar essa crise a partir da representação cultural. Na verdade, o discurso regionalizante encobria, a partir do viés artístico e cultural, uma intensa disputa política com o Centro-sul do país. Para tanto, esse discurso utilizava frágeis conceitos culturais para legitimar uma literatura de raízes populares que expusesse conseqüentemente a importância nordestina no cenário nacional.

É nessa perspectiva que Albuquerque Júnior (2001, p. 150) identifica, no discurso regionalista nordestino, a necessidade da invenção de uma tradição, uma vez que ao inventar tradições, tenta-se, defender/proteger o passado em crise e estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior. Para a realização desse objetivo, a preservação da memória tanto individual quanto coletiva é de fundamental importância, isso porque a memória é imprescindível à construção de uma identidade regional.

A procura por uma identidade regional, conforme o autor do texto *Enredos da tradição: a invenção histórica da região Nordeste do Brasil*, se origina da reação a dois

processos de universalização que se cruzam. O primeiro está relacionado à globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da Modernidade. Já o segundo, vincula-se à nacionalização das relações de poder. Por isso, a identidade regional permite inventar tradições, para se consolidar e encontrar, a partir da memória, uma origem que religue os homens do presente a um passado:

Sendo assim, no Nordeste, o movimento regionalista e tradicionalista volta-se para resgatar as narrativas populares, a memória como único lugar de vida para este homem moderno dilacerado entre máquinas, a narrativa como lugar de reencontro do homem consigo mesmo, de um espaço com sua identidade ameaçada (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 155).

Mais à frente, o autor enfatiza que a memória, para os tradicionalistas, nasce da vontade de prolongar o passado para o presente e, quiçá, fazer dele também um futuro. Então, a volta para dentro de si, do Nordeste, para buscar a sua identidade, o seu caráter, a sua alma, a sua verdade, dá-se à medida em que o dispositivo da nacionalidade manifesta, como necessidade, o apagamento das diferenças regionais e a sua “integração nacional”.

Os regionalistas liderados por Gilberto Freyre abordam a sociedade brasileira a partir do regional, uma vez que este é compreendido de forma mais ampla para explicar a realidade nacional. Nessa perspectiva, somente após o reconhecimento da relevância do passado colonial, que se constitui na gênese da família patriarcal, sendo possível construir um conceito de identidade nacional.

Numa outra perspectiva, o Regionalismo, enquanto categoria histórico-crítica, conforme Leite (1994, p. 667), é excessivamente abrangente, não se restringindo ao Nordeste, pois abarca autores e obras muito diferentes entre si, originados e/ou localizados em diversas regiões de Norte a Sul do país e distribuídos em diferentes momentos da história nacional. A autora assevera ainda que o termo recobre tanto uma categoria crítica, produzida *a posteriori* a partir de obras concretas, quanto movimentos que se conceberam programaticamente como regionalistas, designando também uma ideologia política que se manifesta fora da literatura.

Esse fato é observado com maior veemência no regionalismo nordestino, já que a região Nordeste foi a responsável pela inicial ocupação demográfica e, conseqüentemente, pelo desenvolvimento da economia colonial, por esse motivo, é este regionalismo que recebe maior ênfase nesta dissertação.

Ligia Chiappini Moraes Leite afirma também que a origem do regionalismo ocorre nos períodos tanto da pré-independência, quanto da pós-independência política brasileira, já que nesses períodos os intelectuais nacionais procuravam, acima de tudo, definir uma autenticidade nacional. Para tanto, elegeram o índio como elemento símbolo da jovem nação.

Ao lado do indígena, os românticos selecionaram brasileiros afastados dos grandes centros como representantes da brasilidade autêntica: “Nasce, então, o regionalismo que, embora ainda não tenha esse nome, é uma tendência combativa e programática de expressar, sobretudo pela ficção, o nosso interior.” (LEITE, 1994, p. 670).

Segundo José Maurício Gomes de Almeida, a substituição do índio pelo sertanejo, enquanto representante da nacionalidade, dá-se em decorrência de algumas razões, dentre as quais se pode destacar as mudanças processadas na cultura brasileira a partir de fins da década de 60, do século XIX. Nesse período, a sociedade brasileira é, significativamente, influenciada por uma série de alterações originadas a partir de um conjunto de fatores: a propaganda republicana, o fim da Guerra do Paraguai, a intensificação do crescimento urbano e industrial, a divulgação de um novo ideário filosófico de raiz materialista e o influxo das correntes estéticas originárias da França e de Portugal, tais como: Realismo e Naturalismo. Essas correntes estéticas, ao mesmo tempo que propagaram um repúdio ao idealismo romântico, proporcionaram um maior rigor na observação da realidade brasileira. Com isso, o indígena mitificado é substituído, nas narrativas, pelo homem do interior, da zona rural, o sertanejo.

No entanto, essa fase literária brasileira está mais preocupada com uma afirmação nacional do que regional, porque falta aos escritores românticos, sobretudo em Alencar, “o sentido particularista que caracterizava o regionalismo” (ALMEIDA, 1999, p. 55). A dimensão nacionalista está sempre em primeiro plano, em função das exigências do momento histórico que o Brasil então atravessava.

José de Alencar surge, nesse contexto, como o romântico que sintetiza em sua obra, consciente e deliberadamente, os diferentes brasis: o do índio (mítico), o da cidade, e, por último, o do mundo rural, histórico, representado, sobretudo, pelas obras, *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1876). Nesse período do século XIX, o regionalismo corresponde a um sertanismo, na medida em que ao homem do interior é atribuído o caráter de conservador da autenticidade nacional.

No início do século XX, por sua vez, o Regionalismo adquire uma característica diferenciada em relação ao sertanismo. Isso é possível porque o então jovem sociólogo Gilberto Freyre, recém-chegado dos Estados Unidos, adquiriu notoriedade através de artigos publicados em jornais e do contato pessoal com figuras importantes do meio intelectual. O sociólogo brasileiro e, antes de tudo nordestino, desenvolve uma intensa campanha de revalorização das tradições regionais, ameaçadas de extinção pelas alterações profundas, pelas quais o Nordeste vinha passando.

Essa região, segundo Almeida (1999), tornou-se, desde o início da efetiva ocupação territorial, até o final do século XVII, o pólo econômico mais importante do Brasil, pois em torno da lavoura canavieira criaram-se as primeiras formas estáveis de colonização, baseadas numa sociedade patriarcal, na monocultura, no latifúndio e no trabalho escravo, deixando, dessa maneira, marcas profundas na paisagem física. Essa situação propiciou a formação de uma rica tradição cultural, que se manifestou, não só nas formas mais elaboradas de cultura, como também em todas as demais criações culturais, desde as danças folclóricas até a cozinha.

No século XVII, por sua vez, a cultura canavieira enfrenta vários problemas suscitados pela concorrência antilhana e, sobretudo, pelo “deslocamento maciço de recursos humanos e de capitais para a região mineira.” (ALMEIDA, 1999, p. 192).

Já em fins do século XIX, ainda segundo Almeida (1999, p. 193), começam, principalmente, no litoral nordestino, a serem instaladas usinas, como uma tentativa de recuperar a produção açucareira. A partir de um pressuposto puramente econômico, as usinas representam um progresso; no entanto, social e culturalmente, o efeito foi negativo, visto que:

O usineiro constitui com freqüência um elemento adventício, sem vínculo com a região, e o esquema puramente capitalista e impessoal dessa nova forma de produção torna-se um fator a mais para apressar a dissolução da sociedade patriarcal e paternalista que durante mais de três séculos se desenvolvera em torno da cana (ALMEIDA, p. 194)

Diante desse panorama confirmador da decadência do Nordeste, o Recife surge, a partir do programa regionalista, como a metrópole regional capaz de se opor à prosperidade observada em São Paulo, do início do século XX. Essa metrópole do sudeste brasileiro ganhou notoriedade, principalmente, com o desenvolvimento da cultura cafeeira, que encontrou no vale do Paraíba as condições necessárias ao seu cultivo. A expansão do café, em São Paulo, entretanto, ocorre numa época em que a mão-de-obra escrava tornara-se difícil e cara. Em virtude disso, o braço imigrante era imprescindível. Esse fato teve duas consequências importantes: a primeira, de ordem econômica, visava impedir que a Abolição da escravidão produzisse na área, os problemas enfrentados pelo Nordeste açucareiro; a segunda, de ordem sociocultural, tinha como objetivo promover a assimilação em larga escala de um elemento alienígena, cosmopolita por natureza, sem laços maiores com o passado e as tradições locais, voltado para o futuro e aberto a toda forma de renovação.

Ao lado da expansão cafeeira, tem-se paralelamente o processo de industrialização brasileira, centrado em São Paulo e intensamente alimentado pelos capitais gerados no café. São Paulo, nesse contexto, apresenta-se como uma cidade moderna, preparada para o

progresso, diferente do Nordeste decadente. É nesse panorama que Almeida (1999, p. 199) contrapõe o caráter dominante do movimento paulista ao nordestino, a partir de dois pontos. O primeiro corresponde ao traço radicalmente modernista, voltado para o presente, para os valores éticos e estéticos criados pela vida moderna e pela civilização industrial, que despontava com todo o seu vigor em São Paulo. Em conexão íntima com esse ponto, tem-se o viés urbano vinculado à metrópole sulista, contrastando com o viés rural, associado ao Nordeste. No segundo ponto, por sua vez, o autor contrapõe a direção predominantemente estética, que norteava o Modernismo, uma vez que seus líderes procuravam renovar a linguagem; ao caráter amplamente cultural, que se observava no movimento nordestino. Isso é possível, na medida em que o sociólogo pernambucano direciona sua atenção para campos mais amplos, menos limitados pelo especificamente artístico. Por isso,

A renovação literária vem a ser aqui fruto de um contato direto da arte com a realidade local (linguagem coloquial, vida social, folclore, etc...), não produto de uma experimentação consciente com os meios de expressão. A arte se renova por um mergulho no rico manancial de valores e tradições locais, até então desprezadas em prol da cultura acadêmica alienante. (ALMEIDA, 1999, p. 200)

Além disso, o autor de *A tradição regionalista no romance brasileiro* afirma que o movimento regionalista não se esgotou em um tradicionalismo estéril, pois na arte, assim como na literatura, sua influência foi fecunda, diferindo substancialmente do movimento modernista que não teve, em São Paulo, uma continuidade criativa que se poderia esperar. Esse posicionamento, muito polêmico, configura-se num reducionismo crítico, porque ao valorizar o regionalismo freyreano, incorre-se em reduzir a importância e algumas peculiaridades do modernismo paulista.

Esse modernismo liderado, sobretudo, por Mário e Oswald de Andrade, surgiu tanto através de um movimento estético na literatura, nas artes plásticas e na arquitetura, quanto através de um modo de pensar e agir elaborado, conforme Veloso e Madeira (1999, p. 94), coletivamente, que precipitou o surgimento de práticas estéticas e interpretações sócio-históricas consistentes e densas, com grande repercussão na sociedade como um todo. Nesse sentido, o movimento modernista brasileiro não se resume a uma atualização estética, mas, acima de tudo, representa um novo modo de interpretar o povo, a cultura e a nação brasileira:

O povo e a nação aparecem nas narrativas modernistas como categorias mediadoras entre o local e o universal. O povo era percebido como detentor da “alma nacional”, da autenticidade e originalidade da cultura. Nas narrativas modernistas é possível identificar uma relação de igualdade, uma quase sinonímia entre *povo* e *cultura*. (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 98).

Para interpretar essas três categorias era inicialmente necessário conhecer o Brasil. Com esse objetivo, alguns intelectuais, principalmente, Mário de Andrade, organizaram viagens para o interior do país. Nessas viagens, eles descobriram manifestações artísticas, registraram através de imagens, áudio e textos impressos as histórias, os ritos, os cantos e as danças em produtivas atividades de pesquisa. Dentre essas viagens realizadas por Mário, segundo Telê Ancona Lopez em sua obra *Mariodeandradiano*, quatro foram de fundamental importância. A primeira foi a Minas Gerais, em 1919, quando descobre o barroco e a obra de Aleijadinho. A segunda, o retorno a Minas, foi realizada em 1924, tendo como resultado maior *Clã do Jabuti*. No entanto, as mais importantes foram as que aconteceram entre 1927 e 1929, quando ele deixou registrado em dois diários sua estada no Norte e no Nordeste. O primeiro diário já se mostra multifacetado, uma vez que na estrutura e no estilo revela uma experimentação modernista:

O diário prefere a ficção para explorar a realidade amazônica através do insólito e do mágico. Mantendo-se nas águas do gênero, externa, com forte lirismo, toda a pulsação perante os acontecimentos. Paralelamente, o inventar, que aceita a ironia e o humor envolvendo o narrador consciente de seus limites e do desafio à imaginação, suplanta criticamente o verídico através da verossimilhança, no jogo sutil que toca o âmago do real ao contrapor o universo amazônico aos valores do progresso urbano. (LOPEZ, 1996, p. 94)

Para Mário de Andrade, tanto as viagens pelo território nacional, quanto pela imaginação e pelas pesquisas etnográficas, são essenciais para a elaboração de sua obra literária, na fase mais madura. Essas viagens tinham o objetivo estabelecido de descobrir o Brasil. Para tanto, Mário se tornou, conforme Lopez (1996, p. 94), um leitor incansável, estudioso das culturas populares e indígena. Ambicionando conhecer a psicologia do brasileiro, “Mário é nacionalista sem ufanismo, triste perante a nossa alienação e amorosíssimo ao constatar a vigência de uma lógica diferente, sensível e poética, o oposto à rigidez do pensamento cartesiano” (LOPEZ, 1996, p. 94).

O resultado mais notável dessas viagens e pesquisas, que tinham o objetivo de conhecer o Brasil, pôde ser percebido em *Macunaíma*. Essa obra expõe, nitidamente, a utilidade dessas pesquisas, sobretudo, conforme Lopez (1996, 98), a partir de frases feitas. A incorporação dessas frases suscitou um amplo debate na literatura brasileira acerca dos processos de apropriação e colagem, já que o escritor paulista, ao escrever *Macunaíma* incorpora um grande repertório de tradições, lendas e linguagens da cultura popular e de obras literárias previamente existentes, atribuindo, conseqüentemente, a estes um novo sentido. Além disso, o uso da linguagem coloquial torna-se um elemento caracterizador do texto *Macunaíma*. “— Tu vai por aqui, menino-home, vai por aqui, passa pela frente daquele pau,

quebra a mão esquerda, vira e volta por debaixo dos meus uaiariquinizês.” (ANDRADE, 2008, p. 19)

No campo das pesquisas é inquestionável a influência exercida por *Vom Roraima zum Orinoco* de Koch-Grünberg sobre *Macunaíma*. Nesse texto, Mário de Andrade encontrou boa parte da inspiração necessária à construção de sua obra, inclusive, foi principalmente a partir dessa rapsódia que o herói – anti-herói latino-americano, Macunaíma, tornou-se conhecido do autor de *Clã do jabuti*. É nessa perspectiva que a intenção de conhecer o Brasil “promoveu toda uma releitura crítica de nossas tradições, identificando traços recorrentes, alguns que deveriam ser afirmados – como o nosso patrimônio lúdico e estético – e outros, a serem superados, como os arcaísmos remanescentes da tradição patriarcal. (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 91).

No entanto, ainda para Veloso e Madeira (1999) o traço marcadamente renovador do Modernismo brasileiro diz respeito à vinculação entre ética, estética e política. Isso ocorre porque os autores/intelectuais desse período literário tinham consciência de que eram atores de uma missão social, no sentido de transformar a sensibilidade estética e, paralelamente, promover rupturas institucionais para a organização da cultura.

Esses intelectuais sentem necessidade de agir concretamente, no sentido de organizar a cultura, pois eles se sentem responsáveis por essa organização. No Brasil, isso se torna característico: os intelectuais assumem a postura de falar em nome do povo. O povo sempre, e até esse momento, é considerado como um infante, ou seja, aquele que não fala, por isso é preciso que alguém o represente. Daí a idéia de missão, de organização da sociedade e de nação que os modernistas vão compartilhar, lançando-se em trabalhos concretos, como o da criação de um conjunto enorme de instituições culturais (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 138).

Essa atitude moderna assumida pelos intelectuais mais atuantes desse período literário visava, acima de tudo, a manter uma postura de compromisso social em que a identidade do artista estivesse engajada na complexa vida social que despontava. Mário de Andrade é o representante máximo dessa postura modernista, porque personifica a figura de homem público, a partir da luta que empreendeu para a construção e implementação de um projeto coletivo de âmbito nacional. Ele tinha como missão tornar o brasileiro um cidadão consciente e participante do projeto de construção nacional. Para tanto, ele “foi um defensor ferrenho da vida pública e das manifestações coletivas, centrando seu interesse em fenômenos como a língua falada, os ritos sociais, os folguedos, as danças dramáticas, a literatura de cordel, os cantadores populares.” (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 113).

Mário de Andrade na tentativa de compreender, descobrir e construir a cultura brasileira procurou inicialmente conhecer a cultura popular, uma vez que esta comporta

reações de caráter ético-religioso, crítico e afetivo, permitindo, conseqüentemente, identificar a cultura popular que se apresenta como um elemento imprescindível à concepção da cultura brasileira, já que conhecer a vertente popular dessa cultura, assim como o seu processo de formação, através de pesquisas, era um projeto da maior relevância. Assim, a cultura popular seria a fonte de conhecimento do povo, na medida em que constitui um repertório de suas manifestações, sendo a expressão da nacionalidade. Por isso, todo o projeto modernista liderado por Mário era permeado pelo diálogo entre a arte popular e arte erudita. Essa relação, conseqüentemente, deveria conduzir, primeiramente, a formação de uma cultura nacional, que num segundo momento, pudesse atingir o universal. O nacionalismo, nesse período, não deve ser associado ao patriotismo, como aconteceu largamente no romantismo literário brasileiro, haja vista que, na concepção de Mário de Andrade, “o nacionalismo deve ter uma aplicação universal, contra a estreiteza do patriotismo.” (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 129).

É nessa perspectiva que o programa modernista brasileiro liderado, particularmente, por Mário e Oswald de Andrade, difere-se substancialmente do patriotismo indianista romântico, bem como do regionalismo freyreano.

O regionalismo nordestino, conforme Araújo (2008, p. 119), é impulsionado por alguns elementos como: o gosto pela expressão local e pelo sentimento do exótico. Elementos estes, bastante criticados pelos modernistas, pelo menos os da fase heróica, já que nela acusou-se os regionalistas, segundo Vallerius (2010, p. 64), de produzirem uma literatura localista, rural, limitada, centrada no pitoresco e na artificialidade da linguagem.

Contrariamente, Leite (1995, p. 2) ao expor dez teses sobre o regionalismo na literatura, afirma que este movimento está longe de ser, como é acusado, localista e isolacionista, uma vez que:

o regionalismo é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento -- ou seja, como manifestações de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos citadinos, sobretudo das grandes capitais -- quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores.

Isso se confirma com a presença de Gilberto Freyre que, ao voltar dos EUA, traz consigo e para o Brasil uma ideologia bastante influenciada pela Sociologia dos pensadores norte-americanos, sobretudo, parametrizado pelo pensamento de Franz Boas. O Brasil havia recebido, até então, uma grande influência do evolucionismo e do positivismo europeu. Gilberto Freyre, ao retornar dos Estados Unidos, distancia-se dessas correntes teóricas, ao

mesmo tempo que se aproxima do culturalismo do antropólogo Franz Boas. Esse acontecimento estimula uma nova atitude no sociólogo brasileiro, uma vez que para consolidar a cultura regional, ele recorre a uma nova postura enquanto pesquisador, na medida em que adere à pesquisa empírica, baseada em dados e documentos, em bibliotecas e arquivos.

Essa ideologia é a tônica do famoso Congresso Regionalista de Recife, em 1926:

No Nordeste, o movimento regionalista recrudescer sob a liderança de um sociólogo paradoxalmente recém-chegado dos Estados Unidos, Gilberto Freyre. Impressionado com a visão da cultura regional ameaçada pela modernização progressiva (mais de fachada que real, no caso de Recife), Freyre inicia toda uma ação no sentido de valorizar da comida à música da região. É a tônica do famoso Congresso Regionalista de Recife, de 1926 (LEITE, 1994, p. 697).

Então, em meio à hegemonia urbana, ao influxo cultural e econômico dos imigrantes, ao predomínio da técnica e da indústria nas recém-formadas metrópoles brasileiras no início do século XX, o regionalismo volta-se para o passado mais tradicional, para valores esquecidos ou em via de esquecimento. Portanto, a contribuição de Gilberto Freyre, a partir do Congresso Regionalista do Nordeste, tinha como objetivo encontrar, nessa Região, o espaço capaz de fazer frente ao movimento modernista tanto em sentido político, quanto literário.

Esse Congresso, que expôs o manifesto regionalista, aconteceu na cidade do Recife, durante o mês de fevereiro de 1926 e foi o primeiro do gênero, não só no Brasil, como na América. Inicialmente, o manifesto foi publicado em partes, em jornais da época. Na íntegra, sua primeira edição foi lançada pela Editora Região, somente em 1952. Esse manifesto visava, acima de tudo, reabilitar os valores regionais e tradicionais do Nordeste. Para tanto, o grupo de regionalistas se reunia toda terça-feira em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região para discutirem, em tom mais de conversa, os problemas do Nordeste.

Gilberto Freyre teve uma formação ampla, uma vez que, desde o berço, recebeu influência significativa de seu pai, o Dr. Alfredo Freyre, professor universitário e intelectual humanista de formação erudita. O autor de *Casa Grande & Senzala* estudou e teve contato direto, durante sua estada nos Estados Unidos, com os grupos mais destacados das ciências humanas daquele país.

Freyre teve uma formação acadêmica significativa, em que freqüentou cursos, disciplinas, escreveu trabalhos e produziu uma importante dissertação de mestrado *Vida Social no Brasil em Meados do Século XIX* (1922), uma das origens de *Casa Grande & Senzala*. Vale lembrar a importância da antropologia física da época, inclusive na própria obra de Boas. Freyre estudou diretamente com mestres ou leu

trabalhos que lidavam com biologia, cultura e sociedade. Mas frise-se que sempre manteve uma dimensão autodidata, que lhe dava uma liberdade para circular entre os diferentes círculos e áreas de conhecimento. Ou seja, além de viver durante um período das primeiras décadas do século XX, em que havia maiores possibilidades de trânsito, ele distinguia-se, por características pessoais, como um permanente viajante entre diferentes mundos (VELHO, 2008, p. 14).

A interpretação da realidade nordestina, realizada por Gilberto Freyre, introduziu a categoria “Região” como matriz de organização social, em contraposição à categoria político-administrativa “Estado”, haja vista que para o sociólogo nordestino, a substituição da forma de organização do espaço nacional do estadualismo pelo regionalismo se constitui num projeto essencial à superação do bairrismo ou do separatismo.

A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundí-lo com separatismo ou com bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo. Ele é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República - este sim, separatista - para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional. Pois são modos de ser - os caracterizados no brasileiro por suas formas regionais de expressão - que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de interrelação que ao mesmo tempo que amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano, norte-riograndense, piauiense e até maranhense, ou alagoano ou cearense em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano (FREYRE, 1996, p 48).

Na concepção freyreana, a polarização regional entre o espaço do Nordeste – concebida como repositório dos valores nacionais – e o espaço do Rio-São Paulo não aponta, necessariamente, uma proposta separatista, uma vez que, “tanto o modernismo como o regionalismo são, na verdade, manifestações específicas, em literatura, de uma problemática mais geral da cultura, da política e da organização da sociedade como um todo.” (LEITE, 1995, p. 669).

No regionalismo, o atraso e a decadência do Nordeste não significavam um aspecto negativo, mas simbolizavam a “pureza” e a “autenticidade” culturais. Ao se manter fechado em relação ao progresso industrial, a Região Nordeste pretendia conservar a tradição brasileira, que partia de seu histórico colonial.

Em uma outra perspectiva, tem-se o modernismo constituído não como uma Escola Literária, mas antes, como um movimento que esteve em permanente construção, descoberta e reinvenção. Não foi uma estética literária imposta aos seus seguidores, porém um ideal literário e cultural construído ao longo de um processo de questionamento acerca da dependência do Brasil em relação à influência europeia. O modernismo não era:

Uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá (ANDRADE, 1996, p. 275).

Segundo Candido (1999), o Modernismo não foi apenas um movimento literário, mas um movimento cultural e social de âmbito bastante largo, que promoveu a reavaliação da cultura brasileira, inclusive porque coincidiu com outros fatos importantes no terreno político e artístico, dando a impressão de que na altura do Centenário da Independência o Brasil efetuava uma revisão de si mesmo e abria novas perspectivas, sobretudo após as transformações mundiais ocasionadas pela Primeira Guerra Mundial. Essas transformações aceleraram o processo de industrialização e abriram um breve período de prosperidade para o principal produto de exportação, o café. O escritor afirma ainda que:

O Modernismo Brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom-gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria (CANDIDO, 1999, p. 69).

Esse movimento modernista teve como marco a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, que fomentou uma crítica radical ao conservadorismo artístico-cultural, valendo-se da proposição de uma nova grade de valores. Surgiu em diálogo com os movimentos das vanguardas europeias e foi o ponto “instaurador” do modernismo como projeto explícito na literatura brasileira:

A Semana foi um reinado-bufão, e significava um veto radical ao conservadorismo artístico-social e uma relativização de valores. Ela foi uma “prática carnalizante” instituída contra o “lado doutor” de uma sociedade enferma e mergulhada num marasmo cultural petrificante (HELENA, 1983, p. 96).

A Semana de 22 foi um momento no qual se fundiram diversas abordagens da cultura nacional e tinha, a partir do movimento de vanguarda, o projeto aparentemente contraditório de acertar a arte brasileira com a hora internacional e de reencontrar as raízes da identidade nacional. Para isso, ela estava imbuída de um espírito novo que objetivava, em diálogo com a iconoclastia vanguardista, elaborar conceitos para a literatura e quiçá alcançar um novo conceito de nação, inicialmente exposto no “manifesto da poesia pau-brasil” e, posteriormente, e de maneira mais radical, no “manifesto antropófago”.

No entanto, esse espírito novo/moderno, para Candido (2008), não podia ignorar a função que a arte primitiva, o folclore e a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas. Isso ocorre porque o modernismo “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele”. (CANDIDO, 2008, p. 126).

O modernismo, conforme Santos (2010, p. 33), propõe um resgate da cultura primitiva enquanto um procedimento ligado à estética de vanguarda. O primitivismo é abordado nessa perspectiva, enquanto “uma forma de expressão estética de vanguarda que visa romper com os modos de representação vinculados ao espaço plástico renascentista e reivindicar o direito à fruição de outros sistemas artísticos” (SANTOS, 2010, p. 33). Na arte brasileira, ainda, segundo a autora, o reflexo da tendência primitivista se dá por três vias:

Uma primeira efetuada através das viagens que nossos artistas fazem para o exterior e o contato que travam com os artistas europeus e a valorização da cultura “primitiva” que promoviam; uma segunda, realizada através de contemplação das obras dos novos expoentes das artes plásticas brasileiras, particularmente os de Anita Malfatti e os de Vitor Brecheret; e, finalmente uma terceira, através das viagens que os modernistas fizeram pelo interior do Brasil, como Mário de Andrade, que registrou suas impressões sobre o norte no livro *O turista aprendiz* (SANTOS, 2010, p. 34).

Além disso, Oliveira (2002) identifica uma dupla vocação no Modernismo:

Se o Modernismo marcou um período de excepcional abertura a todas as vanguardas, sublinhou também a urgência de reencontrar um Brasil incontaminado, livre de qualquer influência. Existe, portanto, um desejo de abrir-se ao mundo, um máximo cosmopolitismo, mas existe também uma recusa da passividade e do servilismo com os quais muitos intelectuais haviam assimilado modelos culturais e estéticos de importação (OLIVEIRA, 2002, p. 64).

A autora afirma ainda que, após a fase heróica do modernismo brasileiro, o esteticismo exasperado da Semana de Arte Moderna é substituído pela preocupação de reintegrar a literatura na realidade, de mergulhar profundamente naquele Brasil do qual tanto se propagava, mas que pouco se conhecia. Assim, “O Modernismo começa a assumir um caráter ideológico em contraposição às primeiras manifestações, que se tinham desenvolvido totalmente às margens dos fatos político-sociais”. (OLIVEIRA, 2002, p. 66). É nesse sentido que a autora contrapõe duas tendências ideológicas: a primeira corresponde ao nacionalismo verde-amarelista que surge como um “tipo” sentimental, propagador de valores como o patriotismo, a terra, a religião, a família e a ordem política vigente. Já a segunda tendência está associada ao grupo oswaldiano. Este grupo é crítico, polêmico e denunciador dos aspectos negativos do Brasil. Essa segunda tendência adquire notoriedade mais ampla, pois desenvolve um projeto que se propõe a enfrentar, através da antropofagia oswaldiana, o dilema da dependência cultural.

2.2 Antropofagia oswaldiana e Macunaíma

De acordo com Lúcia Helena (1983), a antropofagia suscita duas interpretações possíveis: a primeira está relacionada ao *ethos* nacional, nesse sentido a antropofagia compõe, ou é a própria tradição estético-literária brasileira que se manifesta desde o período colonial e, conseqüentemente, antecede a proposta antropofágica oswaldiana. Essa interpretação apresenta duas linhas de força: uma matriz judaico-cristã e uma carnavalesca. A primeira é profundamente marcada por um modelo racionalizante e influenciada diretamente pela colonização europeia. A matriz carnavalesca se explicita num estilo dionisíaco, contestador, cuja principal marca é a crítica da cultura dominante realizada por um acervo de gestos marginais. A segunda interpretação corresponde à vertente modernista, segundo a qual a antropofagia é altamente crítica da cultura dominante e abre para a cultura brasileira a possibilidade permanente de deglutir e recriar repertórios locais e transnacionais, e traz, ainda, a partir da assimilação e da incorporação de toda influência, através da metáfora da devoração, a fórmula ideal para a busca da tão propagada identidade nacional.

É de acordo com esta última perspectiva que, segundo Shohat e Stam (2006, p. 427), os modernistas brasileiros da década de 1920 propõem a devoração antropofágica das técnicas e informações originárias dos países “superdesenvolvidos”. Essa devoração deveria ter como objetivo digerir os produtos culturais importados para explorá-los como matéria-prima para uma nova síntese, direcionada contra o colonizador. Ainda conforme os autores, o artista na cultura dominada não deveria ignorar a presença estrangeira, mas antes engoli-la, carnavalescá-la, reciclá-la para fins nacionais, sempre em uma posição de autoconfiança cultural. A devoração antropofágica, nesse sentido, equivaler-se-ia a do “carnavalismo”, já que ambas apresentam em comum o apelo aos rituais de resistência, a insistência na digestão e reciclagem crítica da cultura estrangeira.

Essa metáfora da devoração, por sua vez, conforme Shohat e Stam (2006), foi explorada pelos modernistas brasileiros a partir de duas perspectivas: uma negativa e outra positiva. A primeira utilizava a devoração para revelar o caráter perverso do darwinismo social de classes. Mas o lado positivo era ainda mais sugestivo, uma vez que ao radicalizar a valorização iluminista da liberdade do nativo indígena, os modernistas enfatizavam a organização matriarcal e comunitária dos índios como modelos utópicos. Esses modelos se baseavam, diretamente, conforme Souza (2007, p. 117), em uma ruptura em relação à perspectiva patriarcal e, concomitantemente, um retorno à utopia matriarcal caraíba:

A Antropofagia implica em uma ruptura com o mundo patriarcal que possui, nas filosofias messiânicas, sua expressão e sua justificativa, e a ruptura com elas implica também, em seus textos filosóficos assim como no Manifesto Antropofágico, em retorno à utopia matriarcal, carafba, mas um retorno antropofágico, ou seja, que incorpore na utopia a ser construída os valores e os elementos da modernidade (SOUZA, 2007, p. 117).

Segundo Chalmers (2002), a antropofagia oswaldiana repõe o caráter ritual da operação de assimilação através da metáfora da transformação do tabu em totem: “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem” (ANDRADE, 2001, p. 48). Essa transformação do tabu em totem surge a partir das leituras que os modernistas fizeram de Freud, uma vez que o pai da Psicanálise “para explicar a passagem do estado natural ao social, da Natureza à Cultura, fixou a hipótese mítica do parricídio canibalesco” (ANDRADE, 2001, p. 20), possibilitando, pois, a criação do famoso conceito metafórico de devoração antropofágica. Essa metáfora antropofágica, idealizada por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago, lançado em 1928, permitia a devoração das qualidades admiradas do inimigo e a assimilação de suas virtudes guerreiras.

A metáfora utilizada foi a Antropofagia, prática comum entre os primeiros habitantes do Brasil. Ao devorar ritualmente seus inimigos, os índios acreditavam assimilar suas qualidades; o que os obrigavam a avaliá-las previamente, devendo isso resultar no reforço das capacidades do devorador (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 45-6).

A antropofagia propõe uma solução para o problema das influências estrangeiras sobre a cultura nacional, que consistia não na sua recusa, mas na sua incorporação crítica, através da devoração simbólica, por vezes irônica e debochada, por vezes utópica e messiânica, como pode ser evidenciado no seguinte aforisma: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. (ANDRADE, 2001, p. 47). Nessa perspectiva, segundo Andrade (2001, p. 15) a Antropofagia, como símbolo da devoração, é, não apenas, *metáfora* da cerimônia de imolação do índio inimigo capturado em combate, mas também *diagnóstico e terapêutica*. Em última análise, a Antropofagia é:

metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa

exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo (ANDRADE, 2001, p. 15-16).

Com a Antropofagia, ganha corpo a grande proposta “demolidora” do modernismo. É com ela que se dá a fase mais radical desse momento literário brasileiro, caracterizando-se como um período de dissensões intencionais: “A Antropofagia, exaltando os índios devoradores de europeus, é, portanto, a resposta, genial por si só, apesar da sua inicial formulação contraditória, que Oswald de Andrade encontra para descrever a originalidade da cultura brasileira” (FINAZZI-AGRÒ, 2003, p. 621).

Oswald de Andrade, ao formular o projeto antropofágico como estratégia para discussão sobre a autonomia cultural brasileira, desconstrói velhas oposições dicotômicas, como civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia e colonizador/colonizado; para tanto, ele propõe a reabilitação do primitivo, do canibal, enquanto estratégia crucial para o processo de devoração da cultura alheia.

Além disso, a proposta antropofágica, ao ser anti-hierarquizante rompe com o critério de evolução e progresso, pois, segundo Almeida (2002, p. 125), esse critério, “decorrente da associação feita entre desenvolvimento técnico e a noção de civilização, impõe às produções periféricas uma visão de que essas estariam em eterno atraso e não teriam possibilidade de originalidade”.

Então, a antropofagia surge como um modelo ideológico imprescindível à consolidação do projeto cultural lançado em 1922, pois, diante da impossibilidade de negar toda a influência do estrangeiro sobre a cultura nacional, a única saída seria ser receptível ao alheio e absorver a alteridade: “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 2001, p. 51). É nessa perspectiva que Perrone-Moisés (1990) associa a antropofagia à intertextualidade, teoria, segundo a autora, proposta por Bakhtin e Julia Kristeva, na medida em que esses dois teóricos registram um processo em que “a literatura nasce da literatura, pois cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Além disso, a antropofagia oswaldiana propõe extinguir todo o complexo de inferioridade nacional em relação à Europa, assim como resolver os problemas da má consciência patriótica que conduz, muitas vezes, a uma oscilação entre a admiração beata da cultura europeia e as reivindicações estreitas e xenófobas por uma autenticidade nacional. Assim,

A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade (PERRONE-MOISÉS, p. 95-96).

O projeto Antropófago, nesse sentido, representa uma síntese metafórica da trajetória dos diferentes grupos de experiência moderna no Brasil. Como cita Boaventure (1985), esse projeto, ao fazer emergir os conflitos de uma produção de um país colonizado, procura manter as características próprias, enquanto se atualiza com as conquistas expressivas e as técnicas oferecidas pela Vanguarda de fora.

O termo vanguarda, segundo Compagnon (1996), é de origem militar, significa a parte do exército situada à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas. Tornou-se um termo político e, em seguida, estético. O primeiro corresponde aos artistas a serviço da revolução política; a arte é utilizada para mudar o mundo, o estético, por sua vez, corresponde aos artistas satisfeitos com a revolução estética, isto é, essa corrente acredita que mudando a arte, o mundo a seguirá. Desse modo, o termo designava tanto a extrema esquerda quanto a extrema direita; aplicava-se ao mesmo tempo aos progressistas e aos reacionários. No entanto, para o autor, a vanguarda não se confunde com a modernidade, apesar dos inegáveis pontos de convergência, pois enquanto esta se identifica com uma paixão do presente contra o passado, “a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de se ser avançado em relação ao seu tempo.” (COMPAGNON, 1996. p. 38).

Corroborando com esse posicionamento, Santos (2009, p. 18) afirma que etimologicamente a palavra vanguarda remete ao termo *avant-garde* que designava as forças ou grupos armados que seguiam à frente das tropas principais e que eram incumbidos de sondar o terreno e dar o primeiro combate ao inimigo. Essa característica, inerente à vanguarda, foi utilizada em larga escala pelos movimentos artísticos, na medida em que estes antecipavam mudanças e, conseqüentemente, radicalizavam as transformações não apenas artísticas, mas, sobretudo, político-ideológica e culturais:

As concepções militaristas de se colocar permanentemente em posição de combate ao inimigo passam a ser um eficiente meio de representação do anseio de determinados movimentos artísticos. Se o vanguardista, de acordo com a acepção militar, é aquele sujeito que perpassa um caminho que, futuramente, será percorrido por vários outros, podemos inferir que, dentro da história da estética, essa palavra ganhou um sentido metafórico: o do artista que está à frente do seu tempo. (SANTOS, 2009, p. 18)

Segundo a autora, Mário de Andrade ao escrever *Macunaíma* insere sua obra na perspectiva vanguardista, uma vez que as incertezas que o cercaram, no momento de lançamento de sua rapsódia, revelaram a posição avançada do escritor paulista em relação à ordem cultural vigente e ilustraram o estado de incerteza que envolveu o criador vanguardista.

Além disso, segundo Sant'Anna (2003), o comportamento vanguardista, conforme o modelo europeu, associa-se à semântica militarista no sentido de que incorpora uma postura hierarquizante, elitista e autoritária, mesmo quando, em alguns casos, seu discurso explícito pensa falar o contrário. Com isso, de acordo com o autor, os manifestos literários vanguardistas desenvolvem claramente a síndrome da “personalidade autoritária”, na medida em que as vanguardas não são apenas o resultado de uma vontade estética renovadora, mas antes são manifestações ideológicas mais amplas. Já do ponto de vista antropológico, ainda, de acordo com Sant'Anna (2003), a vanguarda dramatizava o mito do herói fundador que encenava o rito de passagem e estabelecia uma linha divisória entre o antes e o depois.

Nessa perspectiva, a vanguarda latino-americana, de acordo com Gelado (2006), apresenta, inevitavelmente, pontos de contato com a vanguarda europeia, tais como:

a ideia de uma missão social da arte, a desautomatização na receptividade do público, o problema que propõe uma nova legibilidade da obra de arte, as exigências que impõe à produção artística uma sociedade tecnológica (ou em vias de sê-lo), a necessidade de adequação às condições de uma vida coletiva em conflito, a negação à fragmentação da cultura, a exaltação do homem em suas melhores possibilidades e, sobretudo, a afirmação da invenção contra o automatismo (formuladas já pela vanguarda russa e, posteriormente, pelo surrealismo francês). (GELADO, 2006, p. 26)

Isto é observado, explicitamente, nos momentos iniciais do modernismo literário brasileiro, período este receptivo à incorporação das vanguardas, enquanto diagnóstico e ao mesmo tempo antecipação da “novidade”. A incorporação dessas vanguardas tinha como objetivo alcançar em curto tempo o progresso das nações desenvolvidas, entretanto, diante da confluência, e, paralelamente, da contradição entre as várias correntes modernistas, somente com o movimento antropofágico proposto por Oswald de Andrade foi possível oferecer a técnica capaz de “atualizar” a literatura com as inovações estéticas, sem negar uma tradição literária brasileira. Assim, segundo Barbosa (1990, p. 123), se, por um lado, a antropofagia representa um modo de perceber a cultura brasileira sob o ângulo complexo de uma interpretação que tocava no nervo de toda uma tradição hermenêutica, a relação entre localismo e cosmopolitismo; por outro lado, obrigava Oswald de Andrade a se desfazer das molduras do romance realista de extração europeia, “permitindo-lhe vincular as agudezas das técnicas mais modernas de composição ao modo primitivo de resgatar a personalidade do

intelectual brasileiro deslocado em sua existência brasílica em confronto com aquelas mesmas técnicas” (BARBOSA, 1990, p. 123).

A antropofagia é um movimento originário de uma cultura colonizada que pretende se definir autonomamente em relação a uma colonizadora através da devoração. Esta revela que os vanguardistas brasileiros tendo consciência da impossibilidade de reintegrar a identidade primordial, definitivamente perdida, tentam reafirmá-la na assimilação, na incorporação consciente daquilo que deriva do outro e já habita no horizonte identitário brasileiro. Então,

O Brasil é o país dos antropófagos, no qual a devoração do outro, em vez de levar à alienação, representa a revigoração do próprio. A suposta sujeição transfigura-se, observando-se mais detidamente, em um jogo sofisticado, no qual o algoz, o colonizador, sem dar-se conta, se transforma em vítima do colonizado (FLEISCHMANN; ZIEBELL-WENDT, 2002, p. 100).

Desse modo, a antropofagia para realizar seu projeto de devoração toma como base a metáfora da resistência. Nessa metáfora, Oswald buscava resolver a contradição instaurada pelo duplo movimento da vanguarda brasileira, nacionalista e cosmopolita. Esse movimento dialético, segundo Gelado (2006, p. 29), suscita, nos artistas brasileiros uma preocupação, no que se refere à busca pela expressão de uma identidade nacional, paradoxalmente, mediada pela cultura europeia. Essa dialética somente encontra solução com a devoração dos valores culturais do estrangeiro e sua transformação num produto cultural autóctone, assimilando, dessa forma, a técnica avançada do colonizador à técnica *atrasada* da cultura periférica. Aqui, o atraso se transforma numa vantagem, haja vista que o primitivo tupi corrói e deglute a cultura opressora. Porém, é impossível negar que o inimigo sacro, o colonizador, com todo o seu acervo cultural está presente no seio da cultura brasileira. Dessa forma, segundo Veloso e Madeira (1999), a operação antropofágica constitui-se não só em devorar e deglutir os valores europeus e/ou metropolitanos, como também devolvê-los de forma original, colocando, pela primeira vez, a cultura brasileira em patamares mais igualitários em relação à cultura europeia.

Com esse objetivo os representantes da antropofagia brasileira, sobretudo, Oswald de Andrade procuraram destacar o sucesso de seu Manifesto a partir de algumas obras literárias publicadas na década de 1920. Entre essas obras, a mais reivindicada ao projeto oswaldiano foi *Macunaíma*. No entanto, Mário de Andrade ao ser convidado pelos integrantes da vanguarda brasileira para fazer parte do projeto antropófago se recusou terminantemente a essa possibilidade e foi contrário a qualquer tentativa de vinculação de sua rapsódia a esse projeto vanguardista.

Oswald procurou persuadir Mário de Andrade a participar do movimento. As idéias do poeta de Pauliceia desvairada ajustavam-se perfeitamente aos esquemas antropofágicos. Mas Mário desinteressou-se do convite. Sentia-se satisfeito com a popularidade que lhe coube no inventário da Semana. Tinha, além disso, fortes implicações de amizade, com uma confraria de admiradores. (BOAVENTURA, 1985, p. 38).

Prova maior de que Mário não aderiu a esse programa antropofágico foram as intensas críticas e ataques recebidos por ele, através da *Revista de Antropofagia*, como muito bem cita Maria Eugênia Boaventura:

A RA, em ambas as fases, de vários modos, ridiculariza a ação e o pensamento dos companheiros modernistas que não aderem, se afastam do grupo, ou ainda, de escritores que se opõem à programática antropófaga. No primeiro caso, Mário de Andrade é o alvo principal da RA. Pode-se ordenar os ataques ao escritor em três partes: à pessoa do escritor, à sua obra e à sua atuação ao modernismo. Parece ser um comportamento normal da Vanguarda mais agressiva o massacre dos confrades necessariamente denunciados como ultrapassados. (BOAVENTURA, 1985, p. 34).

No entanto, observa-se que essa tentativa de associar *Macunaíma* de Mário de Andrade à antropofagia oswaldiana não era aleatória, mas tinha uma motivação especial, uma vez que o processo de constituição dessa rapsódia, ao utilizar a ironia e, sobretudo, a paródia como elementos essenciais à sua elaboração, mantém inegáveis pontos de contato com o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Esse manifesto, no Brasil, surge como paródia do sério. Todavia, segundo Boaventura (1985) a concepção de paródia, nesse momento literário brasileiro, difere-se bastante da concepção grega, uma vez que:

Da concepção grega do termo paródia à moderna teoria, observa-se uma grande dilatação semântica. Da antiga restrição de imitação deformada, cômica, de uma obra literária conhecida, a paródia passa a envolver o plágio de qualquer texto. Do exercício pobre, derivativo, crítica banal, transforma-se em mecanismo influente na dinâmica da criação. Isto se deve ao novo conceito que se tem do trabalho artístico, atribuindo grande peso à participação consciente do artista. Redescobre-se o valor da paródia como motor da evolução literária, recriando e organizando a matéria nova. A Vanguarda alarga, com suas experimentações, o campo para novas e diferentes utilizações da paródia. O comportamento da arte moderna, como *mimeses* de si mesma, relaciona-se diretamente com as características da paródia: imitação de um trabalho artístico. Transforma-se a paródia em modo eficaz de expressão, típico de uma civilização em estado de transição (BOAVENTURA, 1985, p. 23).

Então, a paródia é utilizada pela antropofagia como instrumento de expressão literária, já que conforme a autora, na *Revista de Antropofagia*, a paródia se processa pelo mecanismo de incorporação de textos diversificados:

A articulação paródia tanto é detectada na macroestrutura (no periódico em si) como na microestrutura, isto é nas contribuições individuais. Essa composição plural deve ser encarada nos seus variados ângulos e implicações. Primeiro, a fim de constatar o notório caráter inovador de uma produção tipicamente de vanguarda, principalmente

no segundo período (citações, colagens, antianúncios, anticomunicados, textos truncados): um caos aparente espalhado numa folha de jornal que se chamava revista, à espera de decifração destinado ao leitor. Em seguida, atentar para o fato de que esses pedaços de textos (parodicamente invertidos, carregados de ironia e truques retóricos, visando à comicidade) às vezes têm apenas o intuito de: a) desmitificar e negar a atuação de antigos companheiros do modernismo (sem distinguir as posições de Mário de Andrade e Alcântara Machado ou atitudes de Plínio Salgado, para ficar apenas nos chefes); b) servir de recurso para esconder a escassa elaboração e algumas vezes a pobreza do assunto (BOAVENTURA, 1985, 24).

É nessa perspectiva que é possível associar a rapsódia de Mário de Andrade à antropofagia oswaldiana, tendo em vista que *Macunaíma* é um texto plural, multivalente, aberto, composto por citações e uma alegoria do acervo cultural. Representa a atitude de Mário de Andrade de desautorizar o poder colonial e transgredir a propriedade, representante do sistema patriarcal. No entanto, apesar de ser uma obra que apresenta alguns pontos de contato com a antropofagia, ela vai muito além do projeto antropofágico de Oswald de Andrade, na medida em que essa rapsódia não se restringe, nem se limita aos aforismas dessa vanguarda brasileira, mas vai muito além, pois representa, por um lado, a formação do povo brasileiro e conseqüentemente a diversidade de seu caráter; por outro lado, é uma obra universal, porque extrapola todos os limites territoriais, uma vez que o herói Macunaíma desgeografaliza o território nacional tornando-o, ao mesmo tempo “singular” e “plural”, nacional e universal.

Em última instância, essa obra modernista simboliza as próprias dúvidas e inquietações do homem contemporâneo, já que Mário de Andrade compreendeu que para descobrir a identidade nacional era imprescindível romper com o próprio projeto do romantismo literário, o de valorização da cor local. Isso somente seria possível com a ênfase especial na diversidade étnica e cultural essenciais à constituição do povo brasileiro. Desse modo, a identidade do brasileiro, representada por Macunaíma, é a universalidade.

Então, a aproximação existente entre Macunaíma e a Antropofagia oswaldiana, não se tratava de uma relação filial, nem de dependência entre a rapsódia e o Manifesto oswaldiano, mas os pontos de contato existentes se tratam de uma tendência estética e ideológica propagada na literatura brasileira no início do século XX. Essa tendência, ao valorizar a ironia e a paródia, tinha o objetivo de oferecer uma solução à problemática que envolvia a dependência cultural brasileira em relação ao estrangeiro.

Além disso, segundo Prysthon (2002), *Macunaíma* não se limita ao projeto antropofágico de Oswald de Andrade, na medida em que realiza de modo mais consciente, em relação à antropofagia oswaldiana, o profícuo diálogo entre primitivo/sofisticado e o

provincianismo/cosmopolitismo, incorporando ou representando, dessa maneira, o próprio sentimento cosmopolita da modernidade latino-americana. Nessa singular rapsódia, “Mário de Andrade apresenta uma série de oposições fundamentais: a saber, entre o urbano e o rural, entre a Civilização e a Barbárie, entre o progressivo e o retrógrado, entre o moderno e o primitivo para relocar e redefinir tais oposições.” (PRYSTHON, 2002, p. 54).

A rapsódia de Mário de Andrade é uma obra inquietante, a qual o seu próprio autor encontrou muita dificuldade em defini-la. Inicialmente, foi classificada de história, porque fugia aos parâmetros meramente ficcionais. No entanto, essa classificação não foi suficiente para representar toda a dimensão desse importante texto nacional/universal, sendo, por último, denominada de rapsódia, gênero, de fato, mais apropriado à definição do estilo dessa obra modernista. Isso pode ser evidenciado no prefácio à primeira edição, no qual o próprio Mário discorre sobre o estilo empregado em sua rapsódia: “Quanto a estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada, da música mesmo, por causa das repetições, que é costume dos livros religiosos e dos contos estagnados no rapsodismo popular.” (ANDRADE, 2008, p. 186-187).

2.3 A rapsódia brasileira

Macunaíma estrutura-se em dezessete capítulos que podem ser divididos em três momentos: o primeiro corresponde ao nascimento do herói e a conseqüente conquista e perda da muiraquitã; o segundo engloba a saga do herói na tentativa de recuperar o talismã; já o terceiro momento diz respeito à recuperação, e, paralelamente, a perda definitiva do amuleto sagrado e a conseqüente transformação do herói na constelação da Ursa Maior.

O primeiro momento é constituído pelos quatro capítulos iniciais: *Macunaíma*, *Maioridade*, *Ci*, *Mãe do Mato*, e *Boiúna Luna*. Logo no primeiro capítulo, evidencia-se o nascimento do herói brasileiro no fundo do mato virgem.

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo da Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (ANDRADE, 1997, p. 9).

Macunaíma é o herói brasileiro sem nenhum caráter definido, porque a cultura brasileira é híbrida. É o legítimo representante da cultura nacional e diferentemente do índio

romântico que nasce no passado medieval europeu, ele nasce nas terras brasileiras. É um herói interesseiro e ambicioso: “Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém” (ANDRADE, 2008, p. 9).

No segundo capítulo, *Maioridade*, o herói ao fugir do Currupira é ajudado pela cotia que o transforma em homem.

Então pegou a gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá. (ANDRADE, 2008, p. 20).

Além disso, nesse capítulo, Macunaíma mata por engano a sua própria mãe, a figura feminina, após confundi-la com uma viada parida, e parte com seus irmãos, Maanape e Jiguê, juntamente com sua cunhada Iriqui, para o mundo, com o objetivo de conhecê-lo.

Então o herói flechou a viada parida. Ela caiu esperneou um bocado e ficou rija estirada no chão. O herói cantou vitória. Chegou perto da viada olhou que mais olhou e deu um grito, desmaiando. Tinha sido uma peça do Anhangá... Não era viada não, era mas a própria mãe tapanhumas que Macunaíma flechara e estava morta ali, toda arranhada com os espinhos das titaras e mandacarus do mato (ANDRADE, 2008, p. 21).

O terceiro capítulo, *Ci, Mãe do mato*, corresponde a uma das partes mais importantes da rapsódia, na medida em que narra a história da líder da tribo das mulheres sozinhas, as Amazonas.

Era Ci, Mãe do mato. Logo viu pelo peito destro seco dela que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá. A cunha era linda com o corpo chupado pelos vícios colorido com jenipapo (ANDRADE, 2008, p. 23).

Macunaíma somente consegue dominá-la e violentá-la com a ajuda de seus irmãos. Após o herói “brincar” com a icamiaba, ele se tornou o novo imperador do mato-virgem. Da união do herói com a nova companheira nasce o filho do casal, que teve pouco tempo de vida, uma vez que o “curumim” morreu após ter contato com o envenenado peito de sua mãe, que tinha sido sugado, anteriormente, pela cobra preta.

Então chegou a Cobra Preta e tanto que chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apoio. E como Jiguê não conseguira moçar nenhuma da icamiabas o curumim sem ama chupou o peito da mãe no outro dia, chupou mais, deu um suspiro envenenado e morreu (ANDRADE, 2008, p. 27).

Após a morte do filho, a icamiaba decide não mais viver, mas antes de se transformar em Beta do Centauro, ela passa para o companheiro a famosa muiraquitã e sobe para o céu através de um cipó.

O quarto capítulo *Boiúna Luna*, representa a transição do primeiro para o segundo momento da rapsódia, já que o herói ao ser perseguido pela boiúna Capei, a lua, acaba perdendo a muiraquitã. “Então Macunaíma pôs reparo que perdera o tembetá. Ficou desesperado porque era a única lembrança que guardava de Ci. Ia saindo pra campear a pedra porém os manos não deixaram. Não durou muito a cabeça chegou. Jue! Bateu.” (ANDRADE, 2008, p. 33). Uma vez perdida a muiraquitã, a recuperação desse talismã será o objetivo de Macunaíma. Essa missão de recuperar a única lembrança que o ligava a icamiaba irá direcionar toda a saga heróica a ser percorrida pelo filho do medo da noite. A tentativa em recuperar o amuleto, como será analisado, com maior profundidade, mais à frente, assemelha-se às novelas de cavalaria, nas quais o herói era impelido a recuperar o Santo Graal.

A partir do quinto capítulo, *Piaimã*, inicia-se o segundo momento da obra *Macunaíma*, uma vez que o herói decide, com o objetivo de recuperar a muiraquitã, ir a São Paulo. No entanto, este não é um ato consciente, uma vez que ao entrar em contato com a civilização o herói nunca mais voltará a ser o mesmo, sabedor disso ele deixou sua consciência na ilha de Marapatá

No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas. Voltou pro lugar onde os manos esperavam e no pino do dia os três rumaram pra margem esquerda da Sol (ANDRADE, 2008, p. 38).

Nessa viagem, dá-se a transformação mais importante, experimentada pelo herói, haja vista que Macunaíma, ao tomar um banho, com uma água encantada que jorrava, ele, definitivamente, sai transformado: “Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, a água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.” (ANDRADE, 2008, p. 39). Essa transformação prepara o herói para uma nova vida na cidade grande. “E foi numa boca-da-noite que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira do igarapé Tiete. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte.” (ANDRADE, 2008, p. 41). Ao chegar à cidade o herói é surpreendido com uma nova dinâmica, segundo a qual as máquinas ocupavam todos os espaços. “Eram máquinas e tudo na cidade era só máquinas”

(ANDRADE, 2008, p. 41). No entanto, após o processo de adaptação a essa nova realidade, ele retoma seu objetivo inicial, o de derrotar Venceslau Pietro Pietra e recuperar o Muiraquitã. Com esse objetivo, o herói, no sexto capítulo, *A francesa e o gigante*, se veste de mulher, ao modelo francês, e tenta seduzir o Gigante Piainã, com o objetivo de recuperar o talismã, no entanto, esse estratagem não é logrado com êxito. A primeira vitória do herói, somente, virá no capítulo seguinte, *Macumba*. Nesse capítulo, ele vai ao Rio de Janeiro, mais precisamente, ao terreiro de Tia Ciata e pede auxílio a Exu, para vencer o Gigante comedor de gente:

- Venho pedir meu pai por causa que estou muito contrariado.
- Como se chama? Perguntou Exu.
- Macunaíma, o herói.
- Uhm... o maioral resmungou, nome por Ma tem má-sina...
- Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piainã comedor de gente.

Então foi horroroso o que se passou. Exu pegou três pauzinhos de ervacideira benta por padre apóstala, jogou pro alto, fez cruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu para apanhar. Esperou um momento, o eu do gigante veio, entrou dentro da fêmea, e Exu mandou o filho dar a sova no eu que estava encarnado no corpo polaco. O herói pegou uma tranca e chegou-a em Exu com vontade. Deu que mais deu (ANDRADE, 2008, p. 67).

Nos seis capítulos seguintes: *Vei, a sol*, *Cartas pras icamiabas*, *Pauí-Pódole*, *A velha Ceiuci*, *Tequeteque*, *Chupinzão e a justiça dos homens*, e *A piolhenta do Jiguê* observa-se que o herói faz uma pausa, no que se refere à busca pela muiraquitã. Entre esses capítulos, pode-se destacar o oitavo, *Vei, a Sol*, já que neste, o herói da rapsódia tem a possibilidade de conseguir a eterna proteção para a sua vida, caso aceite se casar e ser fiel a uma das filhas da Deusa Sol. Entretanto, ele quebra o acordo e trai a confiança da Deusa, quando “brinca”, mantém relação sexual com uma portuguesa. Por isso, Macunaíma será punido e perseguido, até o fim, pela Vei:

- Pois si você tivesse me obedecido casava com uma das minhas filhas e havia de ser sempre moço e bonito. Agora você fica pouco tempo moço talqualmente os outros homens e depois vai ficando mocetudo e sem graça nenhuma.

Macunaíma sentiu vontade de chorar. Suspirou:

- Si eu soubesse...
- O “si eu soubesse” é santo que nunca não valeu pra ninguém, meus cuidados! Você o que é mas é muito safadinho, isso sim! Não te dou mais nenhuma das minhas três filhas não! (ANDRADE, 2008, p. 76).

Outro capítulo merecedor de destaque é a *Carta pras icamiabas*, um dos mais importantes da rapsódia de Mário de Andrade, tendo em vista que se caracteriza pela ironia, paródia e o processo de colagem, uma vez que o herói ao relatar às icamiabas a vida em São

Paulo, utiliza fragmentos de textos já existentes, critica, através de um falso elogio, o modo de vida paulistano, assim como, apropria-se, ironicamente, de um exagerado preciosismo linguístico, tão valorizado pelos parnasianos. Para Melo e Souza (2003) Mário de Andrade propõe na rapsódia, sobretudo, na carta pras icamiabas, a retomada de anedotas tradicionais da história do Brasil, episódios de sua biografia pessoal, transcrições textuais dos etnólogos, dos cronistas coloniais, frases célebres de personalidades históricas ou eminentes, fatos da língua como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associações de ideias e de imagens; ou processos retóricos, como as enumerações exaustivas.

Nessa carta, o herói, Macunaíma, assume, ao descrever os habitantes de São Paulo, a função dos cronistas descobridores das Américas, a exemplo de Pero Vaz de Caminha, no entanto, isso se dá de modo invertido, tendo em vista que há uma inversão na hierarquia de valores, quando o primitivo observa o comportamento e registro, por escrito, o modo de vida do civilizado:

Vivem essas damas encasteladas num mesmo local, a que chamam por cá de quarteirão, e mesmo de pensões ou “zona estragada”; sobrelevando notar que a derradeira destas expressões não caberia, por indina, nesta notícia sobre as coisas de São Paulo, não fora o nosso anseio de sermos exacto e conhecedor. Porém si, como vós, formam essas queridas senhoras um clan de mulheres, muito de vós se apartam no físico, no gênero de vida e nos ideais. Assim, vos diremos que vivem à noute, e se não dão aos afazeres de marte nem queimam o destro seio, deixam-nos evolverem, à feição de gigantescos e flácidos pomos, que, si lhes não acrescentam ao donaire, servem para numerosos e árduos trabalhos de excelente virtude e prodigiosa excitação (ANDRADE, 2008, p. 82).

Nessa carta, que será analisada com maior profundidade mais à frente, Mário de Andrade inaugura, ou pelo menos intensifica, na literatura, o processo paródico, que a partir do modernismo literário brasileiro conquistará um espaço mais dinâmico.

Já o décimo quarto capítulo, *Muiraquitã*, um dos mais importantes de toda a obra, representa a transição do segundo para o terceiro momento da rapsódia, na medida em que este capítulo focaliza a definitiva vitória do herói sobre seu oponente e a consequente retomada da muiraquitã:

O gigante caiu na macarronada fervendo e subiu no ar um cheiro tão forte de couro cozido que matou todos os ticoticos da cidade e o herói teve uma sapituca. Piainã se debateu muito e já estava morre-não-morre. Num esforço gigantesco inda se ergueu no fundo do tacho. Afastou os macarrões que corriam na cara dele, revirou os olhos pro alto, lambeu a bigodeira:

- FALTA QUEIJO! Exclamou...

E faleceu.

Este foi o fim de Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piainã comedor

de gente.

Macunaíma quando voltou da sapituca foi buscar a muiraquitã e partiu na máquina bonde pra pensão. E chorava gemendo assim:

- Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela!...

(ANDRADE, 2008, p 144).

O herói e seus dois manos, com a reconquista da muiraquitã, deixam, no décimo quinto capítulo da obra, *A pacuera de oibê*, a cidade de São Paulo, e seguem em direção ao mato-virgem. Para tanto, Macunaíma leva consigo algumas lembranças que o entusiasmara na civilização paulista:

Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Pathek e o casal de galinha 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 furado pendia a muiraquitã (ANDRADE, 2008, p. 145).

No capítulo seguinte, *Uraricoera*, o herói adoece de lepra e numa atitude anti-heróica passa essa doença para o irmão Jiguê, transformando-o em uma sombra que, após engolir o mano Maanape, passa a perseguir o herói:

De-manhã inda estava acorçada ali. Macunaíma acordou e escutou. Não se ouvia nada e ele concluiu:

- Arre! Foi-se!

E saiu passear. Quando passou pela porta a sombra trepou no ombro dele. O herói não maliciou nada. Estava padecendo de fome porém a sombra não deixava ele comer. Tudo o que Macunaíma pegava ele engolia, tamorita mangarito inhame biriba graviola cajuí guaimbê guacá uxi ingá bacuri cupuaçu pupunha taperebá graviola grumixama, todas essas comidas do mato (ANDRADE, 2008, p. 165).

Ao fugir da sombra o herói encontra um boi, que ao ser assustado foge sem destino, com o barulho da fuga a sombra imaginou que fosse Macunaíma, nesse sentido, uma vez alcançando o boi, para não perder a viagem, ela monta no costado do animal:

O herói deu um trompaço nele de tanta fúria. Isso o boi saiu numa galopada louca de susto e lá foi cego manadeiro abaixo. Então Macunaíma quebrou por uma picada sem jeito e se amoitou por debaixo dum mucumuco. A sombra escutava a bulha do marruá galopeando e imaginou que era Macunaíma, foi atrás. Alcançou o boi e pra não perder a pernada fez poleiro no costado dele. E cantava satisfeita:

Meu boi bonito,
Boi Alegria,
Dá um adeus
Pra toda a família

Ôh... êh bumba,
Folga meu boi!

Ôh... êh bumba,
Folga meu boi!(ANDRADE, 2008 p. 166).

Nesse sentido o bumba-meu-boi adquire uma importância imprescindível na rapsódia de Mário de Andrade, uma vez que esse folguedo representa dramaticamente o próprio percurso trilhado pelo herói. Isso é observado com maior profundidade na importante obra *O tupi e o alaúde* de Gilda de Melo e Souza. Nessa obra, a autora destaca as duas formas básicas da música ocidental, transpostas em *Macunaíma* por Mário de Andrade: o princípio da *suíte* e o da *variação*, comuns tanto à música erudita, quanto à música popular.

O princípio da *variação* é “uma regra básica de compor e consiste em repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade” (MELLO e SOUZA, 2003, p. 19). Esse princípio se manifesta a partir de dois movimentos complementares: o nivelamento e o desnivelamento estético. O primeiro consiste no fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta. Já o segundo, menos comum de ocorrer, se manifesta quando o povo apreende e adota a melodia erudita.

Já o princípio da *suíte* “é um dos processos mais antigos de composição. Comum à música erudita e popular, não é patrimônio de povo nenhum. Constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores.” (MELLO e SOUZA, 2003, p. 13).

Esse princípio se manifesta de maneira mais clara no Bumba-meu-Boi que, para Gilda de Melo e Souza, apresenta afinidades estruturais com *Macunaíma*. Essa aproximação tem uma motivação ideológica definida, pois a representação popular do Bumba-meu-Boi adquire a característica de expoente máximo da identidade brasileira.

A análise das representações coletivas brasileiras revelou a Mário de Andrade que o boi era "o bicho nacional por excelência" e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado. Ocorria em todas as manifestações musicais do populário: "na ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-rio-grandense, na chula do Rio Grande e até no maxixe carioca". Num país sem unidade e de grande extensão territorial, "de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma químera", o boi — ou a dança que o consagra — funcionava como um poderoso elemento "unanimizador" dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade (MELO e SOUZA, 2003, p. 17).

Mário de Andrade interpretava a morte e a ressurreição do boi como a destruição e o ressurgimento do princípio vital. Assim, ao reservar parte da narrativa à descrição minuciosa

do episódio culminante da dança dramática, estava usando-o como metáfora, como um grande sinal premonitório do desenlace dramático que se preparava.

A morte e a ressurreição do boi significava a antecipação do sacrifício do herói que, vítima das artimanhas da Vei, teria seu corpo dilacerado pela Uiara para, em seguida, ressurgir no céu em forma de estrela.

Entretanto, para a pesquisadora Vilani Maria de Pádua que desenvolveu a importante tese *Mário de Andrade e a estética do bumba-meu-boi*, a ida para o céu não significa, necessariamente, que o herói ressuscitou, visto que esse trecho de *Macunaíma* é inspiração dos bumbas desprovidos de finais com ressurreição, pois o animal é retalhado e dividido, não dançando, como acontece em vários bumbas.

A homenagem ao boi se deve à importância desse animal na vida rural do país. O gado bovino, desde sua chegada ao território nacional, ocupou um espaço preponderante na cultura de subsistência, pois além de proporcionar o leite e seus derivados, o animal era abatido para saciar a fome dos mineiros, assim como era aproveitado para auxiliar nos trabalhos pesados, sobretudo, para puxar o arado nas atividades agrícolas e impulsionava a moenda dos engenhos.

Além do animal se tornar respeitado, era querido e imprescindível às comunidades coloniais brasileiras, principalmente, mineira e rural, pois adquiriu na cultura nacional um viés sagrado e, por isso, propagador da complexa relação “morte” e “ressurreição”. Ele também foi de fundamental importância no descobrimento e interligação do território nacional. O boi, nessa perspectiva, torna-se o símbolo da unidade nacional, sendo representado por danças dramáticas, os bumbas. Isso é possível em decorrência do folguedo ser encontrado, mesmo com algumas variações, em quase todos os estados do Brasil.

Sabedor disso, Mário de Andrade, com o objetivo de inserir em sua obra a cultura popular, reconhece a importância do bumba-meu-boi, dedicando, para essa dança dramática popular, o capítulo XVI, *Uraricoera*, de sua rapsódia. Nesse sentido,

o boi, para Mário de Andrade surge como símbolo da unidade nacional. O boi como o deus sacrificado e renascido a cada ano nos ritos de vegetação que unem povos de todos os continentes; o boi do Piauí da mais divulgada quadra de bumba. O “boi Paciência” e sabedoria que “pertence a Armida” e tem, portanto, acesso ao jardim das delícias, a um paraíso pagão (LOPEZ, 1996, p. 101).

No entanto, apesar de Mário de Andrade proporcionar a mistura de vários bumbas das mais diversas regiões do país, com o objetivo de desregionalizar o folguedo, ele atribui amplo destaque ao bumba de Bom Jardim.

Bom Jardim, de acordo com Pádua (2010) era um engenho de propriedade da família de Antônio Bento, colaborador das pesquisas folclóricas de Mário de Andrade. Esse engenho se localizava em Goianinha, ao sul de Natal-RN. Era um dos lugares onde o escritor hospedou-se em sua viagem de 1927/1928. “Nessa viagem, Mário de Andrade pôde, finalmente, assistir a bumbas que se apresentaram para ele, a convite dos donos da casa: os bumbas de Bom Jardim e fontes.” (PÁDUA, 2010, p. 122). Esses bumbas eram realizados em homenagem aos Reis Magos, uma vez que o espetáculo é uma comemoração de Reis, tradição esta vinda, de acordo com a pesquisadora, diretamente de Portugal, de onde se originaram os reisados.

Além disso, a homenagem ao boi adquire um sentido de ritual de passagem e mistério da morte, haja vista que ao se dramatizar o fim da vida do animal não se reconhece apenas a sua importância, mas, sobretudo, pretende-se representar a morte, que sempre foi um mistério para os seres humanos.

O meu boi morreu,
 Quê será de mim?
 Manda buscar outro,
 — Maninha,
 Lá no Bom Jardim... (ANDRADE, 2008, p. 167).

Nesse sentido, o bumba-meu-boi é o elemento representativo da diversidade cultural brasileira, uma vez que ele se constituiu em uma das manifestações populares mais dinâmicas, na medida em que é encontrado em quase todos os Estados do Brasil.

É por isso que nem o boi e nem o bumba poderiam deixar de fazer parte de *Macunaíma*, pelos sentidos de nacionalismo e unidade vistos por Mário de Andrade naquele animal. O folguedo fazia e faz parte do universo cultural do país, por ser um dos brinquedos populares encontrados em quase todos os Estados (PÁDUA, 2010, p. 65).

Já o último capítulo, *Ursa maior*, o herói muito contrariado, porque não compreendia a solidão e o silêncio: “ficara defunto sem choro, no abandono completo.” (ANDRADE, 2008, p. 170). Diante dessa situação ele é atraído pela Uiara, monstro caracterizado por seduzir suas vítimas, para a morte, a partir de sua beleza. “A lagoa estava toda coberta de ouro e prata e descobriu o rosto deixando ver o que tinha no fundo. E Macunaíma enxergou lá no fundo uma cunha lindíssima, alvinha e padeceu de mais vontade. E a cunha lindíssima era a Uiara” (ANDRADE, 2008, p. 175). Essa armadilha, preparada para destruir o herói, tinha sido mais um stratagem de Vei, a sol, que desde o momento que havia sido contrariada pelo herói, buscava derrotá-lo:

Macunaíma queria a dona. Botava o dedão n'água e num átimo a lagoa tornava a cobrir o rosto com as teias de ouro e prata. Macunaíma sentia o frio da água, retirava o dedão.

Foi assim muitas vezes. Se aproximava o pino do dia e Vei estava zangadíssima. Torcia pra Macunaíma cair nos braços traiçoeiros da moça não era moça não, era a Uiara. E a Uiara vinha chegando outra vez com muitas danças. Que boniteza que ela era!... Morena e coradinha que nem a cara do dia e feito o dia que vive cercado de noite, ela enrolava a cara nos cabelos curtos negros como as asas da graúna. Tinha no perfil duro um narizinho tão mimoso que nem servia pra respirar. Porém como ela só se mostrava de frente e fastava sem virar Macunaíma não via o buraco no cangote por onde a pérvida respirava. E o herói indeciso, vai-não-vai. O sol teve raiva. Pegou num rabo-de-tatu de calorão e guascou o lombo do herói. A dona ali, diz que abrindo os braços mostrando a graça fechando os olhos molenga. Macunaíma sentiu fogo no espinhaço, estremeceu, fez pontaria, se jogou feito em cima dela, juque! Vei chorou de vitória. As lágrimas caíram na lagoa num chuveiro de ouro e de ouro. Era o pino do dia (ANDRADE, 2008, p. 176).

Após cair na armadilha, o herói sai da lagoa, bastante prejudicado, uma vez que não contava mais com alguns tesouros perdidos, como uma perna, os dedões, as orelhas, os dois brincos, o nariz, além da muiiraquitã, no entanto, com muito esforço, ele conseguiu recuperar todos os objetos, com exceção da perna e do amuleto sagrado.

Macunaíma campeava campeava. Achou os dois brincos achou os dedões achou as orelhas os nuquiiri o nariz, todos esses tesouros e prendeu todos nos lugares deles com sapé e cola de peixe. Porém a perna e a muiiraquitã não achou não. Tinham sido engolidos pelo monstro Ururau que não morre com timbó nem pau. O sangue coalhara negro cobrindo a praia e o lagoão. Era de-noite (ANDRADE, 2008, p. 177).

Diante disso, Macunaíma não mais encontrava motivos para viver nesse mundo, indo, conseqüentemente, buscar abrigo “na maloca de capei” (ANDRADE, 2008, p. 178), a lua, por sua vez, negou-o abrigo. Em decorrência disso, ele foi pedir abrigo na casa de Caiuanogue, a estrela-da-manhã, no entanto, esta também não aceitou o herói. Somente na terceira tentativa, após muita insistência, o herói é abrigado por Pauí-Pódole. “Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior”. (ANDRADE, 2008, p. 180).

Finalizando a obra, no epílogo, há a revelação de como a história de Macunaíma, assim como acontece com os grandes relatos míticos, resistiu ao tempo.

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o arauí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele me contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história (ANDRADE, 2008, p. 182).

Diante dessa abordagem acerca da rapsódia, pode-se observar que Mário de Andrade se tornou “aquele que escreveu uma obra magnífica em que a proposta *pau-brasil* se une à devoração antropofágica expressa pelo parricídio simbólico” (HELENA, 1983, p. 148). *Macunaíma* pode ser analisado como primeiro texto antropofágico, não no sentido oswaldiano, da literatura brasileira, uma vez que é uma obra aberta e plural, que vai muito além da questão nacional, é uma sátira mais universal ao homem contemporâneo. É um texto que mantém e proporciona um diálogo entre a tradição e a modernidade, na medida em que é uma obra moderna por estar atualizada em relação às inovações estéticas incorporadas e suscitadas pelas vanguardas e, sobretudo, pelas propostas do modernismo literário, mesmo que esse movimento não tenha uma orientação ideológica unificada. Paralelamente a isso, é uma obra, que busca inspiração no primitivismo, nas tradições descobertas e inventadas sobre a nação brasileira, ainda, em processo de construção. Nesse sentido, *Macunaíma* é um texto que se aproxima do projeto antropofágico, pois ao resgatar os mitos e lendas brasileiras valoriza o primitivo e o utiliza como arma capaz de enfrentar as propagadas dependência e importação culturais, tão combatidas pelo programa antropofágico. *Macunaíma* e a antropofagia oswaldiana caminham lado a lado, compartilham um ideal comum, a devoração da cultura estrangeira, no entanto esta rapsódia não está submissa ao manifesto antropofágico oswaldiano. É uma obra que vai além, que não se submete a uma única teoria ou a uma única interpretação, uma vez que ela representa uma diversidade étnica e cultural inerente ao povo brasileiro.

Inicialmente foi associada às obras indianistas do século XIX, no entanto, apesar do herói ser um índio, ele não caracteriza apenas esse elemento racial, mas sobretudo a falta de caráter do brasileiro, como Mário assevera em carta Carlos Drummond de Andrade em 20/11/1927:

Meu *Macunaíma* nem a gente não pode bem dizer que é indianista, 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 taulipangue. Os caracteres mais principais que a gente percebe no livro são a sensualidade, o gosto pelas bobagens um certo sentimentalismo malandro, heroísmo coragem e covardia misturados, uma propensão pra política e pro discurso. Porém nem teve intenção de fazer um livro importante de psicologia racial não. Fiz o que me vinha na cabeça unicamente me divertindo e nada mais (ANDRADE, 1998, p. 105).

Macunaíma, de acordo com Nunes (2009, p. 293), revela, com maior profundidade, na literatura brasileira, uma nova tendência: a descoberta das raízes míticas. Isso ocorre

porque essa obra é resultado das viagens que tinham como objetivo a recolha de mitos etnográficos, realizadas por Mário de Andrade.

Com efeito, *Macunaíma* é, acima de tudo, a confirmação da capacidade dos modernistas de pôr em prática a partir de uma obra literária o próprio projeto de inovação cultural.

Macunaíma é uma alegoria das *ruínas* de uma cultura híbrida, de uma história escrita a várias mãos e a várias raças, cujo texto “oficial” foi tantas vezes redigido de um ponto de vista externo, governado pela ótica européia, até nos momentos de mais exacerbado nacionalismo [e talvez até por isso] como no caso do indianismo romântico alencarino (HELENA, 1983, p. 148).

No entanto, diferentemente de muitos jovens da primeira fase do modernismo literário, principalmente, os participantes do rapsódia:

Pois esse tal de brasileirismo está me fatigando um bocado, de tão repetido e tão aparente, “Sou brasileiro” é frase que me horroriza, palavra. É tão fácil já a gente ser brasileiro sem gritar isso! Também publico *Macunaíma* que já está feito e não quero mais saber de brasileirismo de estandarte. Isso tudo conto só pra você porque afinal de contas reconheço a utilidade do estandarte (ANDRADE, 1998, p. 126).

Além disso, em carta mais antiga, sem data, direcionada ao poeta mineiro, Mário já revelara sua concepção de arte nacional:

Primeiro: não existe oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc, ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional. O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida, num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la (ANDRADE, 1998, p. 30).

Mário de Andrade tinha horror a fronteiras, ao pudor patriótico que fizesse preterir qualquer escritor ou qualquer tendência literária por ser de determinado povo, ou território. A influência estrangeira significava, para ele, a tomada de conhecimento necessária, acerca de outros povos, outras culturas, que engrandeciam a produção artística brasileira. Para (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 45-6), Mário de Andrade:

tinha consciência de que, em determinados momentos culturais, como o do modernismo, era oportuno ser nacionalista, e que o nacionalismo econômico e

político era uma necessidade sempre renovada. O que ele não aceitava era o nacionalismo ufanista e xenófobo, porque conhecia suas ilusões e perigos, e o nacionalismo artístico, porque sua concepção da arte era universalista (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 45-6).

Dessa maneira, Mário repudiava o nacionalismo exacerbado, estreito e xenófobo que levava a recusa dos valores europeus. Ele defendia o universalismo, a assimilação de toda influência estrangeira e/ou local e de toda inovação artística. O nacionalismo, para ele, em lugar de preservar a identidade nacional, é utilizado muito mais para desgastar o conceito tradicional de pátria. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade faz uma síntese da cultura brasileira, no entanto, essa síntese não é Unidimensional, no sentido de reduzir toda a diversidade cultural brasileira a uma única perspectiva, pois, segundo Prysthon (2002, p. 54), tanto a estrutura rapsódica da obra, quanto a composição fragmentária e polissêmica do personagem principal facilitam um processo múltiplo e des-geografizante da identidade cultural brasileira.

Mário firmemente renega a possibilidade de que a “brasilidade” tenha algo a ver com a simples enumeração e catalogação de peculiaridades regionais ou bairrismos redutores. Ele superpõe as lendas colhidas pela pesquisa etnográfica às peripécias romanescas, sem que a trajetória de *Macunaíma* seja necessariamente linear ou se estabeleça uma hierarquia entre seus pontos (PRYSTHON, 2002, p. 54).

Assim, em *Macunaíma*, Mário de Andrade não cai na armadilha de buscar a identidade nacional, enquanto apego a cor local, que supõe a ideia de origem, mas sim ele busca estabelecer uma identidade nacional, enquanto concepção universalista da cultura e, mais especificamente, da literatura brasileira. Porém, essa identidade somente será efetivada com a identificação e o reconhecimento da influência estrangeira, sobretudo, estético-ideológica, sobre a cultura nacional e, concomitantemente, a realização de pesquisas folclóricas/etnológicas para a descoberta de um país ainda desconhecido da maioria de sua população. É com esse objetivo que Mário de Andrade fomenta na rapsódia um ritual antropofágico, calcado, de acordo com Eneida Maria de Souza (2002), na revisão de todo o populário nacional e no deslocamento parodístico de dogmas e cânones oficiais. “*Macunaíma* representa a força revolucionária de uma aprendizagem em processo, embaralhando os textos da cultura erudita e do imaginário nacional, constituído de lendas, contos populares e mitos indígenas.” (SOUZA, 2002, p. 55).

Nessa perspectiva, a paródia surge como uma tendência estética na literária imprescindível à solução da problemática que envolvia a dependência cultural brasileira em relação ao estrangeiro, tão debatida no início do século XX. De acordo com Bitarães Netto

(2004), a paródia tornou-se a escrita mais adequada dentro do Modernismo Brasileiro, justamente, por ser um texto subversivo. É nessa perspectiva que Barbosa (1990, p. 125), destaca a importância de Mário de Andrade, uma vez que foi esse representante do modernismo literário brasileiro que conseguiu atingir, precisamente, a parodização da história nacional, afirmando, deste modo, o valor crítico da invenção literária. “Neste sentido, o seu modernismo não está apenas no trato desafogado e rebelde com a língua, como ainda na maneira de fazê-lo responder a uma mais profunda amostra de desarticulação entre literatura e realidade” (BARBOSA, 1990, p. 125).

Essa parodização se manifesta de modo mais intenso em *Macunaíma*, principalmente, na *Carta pras Icamiabas*, visto que o herói da narrativa relata, ironicamente, às icamiabas, que estão no Amazonas, os costumes que testemunhou e as diferenças culturais, sobretudo, do modo de vida feminino, na cidade de São Paulo.

Falam numerosas e mui rápidas línguas; são viajadas e educadíssimas; sempre todas obedientes por igual, embora ricamente díspares entre si, quais loiras, quais morenas, quais fôsse-maigres, quais rotundas; e de tal sorte abundantes no número e diversidade, que muito nos preocupa a razão, o serem todas e tantas, originais dum país somente. Acresce ainda que a todas se lhes dão o excitante, embora injusto, epíteto de "francesas". A nossa desconfiança é que essas damas não se originaram todas da Polônia, porém que faltam à verdade, e são iberas, itálicas, germânicas, turcas, argentinas, peruanas, e de todas as outras partes férteis de um e outro hemisfério (ANDRADE, 2008, p. 83).

Nesse trecho, é possível evidenciar ainda a diversidade étnica no Brasil. A carta é representativa, pois é o único momento em que Macunaíma se torna o narrador. Isso reforça a ênfase do olhar indígena sobre a sociedade nacional. Além disso, no texto paródico, a voz do presente assume seu vínculo com o passado, ao mesmo tempo em que recusa tal paternidade por meio do discurso irônico. A ironia é seu principal recurso retórico, na medida em que pode aproximar o leitor das heranças do passado, integrando diferentes expressões de arte e cultura, como pode ser observado, ainda, na citada carta.

Assim tão bem organizados vivem e prosperam os Paulistas na mais perfeita ordem e progresso; e lhes não é escasso o tempo para construírem generosos hospitais, atraindo para cá todos os leprosos sulamericanos, Mineiros, Paraibanos, Peruanos, Bolivianos, Chilenos, Paraguaiois, que, antes de ir morarem nesses lindíssimos leprosários, e serem servidos por donas de duvidosa e decadente beldade — sempre donas! — animam as estradas do Estado e as ruas da capital, em garridas comitivas equestres ou em maratonas soberbas que são o orgulho de nossa raça desportiva, em cujo conspeito pulsa o sangue das heróicas bigas e quadrigas latinas! (ANDRADE, 2008, p. 87).

Outro exemplo de ironia é observado a partir do próprio estilo da carta, ou seja, toda a missiva é perpassada por uma exagerada “pureza” lingüística, que tem como objetivo ironizar os escritores parnasianos e, sobretudo, os cronistas que levavam a Portugal suas impressões sobre as terras brasileiras recém-descobertas. Ao ironizar o estilo parnasiano de escrever, Mário propõe em *Macunaíma* um projeto lingüístico que, acima de tudo, valorize a linguagem coloquial e promova a integração das variantes lingüísticas existentes e faladas pelos diferentes povos brasileiros. Além desse projeto lingüístico, essa obra promove, através de sua estrutura paródica, uma valorização e reconhecimento da diversidade cultural, caracterizadora do Brasil. Sendo assim, pode-se afirmar que Mário de Andrade antecipou, em sua obra, o que Édouard Glissant denomina de crioulização. Esse fenômeno, segundo o autor do livro *Introdução a uma poética da diversidade*, caracteriza-se por proporcionar uma “intervalorização” dos elementos envolvidos numa relação de trocas culturais. Nesse sentido, mesmo em uma relação entre componentes culturais que sejam desvalorizados em relação a outros, como os africanos, durante o tráfico negreiro, percebe-se que se torna inegável a presença de mútuas influências culturais entre colonizador-colonizado. Isso se dá de maneira inegável em *Macunaíma* já que essa obra promove uma relação inter-racial e, sobretudo, intercultural entre negro, índio e branco: “E estava lindíssima na Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados”. (ANDRADE, 2008, p. 40). Essa relação entre os três componentes étnicos essenciais à constituição do brasileiro confirma o projeto de Mário de Andrade de negar a crença, segundo a qual a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva e diferente de todas as outras identidades.

Além disso, o escritor paulista, percebendo que a língua é um dos expoentes mais consistentes e representativos da identidade de um povo, propõe, em sua rapsódia, o registro, e, ao mesmo tempo, a síntese em um único espaço textual das “várias línguas”, faladas pelos “vários brasileiros”. É nesse sentido que se pode classificar *Macunaíma* como uma obra composta de “matéria épica”, inicialmente pelo critério de gênero, pois assim como as grandes obras épicas clássicas, a exemplo de *Odisséia*, *Macunaíma* é uma rapsódia, uma vez que procura reunir, em toda a sua estrutura: as lendas, mitos, tradições folclóricas e a diversidade lingüística de seu povo. No entanto, essa rapsódia vai além, já que também constrói, descobre e redescobre as tradições tanto originadas em solo brasileiro, quanto para aqui importadas.

Essas tradições, que compõem a rapsódia de Mário de Andrade, constituem-se em um importante instrumento revelador da inerente relação entre tradição e modernidade, visto que

essa obra representa o elo entre a tradição folclórica brasileira, (re)descoberta a partir de pesquisas etnológicas e a incorporação, através da ideologia antropofágica oswaldiana, de toda influência estrangeira, principalmente, estética, sobre a cultura nacional.

Mário de Andrade resgatou essas tradições a partir da valorização das lendas e mitos tanto do mundo clássico, através da devoração antropofágica, quanto da Amazônia latino-americana. Dentre os vários mitos e lendas cabe destacar aqui duas vertentes complementares, embora cada uma com suas peculiaridades: os mitos e lendas incorporados da tradição ocidental, dentre os quais a lenda do Graal e os mitos e lendas extraídos da própria Amazônia, como: a lenda do amuleto muiraquitã e o mito do herói, baseado na lenda de Macunaíma.

A lenda do Graal narra a busca por um objeto precioso, o Cálice Sagrado que, após ter sido perdido, deverá ser buscado, incansavelmente. O Graal poderá ser recuperado se o desejo dos que o procuram for santificado.

Para ocupar-se do processo de busca, os homens deveriam ser puros de coração; se encontrassem o Cálice, defrontar-se-iam com imagens insólitas, com vivências subjetivas terríficas, experimentando sentimentos estranhos. E assim poderiam, se a tudo suportassem, por meio de uma proximidade ímpar, entrar em contato com a divindade (ALVARENGA, 2008, p. 19).

A busca do Graal, nesse sentido, não se restringe a uma cultura, a um estágio da evolução humana, mas representa o próprio homem ocidental, que a partir da simbologia representada pelo cálice sagrado, busca as suas próprias origens, com a pretensão de retomar as raízes perdidas. Sendo assim, a lenda do Graal revela a necessidade humana de entrar em contato físico com o simbólico, com o representativo. É nessa perspectiva que se pode associar a busca pelo Graal à saga de Macunaíma, que tem como mote, no decorrer da narrativa, a procura pelo talismã, pelo amuleto indígena, enfim pela muiraquitã.

A muiraquitã na tradição indígena apresenta vários atributos, dentre os quais, segundo Pereira (2001), funcionava como uma proteção para os guerreiros que mantinham relações sexuais com as Amazonas. Na rapsódia de Mário de Andrade, a rainha das Icamiabas, após ter perdido seu filho, decide se transformar estrela e como herança deixa a Macunaíma o talismã, como sinônimo de proteção e, ao mesmo tempo, passando ao herói o atributo de imperador das Icamiabas.

Terminada a função a companheira de Macunaíma toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinques passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta do Centauro (ANDRADE, 2008, p. 28).

No entanto, Macunaíma triste com a ausência de Ci e em suas andanças pela floresta acaba por perder a muiraquitã.

Porém agora, cantava o lamento do uirapuru, nunca mais que Macunaíma havia de ser marupiara não, porque uma traça já engulira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde pra um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê (ANDRADE, 2008, p. 36).

Após descobrir o paradeiro do talismã, o herói relata aos irmãos que estava disposto a ir a São Paulo procurar Venceslau Pietro Pietra e recuperar o amuleto indígena. Para tanto, o herói “foi até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá” (ANDRADE, 2008, p. 38). Esse ato revela/antecipa que deixar sua terra natal para ir à metrópole nacional é uma atitude insana que trará, para o herói e seus manos, conseqüências desastrosas. Esse fato pode ser associado ao percurso trilhado pelos retirantes nordestinos, que em busca de um ideal, de um sonho, se sujeitam às diversas formas de exploração nas grandes metrópoles brasileiras, sobretudo, São Paulo.

Ao chegar a São Paulo, inicia-se a saga macunaímica em busca da muiraquitã, e como toda saga o herói irá enfrentar todas as adversidades e todos os seus medos até o êxito final. Inicialmente, o herói vai morar com os “manos” numa pensão, sendo este o local onde ele terá o primeiro contato com as constantes doenças:

E foi morar numa pensão com os manos. Estava com a boca cheia de sapinhos por causa daquela primeira noite de amor paulistano. Gemia com as dores e não havia meios de sarar até que Maanape roubou uma chave de sacrário e deu pra Macunaíma chupar. O herói chupou chupou e sarou bem. Maanape era feiticeiro (ANDRADE, 2008, p. 43).

Portanto, Macunaíma rompe com a ideia do herói clássico que se sacrifica pela coletividade, pelo bem comum. Recusa o estereótipo daquele ser que dá a vida por algo maior ou diferente de si mesmo, entretanto, como todo herói que segue uma jornada. Macunaíma não foge a essa regra, na medida em que ao buscar o talismã indígena, há uma mudança de toda a trajetória de sua vida.

O herói da rapsódia, repleto de defeitos, foge do ideal de perfeição proposto pelo mito do herói clássico, que se apresenta como uma entidade ou um ser repleto de virtudes e representante de uma moralidade a ser seguida. Macunaíma está em constante transformação, por isso é imprevisível. Além disso, é medroso, vingativo, desleal, injusto, ganancioso, mentiroso, suscetível aos impulsos sexuais e invejoso: “Macunaíma estava muito contrariado. Venceslau Pietro Pietra era um colecionador célebre e ele não. Suava de inveja e afinal

resolveu imitar o gigante”. (ANDRADE, 2008, p. 58).

Venceslau Pietro Pietra surge na narrativa como o gigante Piaimã, o grande antropófago, comedor de gente, que impõe ao herói várias derrotas. Para vencer seu oponente Macunaíma recorre à macumba, que surge na narrativa como legítima representante da nacionalidade, uma vez que o terreiro, enquanto espaço receptivo ao heterogêneo, proporciona uma mistura inter-racial e intercultural. O terreiro de macumba desponta como o espaço propício ao sincretismo religioso, é abordada na rapsódia de Mário de Andrade, como o ambiente que reúne as mais variadas tendências religiosas, as etnias constituidoras do povo brasileiro, além das várias classes e categorias sociais. Nessa perspectiva, a macumba surge como metáfora “multidimensional” do espaço e identidade nacionais.

3. MACUMBA: METÁFORA DA IDENTIDADE BRASILEIRA

Na obra *Macunaíma* um dos capítulos mais relevantes é aquele intitulado de *Macumba*, uma vez que este revela, por um lado, o processo de constituição da identidade nacional, a partir do sincretismo religioso e cultural. Por outro lado, é neste terreiro que o herói encontra apoio e forças para conseguir sua primeira vitória em relação ao seu oponente Venceslau Pietro Pietra. No entanto, esse êxito de Macunaíma não ocorre de imediato, mas sim após várias tentativas frustradas de recuperar a muiraquitã. Diante dessas reiteradas frustrações o herói decide derrotar o seu oponente Piaimã, porém, para tal iniciativa ele ainda estava muito fraco:

Então saiu da cidade e foi no mato Fulano experimentar força. Campeou légua e meia e afinal enxergou uma peroba sem fim. Enfiou o braço na sapopemba e deu um puxão pra ver si arrancava o pau mas só o vento sacudia a folhagem na altura porém. "Inda não tenho bastante força não", Macunaíma, refletiu. Agarrou num dente de ratinho chamado crô, fez uma bruta incisão na perna, de preceito pra quem é frouxo e voltou sangrando pra pensão. Estava desconsolado de não ter força ainda e vinha numa distração tamanha que deu uma topada (ANDRADE, 2008, p. 60).

No dia seguinte, mesmo muito fragilizado, Macunaíma resolve se vingar de Venceslau. Para tanto decide ir ao Rio de Janeiro, a um terreiro de macumba, para pedir ajuda a Exu. Nesse espaço religioso o herói é acolhido com júbilo, conseguindo finalmente realizar seu objetivo de obter a primeira vitória contra o gigante Piaimã. Isso somente se concretiza a partir de uma cerimônia no terreiro de Tia Ciata, no qual Exu adota Macunaíma como seu filho e atende ao seu pedido de vingança. No entanto, antes de conhecer com mais profundidade o ritual realizado no terreiro, é imprescindível discutir os mais variados significados do termo macumba.

Segundo o *Novo dicionário banto do Brasil*, de Nei Lopez, o termo macumba apresenta vários significados, entre os quais podem-se estacar alguns:

Macumba [1], s. f. (1) designação genérica e pejorativa dos cultos afro-brasileiros e seus rituais; (2) Audácia, ousadia (SC). De origem banta mas de étimo controverso. Nascentes, talvez trazendo eco a Raymundo, prende ao quimbundo *makumba*, PL. de *dikumba*, cadeado fechadura, em virtude das cerimônias de fechamento de corpos presentes nesses rituais. Para nós, vem de cumba, feiticeiro, com uma possível adição do prefixo plural ma. Q. v. tb. O quicongo *makumba*, PL. de *kumba*, prodígios, fatos miraculosos. E o afro-cubano *mayumba*, bruxaria.

Macumba [2], s. f. espécie de reco-reco (BH). – Do quimbundo *mukumbu*, som, provavelmente (LOPEZ, 2003, p.131-132).

Além disso, macumba é um termo popular usado para designar trabalho de magia negra ou feitiçaria, pelo menos no Rio de Janeiro, praticada nos terreiros do Candomblé e Umbanda. Para Prandi (1990, p. 3) “macumba é termo corrente usado em São Paulo, no Rio, no Nordeste, quando se faz referência às religiões de orixás. E é uma autodesignação que já perdeu o sentido pejorativo, como pejorativo foi, na Bahia, o termo candomblé”.

Diante da complexidade que envolve esse termo, ele é empregado, nesta dissertação, para designar as mais variadas práticas religiosas desprovidas de um corpo doutrinário definido, pois misturam e, ao mesmo tempo, decorrem de elementos africanos, indígenas e católicos, que se espalharam praticamente por todo o Brasil. Nesse sentido, esse ritual religioso afro-brasileiro, por um lado desponta como representante ou metáfora da própria identidade brasileira, uma vez que esta identidade apresenta como característica predominante a diversidade étnica e cultural, tão enfatizada na obra de Mário de Andrade. Por outro lado, a macumba é a continuadora de uma tradição religiosa iniciada no Candomblé e, posteriormente, é resignificada pela Umbanda.

Em *Macunaíma* o terreiro de macumba exerce uma função preponderante, já que neste espaço religioso há a representação da própria diversidade social, étnica e cultural da sociedade brasileira. Mário de Andrade ao enfatizar a dinamicidade do ritual no terreiro de macumba, como marco decisivo na trajetória do herói, endossa um ponto de vista profundo e diverso sobre a formação do caráter do povo brasileiro. Este caráter, representado a partir das atitudes contraditórias do herói, revela um duplo sentido: o primeiro assevera que o herói é desprovido de caráter moral, por isso das decisões impensadas e contraditórias; a segunda afirma que o herói não possui um caráter definido, porque ele representa a própria diversidade étnica, religiosa e cultural do povo brasileiro. Isso é comprovado de modo mais decisivo no terreiro de macumba, pois na rapsódia esse espaço concorre e rompe com a moral cristã predominante no Brasil, ao propor uma forma diferente de entrar em contato com o divino.

Além disso, a macumba acompanha o processo de transformação da sociedade brasileira, pois se forma a partir da segunda metade do século XIX nos centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Esse período histórico torna-se importante para o Brasil, uma vez que em 1888 tem-se a abolição da escravidão e no ano seguinte, 1889, é decretada a República e com ela a separação formal entre o Estado e a Igreja. Tem-se nesse período também, o desenvolvimento da industrialização, sobretudo, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, que proporciona, conseqüentemente, uma intensa concentração populacional nos grandes centros urbanos:

Do início do século XX em diante, Rio de Janeiro e São Paulo foram assim perdendo as características de cidades grandes e adquirindo as de metrópoles. Seu crescimento demográfico intenso era concomitante com um rápido desenvolvimento de empregos terciários, indispensáveis à organização de grandes centros urbanos, cujos habitantes constantemente estão exigindo vida mais confortável e mais sofisticada. O mercado de trabalho se ampliou, oferecendo oportunidades antes inexistentes à população de camadas médias e inferiores.

O Sudeste brasileiro foi literalmente invadido por grande quantidade de imigrantes europeus, que traziam consigo sua própria cultura, a qual passou a ameaçar de submersão a civilização existente, — civilização construída durante três séculos de contatos constantes e muito próximos entre portugueses, índios e africanos (QUEIROZ, 1989, p. 24).

Esses fatores foram essenciais para a formação da macumba, visto que causaram transformações profundas no âmago da sociedade brasileira. Por um lado, com a urbanização as fronteiras entre brancos, negros, ricos e pobres, embora ainda persistissem, tornaram-se menos nítidas, na medida em que os espaços passaram a ser ocupados pelos *diferentes*. Esse panorama contribuiu conseqüentemente para um embrionário sincretismo cultural, ou seja, a interação das várias culturas, representadas pelos variados povos, das mais variadas orientações e categorias sociais, profissionais e religiosas em um mesmo espaço. Isso é observado com consistência na rapsódia, na qual reiteradamente é citado que o espaço da macumba é sincrético, porque é acessível a todos aqueles que o procuram e acreditam no poder dessa religião: “Tia Ciata sentou na tripeça num canto e toda aquela gente suando, médicos padeiros engenheiros rábulas polícias criadas focas assassinos, Macunaíma, todos vieram botar as velas no chão rodeando a tripeça.” (ANDRADE, 2008, p. 63).

Por outro lado, a laicização do Estado contribuiu para a oficialização das religiões afro-brasileiras e a expansão das comunidades-terreiros, mesmo que ainda reprimidas e marginalizadas por grande parcela da sociedade e pelo poder estatal.

É ironicamente nesse espaço marginalizado pela elite da sociedade brasileira que o herói nacional é acolhido e atendido: “Macunaíma tirou os sapatos e as meias como os outros e enfiou no pescoço a milonga feita de cera de vespa tatucaba e raiz seca de assacu. Entrou na sala cheia e afastando a mosquitada foi de quatro saudar a candomblezeira imóvel sentada na tripeça, não falando um isto.” (ANDRADE, 2008, p. 61). Após a chegada do herói, a macumba inicia-se e é descrita da seguinte forma pelo narrador da rapsódia:

Então a macumba principiou de deveras se fazendo um çairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadistas de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa. Tabaque mexiamexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. E as velas jogaram nas paredes de papel com florzinhas, sombras tremendo vagarentas feito assombração. Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beiços puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói

gatunos portugues senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza (ANDRADE, 2008, p. 61-62).

A partir dessa reunião de macumbeiros no terreiro, inicia-se o ritual de invocação liderado pela mãe de santo Tia Ciata:

E era assim:
 — Va-mo sa-ra-vá!...
 Tia Ciata cantava o nome do santo que tinham de saudar: v. ...
 — Ôh Olorung!
 E a gente secundando:
 — Va-mo sa-ra-vá!...
 Tia Ciata continuava:
 — Ô Boto Tucuchi!
 E a gente secundando:
 — Va-mo sa-ra-vá!...
 Docinho numa reza mui monótona.
 — Ô Iemanjá! Anamburucu! e Ochum! três Mães-d'água!
 — Va-mo sa-ra-vá!... (ANDRADE, 2008, p. 62).

Nessa cerimônia de invocação, observa-se de imediato a associação, através do sincretismo religioso, do orixá aos santos católicos. Isso aconteceu porque nos terreiros de macumba, para se evitar a repressão e perseguição aos praticantes, havia a tendência de se camuflar o nome dos orixás ou entidades, denominando-os de alguns santos católicos que apresentassem características semelhantes. Desse modo, esse sincretismo dos orixás com os santos católicos atribuiu às religiões afro-brasileiras uma certa legitimidade entre a população predominantemente católica no país, como cita Carneiro (1981, p. 97):

Ogum, deus das lutas e das guerras identificou-se com o Santo Antônio, cujas aventuras guerreiras o negro conhece.
 Oxóssi, de deus da caça, vale hoje como São Jorge.
 Iemanjá, a mãe-d'água, não se distingue mais da Senhora da piedade. Os demais orixás das águas, todos femininos, Oxum, Anamburucu (*Nanamburucu*, *Nanã*) e Ianasã, estão hoje respectivamente identificados com a Senhora das Candeias, a Senhora Sant'Ana e Santa Bárbara.

Além disso, nesse ritual de macumba, descrito em *Macunaíma*, todos estavam unidos para receber um santo. Essa união, por sua vez, não se dava por laços sanguíneos, mas sim por comunhão de objetivos. Isso acontece porque os terreiros, de acordo com Theodoro (2009, p. 226), constituem-se em um verdadeiro sistema de alianças, expressas a partir de um parentesco comunitário, tendo em vista que nesses espaços religiosos, os laços de sangue são substituídos pelos de participação na comunidade, de acordo com a antiguidade, as obrigações e a linhagem iniciática:

Todos estão unidos por laços de iniciação às divindades cultuadas, aos demais iniciados, às autoridades, aos antepassados e aos ancestrais da comunidade. As mulheres são peças fundamentais dos rituais comunitários, já que seus corpos se transformam em verdadeiros altares vivos que recebem, distribuem e multiplicam o

axé ou energia de vida dos orixás, dos ancestrais e dos participantes (THEODORO, 2009, p. 226).

A autora afirma ainda que as comunidades-terreiros surgiram a partir das confrarias religiosas baianas, especificamente da ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho (negros de Angola) e da irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha (mulheres nagôs). Tendo em vista isso, as mulheres sempre tiveram um papel fundamental na organização dessas comunidades. Isso ocorre, porque elas são “as poderosas depositárias dos mistérios da gestação, estão presentes em todos os rituais, sendo as guardiãs da sociedade: do espaço e do tempo do homem no mundo, da transitoriedade e interligação das coisas... Elas mantêm o equilíbrio do mundo.” (THEODORO, 2009, p. 229).

Essa importância do feminino é encontrada na obra *Macunaíma*, na qual as personagens decisivas para o desfecho da rapsódia são femininas, a exemplo de Vei, a sol; a Uira e Ci, mãe do mato, a rainha das icamiabas. Além dessas personagens, é inegável a importância do corpo da mulher no terreiro de macumba, na medida em que, neste terreiro, Exu se manifesta, principalmente, a partir do feminino, como é observado na rapsódia: “Nem bem reza recomeçou se viu pular no meio da saleta uma fêmea obrigando todos a silêncio com o gemido meio choro e puxar canto novo. Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra de cunhã que nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu!” (ANDRADE, 2008, p. 65).

Nesse terreiro, a mulher surge como cavalo de santo, isto é, a responsável ou mais habilitada a incorporar os orixás: “Quando acabou, a fêmea abriu os olhos, principiou se movendo bem diferente de já-hoje e não era mais fêmea era o cavalo do santo, era Exu. Era Exu, o romãozinho que viera ali com todos pra macumbar.” (ANDRADE, 2008, p. 65).

Além disso, tem-se na rapsódia a presença marcante de mais um personagem feminino, de tia Ciata, mãe-de-santo responsável pelo terreiro de candomblé, procurado por Macunaíma para se vingar de seu inimigo, Venceslau Pietro Pietra. “Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão.” (ANDRADE, 2008, p. 61).

3.1 Tia Ciata e o samba carioca

Tia Ciata, citada em *Macunaíma*, é uma personagem histórica, que participou, decisivamente, do processo de criação do samba carioca, sendo este identificado como um dos símbolos mais significativos da identidade nacional. Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata, nasceu em Salvador, provavelmente em 1854, e aos 22 anos levou o samba baiano para o Rio de Janeiro. Além disso:

A seu espírito forte, Ciata aliará uma crescente sabedoria de vida, um talento para a liderança e sólidos conhecimentos religiosos e culinários. Doceira, começa a trabalhar em casa e a vender nas ruas, primeiro na Sete de Setembro e depois na Carioca, sempre paramentada com suas roupas de baiana preceituosa, que nunca mais abandonaria depois de uma certa idade (MOURA, 1995, p. 96).

Foi a mais famosa das tias do início do século. Essas tias eram negras baianas que foram para o Rio de Janeiro, especialmente, na última década do século XIX e na primeira do século XX para morar na região da Cidade Nova, do Catumbi, Gamboa, Santo Cristo e arredores:

As casas das Mães de Santo (as chamadas Tias), organizadas principalmente em torno do candomblé por baianas que migraram para o Rio de Janeiro, eram referências para os grupos negros que habitavam, principalmente, a periferia da cidade, em bairros como a Cidade Nova, Gamboa, Santo Cristo, Saúde, etc. Muitas das casas dessas baianas localizavam-se nas vizinhanças da Praça Onze, uma das poucas áreas que escaparam ilesas ao “bota abaixo” de Pereira Passos, na Cidade Nova. Inicialmente, localizavam-se num lugar conhecido como Pedra do Sal, em Gamboa, mas com o tempo reaglutinaram-se na Cidade Nova, a *Pequena África* do Rio de Janeiro (FENERICK, 1999, p. 96).

A casa de tia Ciata despontou como uma alegoria da diversidade cultural carioca do início do século XX e como núcleo de resistência cultural, representado pelas manifestações religiosas e músicas populares que deram origem ao samba. Em *Macunaíma* ela é descrita como:

uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma compridez já sonolenta pendependendo, pro chão de terra (ANDRADE, 2008, p. 63).

Para Moura (1994, p. 100) Ciata de Oxum — orixá expressa a própria essência da mulher, patrona da sensualidade e da gravidez, protetora das crianças que ainda não falam, deusa das águas doces, da beleza e da riqueza. Já para Theodoro (2009), Ciata era festeira, não deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa na Praça Onze:

No Rio de Janeiro a baiana Tia Ciata da Oxum (Hilária Batista de Almeida), conhecida no início do século por suas ligações diretas com o samba do morro carioca, gerador das conhecidas “escolas de samba”, provou todo o poder das Ayabá, ou mães-de-santo por realizar em sua casa, na Praça Onze, festas processionais negras, que proibidas pela igreja no Dia de Reis, foram deslocadas para o período de carnaval (THEODORO, 2009, p. 5).

Segundo Vianna (2005, p. 21) a casa de tia Ciata era marcada por seu trabalho no candomblé e a música que acontecia nas festas não estava dissociada disso. Basta observar vidas e obras de Pixinguinha, Donga, João Baiana, Sinhó e outros pioneiros para ver que os cultos e as músicas faziam parte de um mesmo quadro cultural. Não é por acaso que o lugar onde nascem os sambas passou a ser chamado terreiro. Além disso, para o autor, Ciata também alugava roupas de baiana para espetáculos teatrais e para mulheres e homens usarem no carnaval. Esse aluguel de roupas, somado à sua excelência como quituteira, foi importante para que a tia Ciata se tornasse uma liderança forte entre as baianas que costuravam as roupas e atraíam pessoas “de fora” à sua casa, já na mítica rua Visconde de Itaúna, 117:

Ela foi para esse endereço depois de passagens pelas ruas São Diogo e dos Cajueiros, todas na Cidade Nova. Jornalistas, políticos e sobrenomes importantes começaram a visitar Ciata para conhecer as roupas, as comidas, e, muito especialmente, os pagodes (aí em seu sentido original, de festa regada a comida, bebida e música) que aconteciam na casa (VIANNA, 2005, p. 21).

As comunidades formadas em torno das Tias se constituíram, segundo Gomes (2003, p. 176). na principal matriz formadora de uma cultura popular urbana, no Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e início do XX. Essas comunidades/terreiros, no coração da Capital Federal, formaram o espaço conhecido como “Pequena África” lugar, segundo Moura (1991, p. 92), que se estendia da zona do cais do porto até a cidade nova, tendo como capital a Praça Onze e, mais precisamente, a casa de tia Ciata:

Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiram alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravidão, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares de uma vida de sambista e trabalhador (MOURA, 1994, p. 106).

Ela era respeitada na cidade, fato incomum aos negros de sua época. Isso aconteceu em decorrência da popularidade, centralidade e seriedade do seu terreiro. Tido, no início do século XX, como um dos principais espaços religiosos e, sobretudo, culturais afro-brasileiros. Isso é comprovado em *Macunaíma*, tendo em vista que o autor da rapsódia enfatiza esse

terreiro como um espaço propenso à promoção de sincretismos religioso, étnico e, principalmente, cultural:

Porque a macumba da tia Ciata não era que-nem essas macumbas falsas não, em que sempre o pai-de-terreiro fingia vir Xangô Oxosse qualquer, pra contentar os macumbeiros. Era uma macumba séria e quando santo aparecia, aparecia de deveras sem nenhuma falsidade. Tia Ciata não permitia dessas desmoralizações no zungu dela e fazia mais de doze meses que Ogum nem Exu não apareciam no Mangue. Todos desejavam que Ogum viesse. Macunaíma queria Exu só pra se vingar de Venceslau Pietro Pietra (ANDRADE, 2008, p. 63-64).

Além disso, esse terreiro de tia Ciata era responsável também por promover o sincretismo social, caracterizado por proporcionar a interação das diferentes classes sociais em um mesmo espaço. Esse sincretismo constitui-se em elemento imprescindível à formação do sincretismo cultural, como pode ser observado ainda na rapsódia de Mário de Andrade “Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando.” (ANDRADE, 2008, p. 61)

Esse sincretismo social é evidenciado com maior destaque durante o Carnaval, que além de promover a aproximação das diferentes classes sociais, pelo menos na origem dos festejos, na Idade Média, caracteriza-se pela demolição das fronteiras espaciais: “Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial.” (BAKHTIN, 2008, p. 6). Essas características dos festejos carnavalescos podem ser associadas, diretamente, à estrutura da rapsódia de Mário de Andrade, uma vez que nesta tem-se a desgeograficalização do espaço nacional, representado, de modo magistral, a partir do terreiro de macumba. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que esse terreiro simboliza o indefinido e tumultuoso Teatro Municipal, durante a Semana de Arte Moderna em São Paulo, já que assim como a macumba, esse Teatro, que por sua vez pretendia representar o momento de transformação da sociedade brasileira, reuniu os intelectuais/artistas e o público, em um mesmo espaço. Por isso, em *Macunaíma*, alguns desses intelectuais que participaram do Modernismo Literário Brasileiro, são denominados de macumbeiros: “Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.” (ANDRADE, 2008, p. 69).

No período carnavalesco, na Praça Onze, armava-se uma barraca reunindo desde trabalhadores, até a fina flor da malandragem. Nessa barraca eram criadas e lançadas as músicas, que mais tarde se tornariam mundialmente conhecidas como um novo gênero musical, o samba.

No entanto, antes de ser conhecido como o gênero musical, o samba era uma modalidade de festa que tinha como função elementar reunir as comunidades negras espalhadas pela modernidade capitalista carioca através das conhecidas rodas de samba.

Ao lado dessa característica, ele se constituía em um elemento lúdico fundamental para o indivíduo das camadas subalternas da então Capital Federal, Rio de Janeiro. Diante desse panorama, o samba foi adotado como símbolo nacional. Esse fato, segundo Sovic (2000, p. 251), pode ser explicado como parte do esforço maior, o de esconder ou conter a denúncia da discriminação racial e evitar o conflito aberto que surgiria da percepção clara dos mecanismos da exploração social e política.

Para Fenerick (1999, p. 94) a história do samba e dos festejos populares, no Rio de Janeiro, tem seu início muito antes do ápice do processo de modernização da cidade, uma vez que estão relacionados aos processos modernizantes da virada do século, ou pouco antes, com o advento da República (1889) e a Emancipação dos escravos (1888). Entretanto, para o autor, foi somente nos anos 1920, mais precisamente na Praça Onze, que se deu o ponto de convergência de todo o mundo do samba durante o carnaval:

Ranchos, blocos e cordões que perambulavam pela cidade, em algum momento desfilavam na Praça Onze. *Os laços de samba* no carnaval se estreitavam, portanto, cada vez mais entre os sambistas de vários pontos da cidade, passando pela famosa praça do samba (FENERICK, 1999, p. 112).

Esse novo gênero musical, que teve, segundo Vianna (2004, p. 21), sua origem nos terreiros de candomblé, foi diretamente associado às origens africanas, motivo pelo qual os membros das rodas de samba passaram a ser perseguidos:

Só no final da década de 1910 o samba vai tornar-se um gênero e, mesmo assim, ser “sambista” não se transformou, na visão oficial, em sinônimo de artista – e ser artista ainda não era igual a ser trabalhador. Nos anos 1920, continuou a haver repressão, já que as rodas de samba eram vistas como reunião de malandros e marginas (VIANNA, 2004, p. 21).

Nesses novos espaços socioculturais, para Diniz (2006, p. 101) a macumba e o samba andavam juntos:

Todos os patriarcas do samba – da Mangueira, da Portela, da Unido da Tijuca, do Prazer da Serrinha e de outras escolas pioneiras – afirmavam que “samba e macumba era tudo a mesma coisa”. Na Mangueira, no final dos anos 1920, contava-se assim: “Fui a um samba/na casa da Tia Fé/de samba virou macumba/de macumba, candomblé... (DINIZ, 2006, p. 101).

Além disso, a realização dos cultos, em cada terreiro, era e é acompanhada de uma festa, regrada a muita comida, bebida, dança e música, como é observado em *Macunaíma*, no fim da sessão de macumba: “E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas” (ANDRADE, 2008, p. 69).

É nessa perspectiva que, assim como a macumba, o samba desponta como um espaço sincrético, onde o diálogo entre os diferentes constitui-se em sua maior virtude. Esse fato é corroborado por Sandroni (2008, p. 109), segundo o qual o samba seria uma tradição inventada por negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas, entre outros. Assim, o samba surgiria como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional: “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.” (ANDRADE, 1972, p. 7).

Desse modo, o samba, como estilo musical, vai sendo criado nas camadas mais populares do Brasil, gerando, conseqüentemente, um sentimento nacional. Numa outra perspectiva, para Sandroni (2008, p. 114):

o samba não teria sido inventado, muito menos por “vários grupos sociais”; ele já existia, confinado às noites da senzala, dos terreiros de macumba ou dos morros do Rio de Janeiro, antes de sair à luz do dia e conquistar o Brasil. O “lugar” do samba seriam os redutos da cultura negra, nichos onde esta se refugiou e resistiu.

Ainda segundo o autor existiriam em fins dos anos 1920, no Rio de Janeiro, dois tipos de samba. O primeiro é aquele originado na casa de Tia Ciata e outras tias, através dos compositores que freqüentavam esses espaços, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha, enquanto o segundo surgiu poucos anos depois no Estácio de Sá, bairro situado entre o Rio Comprido e o Catumbi, o morro de São Carlos e a zona do Mangue.

Neste bairro de gente simples, as práticas musicais das classes populares contavam, conforme Paranhos (2003, p. 86), com o talento de pessoas que ganhariam projeção na história da música popular brasileira, como Ismael Silva, Bide (Alcebíades Barcelos) e Armando Marçal. Esbanjando engenho e arte, os sambistas confeccionavam frequentemente seus próprios instrumentos de percussão, uma forma de tentar contornar crônicos problemas

financeiros, em decorrência da condição marginalizada vivida pelos artistas. Além disso, o autor afirma que o percurso trilhado pelo samba está conectado ao contexto mais geral do desenvolvimento industrial capitalista, isso vai influenciar diretamente, mesmo sem perder contato com suas raízes negras, na incorporação de outras atitudes e outros tons musicais e culturais, proporcionando, conseqüentemente uma integração nas rodas de samba da diversidade étnica e cultural brasileira. Além disso, esse gênero carnavalesco em seu processo de evolução passou a incorporar, de acordo com Tinhorão (1997, p. 20), a partir de uma atitude pioneira de seus artistas mais atuantes, como Pixinguinha, uma série de influências estranhas à cultura popular brasileira como o *Jazz-bands* e o semi-eruditismo da música norte-americana.

O autor afirma ainda que a história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao *jazz*, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, “o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão.” (TINHORÃO, 1997, p. 20).

A compreensão do fenômeno musical torna-se imprescindível para acompanhar o processo de transformação e evolução da religião e cultura brasileiras. Isso é observado com maior profundidade na *Música de Feitiçaria do Brasil*, obra de Mário de Andrade. Nessa obra, o autor descreve com riqueza de detalhes uma sessão de catimbó vivenciada por ele em suas viagens pelo interior do Brasil:

É impossível descrever tudo que se passou nessa cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado. É poética. Hoje, passados os ridículos a que me sujeitei por mera curiosidade, o repugnante não insiste em minha recordação, me sinto apenas tomado de lirismo ante aqueles cantos e mais cantos incessantes ouvidos do natural (ANDRADE, 1983, p. 33).

A observação dessa sessão pelo autor é importante na medida em que ela vai ser utilizada como base para a elaboração, com verossimilhança, do capítulo *macumba* da rapsódia, isso é comprovado a partir da inegável semelhança entre a descrição da cerimônia do catimbó e da macumba de tia Ciata. Essa semelhança é observada, sobretudo, a partir da própria dona do terreiro que se trata de uma figura feminina em ambos as sessões: no terreiro descrito na rapsódia, tia Ciata é a responsável por conduzir a sessão, enquanto que no catimbó a responsabilidade é atribuição de dona Plastina, outra personagem feminina.

A partir de suas observações Mário de Andrade destaca que música e feitiçaria sempre se apresentaram indissociáveis, sendo inconcebível pensar a feitiçaria sem a presença da

música. No entanto, a música de feitiçaria extrapola o processo de invocar as entidades, pois é usada como um elemento capaz de promover o contato entre o homem e a divindade:

A música nas feitiçarias e atos mágicos não é apenas empregada como processo de agradar a divindade: é usada como um elemento do homem entrar em contato com a divindade, exerce quase o papel do médium espiritista. E mais do que isso, é considerada como uma entidade generosa, litúrgica, que tem a função eucarística de pôr o indivíduo em êxtasis, comungando o deus (ANDRADE, 1983, p. 44).

Além disso, o autor define a música de feitiçaria como uma força oculta socializadora e dinâmica e com uma força hipnótica destacável: “A força hipnótica da música é mesmo apreciadíssima do nosso povo, e constantemente ele usa dum processo curiosíssimo, verdadeiro compromisso rítmico-tonal, que consiste em fazer que o ritmo não acabe tonalmente” (ANDRADE, 1983, p. 41). O ritmo surge como o elemento mais importante na macumba, uma vez que é a partir deste que a sessão adquire um caráter ritualístico, direcionando, conseqüentemente, todos os participantes a um mesmo objetivo. Assim, o poder da música não é propriamente sonoro, e sim rítmico, por isso Mário de Andrade distingue, na música de feitiçaria, três maneiras de agir ritmicamente, dentre as quais pode-se destacar as feitiçarias de origem africana: “Nas feitiçarias de origem imediatamente africana, o que predomina é a violência do ritmo rebatido. Um pequeno motivo rítmico é repetido centenas de vezes, de forma a provocar a obsessão. Tornam-se assim as peças de eminente caráter coreográfico.” (ANDRADE, 1983, p. 37). É nesse sentido que em *Macunaíma* o ritual de invocação é acompanhado por um ritmo singular, regido pelo som do atabaque: “Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. E as velas jogaram nas paredes de papel com florzinhas, sombras tremendo vagarentas feito assombração.” (ANDRADE, 2008, p. 61). Na rapsódia, o ritmo diferenciado não se dá apenas nas citações de instrumentos musicais ou cantos, mas, sobretudo, a partir da própria estrutura textual, desprovida em grande parte da utilização da vírgula. A ausência da vírgula, por sua vez, tem um propósito evidente de atribuir à narrativa uma velocidade maior. Essa aceleração da narrativa representa o próprio momento de transformação vivida pela sociedade brasileira. E *Macunaíma* o canto e o ritmo dos instrumentos musicais são acompanhados de muita bebida, essencial ao êxtase durante o ritual: “Então veio a vez de beber. E foi lá que Macunaíma provou pela primeira vez o cachiri temível cujo nome é cachaça. Provou estalando com a língua feliz e deu uma grande gargalhada.” (ANDRADE, 2008, p. 63). Após a bebida todos agora desejavam a vinda de algum santo, para tanto as rezas de invocação foram iniciadas: “Depois da bebida, entre bebidas, seguiram as rezas de invocação. Todos estavam inquietos ardentes desejando que um santo viesse na macumba daquela noite. Fazia já tempo que nenhum não vinha por mais que

os outros pedissem.” (ANDRADE, 2008, p. 63). Então, após a primeira reza de invocação Exu surge diante de todos: “Nem bem reza recomeçou se viu pular no meio da saleta uma fêmea obrigando todos a silêncio com o gemido meio choro e puxar canto novo. Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra da cunha que nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu!” (ANDRADE, 2008, p. 63).

3.2 Exu do Candomblé e da Umbanda

A presença marcante de Exu no terreiro de macumba, da rapsódia, motiva uma abordagem mais profunda sobre o caráter complexo e contraditório dessa entidade. Conforme Augras (1983) Exu é preexistente à ordem do mundo. É múltiplo e indômito, concedendo seu apoio a quem lhe oferecer sacrifícios, mas a aliança tem de ser constantemente renovada. “Como a própria vida, transforma-se sem parar, e assim faz o universo funcionar. Esse funcionamento, porém não é uniforme. Exu muda o jogo a seu bel-prazer. Enreda e desenreda os caminhos do mundo.” (AUGRAS, 1983, p. 95). No entanto, ele é a personificação do princípio da transformação, participando de tudo que existe. É a unidade que se multiplica até o infinito, ou, mais precisamente, é unidade que, acrescentada aos números pares, transforma o estático em dinâmico.

Ainda segundo a autora, Exu é o primeiro ser que aparece na criação do mundo, quando renasce como filho de Orumilá, como relata o mito:

Orumilá, que é deus supremo em sua função de senhor do destino, foi pedir um filho a oxalá. Isso ocorreu nas primeiras épocas do mundo, quando oxalá ainda não tinha criado os seres. Exu Yangi, o monte de laterita, Já estava lá, bem vivinho, tomando conta da porta da casa de Oxalá.

A mulher de Orumilá fazia absoluta questão de ganhar logo um filho. Oxalá disse que a hora ainda não tinha chegado. Orumilá espantou-se: E aquele que está sentado, lá fora, a esquerda de tua porta?

O criador respondeu que aquele não era bem o encantador rebento com que sonhavam. Mas Orumilá insistiu tanto que Oxalá lhe concedeu tornar-se pai de Exu. Voltou para casa, deitou com a mulher, e depois de doze meses (preparar o renascimento de Exu levava mais tempo que o normal), ela deu a luz um menino que foi chamado *Elegbara*, ou seja, senhor do poder de transformação.

Ao nascer, já fala e pede comida. Engole tudo que lhe vem pela frente. Come todos os animais que havia na terra, os pássaros, os peixes. Acaba engolindo a própria mãe.

Orumilá não gostou.

Quando Exu aproximou-se dele, pois pretendia comer também o próprio pai, este o esperava de espada em punho. Exu fugiu, mas Orumilá o alcançou, cortando e recortando-o em duzentos e um pedaços. O ducentésimo primeiro pedaço, contudo, virou Exu inteirinho, e saiu fugindo. Orumilá alcanço-o, já no segundo céu, de novo retalhou em duzentos e um pedaços, e o ducentésimo primeiro fugiu, e assim por diante até chegarem ao nono céu. Não tinham mais para onde ir, e resolveram entrar em acordo.

Exu devolveria a sua mãe, e todos aqueles que engolira. É por isso que todos os seres do mundo tem haver com Exu, cada um de nós tem seu próprio Exu, cada bicho, cada peixe, cada pássaro, cada orixá tem seu Exu particular.

Ele transforma tudo, por ter engolido e devolvido tudo. Ficou com o encargo de receber as oferendas e distribuir os dons. Chama-se o senhor do sacrifício, *Elebó* (AUGRAS, 1983, p. 96-97).

Além disso, Exu é o mediador entre todos os elementos do sistema, intermediário pelo qual se cultuam os deuses e se chamam os mortos, grande mensageiro, grande transportador de axé, força sagrada. Ele é o deus de todas as aberturas, orifícios do corpo ou portas das casas. Conforme Luz (2002, p. 85), no sistema cosmogônico nagô, Exu está relacionado à força que garante o movimento, que permite a ação e a circulação. Exu é:

o orixá que promove a existência e o ciclo dos renascimentos. Patrono da relação sexual, ele está associado à placenta que permite o desenvolvimento e alimentação do feto. Responsável pela circulação do interior do corpo, pela ação de inspirar e respirar, pela sucção, pela ingestão de alimentos e pela fala, pela propagação do som, é o patrono da comunicação (LUZ, 2002, p. 85).

Para Bastide (2001, p. 161), à primeira vista Exu surge como um ser malicioso que se compraz em brincadeiras, em lograr tanto os outros deuses, quanto os homens. Além disso, uma característica indiscutível dessa divindade é a sexualidade aguçada:

As estatuetas mais antigas de Exu encontradas nos candomblés apresentam um caráter fálico muito acentuado. Ora os padres e frades, desde o início da colonização, tiveram que lutar contra a poligamia masculina, contra a sedução das índias nuas ou das vênus negras, contra a volúpia dos senhores brancos e o erotismo das mulatinhas. Para amedrontá-los, recorreram em seus sermões à ameaça dos castigos infernais e, ainda mais do que nos países europeus cujo clima mais temperado não incita a tanta lubricidade, ligaram ao amor carnal o diabo, desejoso de perder o maior número de almas possíveis por meio do pecado da carne. O membro viril de Exu, tanto quanto seus chifres, nos parece pois responsável por sua identificação brasileira com o diabo (BASTIDE, 2001, p. 163)

Nesse sentido, Macunaíma se assemelha a essa divindade, na medida em que o herói da rapsódia desconhecia ou ignorava os princípios morais que norteassem uma sexualidade equilibrada. Isso é comprovado a partir das repetitivas “brincadeiras”, relações sexuais, que ele mantinha com suas cunhadas: “Quando voltaram pra maloca a moça parecia muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Era que o herói tinha brincado muito com ela” (ANDRADE, 2008, p. 10).

Sendo assim, de acordo com as características atribuídas a Exu, torna-se inevitável associá-lo ao próprio herói da rapsódia de Mário de Andrade, uma vez que Macunaíma surge na narrativa como um ser que está em perpétua movimentação e transformação: “Nem bem o menino tocou no folhiço e virou num príncipe feroso”. (ANDRADE, 2008, p. 12). Além

disso, ele transforma todos, ao seu redor, para a satisfação de seus objetivos: “Então virou Jiguê na máquina telefone, ligou pro gigante e xingou a mãe dele” (ANDRADE, 2008, p. 49). Outro ponto semelhante entre Exu e o herói ocorre no capítulo *Piaimã*. Nesse capítulo, o herói é morto e cortado em pedaços pelo gigante Venceslau Pietro Pietra, mas com a interferência de seu irmão Maanape ele consegue voltar à vida:

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarará Cambgigue derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapicuí e tocou pra pensão.

Lá chegando botou o cesto de pé assoprou fumo nele e Macunaíma veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas. Maanape deu guaraná pro mano e ele ficou taludo outra vez (ANDRADE, 2008, p. 47-48).

Diante dessas semelhanças, Macunaíma ao procurar a ajuda de Exu recebe uma atenção especial, sendo tratado como filho e atendido plenamente, obtendo, dessa maneira, a primeira vitória em relação ao gigante Piaimã:

— Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.

— Como se chama? Perguntou Exu.

— Macunaíma, o herói.

— Uhum... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina...

Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente (ANDRADE, 2008, p. 67).

Exu no culto nagô é sempre o primeiro a ser saudado, e recebe parte das oferendas de qualquer que seja o ritual para o orixá, para egum ou para Ifá, o oráculo. “O candomblé começa, mesmo, com o padê, ou despacho de Exu, porque é preciso entretê-lo, senão ele virá atrapalhar a festa... Sacrificam-se-lhe o cão, o galo e o bode.” (CARNEIRO, 1981, p. 30).

O sacrifício constitui-se em um elemento fundamental para o ritual de invocação das entidades ou santos no terreiro de macumba. Dentre os animais sacrificados, o que adquire um destaque especial é o bode, uma vez que este animal simboliza em muitos lugares, inclusive no Oriente Médio, os demônios, pois estes aparecem em imagens com as patas fendidas do bode. Além disso, esse animal é considerado o símbolo da fecundidade e da libido, sendo, conseqüentemente, associado a Exu. Por isso, o bode é o preferido nas cerimônias de invocação, acompanhado da cachaça. Isso é observado na rapsódia, na qual entre rezas e goles de cachaça, era oferecido à meia-noite o bode:

Entre golinhos de abrideira, uns de joelhos outros de quatro, todas essas gentes seminuas rezavam em torno da feiticeira pedindo a aparição dum santo. À meia-noite foram lá dentro comer o bode cuja cabeça e patas já estavam lá no pegi, na frente da imagem de Exu que era um tacuru de formiga com três conchas fazendo olhos e boca. O bode fora morto em honra do diabo e salgado com pó de chifre e esporão de galo-de-briga. A mãe-de-santo puxou a comilança com respeito e três pelossinais de atravessado. Toda a gente vendedores bibliófilos pés-rapados acadêmicos banqueiros, todas essas gentes dançando em volta da mesa cantavam:

Bamba querê
Sai Aruê
Mongi gongo
Sai Orobô,
Êh!...
ôh mungunzá
Bom acaçá
Vancê nhamanja
De pai Guenguê,
Êh!...

E conversando pagodeando devoraram o bode consagrado e cada qual buscando o garrafão de pinga dele porque ninguém não podia beber no de outro, todos beberam muita caninha, muita! Macunaíma dava grandes gargalhadas e de repente derrubou vinho na mesa. Era sinal de alegria pra ele e todos imaginavam que o herói era o predestinado daquela noite santa. Não era não (ANDRADE, 2008, p. 64).

Ainda para Carneiro (1981, p. 142) Exu significa o senhor dos caminhos, por isso em suas representações está sempre armado com suas sete espadas, que correspondem aos sete caminhos dos domínios imensos do orixá:

A representação mais comum de Exu, o orixá que simboliza as forças contrárias ao homem, trá-lo sempre armado com suas sete espadas, que correspondem aos sete caminhos dos domínios imensos do orixá. De fato, o seu reino é enorme, estendendo-se por todas as encruzinhadas, por todos os lugares esconsos do planeta. Tanto que os negros o chamam, ora “o homem das encruzinhadas”, ora, ampliando-lhe o raio de ação, “o homem da rua”. O poder desse orixá é tão temível que o seu “assento” no candomblés se constrói com a pedra e cal, a portinhola fechada a cadeado, para que ele, vendo-se solto, não saia a fazer diabruras pelo mundo.

No terreiro da umbanda Exu é considerado uma entidade neutra, no sentido de não ter o objetivo de realizar unicamente a maldade, mas sim realizar os mais diversos trabalhos, com as mais diversificadas intenções, desde que seja devidamente pago. Nesse sentido, o Exu da umbanda e do candomblé apresentam características distintas, já que:

No candomblé Exu é um orixá, dono dos caminhos e encruzilhadas, mensageiro entre os mortais e os outros deuses. Na umbanda, esse é o nome de uma grande quantidade de entidades espirituais, os exus, que compõem o “Povo da rua”. Exu simboliza o indivíduo dissimulado, intrigante, de mau caráter e oportunista, mas que pode ser um aliado ou amigo útil em dadas ocasiões (ONIDAJÓ, 2007, p. 14-15).

O Exu-Orixá do Candomblé se diferencia ainda do Exu-Egum da Umbanda, segundo Nogueira e Oliveira (2002, p. 21), na medida em que o primeiro conserva, em grande parte, as

características do primitivo Orixá Nagô Exu, baixando nos terreiros como divindade, acima dos homens, como acontece em *Macunaíma*; na Umbanda, por sua vez, ele baixa como Egum, um espírito ancestral que faz trabalhos para quem o procura.

Na Umbanda, segundo Nogueira e Oliveira (2002), os Exus são procurados para realizar trabalhos e atender pedidos diversos, independente de sua procedência moral. São espíritos neutros, que agem conforme lhes pedem, e cobram por isto, se eximindo assim de qualquer culpa. Esta relação de neutralidade faz com que sejam procurados também para realizarem trabalhos que visem prejudicar outras pessoas em benefício próprio, como aconteceu com Macunaíma que ao procurar o terreiro solicita a Exu ajuda para se vingar de seu inimigo, o gigante Piaimã.

No outro dia o tempo estava inteiramente frio e o herói resolveu se vingar de Venceslau Pietro Pietra dando uma sova nele pra esquentar. Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. Pois então resolveu tomar um trem e ir no Rio de Janeiro se socorrer de Exu diabo em cuja honra se realizava uma macumba no outro dia (ANDRADE, 2008, p. 60-61).

Em *Macunaíma*, apesar de se verificar alguns traços da nascente Umbanda, no início do século XX, no Brasil, o que observa de fato, a partir do ritual de invocação de Exu, é o predomínio de algumas características que vinculam essa sessão ao terreiro de candomblé. No entanto, esse terreiro é descrito na rapsódia como um espaço religioso modernizado através das transformações vivenciadas pela sociedade brasileira, sobretudo por Rio de Janeiro e São Paulo, nos anos 1920. Esse novo espaço religioso, descrito na rapsódia, por sua vez, conserva algumas características dos terreiros baianos mais tradicionais. Dentre estas características, pode-se destacar o próprio local onde ocorre o ritual de invocação de Exu. Este ritual ocorre no terreiro de tia Ciata, baiana que levou para a então Capital Federal, Rio de Janeiro, toda a tradição do terreiro de candomblé.

O candomblé, para Fenerick (1999, p. 96), é uma religião primordialmente catártica e baseada no êxtase de seus praticantes. Ela tem o poder de transformar pobres lavadeiras, faxineiras e domésticas, estivadores do porto em verdadeiros deuses: o guerreiro Ogum, a rainha Iemanjá ou a sedutora Oxum. As Ialorixás baianas, como sacerdotisas do candomblé (Mães de Santo) propiciaram tais metamorfoses no seio do grupo negro da Capital Federal. Mas o candomblé é também uma festa. Ou melhor, “o ponto alto na vida de um candomblé é a celebração solene e animada das grandes cerimônias festivas” (FENERICK, 1999, p. 96).

Conforme o *Novo dicionário banto do Brasil* de Nei Lopez o termo candomblé significa:

s. m. (1) Tradição religiosa de culto aos orixás jeje-nagôs. (2) Celebração, festa dessa tradição; xirê. (3) Comunidade-terreiro onde se realizam essas festas – De origem banta mas de étimo controverso. Para A. G. Cunha é híbrido de Candombe mais o ioruba ilê, casa. Nascentes dá apenas origem africana. Raymundo dá kA + ndombe, com epêntese do I. E Yeda P. de Castro aponta longa evolução, a partir do protobanto. Q. v. Candombe [2] (LOPEZ, 2003, p. 63).

Segundo Joaquim (1999, p. 32) o candomblé é uma comunidade com uma estrutura hierarquizada, que tem a liderança da mãe-de-santo como mediadora entre os Orixás e os participantes, seguida pelos ancestrais e pelas pessoas mais velhas de Santo, como acontece durante a cerimônia descrita em *Macunaíma*. Essa liderança carismática é eleita pelos Orixás, aos quais os membros da comunidade devem obediência total:

os principais terreiros de candomblé Nagô são dirigidos por mulheres e os de origem Bantu, por homens. Uma situação é, em parte, conseqüência da outra: isto é, o fato de tais confrarias agruparem as mulheres ou os homens por nações de origem criava condições favoráveis para que os escravos libertados pudessem reunir-se e falar entre si das suas pátrias longínquas e reorganizar, num outro local, os cultos legados por seus antepassados – as mulheres Nagô de um lado, e os homens Bantu, do outro (JOAQUIM, 1999, p. 32).

Ainda segundo a autora, no Brasil, os cultos funcionavam como um elemento de afirmação do negro. O negro se sentia despedaçado porque não tinha o direito de cultuar seus próprios deuses e para isto precisou criar maneiras de burlar a opressão escravista. Além disso, o candomblé, como religião afro-brasileira, preserva um rico repertório mágico-ritual, segundo o qual:

as divindades mantêm com os homens uma relação de troca imediata através de sacrifícios, interferindo no mundo, quer no da natureza, quer no da cultura, e realizando a vontade dos homens como meio de se fortalecerem como divindades, numa espécie de pacto, em que o praticante se entende participando da expansão da própria força sagrada, o Axé (JOAQUIM, 1999, p. 41).

A autora afirma também que o candomblé, enquanto religião dos orixás, possui a característica de ser receptiva a todos os grupos: negros, brancos, amarelos, que acreditam nesta forma de culto. De acordo com essa perspectiva, o terreiro de candomblé se confunde com o próprio espaço desgeograficalizado da rapsódia *Macunaíma*, uma vez que assim como essa rapsódia o terreiro proporciona um inicial contato entre os diferentes.

No entanto, o que se observa na rapsódia é que Exu, apesar de se manifestar num terreiro de candomblé, o de tia Ciata, apresenta algumas características da entidade do terreiro da Umbanda. Isso ocorre em virtude do caráter mundano da entidade, confirmado através de alguns aspectos, como a sua aproximação, a partir do diálogo, com os frequentadores do terreiro.

Depois que todos beijaram adoraram e se benzeram muito, foi a hora dos pedidos e promessas. Um carneiro pediu pra todos comprarem a carne doente dele e Exu consentiu. Um fazendeiro pediu pra não ter mais saúva nem maleita no sítio dele e Exu se riu falando que isso não consentia não. Um namorista pediu pra pequena dele conseguir o lugar de professora municipal pra casarem e Exu consentiu. Um médico fez um discurso pedindo pra escrever com muita elegância a fala portuguesa e Exu não consentiu. Assim. Afinal veio a vez de Macunaíma o filho novo do fute (ANDRADE, 2008, p. 66).

Além disso, é no terreiro da Umbanda onde se dá de forma mais efetiva a integração dos diferentes, uma vez que sendo esta uma religião considerada brasileira, apresenta como característica maior a diversidade étnica, social, cultural e religiosa em seus terreiros.

Nesse sentido, apesar de em *Macunaíma* o ritual de macumba se dá em um terreiro de Candomblé, observa-se já alguns traços da nascente Umbanda, que se tornaria a religião originada no território nacional. Esta religião adquire importância na medida em que representa a maior característica e virtude do povo brasileiro, a diversidade cultural. Essa diversidade, por sua vez, observada com abundância na rapsódia de Mário de Andrade encontra na Umbanda o espaço propício a sua manifestação, por isso da inegável associação entre Macunaíma e o terreiro da Umbanda, no sentido de que em ambos a desgeograficalização e o conseqüente contato entre os diferentes, a partir do sincretismo religioso e cultural, torna-se possível.

3.3 A Umbanda e o sincretismo

De acordo com o *Novo dicionário banto do Brasil* de Nei Lopez o termo umbanda significa:

s. f. Religião brasileira, de base africana (BH) – O vocábulo umbanda ocorre no umbundo e no quimbundo significando arte de curandeiro, ciência médica, medicina. Em umbundo, o termo que designa o curandeiro, o médico tradicional, é mbanda; e seu plural (uma das formas) é imbanda. Em quimbundo, o singular é Kimbanda, e seu plural imbanda também, observa-se que a medicina tradicional africana é também ritualística, daí mbanda ou kimbanda ser comumente confundido com o feiticeiro, o que não é correto, já que os papéis são bem distintos: o mbanda cura, o feiticeiro (ndoki em quicongo – q. v. endoque) fez malefícios. Q: v. quimbanda (LOPEZ, 2003, p. 218).

Segundo Barros (2006, p. 9), embora seja uma tarefa difícil precisar quando e como surgiu a Umbanda, não se pode negar que essa religião teve seu berço em solo brasileiro, em um período de profundas transformações sociais, culturais e econômicas. A umbanda é fruto

de duas grandes matrizes: uma africana – o candomblé; outra ocidental – o catolicismo. No entanto,

Nas águas dessas duas grandes vertentes, desaguarão também “veios” das religiosidades indígenas presentes no Brasil; do espiritismo Kardecista, com sua doutrina pautada na reencarnação, caridade, evolução espiritual e cientificismo, desaguando ainda, ao longo desse percurso de formação e evolução religiosa da umbanda, os valores e crenças dos cultos esotéricos e orientais, que transformaram essa religião em uma das mais dinâmicas e diversificadas modalidades de experiência religiosa da atualidade.

Nascida da confluência dessas vertentes, há também consenso quanto ao fato de que a umbanda tornou-se uma religião universal, voltada a todos, negros, brancos, mestiços, pobres, ricos, enfim, todo aquele que por ela se interessar, desvinculando-se de um perfil de religião étnica ou segregacionista. Não uma religião de negros, mas uma religião de todos (BARROS, 2006, p. 10).

Nessa perspectiva, o terreiro da umbanda desponta como o espaço próprio à reunião das diferentes classes, categorias e etnias. Ela representa ou se constitui como metáfora da própria identidade nacional, da própria riqueza originada pela diversidade cultural brasileira. Essa nova religião é, na verdade, uma evolução da macumba carioca e se caracteriza por promover um contato mais intenso e “democrático” entre as diferentes categorias e classes sociais, culturais e étnicas. Além disso, ela permitiu e possibilitou a interação entre várias tendências e orientações religiosas em seu espaço sincrético. Por isso da inevitável associação entre o terreiro da Umbanda e a rapsódia de Mário de Andrade.

Para Concone, (2004, p. 227) existem alguns traços identificadores ou caracterizadores da umbanda, entre os quais pode-se destacar: religião brasileira, religião dos brasileiros, religião democrática e religião de democracia racial. O primeiro traço afirma que a autenticidade umbandista pode ser confirmada por suas próprias raízes; por suas origens inventadas, reinventadas ou desenvolvidas no próprio território brasileiro; por seu panteão composto de figuras míticas da brasilidade (índios e negros) ou tomadas aos extratos populares ou marginais da sociedade brasileira (prostitutas, baianos, boiadeiros, ciganos, etc), transfiguradas todas em entidades. O segundo traço, por sua vez, afirma que a Umbanda reivindica para si qualidades de autenticidade e lealdade ao mundo brasileiro, colocando-se como legítima herdeira do título de Religião do Brasil, substituindo o catolicismo. Já o terceiro traço ostenta que nos espaços umbandistas transitam, sem distinção, representantes de todas as classes e profissões, “irmanados na humildade do trabalho de caridade”. Por último, tem-se a religião de uma suposta “democracia racial”, essa característica propaga que a Umbanda incorpora em seu panteão, e entre os seus adeptos, etnias diferentes em igualdade de condições. De acordo com esses traços torna-se inevitável associar o terreiro da Umbanda

ao ritual de macumba descrito na rapsódia de Mário de Andrade, uma vez que em ambos os espaços o contato entre os diferentes se intensifica. Isso é comprovado pelo fato da Umbanda, conforme Ribeiro (2004, p.151), ter surgido no Rio de Janeiro na década de 1920, originando-se da macumba, que também surgiu neste Estado, provavelmente, na segunda metade do século XIX.

A macumba assimilou elementos de múltiplas origens étnico-religiosas sem o suporte de uma mitologia ou doutrina capaz de integrar seus elementos: alguns orixás e parte da estrutura dos cultos nagôs, caboclos catimbozeiros, práticas mágicas européias e muçulmanas, santos católicos e influências do espiritismo de Kardec. Profissionais liberais, militares e funcionários públicos, advindos do Kardecismo, migraram para esses cultos, impondo-lhes nova estrutura e desencadeando um processo de institucionalização (RIBEIRO, 2004, p. 151).

É em decorrência dessas características que a Umbanda é constantemente identificada como continuadora da própria macumba, como cita Acquaviva (1997, p. 73). Para o Autor, a umbanda é um fenômeno tipicamente urbano e se trata de uma tentativa consciente de reorganização das antigas religiões africanas, estioladas desde o século passado nas grandes cidades, onde subsistiam sob a denominação de macumba.

Esta manifestação religiosa, todavia, se apresenta como resultante da urbanização e da industrialização do país, fenômenos que reduziram o elemento negro à condição de subproletariado e marginalizado.

A imagem oferecida dos cultos afro-brasileiros em geral e da macumba em particular tem um delineamento negativo evidente: perigosa em nível político, preocupante ou risível, imagem de ignorância, de primitividade condenável quanto à moral. Todas essas características vinham ligadas firmemente a um segmento da população (africanos e seus descendentes), a uma visão estamental (escravos e seus descendentes) e a um lugar no sistema de classes (“classes baixas”). (CONCONE, 2004, p. 227)

Para resistir à influência desagregadora destes irreversíveis processos, as etnias negras sediadas no Rio de Janeiro mesclaram-se, o que deu origem à macumba, sincretismo de fundamento jeje, nagô, musulmi, banto, caboclo, católico e Kardecismo.

Além disso, para Concione (2004, p. 230) a umbanda desponta, nas primeiras décadas do século XX, como o primeiro e talvez o único elemento comum de identidade de um campo religioso vasto e crescente. A busca de legitimação (social e religiosa) aparece como um dos esforços mais importantes do campo umbandista a fim de compor uma nova imagem e construir uma identidade. A questão é que, nessa busca, tendo que lidar, entre outras coisas, com a superação das imagens negativas ligadas a setores de classes e etnias diversas, os

adeptos umbandistas abriram numerosos caminhos, redefiniram a marca africana e iniciaram, enfim, um processo nunca completado de construção de formas diversas de umbanda.

Para Queiroz (1989, p. 23) os primeiros fiéis da umbanda eram habitantes negros e mulatos de camadas sociais inferiores das duas maiores metrópoles brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro. Porém o novo culto não tardou a atrair outros grupos étnicos que não os de origem africana, e em contemplar outras camadas mais elevadas da sociedade global brasileira; imigrantes recentes, europeus ou do Oriente Médio, passaram a ser encontrados entre os adeptos. “Também neste aspecto diferenciou-se a umbanda do candomblé; neste último, houve a penetração de indivíduos de outras etnias e camadas, porém neles sempre foi mantido o grande predomínio de indivíduos de estratos mais baixos da sociedade e de origem africana.” (QUEIROZ, 1989, p. 23).

Diante dessas características, o terreiro da Umbanda desponta no cenário nacional como o espaço propício à disseminação do sincretismo religioso. Segundo Risério (2007, p. 208) sincretismo é a aproximação ou mescla, a hibridização e a mistura de matrizes culturais distintas, muitas vezes resultando em produtos novos ou inovadores, que tornam quase irreconhecíveis às suas identidades. “Assim, numa determinada sociedade, uma santa católica e uma entidade extranatural ameríndia podem também habitar sob o mesmo teto, coexistindo sob um guarda-chuva comum, que não deixa de afetá-los.” (RISÉRIO, 2007, p. 208).

Ainda de acordo Risério (2007), os brasileiros conseguiram realizar ao longo dos séculos de sua existência histórica, a construção de um país sincrético, singular e plural, uno e caleidoscópico.

Nessa perspectiva, Onidajó (2007, p. 12) afirma que a umbanda é uma religião sincrética essencialmente brasileira, uma vez que é resultante da união de conceitos e ritos do candomblé, espiritismo, catolicismo, tradições indígenas, cabala e outros cultos. Ela adota como dogma um modelo espiritualista baseado num esquema de reencarnações; reconhece a existência de uma divindade suprema a quem se subordinam entidades secundárias; e realiza magia curativa e protetora, baseada na realização de oferendas e na produção de talismãs utilizando, para tanto, elementos animais, vegetais, minerais e objetos que carregam os poderes das entidades espirituais.

Ainda conforme o autor, no sincretismo religioso brasileiro, os orixás passaram a representar alguns santos católicos, segundo um esquema de correspondências que varia regionalmente. Isso ocorre de maneira evidente em *Macunaíma*, já que nessa obra os orixás são associados ou camuflados em santos: “Saudaram todos os santos da pagelança, o Boto

Branco que dá os amores Xangô, Omulu, Iroco Oxosse, a Boiúna Mãe feroz, Obatalá que dá força pra brincar muito, todos esses santos e o sairê se acabou.” (ANDRADE, 2008, p. 61).

Além disso, nessa cerimônia Exu é associado ao Diabo, em decorrência da perversidade de seus atos e alguns de seus hábitos:

Quando sinão quando tia Ciata parava gritando com gesto imenso:
 — Sai Exu!
 porque Exu era o pé-de-pato, um jananaíra malévolo. E de novo era o tormento na sala uivando:
 — Uuum!... Exu! Nosso padre Exu!...
 E o nome do diabo reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite.
 — Ôh Oxalá!
 — Va-mo sa-ra-vá!... (ANDRADE, 2008, p. 62-63).

Para Monique Augras (1983) dois fatores principais parecem ter facilitado essa assimilação:

Primeiro, seu caráter fálico, sua safadeza, que fazem dele uma criatura pecaminosa aos olhos puritanos; depois o papel de senhor da oferenda, que exige sua presença em todos os trabalhos de sacrifício e, por degradação, da magia. A magia do negro escravo era precipuamente dirigida contra os senhores e foi vista, por conseguinte, como coisa diabólica. Essa imagem de Exu como equivalente do Diabo predomina hoje em todas as áreas de tendência umbandista, Rio, São Paulo, seguindo, a expansão dessa nova religião em todo o país (AUGRAS, 1983, p. 102).

Segundo Alvarenga (2006, p. 64), a identificação Exu-Diabo não nasceu no Brasil, mas sim em terras africanas com os primeiros contatos dos missionários católicos e protestantes com as tradições religiosas locais, uma vez que as primeiras publicações referentes a Exu Elegbará na África já demonstravam a tendência a identificá-lo com o Diabo dos cristãos por suas características pouco convencionais em seus assentamentos públicos e em suas manifestações extáticas no corpo de seus sacerdotes:

Exu é ligado ao fogo e tem como cores o preto e o vermelho; elementos estes relacionados, na iconografia cristã ao diabo, ao inferno e as deidades ligadas a este.
 A sexualidade dos negros africanos é com certeza outro elemento que contribuiu para chocar o decoro dos missionários europeus, tão cheios de valores vitorianos e entendendo o sexo e a sexualidade de acordo com a noção de pecado do pensamento cristão, não demoraram em categorizar Exu como uma entidade sexualizada e demoníaca (ALVARENGA, 2006, p. 67).

No entanto, ao analisar a presença de Exu nos terreiros da Umbanda o que se identifica, de fato, é que essa entidade gosta de rir, brincar com as pessoas, dizer alguns palavrões, de beber e fumar. Essas atitudes são necessárias, algumas das vezes, para haver o êxtase e o consequente contato do mundo terrestre com o espiritual durante os rituais. Diante dessas características, tornou-se comum, embora de modo indevido, a associação entre os

Demônios Judaico-Cristãos e os Exus Africanos, simplesmente por similaridades em relação a cores, moradas e manifestação de personalidade. Esse fator contribuiu de modo decisivo para a fomentação de uma visão preconceituosa acerca das religiões afro-brasileiras. Isto é refletido em *Macunaíma*, embora esta obra não pretenda contribuir com essa visão negativa, mas apenas expor um estereótipo construído em torno dos rituais de invocação dos orixás, como é verificado na descrição da macumba de tia Ciata:

Assim. E quando a tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

— Sai Exu!

porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém pra fazer malvadezas, era um tormento na sala uivando:

— Uuum!... uuum!... Exu! Nosso padre Exu...!

E o nome do diabo reboava com estrondo diminuindo o tamanho da noite fora. O çairê continuava:

— Ôh Rei Nagô!

— Va-mo sa-ra-vá!... Docinho na reza monótona.

— Ôh Baru!

— Va-mo sa-ra-vá!...

Quando sinão quando tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

— Sai Exu!

porque Exu era o pé-de-pato, um jananaíra malévolo. E de novo era o tormento na sala uivando:

— Uuum!... Exu! Nosso padre Exu!...

E o nome do diabo reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite.

— Ôh Oxalá!

— Va-mo sa-ra-vá!...

Era assim. Saudaram todos os santos da pagelança, o Boto Branco que dá os amores Xangô, Omulu, Iroco Ochosse, a Boiúna Mãe feroz, Obatalá que dá força pra brincar muito, todos esses santos e o çairê se acabou (ANDRADE, 2008, p. 62).

Com efeito, segundo Canevacci (1996, p. 15), sincretismo significa união dos cretenses, ou seja, significa dizer que os cretenses, sempre dispostos a uma briga entre si, se aliavam, quando um inimigo externo aparecia:

Um conceito defensivo, portanto, que ultrapassa a fragmentação política interna, específico dos gregos em geral, para não perder a liberdade e derrotar um inimigo externo bem pior que o amigo-inimigo interno. Essa determinação de unir grupos conflituais, essa busca por alianças entre diversas “partes” da própria Creta, serviu para a posterior migração do conceito: da política à religião. As tentativas sincréticas referiam-se às possíveis alianças momentâneas entre diferentes interpretações da religião cristã em risco de heresia, sem excessivas preocupações quando as coerências dogmáticas (CANEVACCI, 1996, p. 15).

Ainda segundo o autor, após a conquista das Américas, os exploradores verificaram que os nativos não conseguiam trabalhar sob o jugo da escravidão. Então surgiu a necessidade de importar mão-de-obra mais adaptável e se deu origem à diáspora africana. “A escravidão foi transportada de outro continente para a eliminação ou inutilização da mão de obra interna. Algumas das formas mais criativas do sincretismo nascem da diáspora africana nas Américas.” (CANEVACCI, 1996, p. 15). Nesse panorama, coloca-se em prática o sincretismo

religioso, a partir do qual Iemanjá disfarça-se de Nossa Senhora; Exu torna-se, impropriamente, o diabo; os gêmeos Ibêji tornam-se os santos Cosme e Damião. Assim:

O Brasil é um país que favoreceu ao máximo o fenômeno dos sincretismos religiosos. Mitos, ritos, divindades, cosmogonias, filosofias de origem africana disfarçavam-se em formas católicas para tornar aceitável um pacto implícito, sancionado pelas partes contenciosas. A virada final deu-se recentemente, em meados de 1994, quando a oficial religião católica reconheceu a casta de religião àqueles cultos africanos antes definidos, depreciativamente e eurocentricamente, como feitiçarias, magias animismos, superstições, paganismos etc. De repente compreendeu-se que as condições históricas do disfarce sincrético-religioso já não existiam. O candomblé podia ser praticado como qualquer outra religião, sem ser forçosamente necessário dar-lhe uma maquiagem católica (CANEVACCI, 1996, p. 20).

Ainda, para o autor, o Brasil oferece ao mundo o dom do sincretismo, enquanto proposta de uma nova antropologia híbrida, “como aplicação de módulos narrativos inovadores, como exploração da co-presença de linguagens plurais e antitéticas, como conflito criativo e proposicional no plano dos novos cenários transcomunicativos.” (CANEVACCI, 1996, p. 8).

Nessa perspectiva, do sincretismo religioso, origina-se o conceito de sincretismo cultural, que segundo Canevacci (1996, p. 17) nasceu quando no Brasil se formaram os quilombos, que são espaços de resistência liderados pelos que recusavam a condição de cativo e que se armavam contra o dono.

Conforme Queiroz (1989, p. 26), o sincretismo cultural adquiriu uma importância fundamental para as camadas sociais “dessemelhantes” da sociedade brasileira, uma vez que se os intelectuais brasileiros persistissem em desprezar os traços culturais aborígenes e africanos, anulariam os únicos elementos que tornavam sua civilização “única” entre as demais do globo. Dessa forma, esse sincretismo cultural desponta como a própria identidade brasileira. Isso ocorre porque a cultura brasileira, segundo Calvani, (1998, p. 110), é resultado de uma série de fusões e interações entre contribuições provenientes de diferentes povos e lugares, além da contribuição dos próprios núcleos culturais antigos e contemporâneos:

A impossibilidade de identificar o que seria a “pura” cultura brasileira nasce da convicção de que, quando se fala em culturas, esse é um conceito intrinsecamente dinâmico, em constante movimento e transformação. Em geral, todas as culturas sempre misturaram elementos de procedências diferentes em maior ou menor grau. Por isso antes de 1500 não se pode falar em “Brasil” propriamente dito. Não havia simplesmente um Estado ou nação nesse território, mas uma mescla de diversos grupos seminômades convivendo num espaço geográfico relativamente próximo, mas sem noção de fronteira (CALVANI, 1998, p. 110).

Sendo assim, a diversidade cultural, fruto da mescla de vários povos, das variadas etnias, tendências religiosas e categorias sociais, constitui-se na própria identidade brasileira.

Essa identidade, por sua vez, encontra no terreiro de macumba e, mais adequadamente, na Umbanda o espaço propício à sua manifestação. Desse modo, a civilização brasileira desponta não como um espaço homogêneo, mas sim como um espaço heterogêneo. Essa heterogeneidade é abordada de modo intenso na rapsódia de Mário de Andrade, sobretudo, no terreiro de macumba, uma vez que esse espaço de invocação dos orixás consegue reunir sob o mesmo teto os diferentes povos dos mais diversos lugares. Essa reunião, contudo, acontece de forma mais dinâmica e inclusiva no terreiro da Umbanda, que se constitui no espaço mais indicado para expressar o sincretismo cultural brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, observou-se que a definição de uma identidade nacional constitui-se em um projeto renovado pela nação e intelectualidade brasileiras. Esta jovem nação, tomando a literatura como expoente maior de seus ideais, utilizou-se da produção literária de alguns intelectuais, defensores de uma pátria autônoma, para “fabricar” uma identidade nacional.

A necessidade de possuir uma identidade própria e diferente da metrópole portuguesa incentivou o surgimento de relevantes obras que pretenderam destacar a existência de uma cor local, sobretudo, no romantismo literário brasileiro. Dentre essas obras, destacou-se, nesta dissertação, o romance *Iracema* de José de Alencar. Esta obra romântica direcionou o entendimento da perseguida identidade brasileira a partir de dois vieses: o primeiro enfatiza que a cor local se dá em virtude da riqueza singular da flora e fauna brasileiras; o segundo viés destaca que a identidade brasileira se confunde com o processo da formação étnica de nosso povo, apontada na obra de José de Alencar como fruto da mistura racial entre o branco estrangeiro e o indígena.

Tendo em vista isso, o romantismo se fixou, com exclusividade quase absoluta, na figura do índio, promovendo, por um lado, uma fusão paradoxal entre o “exótico” e o “autóctone”, e, por outro, uma identificação entre o nacional e o ameríndio. No entanto, essa escolha não foi aleatória, mas antes de tudo estratégica, já que o índio respondia por um passado pré-colombiano e reagiria à invasão e ao domínio portugueses, sendo visto, assim, como antecessor do projeto independentista. É nesse contexto que o negro, na grande maioria dos romances do século XIX, em pleno romantismo literário brasileiro, ocupa um espaço inexpressivo, enquanto elemento constituinte da cultura nacional.

Diante desse panorama, constatou-se neste estudo, que o romantismo utilizou a valorização de uma identidade local como um esforço para afirmação de uma independência nacional. É neste sentido que o conceito de nação ganhou importância e passou a ser o cerne dos principais debates e das principais obras literárias.

Entretanto, foi somente no início do século XX, com a Semana de Arte Moderna e em *Macunaíma* de Mário de Andrade que esse tema da identidade (ou entidade nacional) foi analisado com maior profundidade, a partir de um ponto de vista universal. Isso ocorreu porque *Macunaíma* é um texto plural, multivalente, aberto, composto por citações e uma alegoria ao acervo cultural. Mário de Andrade, ao registrar em sua rapsódia a cultura nacional,

despontou como um rapsodo moderno que tinha a missão de “sintetizar” - não no sentido de reduzir as diferenças, mas sim intensificar a valorização da diversidade - em uma única obra, o que havia de mais novo na literatura universal. Dessa maneira, Mário ao invés de estimular um nacionalismo exacerbado, estreito e xenófobo que levava a recusa dos valores europeus, como se verificou em algumas obras do romantismo literário brasileiro. Ele defendia, sobretudo a partir de *Macunaíma*, o universalismo, a assimilação de toda influência estrangeira e/ou local e de toda inovação artística.

A análise dessa rapsódia evidenciou muitos pontos de contato com a antropofagia oswaldiana, uma vez que o movimento antropofagista é originário de uma cultura colonizada que pretende se definir autonomamente em relação a uma colonizadora através da metáfora da devoração. No manifesto oswaldiano, observou-se que os vanguardistas brasileiros, tendo consciência da impossibilidade de reintegrarem a identidade primordial, definitivamente perdida, tentaram reafirmá-la na assimilação, na incorporação consciente daquilo que deriva do outro e já habita no horizonte identitário brasileiro. Todavia, o que se observou neste estudo é que a rapsódia de Mário de Andrade vai muito além do projeto antropofágico de Oswald de Andrade, na medida em que não se restringe, nem se limita aos aforismos dessa vanguarda brasileira, mas representa, por um lado, a formação do povo brasileiro e conseqüentemente a diversidade de seu caráter; por outro lado, é uma obra universal, porque extrapola todos os limites territoriais, uma vez que o herói Macunaíma desgeografaliza o território nacional tornando-o, ao mesmo tempo singular e plural, nacional e universal.

Esta degeograficalização, por sua vez, dá-se de modo mais intenso e dinâmico no terreiro de macumba, uma vez que este exerce uma função preponderante na rapsódia, na medida em que neste espaço religioso, como foi observado neste estudo, há a representação da própria diversidade social, étnica e cultural da sociedade brasileira, através dos sincretismos religioso e cultural e, concomitantemente, representa um caminho para a solução dos problemas do personagem principal.

Nesta dissertação, o termo macumba foi utilizado para designar as mais variadas práticas religiosas desprovidas de um corpo doutrinário definidamente único, pois decorreu da aproximação de elementos africanos, indígenas e católicos, que se espalharam praticamente por todo o Brasil. Nesse sentido, esse ritual religioso afro-brasileiro despontou na rapsódia como representativo e/ou metáfora da própria identidade brasileira, uma vez que esta identidade apresenta como característica predominante a diversidade étnica e cultural, tão enfatizada na obra de Mário de Andrade. Sendo assim, este escritor modernista ao enfatizar a dinamicidade do ritual no terreiro de macumba, como marco decisivo na trajetória do herói,

endossa um ponto de vista profundo e diverso sobre a formação do caráter do povo brasileiro.

Dessa forma, a partir dessas observações constatou-se que *Macunaíma* de Mário de Andrade constitui-se uma obra imprescindível para a compreensão do processo de formação da identidade do brasileiro, já que, como ficou constatado com esta pesquisa, Mário de Andrade, através de sua rapsódia, formaliza um novo conceito de identidade, baseado não na exclusão do outro, mas sim na assimilação do diferente. Além disso, verificou-se que *Macunaíma* é um texto que mantém e proporciona um diálogo entre a tradição e a modernidade, na medida em que é uma obra moderna, por estar atualizada em relação às inovações estéticas incorporadas e suscitadas pelas vanguardas e, sobretudo, pelas propostas do modernismo literário, mesmo que esse movimento não tenha uma orientação ideológica unificada como dito acima. Paralelamente, *Macunaíma* é uma obra que busca inspiração no primitivismo, nas tradições descobertas e inventadas sobre a nação brasileira, ainda em processo de construção.

Concluindo esta dissertação, acredita-se ter esta pesquisa contribuído com os estudos sobre a identidade nacional brasileira. Mais: crê-se na significação da obra de Mário de Andrade no que tange à representação do Brasil e espera-se com mais uma leitura de *Macunaíma*, aclarar pontos importantes do projeto autoral marioandradino. Esta contribuição, todavia, não obscurece a necessidade de novos estudos que explorem outras perspectivas, estudos necessários considerando a dimensão do próprio tema, impossível de ser esgotado em uma única pesquisa desse porte. Fica, de tudo, a sensação da incompletude que impulsiona para os ínvios caminhos da investigação literária e a certeza da fertilidade do campo.

REFERÊNCIAS

- ACQUAVIVA, Marcus Claudio. **Lendas e Tradições das Américas**. São Paulo: Hemus, 1997.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Enredos da Tradição: a invenção histórica da região Nordeste do Brasil. In: LARROSA, Jorge e SCLIAR, Carlos (org). **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.
- ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema**. São Paulo: S0190, 2004.
- ALMEIDA, Alexandre Vieira de. **Literatura, mito e identidade nacional**. São Paulo: Ômega, 2008.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição Regionalista no Romance Brasileiro**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se o outro: o topos na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002.
- ALVARENGA, Maria Zelia de. **O Graal: Arthur e seus cavaleiros: leituras simbólicas**. 2. Ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.
- ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia: INL, 1983.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 3.ed. São Paulo: Globo, 2001.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira — **Instinto de nacionalidade**. Disponível em: <http://www.geocities.com/paulapes.geo/instinto.htm>. Acesso em: 3 de março de 2009 às 09:30 hs.
- AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1983
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6.ed. São Paulo-Brasília, 2008.
- BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BAREL, Ana Beatriz. **Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional**. São Paulo: Annablume, 2002.

BARROS, Cristina Amaral. **IEMANJÁ E POMBA-GIRA: imagens do feminino na Umbanda.** Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis.** Campinas, SP. Editora Unicamp, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BITARÃES NETTO, Adriano. **Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico.** São Paulo: Annablume, 2004.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A vanguarda Antropofagia.** Ensaios 114. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismo: uma exploração das hibridações culturais.** São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CALVANI, Carlos Eduardo B. **Teologia e MPB.** São Paulo: Loyola, 1998.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite.** 5. Ed. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2006.

_____. **Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880.** 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes.** 3. Ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. **Literatura e sociedade.** 10. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CHALMERS, Vera Maria, O outro é um: O diagnóstico antropófago da cultura brasileira. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria (orgs). **Literatura e cultura no Brasil: Identidades e fronteiras.** São Paulo: Cortez, 2002. p. 107-123.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Tradução Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. Relendo jornais: dialética entre imagem e identidade. In: **Sociedade, cultura e política: ensaios críticos.** SILVA, Ana Amélia da; CHAIA, Miguel. São Paulo: Educ, 2004.

COUTINHO, Eduardo. **Discurso literário e construção da identidade brasileira.** Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, n° 1, 2002, p. 54-63.

D'ANDREA, Moema Selma. **A tradição re(des)coberta: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas**. 2. Ed. Revista e ampliada. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Fapesp, 2005.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Identidade nacional como suplemento. In: **Desconstruções e contextos nacionais**. Org. SANTOS, Alcides Cardoso dos; DURÃO, Fábio Akcebrud e SILVA, Mária das Graças G. Villa. (orgs.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

FERRETTI, Sérgio Figueredo. **Repensando o sincretismo: Estudo sobre a Casa das Minas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Luís: FAPEMA, 1995.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A identidade devoradora-considerações sobre a antropofagia. Tradução de Alessandra Vannucci. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Nenhum Brasil existe**. Pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: universidade Editora: 2003. p. 615-625.

FLEISCHMANN, Ulrich; ZIEBELL-WENDT; Zinka. Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora do Brasil e no Caribe. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria S. (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002. p. 99-106.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p. 47-75.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HELENA, Lucia. **Uma literatura antropofágica**. 2. ed. Fortaleza: UFC. 1983.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. P. 9-23.

JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2001.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. 7. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994.

_____. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo no Brasil**. Estudos históricos. Rio de Janeiro. Vol. 8. N°. 15. 1995. p. 153-159.

LOPEZ, Ancona Telê. **Mariodeandradiano**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

LOPEZ, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LUCAS, Fábio. **Expressões da identidade brasileira**. São Paulo: Educ, 2002.

LUZ, Marco Aurélio. **Do tronco ao Opa Exim: memória e dinâmica da tradição afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

MACHADO, Luiz Toledo. **Formação do Brasil e Unidade nacional**. São Paulo: Ibrasa, 1980.

MELLO e SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Coleção biblioteca carioca, 1995.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo Brasileiro**. São Paulo: UNESP; Blumenau: FURB, 2002.

ONIDAJÓ, Omiran. **A leitura da sorte na umbanda e no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NOGUEIRA, Léo Carrer; OLIVEIRA, Wellington Cardoso de. **A construção do mito diabólico de Exu: dos primeiros contatos na África ao discurso inquisitorial da IURD**. Artigo – Unidade de ciências sócio-econômicas e humanas de Anápolis. Anápolis, 2006.

PÁDUA, Vilani Maria de. **Mário de Andrade e a estética do bumba-meu-boi**. Tese apresentada ao programa de pós-graduação do departamento de teoria literária e literatura comparada. FFLCH/DTLLC/USP, 2010.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social**. História, São Paulo, 22 (1): 81-113, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: companhia das letras, 2007.

_____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____ (org). **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

PEREIRA, Franz Kreüther. **Painel de lendas & mitos da Amazônia**. Belém-PA, 2001. Disponível em: http://vbookstore.uol.com.br/nacional/misc/painel_de_lendas.PDF. Acesso em 22 de Fevereiro de 2011.

PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil**: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade. São Paulo: UNESP, 2006.

PRANDI, Reginaldo. **Modernidade com feitiçaria**: candomblé e umbanda no Brasil do século XX. Tempo Social; Rev. Social. USP, S. Paulo, 2(1): 49-74, 1.Sem. 1990.

PRYSTHON, Angela Freire. **Cosmopolitismos periféricos**: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Representação das religiões de matriz africana e identidade étnico-religiosa no Brasil. Macumba? Isso é coisa de preto! In: PAIVA, Geraldo José de; Zangari, Wellington. **A representação na religião**: perspectivas psicológicas. São Paulo: Loyola, 2004.

RISÉRIO, Antonio. **Textos e tribos**: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Identidade cultural, identidade nacional no Brasil**. Tempo Social - Rev. Sociologia da USP. São Paulo, 1(1), 1. sem. 1989.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Que fazer de Ezra Pound**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira**: matizes da figuração. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; CHRISTINA, Ramalho. **História da epopéia brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundações**: os romances nacionais da América Latina. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de lima reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. Só a antropofagia nos une. En: Daniel Mato (coord.): **Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder**. Caracas: Consejo

Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, p. 121-132.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Ruptura e incorporação:** a utopia antropofágica de Oswald de Andrade. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.113-126, 1º sem. 2007.

SOVIK, Liv. **O rap desorganiza o carnaval:** globalização e singularidade na música popular brasileira. *Caderno CRH*. Salvador, n. 33, p. 247-255, jul./dez. 2000.

VELHO, Gilberto. **Gilberto Freyre:** Trajetória e singularidade. *Sociologia, problemas e práticas*. n.º 58, 2008, p.11-21.

VÉRAS, Maura Pardini Bicudo. **Diversidade:** territórios estrangeiros como topografia da alteridade em São Paulo. São Paulo: Educ, 2003.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras:** Itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e terra, 1999.

VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba.** Rio de Janeiro: casa da palavra, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. **Contramargem:** estudos de literatura. Rio de Janeiro: ED. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

THEODORO, Helena. **Guerreiras do samba:** textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro: v. 6 n. 1, 2009, p. 223-236.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** um tema Caxias do sul, Porto Alegre-RS: UCS-EST, 1977. em debate. 3. Ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ZILBERMAN, Regina. **Do mito ao romance:** tipologia da ficção brasileira contemporânea. Caxias do sul, Porto Alegre-RS: UCS-EST, 1977.