

Geizita Das Graças Mendes Souza Moraes

**A MODERNIZAÇÃO ARTÍSTICA E O PROGRESSO  
CAPITALISTA EM *MACUNAÍMA***

Belo Horizonte  
2020

Geizita Das Graças Mendes Souza Moraes

## **A MODERNIZAÇÃO ARTÍSTICA E O PROGRESSO CAPITALISTA EM *MACUNAÍMA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
2020

A553m.Ym-m Moraes, Geizita das Graças Mendes Souza.  
A modernização artística e o progresso capitalista em Macunaíma  
[manuscrito] / Geizita das Graças Mendes Souza Moraes. – 2021.  
97 f.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 91-97.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945. – Macunaíma – Crítica e interpretação –  
Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério  
Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *A MODERNIZAÇÃO ARTÍSTICA E O PROGRESSO CAPITALISTA EM MACUNAÍMA*, de autoria da Mestranda GEIZITA DAS GRAÇAS MENDES SOUZA MORAES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado - FALE/UFMG

Prof. Dr. Alex Alves Fogal - CEFET/MG

Belo Horizonte, 4 de dezembro de 2020.

Assinaturas:



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Regina Jaschke Machado**, Professora do Magistério Superior, em 07/12/2020, às 18:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alex Alves Fogal**, Usuário Externo, em 07/12/2020, às 21:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte**, Coordenador(a) de curso de pós-graduação, em 16/12/2020, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogério Cordeiro Fernandes**, Professor do Magistério Superior, em 17/12/2020, às 07:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0452008** e o código CRC **B8507BAE**.

*Para minha mãe,  
que tornou possível todas as minhas conquistas.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, por me guiar até aqui, por toda paciência e cuidado que teve comigo durante esta jornada. Por permitir que eu pudesse buscar o refinamento das minhas ideias e da minha escrita. Por acreditar em mim quando eu mesma duvidei. Sem a sua ajuda e seu apoio eu teria desistido, provavelmente, antes de começar.

À Faculdade de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Aos professores da Letras, especialmente, às professoras Márcia Regina e Maria Zilda, pela generosidade durante o meu mestrado, sempre dispostas em comentar e fornecer detalhes preciosos sobre a obra de Mário de Andrade, que muito contribuíram para a elaboração desta dissertação. À professora Beatriz Vaz Leão, por ser um exemplo de docente e amiga que levarei comigo para além dos muros da UFMG.

Aos professores que gentilmente aceitaram fazer parte da minha banca de mestrado.

À minha amiga querida, Késia Oliveria, por estar comigo desde o princípio dessa caminhada, por todas as horas que parou para me ouvir, me aconselhar e, principalmente, pela força que deu ao longo desse período. Por mostrar que o caminho era pedregoso, mas a vista era linda.

Ao meu grande amigo, André, pelas leituras e contribuições durante todo o processo de escrita. Pelas longas conversas desde o início do processo de seleção até o momento final que ajudaram a clarear o meu pensamento e a ver luz no fim do túnel.

Ao Colégio Santo Agostino – Nova Lima por todo apoio dado, em especial, ao meu ex-coordenador pedagógico, Paulo Vidal – grande incentivador –, por todas as vezes que gentilmente falou do grande potencial que via em mim. À minha atual coordenadora e diretora, Junia Rophls, que permitiu um horário flexível e adaptável para que eu pudesse dedicar-me à leitura, à pesquisa e à escrita, por permitir a minha ausência ao trabalho todas as vezes que se fez necessário reunir-me com o meu orientador.

À minha colega de profissão, Ana Flávia, por passar horas incansáveis ouvindo sobre o desenrolar desta pesquisa, por segurar as pontas sempre que eu me ausentava e pela generosidade em revisar este texto.

Ao meu amigo, Henrique, por ter dividido comigo este tempo da pós-graduação. Às minhas amigas, Ana Danielle, Bárbara Linhares, Carolina Palhares, Mariana Piastrelli, Mariana Raabe, pelo apoio e incentivo oferecido durante todo o processo do mestrado.

Aos meus pais, Graça e Zezito, que desde a mais tenra idade me ensinaram sobre a importância dos estudos. Que apesar de todas as dificuldades vividas até aqui

sempre foram um exemplo forte de dedicação e superação. Às minhas irmãs, Geizimara e Geizilânia, por sempre estarem comigo e me ajudarem a vencer.

Ao meu marido, Delcides, por ouvir todas as minhas reflexões sobre Mário de Andrade, Macunaíma, vanguardas etc., por apesar de não ser do mundo das letras, muito menos da literatura, ter sido compreensivo e generoso. Por compreender as minhas ausências e fugas mentais, por ter ficado perto mesmo em minhas crises de ansiedade e estresse.

A Deus, pilar da minha fé, minha fonte de luz, por ter me permitido chegar até aqui.

*Não sei nada, sei que sinto esse livro como um coroamento de período. Um poema herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa figura de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num mesmo plano. O simbolismo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismos pela fusão de características regionais. Um Brasil só e um herói só.*

(MÁRIO DE ANDRADE, carta a Sousa da Silveira, 26 de abril de 1935).

## RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, traçando um paralelo entre o desenvolvimento das vanguardas literárias brasileiras, tendo como destaque o Futurismo e a industrialização da cidade de São Paulo. A fim de entender o contexto social e psicológico no qual a obra foi escrita, buscaremos entender como as vanguardas surgiram e quais eram suas proposições, diferenciando esse movimento na Europa e no Brasil. Em seguida, examinaremos alguns pontos centrais da modernização artística e do progresso capitalista, investigando, principalmente, o embate entre o arcaico e o moderno na sociedade brasileira, tendo a narrativa marioandradiana como elemento fundamental para esta discussão. A luta do personagem para recuperar a muiraquitã e a sua relação com o trabalho, o dinheiro, a preguiça e os prazeres sexuais serão fundamentais para entender a dialética da formação cultura do Brasil e as consequências do desenvolvimento desigual e combinado para a literatura nacional.

Palavras-chave: Macunaíma; Modernização; Vanguardas literárias; Muiraquitã; Tradição; Moderno.

## RESUMÉ

Le but de ce travail est d'analyser le roman *Macunaíma*, de Mário d'Andrade, en établissant un parallèle entre le développement des avant-gardes littéraires brésiliennes en mettant en évidence le Futurisme et la récente industrialisation de la ville de São Paulo. Dans un premier moment nous cherchons à comprendre comment les avant-gardes sont apparues et quelles étaient leurs propositions, au Brésil et en Europe, afin de comprendre le contexte social et psychologique dans lequel l'œuvre a été écrite. Ensuite, nous examinons quelques points centraux de la modernisation artistique et du progrès capitaliste, en explorant, principalement, le choc entre l'archaïque et le moderne dans la société brésilienne, ayant le récit marioandradiana comme élément fondamental de cette discussion. La lutte du personnage pour récupérer la muiraquitã et sa relation avec le travail, l'argent, la paresse et les plaisirs sexuels seront fondamentales pour comprendre la dialectique de la formation culturelle brésilienne et les conséquences d'un développement inégal et combiné pour la littérature nationale.

Mot clés: Macunaíma; Modernisation; Avant-gardes littéraires; Muiraquitã, Tradition; Moderne.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1. PRINCÍPIOS NORTEADORES: A VANGUARDA BRASILEIRA, ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNO .....	17
2. A GÊNESE DA FORMAÇÃO DO CARÁTER NACIONAL .....	38
2.1 A muiiraquitã como símbolo da essência do nacional .....	38
2.2 A falta de caráter e a formação da cultura brasileira .....	46
2.3 Do Mato Virgem à capital paulista: a trajetória do trabalho e do ócio na vida do herói .....	55
2.3.1 – A inaptidão de Macunaíma para o trabalho na Sociedade Capitalista ....	57
2.3.2 – A nova ordem industrial .....	63
3 O ESPÍRITO MODERNISTA E A MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA, EM MACUNAÍMA .....	67
3.1 <i>Macunaíma</i> : desenvolvimento combinado e desigual na literatura .....	67
3.2 A união desigual e desarmônica entre o Mato Virgem e São Paulo .....	74
3.3 A impossibilidade do retorno .....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	91

## INTRODUÇÃO

*Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* é considerado o livro marco do Modernismo brasileiro. O romance, escrito em 1926, foi publicado em novembro de 1928, sendo a sua recepção marcada por críticas positivas e negativas. Os primeiros artigos acerca da obra foram publicados em jornais da época, e hoje é possível encontrar um compêndio desses textos no livro de José Paula Ramos Jr., *Leituras de Macunaíma – Primeira Onda (1928-1936)*, fruto da tese de doutorado do pesquisador. A pesquisa de Ramos contribui com a fortuna crítica do romance de Mário de Andrade e apresenta, também, como possivelmente o autor procurou direcionar os rumos da leitura de *Macunaíma* em seus momentos iniciais.

De 1928 aos nossos dias, as leituras e releituras de *Macunaíma* oferecem um olhar sobre o primeiro movimento modernista brasileiro, analisando principalmente a relação da obra com a cultura, o folclore e a linguagem. Além disso, muitos pesquisadores escreveram várias páginas acerca da figura do protagonista como uma síntese do brasileiro. Assim, a fim de acrescentar um novo campo a ser explorado na fortuna crítica de *Macunaíma*, esta pesquisa investigará como os traços subjetivos das personagens foram influenciados pelas transformações políticas, econômicas e sociais.

A narrativa parece situar-se entre dois espaços distintos: um seria o mítico, representado pelo Uraricoera e pela presença do folclore, das lendas e dos mitos; e o outro seria o espaço da modernização, representado por São Paulo, pelas transformações tecnológicas, pelo desenvolvimento capitalista, pela velocidade etc. Embora, seja possível verificar, muitas vezes, na história, esses espaços se misturando, pode-se dizer que há no romance um embate entre o arcaico e o moderno.

Esse embate do plano metafísico tem um viés histórico, uma vez que, conforme aponta Boris Fausto (1995), entre 1890 e 1930, o país passou por diversas mudanças em sua estrutura social, política e econômica. Foi nesse período que também ocorreu o auge e a queda do poder econômico dos fazendeiros paulistas e o país começou a se industrializar. Nesse cenário, São Paulo começa a se destacar culturalmente e economicamente. Como consequência dessa dimensão modernizadora, torna-se o berço dos modernistas. O crescimento acelerado e as

mudanças no cenário econômico fornecem elementos para as narrativas de vários escritores e ensaístas desse período. Mário de Andrade, por exemplo, torna a cidade de São Paulo palco de muitas de suas obras, referindo-se a ela em crônicas, poesias e romances. Das crônicas *De São Paulo* ao romance *Macunaíma*, as transformações vividas pela capital parecem ser retratadas com uma incrível verossimilhança.

Os mitos e as lendas cedem espaço ao novo, à máquina, à velocidade, à eletricidade, à civilização moderna que deseja romper com o passado. Porém, esse rompimento não era uma negação de tudo, conforme afiança Mário de Andrade, em *A Escrava que não é Isaura* (1922-1924), mostrando que cada poeta, desde Homero, canta a época em que vive. O crítico norte-americano Clemente Greenberg (1971), em *Vanguarda e Kitsch*, também acredita que essa ruptura não seja absoluta. Ele afirma que ela pode significar uma transferência, uma separação da tradição anterior, mas ao mesmo tempo é também sua continuação e detecta um único aspecto subversivo em sua prática: a transformação de todas as possibilidades empíricas, relacionando as teorias anteriores com sua própria prática e sua própria experimentação.

Em 1922, São Paulo já não parece ser a mesma do início do século, mostra-se em plena expansão social e econômica; a sociedade, em grande parte a burguesia paulista, está eufórica para comemorar o centenário da independência; os artistas estão se mobilizando e cresce o número de eventos culturais e de obras para retratarem a exuberância da cidade em movimento, rumo ao progresso e à modernidade. Movidos pelo clima de euforia da época, jovens escritores ávidos pelo novo reúnem-se para comemorar a Independência do Brasil e proclamar a independência cultural, principalmente literária, dos moldes europeus. Eles almejavam criar uma literatura que representasse o povo e a sociedade brasileira, que rompesse com a tradição e a estética das escolas anteriores, principalmente, o parnasianismo. E, para celebrar a “entrada” do Brasil nesse “novo” mundo, realizam a Semana da Arte Moderna, na qual pretendiam mostrar novos escritores e artistas plásticos.

No entanto, para que a literatura brasileira se modernizasse de fato, ainda havia um longo e árduo caminho pela frente, uma vez que vários fatores necessitavam ser rompidos, sendo um deles a nossa dependência de outras nações. Além disso, parece que a questão identitária do Brasil sempre foi uma

barreira, pois devido à formação da literatura do país fazia com ele, provavelmente, fosse uma nação de “tradição fraca”. Em uma análise superficial, parece simples a ideia de quebrar um elo fraco, entretanto, os primeiros modernistas enfrentaram vários desafios para romper com a tradição, gerando, assim, um fenômeno muito peculiar em que tradição e modernidade se misturam.

Passada a fase inicial desses embates entre os modernistas e a tradição literária, Mário de Andrade escreve *Macunaíma*: O herói sem nenhum caráter, provavelmente, uma obra incompreendida em seu próprio tempo, mas que nos fala muito sobre a realidade da época, além de esmiuçar de forma meticulosa as modificações no cenário cultural de São Paulo e do país.

A primeira obra dedicada exclusivamente para estudo do romance foi publicada somente em 1955. *Roteiro de Macunaíma*, de Manuel Cavalcanti Proença, examina a construção de cada personagem e a sua ligação com as lendas e os mitos ameríndios. O autor perpassa cada detalhe do romance, fornecendo aos leitores pormenores sobre a formação cultural do Brasil, por meio desse estudo, nota-se que possivelmente Mário desejava ao mesmo tempo preservar e reconstruir a identidade e a formação do povo brasileiro. O trabalho de Cavalcanti Proença foi importantíssimo para ajudar os leitores a desvendarem muitos dos mistérios e quebrar as barreiras que o romance impõe numa primeira leitura. Além disso, a obra reúne informações sobre a filologia, a estilística, a crítica e a história literária.

Além de Cavalcanti Proença, outros se aprofundaram na estrutura da obra. Telê Porto Ancona Lopez, em *Macunaíma: a Margem e o Texto*, publicado em 1974, rastreou minuciosamente o percurso criativo do romance, preparando o terreno para a edição crítica da obra, cuja primeira versão foi publicada em 1978. O estudo de Telê Porto analisa os caminhos que levaram a elaboração do livro e debruçou-se sobre os manuscritos de Mário de Andrade, procurando desvendar as significações dos escritos do autor nas margens do texto após sua publicação. A partir dessa análise, a pesquisadora apresenta as influências filosóficas e literárias que ajudaram o autor no seu processo criativo, mostrando como a criação popular, o simbolismo, a sátira, o regionalismo e o nacional estão presentes na obra.

Se Cavalcanti Proença e Telê Porto dedicaram-se a apresentar o processo criativo de Mário de Andrade, Mário Chamie (1970), em *Intertexto*, propôs-se ao estudo das questões linguísticas e procurou apreender as matrizes estruturais do romance, vinculadas à noção de “sátira menipéia”, além de introduzir noções críticas

de Bakhtin, como as de “dialogismo” e “polifonia”. Ainda no campo da linguagem, Eneida Maria de Souza (1999) faz uma análise da “prática discursiva, entendida enquanto articulação entre sujeito e linguagem”, aproximando-se de formulações de Bakhtin sem descartar a abordagem estrutural, cuja raiz está em Lévi-Strauss. Referindo-se ao romance como rapsódia, da mesma forma que o próprio Mário de Andrade o classificou, a pesquisadora explicita como o autor promoveu uma subversão da linguagem em um processo antropofágico.

Haroldo Campos, em *Morfologia de Macunaíma*, estudos iniciados em 1967, faz uma análise das projeções mutuamente complementares do herói, em termos gerais, ele indagou e discutiu os métodos e problemas da moderna semiologia da prosa, sugerindo uma releitura da obra a partir da aproximação da poética oswaldiana. Desse modo, Haroldo de Campos propôs uma leitura inversa ao estruturalismo, uma vez que tornava secundária a dimensão psicológica e o sentido cultural das reflexões de Mário de Andrade. Buscando destacar qualidades compositivas que até o momento não tinham sido destacadas nos estudos anteriores, o pesquisador objetivava acomodar a obra em outra chave interpretativa; visando, sobretudo, adequá-la ao repertório vanguardista. O ensaio *O Tupi e o Alaúde*, de Gilda de Mello e Souza (1979), por sua vez, oferece um contraponto ao trabalho de Haroldo de Campos, apontando o rearranjo criativo do autor como não sendo apenas uma espécie de bricolagem, mas um processo criativo da música popular, um jogo de propor cantos novos valendo-se de certa tradição. Nesse trabalho, a autora destaca também o caráter do nacionalismo modernista que a obra propõe. Alfredo Bosi (2010), no ensaio *Situação de Macunaíma*, parece amarrar todas essas questões referentes à cultura e à linguagem encontrada no romance, e analisa os dois pontos principais apontados sugeridos pela crítica literária: o ato de pensar a sociedade brasileira e o desejo de contar e cantar episódios em torno de uma figura lendária que atraía Mário de Andrade.

Acreditamos que essas questões foram muito bem trabalhadas pela fortuna crítica do romance, entretanto, a relação da modernização capitalista apresentada na obra ainda não foi amplamente discutida, e é essa discussão que nos propomos a fazer neste trabalho. Assim, retomando o romance e buscando aprofundar os estudos sobre a obra de Mário de Andrade, pretende-se analisar o livro *Macunaíma*, refletindo a respeito de como a literatura apropria-se do processo histórico para criar

uma obra que estabelece um diálogo acerca da constituição de uma arte calcada na realidade nacional.

Para fazer a análise proposta, pretende-se apoiar em autores cujos textos buscam refletir sobre como o movimento histórico e social possibilitou uma nova visão sobre o papel do homem e da literatura. Autores, como, Georg Lukács (1966), que em seu ensaio “A arte e a verdade objetiva”, reflete sobre a relação entre a ciência e a arte, consideradas como formas de reflexo da própria vida cotidiana.

Lukács parte do princípio de que a concepção do mundo exterior existe independentemente da consciência humana, sendo assim, ela é uma manifestação social antes de ser uma construção do pensamento. O filósofo aponta que a arte e a ciência se desenvolvem intensamente procurando atingir, nem sempre com êxito, uma visão pura da realidade, ao contrário do pensamento cotidiano que debate com seus próprios limites. A partir dos estudos de Lukács sobre a forma objetiva da arte, esta pesquisa pretende examinar a relação entre literatura e sociedade, buscando atentar-se sobre os reflexos da modernização capitalista em *Macunaíma*.

Este trabalho será apoiado também nas pesquisas de Antônio Cândido (2014), uma vez que elas refletem sobre a importância de estudar as artes como objeto estético, sem ignorar as conexões dessa com a sociedade. Em *Literatura e Sociedade*, o crítico literário procura demonstrar como a literatura é o resultado das relações sociais, em outras palavras, a história de uma sociedade é capaz de fornecer elementos essenciais para as obras, transformando-os em estruturas internas que passam a funcionar independentemente. O pesquisador discorre sobre a importância do externo não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. Antônio Cândido (1999), em “A literatura e a formação do homem”, declara que a arte busca na realidade enredos para a sua narrativa, exemplificando como a necessidade de ficção se manifesta a todo o momento na vida do homem, portanto, a realidade é um elemento essencial para a construção artística. Outro teórico que também aponta a relação entre a estética e realidade é Theodor W. Adorno (1970). Em *Teoria Estética*, o filósofo apresenta considerações importantes entre a forma e a estética. Nesse livro, Adorno desenvolve um estudo sobre as representações da arte, refletindo como ela pode dar testemunho do véu que oculta. Ele expõe que a arte dialoga consigo mesma, no entanto, é a sociedade, ou seja, a realidade empírica que lhe fornece o material temático e de concepção, mas uma

vez fornecido o conteúdo, ele se torna interno.

*Macunaíma* não representa somente um personagem mítico das lendas ameríndias. Mário de Andrade o concebe como a própria entidade do brasileiro, que só pode ser entendida a partir da formação de nossa gente. Segundo Schwarz (1989), a experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea, diante disso, o que Mário de Andrade busca é a criação de um herói que foge aos estereótipos (coragem, determinação, virtude etc.), mas que se aproxima dos hábitos e costumes de uma sociedade multicultural e multirracial, sem forma e padrão definido. Macunaíma é um anti-herói que se vê seduzido pelas inovações tecnológicas e pelo progresso capitalista, ao mesmo tempo em que a preguiça, o ócio e os apetites sexuais não lhe permitem integrar-se completamente a essa nova sociedade.

Para compreender como as características do herói se integram ao processo de formação da realidade brasileira, é necessário analisar como a literatura é o resultado do imaginário do artista que está inserido dentro de um determinado contexto social. Assim, a pesquisa se orientará pelos vários estudos de Georg Lukács sobre o tema. Em *O romance histórico*, Lukács procura a correspondência entre a criação artística e a consciência social. Ele aponta que a história obtém uma plasticidade dramática plenamente desenvolvida e rica somente quando o ponto central do conflito se coincide com o momento social. O crítico sintetiza como verdadeiro gênio aquele que consegue transpor para a sua obra a essência do momento histórico. Para esse teórico, a obra de arte constitui um degrau de coerência único para o qual tendem as consciências dos indivíduos que compõem o grupo. Ou seja, o vínculo entre as forças artísticas produtivas e as relações de produção é pensado como no esquema marxista de totalização da história, por meio das categorias que permitem a “apreensão do aspecto vivo da economia”.

Além de os estudos de Lukács, as pesquisas de Karl Marx, sobre o trabalho e o capital, e de Lúcio Kowarick, a respeito da relação entre o trabalho e a vadiagem, foram fundamentais para expor como o desenvolvimento tardio da industrialização e do capitalismo brasileiro são reproduzidos nas atitudes do herói e na sua relação com o dinheiro e com os bens de consumo. Esta dissertação procura evidenciar como o desenvolvimento desigual e combinado dá origem ao caos psicológico dentro da obra, estabelecendo uma relação entre o capitalismo e a modernização, e, também, entre a sociedade e a arte moderna. O intuito dessas análises é

compreender como essas relações interferem diretamente na formação dos indivíduos/personagens e se estes são moldados de acordo com a configuração econômica.

Ademais, procurou-se investigar a relação entre a literatura e sociedade no romance *Macunaíma*, para isso é preciso compreender como se deu a modernização das cidades brasileiras, portanto, esta pesquisa se apoiará nos estudos de Nicolau Sevcenko (1992) e Raul Pompeu de Toledo (2015) sobre como se deu o processo de industrialização de São Paulo. Esses escritores debatem também como o crescimento econômico e industrial da capital paulista provocou uma inquietação no meio cultural e qual foi o papel das vanguardas nessa transformação. Também serão levados em consideração os estudos do sociólogo Sérgio Miceli (2001), pois ele mostra como o grupo formado por Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, entre outros, além de ser responsável pelo desenvolvimento das ideias vanguardistas desse período, envolvia-se em diversas atividades políticas e ideológicas.

Entender o papel das vanguardas no processo de modernização do Brasil é fundamental para investigar a relação efetiva entre o desenvolvimento político, social e econômico e a “modernização” das artes. Para este estudo, serão consideradas as pesquisas de Peter Bürger e de Mario de Micheli sobre as vanguardas europeias, procurando traçar um paralelo sobre a realidade brasileira. Annateresa Fabris (1994) destaca que os futuristas paulistas tomam para si a tarefa de modernizar as artes no Brasil ao promover, na cidade de São Paulo, uma arte que, de acordo com seu novo estágio de desenvolvimento, aponte o crescimento populacional e industrial, as inovações tecnológicas e a condição de metrópole cosmopolita. Assim, deduz-se que os vanguardistas brasileiros procuravam construir uma arte nacional, que representasse o progresso e as transformações vividas pelo país, em especial, pela cidade de São Paulo. Em suma, este trabalho propõe analisar como se construiu o olhar do modernista brasileiro em uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos, mostrando alguns aspectos vanguardistas e a sua função na modernidade do século XX.

## 1. PRINCÍPIOS NORTEADORES: A VANGUARDA BRASILEIRA, ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNO

*“Um país atrasado assimila as conquistas materiais e ideológicas dos países adiantados. Não significa isto, porém, que siga servilmente estes países, reproduzindo todas as etapas de seu passado.”*  
(Leon Trótsky)

Para entender a história da vanguarda brasileira é preciso compreender os princípios norteadores desse movimento e como ele foi incorporado por nossos escritores. Diferentemente da fissura existente entre invenção e tradição nas obras literárias europeias, no Brasil, o diálogo entre o antigo e o novo parece se configurar como a dialética central de nossa cultura, criando assim um ambiente paradoxal, no qual a nossa literatura se estabeleceu. A definição de antigo e moderno é muito complexa e está ligada à história do Ocidente e ao seu desenvolvimento.<sup>1</sup> Geralmente, o antigo representa a tradição, muitas vezes entendida como a repetição, enquanto o moderno é visto como o novo, uma espécie de inovação que irá, nesse sentido, operar uma ruptura com o passado, uma quebra estética dentro da arte literária.

Essa ruptura marcada, às vezes, por debates e críticas, evidenciando e realçando a oposição estética entre tempos distintos, não acontece de uma vez, há um período em que duas ou mais escolas literárias podem conviver lado a lado, ainda que não haja harmonia entre elas. Nesses períodos de cisão, geralmente, o ambiente torna-se mais propício para o surgimento de grandes escritores, considerados posteriormente como a frente do seu próprio tempo; homens e mulheres que conseguiram “antecipar” um estilo, valorizado pelos escritores subsequentes.

Desse modo, a fim de desenvolver esta dissertação, a delimitação entre o antigo e o moderno, nesse movimento de ruptura com o passado, no qual uma geração se recusa a utilizar, em seus textos, o estilo e a forma dos escritores que a precedeu,<sup>2</sup> é essencial para a análise empreendida.

---

<sup>1</sup> Um estudo completo sobre a evolução da diferenciação dos conceitos de antigo e moderno, até chegar aos modernistas, é encontrado no artigo de Jacques Le Goff, “Antigo/Moderno”. Nesse texto, Le Goff discute sobre a apropriação do termo “modernista” pelos artistas e intelectuais da segunda metade do século XIX e início do século XX.

<sup>2</sup> Em *História das Literaturas de Vanguarda*, 1970, Guillermo de Torre explicita sobre os ciclos literários e a sua negação pela geração anterior. De acordo com o crítico, as escolas literárias são sucedidas num ciclo em que a geração subsequente “nega” a outra, em um balancear entre

Há vários fatores que desencadeiam a tensão entre gerações e, posteriormente, uma possível ruptura, no entanto, vamos nos deter apenas em um: as mudanças estruturais que ocorreram na sociedade e compilaram sua repercussão no campo estético.

No campo literário, a concepção do mundo exterior muitas vezes é refletida no enunciado, visto que o escritor, como sujeito, é formado a partir das manifestações sociais ao seu redor. Assim, há reflexões importantes acerca da realidade nos livros, mesmo em obras que seriam, a princípio, “puramente” ficcionais, seja na forma como a sociedade foi apresentada na obra, seja na visão política ou na interação dos personagens, como indivíduos autônomos e pensantes, por exemplo.

Logo, se a obra literária é também “o resultado da sublimação de dados sociais”, que se transformam em “elementos de uma estrutura que funciona como se fosse independente”,<sup>3</sup> é possível, portanto, analisar os efeitos da realidade nas rupturas estéticas ocorridas na literatura.

Considerando somente esse fator, somos levados a pensar que, em virtude de todas as transformações sociais, políticas e econômicas, o período entre o final do século XIX e início do século XX pode ser considerado um dos mais revolucionários da história da literatura. Nessa época, artistas e intelectuais iniciaram um processo de ruptura com os modelos artísticos convencionais, como o simbolismo, o naturalismo e o parnasianismo, dando origem a uma renovação estética, que questionava a arte acadêmica e buscava a liberdade de criação. Nas obras desses artistas, observa-se uma forte tendência de valorização ao nacionalismo, uma revisão crítica do passado histórico e cultural, a inovação da linguagem e a apresentação da crise da representatividade — decorrente de uma alteração de percepção da realidade —, o que resultou em um aumento da conscientização do sujeito em relação a si mesmo. Essa ruptura com a tradição foi instigada pelas transformações tecnológicas perpetradas pelo capitalismo, o que impulsionava os escritores progressivamente em direção a uma literatura em sintonia com o próprio tempo, “descobridor de planetas e mundos, de novas

---

extremos — “ao classicismo sucede o barroco, que é a sua desmedida, e ao barroco o neoclassicismo no outro extremo; e o afã da ordem e da medida, extremos do neoclassicismo, sucede a desordem e a desmedida do romantismo; enquanto que este, por sua vez, se vê substituído pela observância fiel do mundo real, representado pelo realismo ou naturalismo, até que, por sua vez, este é desbocado por uma corrente de idealismo, etc.”.

<sup>3</sup> CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, 2014.

aplicações para o vapor, a eletricidade, o gás, o clorofórmio, a hélice, a fotografia, a galvanoplastia”.<sup>4</sup> No entanto, ressalva-se que a crítica não era direcionada somente à estética, os artistas desse período começaram uma análise sobre a função da arte na sociedade, ou seja, um estágio de autocrítica, conforme afiança Peter Bürger. Dessa forma, há uma ruptura não só com os padrões estéticos, mas também com “a instituição arte” e “os rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa”.<sup>5</sup>

Nesse contexto, a publicação do *Manifesto do futurismo*, em *Le Figaro* de Paris, a 22 de fevereiro de 1909, é a expressão mais marcante dessa autocrítica, uma vez que o documento estabelece os pontos de combate da arte de vanguarda e sua relação conflituosa com a sociedade burguesa. Assim, o *Manifesto* declara oficialmente o desejo do poeta Filippo Tommaso Marinetti de que a poesia se libertasse dos padrões estéticos clássicos a fim de “cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e a temeridade”. De acordo com o poeta, os elementos essenciais da poesia passariam a ser o “valor, a audácia e a revolução”, exaltando “o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico e o salto perigoso”<sup>6</sup> — talvez com o intuito de que a poesia estivesse em consonância com a vida atual.

O *Manifesto* faz com que o Futurismo seja o primeiro movimento de vanguarda a levantar as suas próprias trincheiras, já que condenava o passado, queimando com palavras museus e bibliotecas e, paradoxalmente, abolindo a esperança de um futuro que, no entanto, ambicionava. Por meio da agressividade estética, do culto à máquina e da referência à velocidade, a intenção dos poetas futuristas era de se opor fortemente ao beltrismo, a fim de introduzir uma nova literatura centrada na modernidade. Eles desejavam, desse modo, evidenciar que toda produção artística é a manifestação de um povo, de uma época e de uma cultura, sendo que a poesia devia ser, portanto, “um violento assalto contra as forças desconhecidas, que as reduza a ajoelharem diante dos homens”.<sup>7</sup> Assim, segundo Annateresa Fabris (2010), o futurismo leva às últimas consequências certos

<sup>4</sup> DU CHAMP, *Les chants modernes*, p. 8. [Tradução nossa]

<sup>5</sup> BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, p. 57.

<sup>6</sup> MARINETTI, “Primeiro Manifesto do Futurismo”, citado por: TORRE, *Histórias das Literaturas de Vanguarda*, p. 128.

<sup>7</sup> TORRE, *Histórias das Literaturas de Vanguarda*, p. 128.

postulados da vanguarda, promovendo um ataque sistemático à “instituição arte” nas duas frentes de combate propostas por Bürger.<sup>8</sup>

Marinetti se opõe, então, abertamente contra as métricas, o sentimentalismo e o culto ao passado, características que eram amplamente difundidas por outros escritores de sua época, uma vez que a intenção do poeta era “salvar” a sua terra natal da “gangrena dos professores, arqueólogos, cicerones e antiquários”.<sup>9</sup> É importante lembrar que, naquela época, a Itália era a maior referência da arte clássica — o país era considerado o berço do Renascimento —, favorecida pelas inúmeras obras da Antiguidade, que inspiravam artistas de toda a Europa, o que reforçava ainda mais o desejo de Marinetti em “libertar” o seu país de toda referência ao passado. O poeta não podia aceitar que, apesar de todas as transformações ocorridas na sociedade europeia, a arte e a poesia permanecessem estáticas, por isso se recusava a consentir que todos os grandes feitos literários já haviam sido realizados e que lhe restava apenas reproduzir o passado.

Contudo, a rejeição à tradição não é um movimento original, nem se deu apenas no contexto do século XX. O ato de negar o passado e as referências vigentes inicia-se toda vez que uma geração se opõe ao que considera arcaico, mas foi, nesse período, provavelmente, a primeira vez na história da literatura que uma disputa entre a tradição e o moderno tenha lançado os escritores, principalmente os mais jovens, “nas profundezas do desconhecido para encontrar o novo”,<sup>10</sup> como cantava o poema de Baudelaire, “Le Voyage”, fazendo-se, assim, necessário redesenhar o antigo, a fim de encontrar valores e condutas distintas que se sobrepusessem à geração anterior.

Do rompimento abrupto com o passado, surgem as vanguardas europeias, cujo termo vem do francês *avant-garde* e tem uma significação militar: a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro, o que já demonstra bem o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos,<sup>11</sup> simbolizando o movimento artístico que “marcha na frente” e anuncia a criação de uma arte que questiona os pressupostos básicos da

<sup>8</sup>Com o conceito de instituição arte deverá ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. A vanguarda se volta contra ambos, contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito como conceito de autonomia. (BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, p. 57).

<sup>9</sup>TORRE, *Histórias das Literaturas de Vanguarda*, p. 132.

<sup>10</sup>BAUDELAIRE, “Le Voyage”, p. 235. [Tradução nossa]

<sup>11</sup>HELENA, *Movimentos de Vanguarda Europeia*, p. 8.

tradição oficial. Além disso, é possível alinhá-las, como será demonstrado, ao projeto político reformador ou revolucionário, em torno do qual se organizaram o pensamento filosófico, político, literário, a produção artística e a ação dos intelectuais do século XX. Para Marinetti e demais poetas futuristas, a criação literária é essencialmente um movimento político.

O Futurismo surge, no início do século XX, na Itália, em uma época de otimismo, tanto no meio político como no social, e de esperança sobre o futuro. Nesse período, o país parecia aproximar-se da criação de um regime liberal, e, apesar de ser contraditório, foram as ideias contidas nessa vanguarda que minaram as bases do liberalismo italiano, uma vez que a exaltação exacerbada do espírito nacional tornou-se, mais tarde, um dos elementos que conduziram a Itália ao fascismo e à guerra.

A movimentação de vários intelectuais em prol de uma arte que se adequasse ao seu tempo leva-nos a pensar que, diante das transformações sociais, escritores e artistas parecem tomar consciência antecipadamente, em relação aos demais cidadãos, do que significavam os progressos técnico-científicos do começo do século XX. Em virtude disso, não podemos afirmar que o embate entre a tradição e o moderno, ocorrido na segunda metade do século XIX, tenha sido puramente estético, pois, se fizéssemos isso, deixaríamos escapar as causas que geraram o fenômeno da arte moderna.<sup>12</sup>

Uma série de razões históricas e ideológicas provocada pela nova ordem social que se instala no mundo — a produção em larga escala, a valorização do acúmulo do capital, o poder e ascensão da burguesia impulsionaram uma mudança social profunda.

Em meados do século XIX, várias revoluções tomaram conta da sociedade europeia, podendo-se destacar as Revoluções de 1848, conhecidas também como a Primavera dos Povos — de caráter nacionalista, socialista e democrático. Essas revoluções tiveram origem a partir da crise econômica francesa e espalharam-se pela Europa Central e Oriental. Nesse contexto, os povos europeus lutavam contra os regimes autocráticos, protestavam contra as crises econômicas, pediam melhoria das condições financeiras e mais representação política das classes médias. As consequências desses atos foram sentidas no âmbito político e, também, no

---

<sup>12</sup> DE MICHELI, *As Vanguardas Artísticas*, p. 5.

artístico, despertando um forte nacionalismo, abalando principalmente as estruturas monárquicas das regiões onde os governos fracassaram nas tentativas de reformas políticas e econômicas.

Nessa época, a noção de povo ganha, portanto, consistência, além de os conceitos de liberdade e progresso adquirirem nova força e concretude. Talvez, essa seja a primeira vez na história em que os intelectuais, impulsionados por ideias anárquicas ou socialistas, foram levados a combater não apenas com suas obras, mas também com as armas nas mãos,<sup>13</sup> uma vez que os artistas, inseridos na sociedade, começaram a perceber que a pressão das forças populares, cada vez mais enérgica, poderia ser um elemento decisivo na história.

Segundo Mario De Micheli (2004), era natural que em um período como aquele, de combustão revolucionária, a realidade se tornasse o problema central até mesmo na produção estética, desde a poesia às artes figurativas, tornando-se matéria de transformação por parte do homem. Ele explicita que

a realidade histórica torna-se, assim, conteúdo da obra através da força criadora do artista, o qual, em vez de trair suas características, colocava em evidência seus valores. Em outras palavras, a realidade-conteúdo, agindo com o seu prepotente impulso dentro do artista, determinava também a fisionomia da obra, a sua forma. (DE MICHELI, 2004, p. 9)

De acordo com De Micheli, a realidade histórica, seja do autor ou de uma parte da sociedade, muitas vezes está presente em algumas obras em forma de realidade-conteúdo, tornando-se, assim, a força criadora do artista, agindo com impulso dentro dele e determinando a fisionomia da obra de arte. Logo, a produção artística desse período passa a ser vista também como espelho da realidade, uma expressão ativa do povo,<sup>14</sup> sendo, ainda, um elemento determinante para a produção estética da literatura, da pintura e da escultura, por exemplo, já que, a partir desse ponto de vista, as artes não podem ser nada mais que uma representação objetiva da realidade.

Isto posto, estudar os movimentos de vanguarda, além de nos ajudar a compreender a possibilidade de um “efeito social da arte”, leva-nos a investigar a

---

<sup>13</sup> Para um relato mais amplo das participações dos intelectuais na Revolução Francesa de 1848, ver Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, “Le Musée du Louvre en 1848”, Paris janvier-mars 1948, p. 221. Pode-se consultar também Lewis B. Namier, *La rivoluzione degli intellettuali*, Einaudi, Turim, 1957, p. 18. Estes textos foram citados por DE MICHELI, *As vanguardas artísticas*, p. 7

<sup>14</sup> DE MICHELI, *As vanguardas artísticas*, p. 7.

forma como esses movimentos questionaram “o estatuto da arte na sociedade burguesa”.<sup>15</sup> Se, no período realista, o desenvolvimento da arte foi construído segundo o ponto de vista da aproximação crescente da representação em direção à realidade, a intenção fundamental das vanguardas era a de reconduzir a arte à práxis vital. Assim, no Modernismo, a realidade e a autocrítica tornam-se parte do processo de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa.<sup>16</sup> Em outras palavras, o conceito proposto por esses movimentos rejeita a ideia da arte como cópia literal da sociedade, mas é possível, contudo, afirmar que o real se encontra sedimentado na obra vanguardista — na qualidade de opção sobre o uso dos materiais que a história oferece, e que podem ser sentimentos, mitos, instrumentos técnicos, por exemplo — sempre tomados como possibilidades da forma. É por meio das vanguardas que podemos reconhecer certas categorias da obra de arte em geral, conforme afiança Ernesto Sampaio “só através da vanguarda podemos entender os estágios anteriores da arte na sociedade burguesa, e não o contrário”.<sup>17</sup> Assim, elas surgem como uma instância autocrítica, não tanto da arte, mas da estrutura social em que se dá, isto é, da instituição da arte na sua totalidade.

Desse modo, o estudo do papel social das vanguardas europeias é essencial para compreender o desenvolvimento da vanguarda brasileira, apesar das diferenças existentes entre esses movimentos. Pois é possível, a partir das análises do movimento europeu, conceber o caminho trilhado por nossos primeiros modernistas, fazendo, então, a aproximação entre teoria e o objeto de estudo desta dissertação.

Nesse contexto, como interesse de nossa pesquisa, a partir dos movimentos vanguardistas na literatura brasileira, busca-se analisar o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como alusão à modernização capitalista, à urbanização e ao choque entre sociedades assimétricas, as bem desenvolvidas do ponto de vista tecnológico, e as arcaicas ou primitivas.

*Macunaíma*, que será analisado mais detalhadamente nos próximos capítulos desta dissertação, talvez seja o livro mais importante do nosso Modernismo, porque ele consegue incorporar as transformações estéticas que os modernistas tanto almejavam: a inovação da linguagem, a referência crítica ao

---

<sup>15</sup> SAMPAIO, “Teoria em sentido forte”, p. 7.

<sup>16</sup> BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, p. 57.

<sup>17</sup> SAMPAIO, “Teoria em sentido forte”, p. 7.

nacionalismo, a criação de um herói desprendido dos moldes europeus e o choque do público. Além disso, ele também reflete sobre como as transformações capitalistas e tecnológicas mudaram a forma do homem interagir consigo e com o outro. Por fim, nesse livro, encontra-se reunida toda a genialidade do artista, que entendia como nenhum outro o movimento que se instaurava em um mundo dividido entre parnasianos e modernos.

Mário de Andrade busca criar um herói que foge aos estereótipos — coragem, determinação, virtude, por exemplo —, mas que se aproxima dos hábitos e costumes de uma sociedade multicultural e multirracial, sem forma e padrão definido. Macunaíma é, então, ao contrário daquilo que seria esperado, um anti-herói, um sujeito que tenta ter vantagem em todas as coisas, mas que, também, deixa-se enganar facilmente. Ele é seduzido pelas máquinas, ao mesmo tempo em que a preguiça e o ócio não lhe permitem se entregar ao trabalho. A inovação da linguagem, a referência a várias lendas, o apelo sexual, o candomblé e os ritos formavam, nessa mistura de elementos, uma espécie de caos, o que provocou, e provoca ainda hoje, grandes debates acerca da obra.

Contudo, ao falarmos que o romance de Mário de Andrade pode ser compreendido a partir do estudo das vanguardas, é preciso fazer uma ressalva para o significado desse movimento dentro do contexto brasileiro. O processo de modernização artística na nossa literatura é paradoxal, isso porque, ao contrário do que aconteceu na Europa, não há um rompimento total com a tradição. Se na Europa, o Modernismo é fruto das *revoluções* vivenciadas pelo processo de industrialização e de integração tecnológica na vida cotidiana, no Brasil, o motivador principal é outro, isto é, a transformação da nossa burguesia intelectual, motivada pelo contato com as nações desenvolvidas.

Dessa forma, salientamos as diferenças entre o movimento europeu e o brasileiro. Em nosso país, a luta de classes é mínima e não tem forças suficientes para promover as grandes mudanças na organização da sociedade, entretanto, observa-se que as circunstâncias econômicas estão mudando. Essas mudanças não acontecem por uma “revolta” social popular, mas são, antes, uma transformação da própria elite, que procura se integrar ao mundo cosmopolita e industrial.

No Brasil, não houve o estopim da Revolução Industrial e Burguesa; a luta contra a aristocracia e a ascensão da classe burguesa não se deu da mesma maneira como se deu na Europa. No final do século XIX, o Brasil era praticamente

um país agrário, a economia girava em torno das grandes produções cafeeiras e exportávamos praticamente produtos primários. Percebe-se que nossos artistas não tinham a base social, econômica e cultural para uma ruptura nos moldes como ocorreram nos países centrais da modernização capitalista.

Ao analisarmos o fator que desencadeou os movimentos de vanguarda no Brasil, somos levados a crer que, apesar de haver diferenças expressivas entre o nosso país e a Europa, os artistas nacionais ainda necessitavam de um ambiente propício para que a estética modernista pudesse surgir, era necessário um clima de transformação que abrangesse a sociedade como um todo. Talvez por isso, os artistas paulistas tenham se destacado, porquanto São Paulo era cidade brasileira que mais se integrava à vida moderna no plano material e, provavelmente, esse detalhe também contribuiu para que ela fosse considerada o berço dos modernistas, que ansiavam pelo progresso tecnológico, “amantes” da velocidade e do futuro.

O crescimento rápido, a construção de arranha-céus e a presença da indústria tornava a capital paulista pioneira e a colocava à frente de outras cidades brasileiras. Nesse ambiente acelerado, tanto em crescimento populacional como em industrialização, surgiu um grupo de intelectuais e artistas<sup>18</sup> que procuravam novos caminhos para a arte. Eram jovens entusiasmados por tudo que o progresso lhes proporcionava e “partilhavam a convicção de lhes ter cabido viver no tempo certo”.<sup>19</sup> A admiração desses jovens, “movidada a arte, refletia a vertigem industrialista que assaltava a cidade na forma de chaminés, do apito das fábricas e, naqueles tempos, da bendita fuligem”.<sup>20</sup> A cidade de São Paulo que fora representada tão bem nos versos do poema “O aeroplano”, de Luís Aranha, “riscando o céu [...] rápida e precisa, cortando o ar em êxtase [...] sibilando a sinfonia da velocidade”,<sup>21</sup> aparece também em *Macunaíma*, porém, neste, não é romantizada, há uma sutileza, um olhar crítico provocado pelo encontro entre o arcaico — representado pelo o Uraricoera<sup>22</sup> — e o moderno — representado pela capital paulista.

---

<sup>18</sup>Jovens artistas que, no período de 1900 a 1945, iniciaram o movimento que deu origem ao Modernismo no Brasil. Entre os nomes de destaque desse grupo temos Guilherme de Almeida, Sérgio Millet, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Paulo Menotti Del Picchia, sendo que os três últimos foram responsáveis pela divulgação de suas ideias de ruptura com os valores literários estabelecidos em sua época, representados pelo rigor estético do parnasianismo.

<sup>19</sup> TOLEDO, *A capital da vertigem*, p. 14.

<sup>20</sup> TOLEDO, *A capital da vertigem*, p. 15.

<sup>21</sup> ARANHA, “O aeroplano”, p. 23.

<sup>22</sup> Lugar de nascimento de Macunaíma.

A transformação econômica de São Paulo era visível e implicava diretamente na alteração social, com o surgimento da burguesia industrial, do proletariado e das classes médias em formação. De 1890 a 1900, ela passara de aproximadamente 69 mil para 239.820 habitantes, o que demonstrava que o ritmo de crescimento — impulsionado em parte por imigrantes europeus que vieram cobrir a demanda de mão de obra no setor agrícola e, em parte, pela industrialização que permitia o acúmulo do capital oriundo da riqueza do café — era vertiginoso. Os jovens artistas classificavam-na como a Paris, ou a Nova Iorque, futura. Mas não eram apenas os jovens que estavam deslumbrados com o que São Paulo poderia se tornar e sonhavam com o futuro da cidade, alguns estrangeiros<sup>23</sup> também se maravilhavam com o que a cidade oferecia. Domville-Fife, ao percorrer as ruas da cidade em 1909, escreveu: “Basta caminhar pela Avenida Tiradentes, com suas fileiras de árvores e dupla faixa de tráfego, marginada por palacetes, para a gente se sentir em Paris. Mas basta aproximar-se da região do Tietê — o “East End” de São Paulo — e você estará nas docas de Lisboa ou Porto”.<sup>24</sup> Ela era assim idealizada, e a cada conto, crônica, ou definição inspirado pelo progresso, tornava-se a “cidade tentacular”, capaz de abrigar a todos e de promover o futuro. Na visão de nossos jovens intelectuais, São Paulo era o futuro.

Contudo, para ser digna do título de cidade moderna ainda faltava muito, pois a capital paulista da virada do século “era metade avanço metade atraso, metade urbana, metade rural”.<sup>25</sup> Enquanto o centro e as proximidades eram constituídos da oligarquia e dos ricos, os arredores estavam amontoados por pobres, imigrantes e negros. Afinal, ela “brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados”.<sup>26</sup> Diante do choque, da paralisia e da agitação que essas mudanças provocavam em seus habitantes, a cidade em transformação virou palco para várias obras modernistas e ambiente propício para o despertar da nossa vanguarda. Apesar de a cidade real ainda não ter atingido o seu pleno potencial, a imaginária alcançava a exuberância e

---

<sup>23</sup> No início do século XX, metade da população paulista era formada por estrangeiros.

<sup>24</sup> DOMVILLE-FIFE, “São Paulo classifica-se como a segunda cidade do Brasil” citado por TOLEDO, *A capital da vertigem*, p. 33.

<sup>25</sup> TOLEDO, *A capital da vertigem*, p. 28.

<sup>26</sup> SEVCENKO, *Orfeu extático na metrópole*, p. 31.

preenchia o subconsciente dos jovens escritores ansiosos para criarem uma obra essencialmente nacionalista.

Assim, São Paulo com todas as suas contradições era o plano de fundo para a aparição das nossas primeiras manifestações literárias modernistas. Elas começam a aparecer timidamente em 1912, quando, ao retornar para o Brasil, depois de uma viagem à Europa, onde entrou em contato com o Futurismo de Marinetti, que pregava “a palavra em liberdade”, e com o Cubismo, na França, Oswald de Andrade escreve o seu primeiro poema sem métrica. Em 1915, o Modernismo é inaugurado em Portugal com a publicação da revista *Orpheu*, que conta com a participação de brasileiros.<sup>27</sup> Neste mesmo ano, Oswald de Andrade publica o artigo “Em prol de uma Pintura Nacional”, no entanto, essas tímidas aparições não foram o estopim para a discussão sobre o Modernismo no Brasil.

O marco inicial do nosso Modernismo é a exposição de quadros de aspectos expressionistas de Anita Malfatti. Apesar de não ser a primeira vez<sup>28</sup> que obras de cunho modernistas eram expostas no Brasil, o trabalho da artista incomodou o público, chamando, assim, a atenção da crítica. Nestor Rangel realizou o primeiro artigo dedicado às obras, destacando os traços da pintura “A mulher baiana”.

Porém, foi a crítica de Monteiro Lobato que culminou no ponto forte dos debates sobre a arte moderna, uma vez que ele classificou os quadros da exposição

---

<sup>27</sup>*Orpheu* era uma revista futurista portuguesa. A gênese de *Orpheu* tem raiz dupla. É o fruto, de um lado, da ideia de Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor de fundar uma revista de novos que congregasse Portugal e Brasil. Responde, por outro lado, ao desejo de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro de dar vida a um surto inovador, propiciando o surgimento daquele “super-Camões” que a crítica hodierna considera uma autorreferência do primeiro. Arnaldo Saraiva, num estudo recente, não desmente esta origem dupla, mas enfatiza o papel do poeta brasileiro, que teria sido determinante no surgimento de *Orpheu*. Se Montalvor sugeriu o nome da revista ainda em 1914, quando da sua estada no Rio de Janeiro na qualidade de secretário da embaixada de Portugal, caberá a Ronald de Carvalho instá-lo a levar adiante o projeto após seu regresso a Lisboa naquele mesmo ano. Só depois de ter recebido uma carta do amigo, datada de janeiro de 1915, na qual se propunha a criação de “uma revista de novos daqui e daí”, com sede no Rio de Janeiro, é que Montalvor teria exposto o projeto — do qual assume a autoria — a Pessoa e a Sá-Carneiro, dele resultando a fundação imediata da *Orpheu*. Ronald de Carvalho é convidado a ser codiretor da revista ao lado de Montalvor, e é como empreendimento luso-brasileiro que circula o primeiro número lançado a 26 de março. Se foi explicada a gênese carioca de *Orpheu*, resta, entretanto, esclarecer a lisboeta, posto que o periódico deixa de ser o projeto de dois poetas identificados com um pós-simbolismo de sabor mallarmeano para transformar-se no primeiro episódio do Modernismo português. [...] Não se pode esquecer que Lisboa, neste momento, era mais propícia do que o Rio de Janeiro ao surgimento de uma revista de novos. (FABRIS, *O Futurismo paulista*, p. 33-34).

<sup>28</sup> Em 1913, Lasar Segall — pintor, escultor e gravurista judeu, nascido no território da atual Lituânia de origem russa, realizou suas primeiras exposições individuais em São Paulo e Campinas. Pela primeira vez, o Brasil teve contato com a arte expressionista europeia. Entretanto, a repercussão junto ao público e à crítica foi mínima.

como “mistificação” e “paranoia”<sup>29</sup> da artista. O artigo escrito para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, destaca que há duas espécies de artista, uma que faz o que ele chama de “arte pura” — aquela que segue os mesmos processos técnicos dos grandes mestres — e outra que tem uma visão distorcida da realidade. De acordo com Monteiro Lobato, a segunda espécie seria encontrada facilmente nos manicômios, comparando a pintura de Anita Malfatti à encontrada nas paredes dos hospitais psiquiátricos, com uma ressalva, já que, para ele, nesses espaços ela faz sentido, mas nas telas e nas galerias de arte representam o delírio do artista. Além disso, Monteiro Lobato critica o uso do termo “arte moderna”, afirmando que “não há nada mais decadente e velho que uma arte anormal ou teratológica”. O crítico afirma que as artes são regidas por princípios imutáveis, uma vez que as sensações devem ser as mesmas para todas as pessoas, e quando há uma diferença na percepção da realidade é porque há uma disfunção cerebral naquele cuja percepção difere-se da dos demais.

Apesar da dura crítica contra a exposição de Anita Malfatti, Monteiro Lobato declara que reconhece o talento da pintora, o que parece muito mais uma “alfinetada” do que um elogio propriamente dito, visto que ele se refere à produção da artista anterior a 1917, além, ainda, de alegar que o seu maior interesse é reconduzi-la ao caminho do qual estava se afastando. Os argumentos do crítico giram em torno dos supostos equívocos da arte moderna, “onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia”,<sup>30</sup> afirmando que até mesmo os apoiadores desse tipo de arte pensavam como ele. A acusação parece descabida, mas é fato que na oportunidade somente Oswald de Andrade, ao fim da exposição, em 11 de janeiro de 1918, publica, no *Jornal do Comércio*, um artigo, “A exposição de Anita Malfatti”, em defesa da artista. Nesse texto, apesar de não rebater todas as argumentações de Monteiro Lobato, o poeta descreve como natural “as mais contrariantes hostilidades” acerca da obra de Anita Malfatti, uma vez que a nossa vida artística ainda é “acanhada” e atrasada, ressaltando que quadros originais, que apresentam diferentes visões, chocam o público acostumado com imagens fotográficas. Nesse momento, Oswald de Andrade aproveita para, sutilmente, criticar o naturalismo e a ilusão da realidade que essas obras representam, pois, de acordo

---

<sup>29</sup> LOBATO, “A propósito da Exposição de Malfatti”, p. 45.

<sup>30</sup> LOBATO, “A propósito da Exposição de Malfatti”, p. 46.

com ele, os parnasianos procuram em suas telas o efeito fotográfico. Para o poeta, a obra da pintora nega a cópia, mas não se afasta do real, já que a realidade existe “na liberdade”, “no impressionismo perturbador”, “na sutileza”, “na graciosidade”, “nas fantasias e nos estudos”, “nas técnicas” que compõem os seus quadros. Ele finaliza seu artigo afirmando que Anita Malfatti tira o Brasil da sua “tradicional lerdeza” e o dá uma “das mais profundas impressões de boa arte”.<sup>31</sup>

Alguns fatores contribuíram para que Oswald de Andrade fosse o único, na ocasião, a apoiar publicamente Anita Malfatti. O principal era o fato de ele já atuar na imprensa, o que facilitava a divulgação de seus textos, diferentemente dos outros artistas e escritores. Apesar de, a princípio, serem publicadas poucas notas em defesa da artista, as palavras de desaprovação do crítico arregimentaram jovens poetas e escritores — Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e outros — em torno de Anita Malfatti e fomentaram o embate entre a tradição e o moderno na arte brasileira.

Menotti Del Picchia declara que a pintura de Anita Malfatti rompeu com audácia “de arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários e paralíticos da pintura”.<sup>32</sup> Logo, com a reação a favor da artista, as réplicas se sucederam nos jornais da época, defendendo a pintora e desautorizando o crítico, geralmente, tratado nos textos como o “pintor”.<sup>33</sup>

Toda a agitação causada em torno da obra de Anita Malfatti aproxima o Brasil do eixo das discussões artísticas produzidas no mundo, definindo os rumos das aspirações modernas no país. A exposição de obras expressionistas foi a “primeira etapa da arrancada inovadora” para reunir um grupo ansioso para renovar as artes brasileiras. As palavras de Monteiro Lobato ofereceram os elementos que faltavam para que os jovens escritores começassem a reunir-se em prol de uma vanguarda brasileira, “cujos primeiros núcleos podemos definir pelas palavras evocadoras de Mário de Andrade: ‘a arregimentação, a consciência de rebeldia, de espírito novo’”.<sup>34</sup> Mais tarde, esse grupo organizaria e participaria da Semana da Arte Moderna, mas, antes disso, eles ainda juntariam mais artistas em torno de si.

Durante os anos que se seguiram, após aquela turbulenta exposição, a inquietação dos jovens — que encontraram na arte de Anita uma voz que os

<sup>31</sup> ANDRADE, O., “A exposição Anita Malfatti”, p. 50.

<sup>32</sup> FABRIS, *O Futurismo Paulista*, p. 56.

<sup>33</sup> BRITO, *História do Modernismo Brasileiro*, p. 53.

<sup>34</sup> FABRIS, *O Futurismo Paulista*, p. 43.

representassem — continuava. Infelizmente, a dura crítica de Monteiro Lobato tinha afetado a autoestima da pintora, que, depois do ocorrido, parou momentaneamente de produzir. Aqueles rapazes precisavam então de outros artistas que traduzissem os seus anseios. Parecia que eles andavam pelas ruas e galerias da cidade à procura de obras de cunho modernista. Foi assim, percorrendo a construção inacabada do Palácio das Indústrias que, em 1920, Oswald de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti e Helios Seelinger encontraram o ateliê do jovem escultor Victor Brecheret. Eles estavam visitando a exposição de maquetes apresentadas ao concurso para a elaboração de um monumento à Independência, quando foram alertados por operários do local que, no primeiro andar do prédio, havia um ateliê de um escultor. Ao se depararem com as obras — algumas ainda sendo esculpidas —, encontraram o que tanto ansiavam: várias peças que se diferiam do gosto acadêmico.

Não demorou muito para que o Palácio das Indústrias ganhasse visibilidade para o público, primeiro para os jovens artistas, que procuravam novos caminhos para a arte, e depois de uma série de artigos elogiando o escultor, para o restante da sociedade, sendo que até mesmo Monteiro Lobato arriscou uma visita ao ateliê. O escultor tornou-se para os primeiros modernistas “a personificação de uma causa”. A arte de Brecheret “representava o novo contra o velho, a invenção contra o arremedo, a audácia contra a acomodação”.

Às vésperas da comemoração do centenário de Independência do Brasil, eles ousaram encomendar para Brecheret um monumento aos bandeirantes, algo que representasse o trabalho e o espírito empreendedor do paulista e, ao mesmo tempo, explicasse o recente desenvolvimento da cidade. Nesse caso, de acordo com a idealização do grupo, “o episódio do passado seria representado em linhas modernas. O passado produziria o futuro.”<sup>35</sup> Posteriormente, segundo os planos traçados, essa escultura seria inscrita no concurso do monumento à Independência.<sup>36</sup>

O tempo que transcorreu entre a exposição de Anita Malfatti e a Semana da Arte Moderna foi um período de transe dos jovens artistas. Durante esses seis anos,

---

<sup>35</sup> TOLEDO, *A capital da vertigem*, p. 14.

<sup>36</sup> A maquete do Monumento às Bandeiras ficou pronta em pouco tempo, entretanto, a obra não foi selecionada pelo presidente Washington Luís, que chegou a visitá-la em uma exposição na Casa Biyngton. O monumento só foi construído muitos anos mais tarde e inaugurado em 25 de janeiro de 1953.

eles foram “realmente puros e livres, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes”. Mário ainda recordava daquele tempo em que, “isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos”,<sup>37</sup> gozavam de um estado de exaltação incontrolável que conduziria a turma ao futurismo.

Entre 1920 e 1921, Mário de Andrade escreve o seu primeiro livro de poesias com características modernistas, *Pauliceia Desvairada*, que fora escrito em um momento de desavenças e de instabilidades financeiras. Depois de uma discussão com a família, por conta de uma escultura da cabeça de Cristo de trancinhas adquirida por Mário, o autor escreve um título, que viria a nomear o primeiro livro modernista brasileiro. A temática dos poemas aborda a São Paulo em transformação dos anos 20 e parece traduzir o sentimento do homem paulista ao olhar para a sua terra natal. O título da obra apela para um adjetivo que remete ao ritmo frenético da capital paulista. A cidade era desvairada porque o progresso convivia lado a lado com o arcaico; caracterizada pela diversidade — em parte pelo encontro —, devido à imigração, de várias culturas; a cidade desigual, alucinada, extravagante. A São Paulo daquele tempo era tudo isso e os seus moradores a sentiam, pois viviam o processo do crescimento acelerado, da industrialização, da mudança que se fazia nas classes sociais. Assim, no Brasil, a experiência paulista era única e Mário de Andrade a refletia em seus versos, expressando, por meio de seu livro, a sensação de viver naquele turbilhão de mudanças.

O livro lhe rendeu o título de poeta futurista,<sup>38</sup> que foi prontamente rejeitado, uma vez que, apelando para o seu catolicismo e desaprovando as atitudes e o ideal de Marinetti, ele chegou a afirmar que jamais seria “reformador, revolucionário, iconoclasta”. A atitude de Mário de Andrade é altamente aceitável, se nos lembramos de que o poeta não pertencia à burguesia e ganhava a vida como professor de música no Conservatório de São Paulo, temendo, por isso, perder alunos. Se, naquele momento, Mário parecia tentar fugir da hostilidade da sociedade em relação ao futurismo, outros, como Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, aproveitaram-se do alvoroço criado para usá-lo como provocação e desafio. Não somente eles usaram o termo indiscriminadamente, como também os opositores brasileiros dos movimentos de vanguarda passaram a nomear e associar todas as novas

<sup>37</sup> ANDRADE, M., *O movimento modernista*, p. 237.

<sup>38</sup> Oswald de Andrade publica um artigo sobre a obra no *Jornal do Comércio*, em 27 de maio de 1921, sob o título de “O meu poeta futurista”, apesar de não se referir a Mário de Andrade diretamente, o artigo, além de transcrever um poema, cita o nome do livro.

manifestações artísticas ao futurismo, não se importando se elas eram divergentes, ou até mesmo antagônicas.

Apesar da rejeição sofrida, o escândalo fortaleceu o espírito de combate dos primeiros modernistas, que começaram naquele ano a idealizar e organizar um evento, uma espécie de comemoração, a fim de marcar definitivamente a entrada de novas estéticas ao panorama artístico nacional. Embora não se saiba de quem partiu a iniciativa,<sup>39</sup> a ideia central era reunir artistas considerados modernistas e expor as suas obras para o grande público. Se a princípio Di Cavalcanti pensou em uma pequena apresentação na livraria de Jacinto Silva, a ideia ganhou proporções muito maiores, dignas da aristocracia, com a introdução de dois senhores mais velhos, pertencentes à elite financeira e intelectual da sociedade brasileira: Paulo Prado e Graça Aranha. A presença da aristocracia criava mais um paradoxo do nosso tão contraditório movimento vanguardista, pois se de um lado havia o desejo de uma revolução estética, do afastamento da burguesia e da redefinição da cultura nacional, do outro havia uma relação de dependência com aqueles que representavam o mais arcaico do ponto de vista político, pois eram eles que financiavam os eventos dos modernistas brasileiros.

Financiado pela elite paulista e adotando as ideias da esposa de Paulo Prado, que sugeriu um acontecimento semelhante à Semana de Deauville, organizou-se um evento cujo palco não seria nada menos que o Theatro Municipal. Ele foi pensado para unir-se aos festejos em comemoração ao centenário da Independência do Brasil. A Semana de Arte Moderna, como foi chamado, pretendia ser o marco de outra independência, a da Cultura Brasileira. Sendo esse um paradoxo do Modernismo nacional, pois, apesar de desejar a libertação da influência europeia, ele era inspirado pelos movimentos vanguardistas europeus. Talvez, toda agitação em torno dos movimentos de caráter modernista representasse a ansiedade dos artistas brasileiros preocupados em produzir uma arte calcada na realidade nacional, mas ao mesmo tempo, a motivação inicial do movimento denuncia a ingenuidade de nossos escritores em não se darem conta de que sempre “bebemos de outras fontes”,<sup>40</sup> e até mesmo aquela vanguarda tão nossa, não era mais do que vestígios

---

<sup>39</sup> Acredita-se que o evento tenha sido idealizado por Di Cavalcanti. TOLEDO, *A capital da vertigem*, p. 213-231.

<sup>40</sup> CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p. 11.

de outras. Conforme afiança Antonio Candido (2006), estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras.

Com o apadrinhamento de grandes nomes da elite social e econômica de São Paulo, estava, enfim, consolidado o rumo do modernismo paulista. Em 29 de janeiro de 1922, o jornal *O Estado de S. Paulo* anunciava a Semana de Arte Moderna, “por iniciativa do festejado escritor, Senhor Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras”.<sup>41</sup> Para seus organizadores, a Semana inaugurava o Modernismo no Brasil e marcava a nossa segunda independência: a literária — a nossa literatura passaria de linguajar empolgado da arte acadêmica e dos temas estranhos à nacionalidade. “O movimento modernista, tal como o traduziam seus líderes, foi acentuadamente brasileiro, moderadamente paulista e desbragadamente paulistano”,<sup>42</sup> sendo que, provavelmente, o imaginário de se construir uma literatura totalmente nacional, apoiado pelo crescimento acelerado da *Pauliceia* possibilitou que modernistas brasileiros enxergassem-na muito maior e importante do que realmente era. A visão idealizada da cidade refletia-se nos contos, poemas e livros, Menotti Del Picchia chegou a descrevê-la como “uma metrópole febril, milionária, impressionante enorme”.<sup>43</sup> A São Paulo dos anos 20, a despeito de todo avanço tecnológico e transformações sociais que vivia, longe estava de ser a representante real de todas essas características.

A Semana abriu com o teatro lotado e a presença da alta sociedade, sendo prestigiada inclusive pelo presidente do estado Washington Luís. Graça Aranha, que não era um escritor modernista, fez a conferência de abertura. Mas ele não era o único cuja poética se afastava do ideal modernista, até mesmo os jovens escritores, árdus defensores da nova estética, pareciam bem acadêmicos, pois, apesar de todo o discurso em favor da arte moderna, seus textos não utilizavam os recursos que tanto defendiam. Em seus discursos teóricos, aparecia o “velho” léxico e o uso rebuscado da sintaxe, voltando-se para as convenções que desejavam combater, tornando a crítica modernista nacional antimoderna. Sendo isso, mais um dos nossos muitos paradoxos. O diálogo entre tradição e invenção parece mesmo se configurar como uma das dialéticas centrais da cultura brasileira, fazendo com que vanguarda e tradição andem lado a lado. Durante a Semana de 22, o único que já

---

<sup>41</sup> FERREIRA, *Língua e literatura luso-brasileira*, p. 334-335

<sup>42</sup> TOLEDO, *A capital da vertigem*, p. 222.

<sup>43</sup> BRITO, *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, p. 206.

havia escrito um livro de poesia adotando as novas estéticas era Mário de Andrade. Essa foi uma marca singular da Semana de Arte Moderna em sua fase literária: o Modernismo era muito mais alardeado do que praticado.

A Semana seguia tranquila, sem nenhum escândalo ou agitação, até que, na quarta-feira, o caos foi instaurado. Oswald de Andrade subiu no palco e foi recepcionado por um coro de vaias, que pareciam dirigidas muito mais ao poeta do que à obra, entre momentos de gritos eufóricos mais e menos intensos, ele conseguiu ler um trecho de seu romance *Os condenados*. Após Oswald de Andrade, foi a vez de Mário de Andrade enfrentar a fúria do público, que continuava implacável em sua manifestação de desaprovação por meio de gritos e assobios. O tímido escritor quase não conseguiu terminar de recitar seu poema “Inspiração”, cujos versos iniciam com uma declaração a São Paulo.

O caos provocado, ao contrário do que se possa imaginar, tornou-se o ponto alto da Semana de Arte Moderna e coroou-a como marco fundador do Modernismo Brasileiro. As vaias fizeram tão bem ao evento que mais tarde chegou a se cogitar que foram encomendadas. O que seria de um evento de vanguarda se não chocasse ou incomodasse o público? Talvez se não fossem as vaias, a Semana de 22 seria apenas um evento comemorativo que, provavelmente, passaria despercebido em nossa história, pois, reitera-se, os escritores nacionais ainda não eram de fato modernistas.

Entretanto, se os críticos e os escritores modernistas são indefinidos, Mário de Andrade é um capítulo à parte. Seus textos, tanto literários como teóricos, manifestavam o uso da nova estética. Observa-se que, ao criticar o parnasianismo, ele o faz de maneira moderna, “parodiando seu léxico, sua sintaxe, suas figuras de linguagem”. De forma irônica, Mário de Andrade denuncia a técnica usada para construir os poemas parnasianos, o cuidado excessivo com a métrica e a rima, mostrando que a poesia parnasiana é capaz de compreender a natureza da linguagem poética, mas não consegue captar o nosso mundo. O autor utiliza o seu conhecimento de poética para imitar a maneira rebuscada e redonda dos parnasianos, que utilizam “adjetivos prosaicos e rotineiros”,<sup>44</sup> a fim de enfatizar o caráter retórico da linguagem. Ele defende que uma poesia cheia de regras necessita de uma crítica igualmente cheia de regras.

---

<sup>44</sup> FABRIS, *O Futurismo paulista*, p. 59.

Mário de Andrade também utiliza esse conhecimento ao escrever o nono capítulo de *Macunaíma*, “Carta pras Icamiabas”. Logo, no título, ele faz uso do “*pras*”, mostrando a inovação da linguagem, a partir de uma gramática que refletia a expressão do povo brasileiro, entretanto, o texto é recheado de adjetivos e figuras de linguagem, sendo, portanto, uma crítica aberta aos parnasianos. Manuel Bandeira, em correspondência a Mário de Andrade, avisa-lhe que cometeu um excesso, ao criar a linguagem do paulista como se fosse de Rui Barbosa. Apesar de concordar e respeitar a opinião do amigo, Mário salienta que tudo fora intencional e não pretendia mudar a forma como a carta fora escrita — ainda bem que ele a manteve, pois ela é a síntese paródica do encontro entre o arcaico e o moderno. Para que o herói pudesse se incorporar à vida paulista, ele precisava de duas coisas: dominar a linguagem escrita e ter dinheiro para o que considerava importante e necessário. Ao relatar as suas aventuras para as Icamiabas, o herói tenta se apropriar de uma cultura que não era a sua. “Na sua estrutura satírica, a Carta é também uma “crônica de descobrimento””. Em uma situação análoga à de Pedro Vaz de Caminha, o herói “chega a São Paulo por acaso (mas não ingenuamente) em busca da muiquitã” e escreve, nesse caso não para prestar contas, afinal ele era o imperador, mas porque precisava de um favor, então “exibe sua pseudo-erudição com muita lábia para tratar do pedido do dinheiro”.<sup>45</sup> A carta não tinha apenas o propósito de criticar a linguagem escrita dos parnasianos e mostrar como esta se afastava da fala, ela também apresentava o contato do primitivo com o capitalismo e o choque entre civilizações.

“Em *Macunaíma*, Mário atinge o clímax de sua “fala” literária de modernista”,<sup>46</sup> ironizando o purismo lusitano e proclamando, “com gosto, nossa síntese, nossa mestiçagem linguística”,<sup>47</sup> o poeta parece incorporar todos os estudos que fez a respeito do Brasil e de sua cultura, reunindo-os em uma obra. Podemos dizer que foi um projeto ousado, uma “coroação” de todas as críticas modernistas que haviam sido escritas até aquele momento. Em conferência a fim de comemorar os 20 anos da Semana de Arte Moderna, refletindo sobre o que foi o movimento das vanguardas brasileiro em seus primórdios, Mário de Andrade declarou que o Modernismo era a antecipação do futuro, preocupado não apenas com a transformação estética, mas

---

<sup>45</sup> FONSECA, “A carta pras Icamiabas”, p. 281.

<sup>46</sup> LOPEZ, “Rapsódia e resistência”, p. 268.

<sup>47</sup> LOPEZ, “Rapsódia e resistência”, p. 268.

“um preparador, o criador de um estado de espírito revolucionário”.<sup>48</sup> Fazendo uma pequena retomada no tempo, talvez *Macunaíma* seja a síntese desse espírito revolucionário e que em suas páginas encontra-se reunido todo o paradoxo de nosso movimento vanguardista, apontando que a tradição e a modernidade convivem lado a lado.

Entre 1917 e 1928, ano da publicação de *Macunaíma*, há um grande embate entre a tradição e o moderno, que, no contexto brasileiro, nunca deixou de existir. A modernização social, política e econômica vivenciada, sobretudo em São Paulo, criou um ambiente propício para que nossa narrativa pudesse dialogar com novas formas estéticas, no entanto, fez-se necessária a tradição para que o movimento ganhasse corpo e fosse verdadeiramente revolucionário. Enquanto na Europa as vanguardas recusavam o passado e a ele se opunham diretamente, no Brasil, a tradição fez-se necessária para que o movimento ganhasse força e fosse validado como uma estética transformadora, principalmente, porque os artistas da Semana de Arte Moderna estavam diretamente ligados a esse Brasil arcaico. É preciso, pois, entender o contexto fundador de *Macunaíma*, a fim de lermos o romance não somente como um manual folclórico, ou como o ápice da discussão da linguagem e a materialização da Antropofagia, mas compreender que ele também é a realização da modernização de uma sociedade híbrida, que concilia e mistura diversos elementos, mostrando como a vanguarda tem uma função na modernidade do século XX e que o seu traço deve ser buscado na consciência que o artista tem do próprio papel histórico. “Não se trata de reduzir o trabalho artístico à origem social, mas de explicitar a capacidade dele de formalizar, explorar e levar ao limite revelador as virtualidades de uma condição histórica-prática”.<sup>49</sup>

O Modernismo brasileiro projetava a independência cultural do Brasil. Nossos jovens modernistas estavam ansiosos para se libertarem dos moldes europeus e criarem uma identidade que representasse o povo brasileiro, seus costumes e moldes. No *Manifesto Antropofágico* (1928), Oswald de Andrade declara que “queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração de direitos dos homens”. Mas como se livrar da influência europeia? Se o país reproduzia materialmente a dependência dia a dia. A

---

<sup>48</sup> FABRIS, *O Futurismo paulista*, p. 66.

<sup>49</sup> SCHWARZ, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, p. 23.

história brasileira é multicultural e multirracial, na sociedade brasileira encontram-se características positivas e negativas de várias nações. No Brasil, devido à modernização tardia e incompleta tudo se mistura como em um grande caldeirão, é impossível separar essas características, o resultado do encontro de várias culturas no território nacional. Ao mesmo tempo, podemos dizer que a formação social brasileira é a soma de múltiplas histórias sendo difícil, mas não impossível, encontrar uma síntese da nossa sociedade. Os modernistas brasileiros tomaram para si a tarefa de refletir sobre as virtualidades dessa síntese em contexto de modernização capitalista, tendo São Paulo como redução metonímica do processo inteiro. A mudança talvez não tenha acontecido como desejaram, mas ela foi fundamental e revolucionária para os nossos padrões culturais. No próximo capítulo, discutiremos essas questões analisando o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

## 2. A GÊNESE DA FORMAÇÃO DO CARÁTER NACIONAL

### 2.1 A muiiraquitã como símbolo da essência do nacional

*Como esperar transformações profundas de um país onde eram mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendiam ultrapassar?*  
(BUARQUE, 1976, p. 98)

*Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* é considerado pela crítica o livro mais importante da primeira fase do Modernismo brasileiro. Uma das peculiaridades do romance é sua classificação pelo próprio escritor como uma rapsódia,<sup>50</sup> visto que mistura elementos da poesia, da música e do folclore. A trama apoia-se na oralidade a fim de transmitir de maneira mais ou menos organizada o processo de transformação da sociedade, tratando de reunir os extremos: o mundo quase mítico ligado às tradições pré-coloniais e o ritmo vertiginoso de transformações da era moderna.

Em *Macunaíma*, tem-se a história da viagem de um herói de gesta em direção à cidade de São Paulo. O protagonista nasce às margens do rio Uraricoera, em uma tribo amazônica, e ali permanece até a morte da mãe. Findando-se o tempo de luto, ele toma seus irmãos e Iriqui<sup>51</sup> e partem de sua terra natal, iniciando, assim, a sua peregrinação para fugir da fome que assolava a região.

A migração interna, um fenômeno que existe desde a época colonial, e intensifica-se no início do século XX, é narrada de forma muito particular no romance, pois o autor a apresenta reforçando as lendas regionais, no entanto, sem esconder os motivos que levam o personagem a mudar-se: “a fome bateu no mocambo”<sup>52</sup>. Se em *O romance histórico*, Lukács aponta que “a grandeza literária provém justamente da resistência às intenções subjetivas, da sinceridade e da capacidade de reproduzir a realidade objetiva” é preciso reconhecer que Mário de Andrade apropria-se de um contexto social para dar luz a sua história, fazendo com que o externo se torne interno, dessa forma, a seca e a migração são elementos que

<sup>50</sup> Os gregos antigos chamam de rapsódia fragmentos de um poema épico cantado por rapsodo, aquele que mantém viva a cultura oral. A narrativa de Mário de Andrade tem como base os mitos dos povos que compõem o Brasil, o livro faz forte uso da oralidade em oposição à língua erudita.

<sup>51</sup> Iriqui era a segunda companheira de Jiguê. No entanto, ela tem um caso com Macunaíma. Jiguê perdoa a mulher e o irmão, deixando Iriqui ficar com o irmão, porque encontrou a maloca cheia de alimento. Em busca de um novo lar, os irmãos abandonam “Iriqui se enfeitando sentada nas raízes de duma samaúma”.

<sup>52</sup> De acordo com Cavalcanti Proença, os períodos de fome são uma tradição constante entre os nossos índios. (PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p.131).

desempenham um papel importante na estruturação do romance, transformando a realidade em estética.

A escassez da caça aparece logo no início do segundo capítulo, período em que as maldades de Macunaíma, ainda curumim, afastaram-no de sua família. Quando retorna já é adulto, pois a Cotia lhe deu um banho de caldo envenenado, visto que, em razão das malícias nas ações do herói, ela desaprovou as atitudes do menino, comparando-as a de um homem. Como o tempo de seca esticara-se, possivelmente, mais que o normal, Macunaíma também sai para caçar, ação que resultou na morte da mãe,<sup>53</sup> levando o herói e seus irmãos a abandonarem a terra. É preciso lembrar que a fome está presente desde o início da narrativa, provavelmente, a presença da mãe ligava o herói e os irmãos à terra. Sem ela, eles se viram livres para procurar uma região mais próspera.

Ao empreender essa viagem, ele encontra Ci, a líder de uma tribo de amazonas, casa-se com ela, após lutar contra a índia e vencê-la por astúcia, tornando, assim, o imperador do Mato. A união entre Macunaíma e Ci representa também a união do herói com a tradição, não a evocada pelo europeu, mas a relacionada à cultura popular. O casal tem um filho, que morre ainda bebê, e, com ele, por tristeza, acompanha-o a amazona, que, antes da morte, dá uma muiraquitã, espécie de pedra da sorte, para Macunaíma.

No entanto, como a terra das Icamíabas lhe remete o tempo todo à lembrança da amada, ele parte dali com seus irmãos e, nessa peregrinação, perde o amuleto ao lutar contra Capei, uma cobra grande que habita uma gruta em companhia das saúvas. O monstro matara uma jovem indígena — Naipi, Macunaíma se compadece da história da moça e promete matar Capei, o que efetivamente faz, não em um ato de bravura, mas de sorte. No entanto, durante a luta, ele deixa a muiraquitã cair. Desde o momento em que percebe não portar mais o amuleto, enche-se de tristeza e passa, com a ajuda dos irmãos, a procurá-lo em toda região, porém não o encontra. Até que o Negrinho Pastoreio se apieda dele e envia-lhe um uirapuru que lhe canta o paradeiro da pedra. A notícia acende a esperança do herói e ele decide

---

<sup>53</sup> De acordo Manoel Cavalcanti Proença, a morte da mãe é traço frequente nas lendas americanas. Mário de Andrade, provavelmente, inspira-se nas histórias de Couto Magalhães, em *O Selvagem*, para criar a morte da mãe do herói. Um índio tupinambá aproxima-se de uma corça que ele matou e reconhece no animal morto a própria mãe. (PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 134).

recuperá-la com ou sem ajuda. Seus irmãos decidem ir com ele para São Paulo, “porque o herói carecia de proteção”.<sup>54</sup>

O tema da migração é retomado, possivelmente, porque a realidade do período provocava tal reflexão. Com a abolição da escravidão e a Proclamação da República, houve um intenso deslocamento da população do Norte/Nordeste para o Centro-Sul. Em 1915, houve uma grande seca no Nordeste, levando ainda mais pessoas a se deslocarem rumo aos grandes centros. Há vários romances na literatura brasileira que narram o êxodo de suas personagens buscando melhorias de vida, especialmente nos anos 1930, quando esse se tornou um dos temas centrais da ficção brasileira.

O processo de formação da mão de obra livre no Brasil iniciou-se na época colonial. No final do século XVIII, o país contava com três milhões de habitantes, “dos quais metade era formada por livres e libertos: indivíduos de várias origens sociais, cujo traço comum residia na sua desclassificação em relação às necessidades da grande propriedade agroexportadora”.<sup>55</sup> Analisando esse processo, observa-se que São Paulo desde cedo (durante o século XIX) se tornou uma área para o trabalho livre, graças ao “fulcro do cultivo do café, ainda no período da escravidão, e nas duas primeiras décadas do século XX já estava à frente do processo de produção industrial do Brasil”, tornando-se, “portanto, o centro da dinâmica econômica do país”.<sup>56</sup> A obra de Mário de Andrade faz alusão ao processo migratório que fora intensificado no início do século XX, principalmente, de grupos dirigindo-se à cidade de São Paulo, já que a capital se modernizava rapidamente e recebia muitos trabalhadores oriundos de várias partes do Brasil e do mundo para ocuparem as vagas das fábricas e da construção civil. Contudo, é necessário fazer uma ressalva, quando falamos que a obra faz uma alusão à migração, afinal, Macunaíma é o avesso dos retirantes que saíam do Norte/Nordeste do país em busca de novas oportunidades de emprego, uma vez que o ócio, a preguiça e a luxúria dominam o personagem.

Ao iniciar a viagem rumo “a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê”,<sup>57</sup> Macunaíma deixa a sua consciência na ilha de Marapatá, mostrando que estava disposto a todas as coisas para ter de volta a muiraquitã. A perda da consciência

<sup>54</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 46.

<sup>55</sup> KOWARICK, *Trabalho e Vadiagem*, p. 34.

<sup>56</sup> KOWARICK, *Trabalho e Vadiagem*, p. 18.

<sup>57</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 45.

também pode ser referir à mudança sociológica diante do capitalismo crescente. O protagonista não é um habitante de uma cidade que está se modernizando, ele vem de uma cultura sem nenhum contato com a urbanização, assim, sua relação com o outro e com a natureza eram distintas do homem civilizado. Macunaíma precisa entrar em uma nova ordem, não sendo possível fazer isso, sem que houvesse a perda de uma parte de seu “eu”. Em outras palavras, e de maneira mais irônica, a passagem também reflete uma apreciação desencantada com relação aos modos de sociabilidade da sociedade burguesa, na qual a impessoalidade e o individualismo competitivo levam à perda ética da consciência e à adesão cínica à dura realidade capitalista.

A partir da perda da muiraquitã, a narrativa ganha uma nova consistência e começa a desenvolver-se em torno do amuleto. A lenda diz que a pedra talhada em forma de animais era o símbolo da cultura das Amazonas e representava o poder da magia, que concedia força ao portador.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Conta a lenda que em um tempo distante — 400 ou 600 anos atrás —, existia, entre as várias tribos que habitavam a região amazônica, uma formada exclusivamente por mulheres. Versadas nas artes da guerra, as Icamiabas, como eram então conhecidas, tinham fama de bravas e invencíveis lutadoras. Por isso, nem o mais ousado guerreiro penetrava nos domínios daquela tribo.

Superando a tradição de fragilidade feminina, as Icamiabas sempre cumpriram todas as obrigações tradicionalmente vinculadas aos homens. Caçando, lutando ou adorando seus próprios deuses sem a necessidade da presença masculina, construíram uma nação forte e temida que, com o tempo, passou a ser conhecida como Amazonas. A tribo das Amazonas.

Mas o poder e a independência dessas guerreiras não eram suficientes para a preservação da tribo. Para procriar necessitavam da presença do homem. Por isso, em determinadas épocas, abriam exceção em suas rígidas leis e recebiam na aldeia, às margens do lago Jaci-Uaurá, grupos de homens de tribos vizinhas.

Era um período de festas. Durante a Lua cheia, os homens vinham das mais distantes regiões, seguindo os rios abundantes, ávidos em aproveitar a única oportunidade que teriam de penetrar nos domínios das mulheres guerreiras. E possuí-las. As cerimônias religiosas eram realizadas sempre na última noite de permanência dos homens na aldeia. As mulheres dirigiam-se com eles para as margens do lago no qual, em honra de Jaci, a Lua, mãe dos frutos, entoavam cânticos e orações.

Quando a superfície calma das águas refletia o brilho intenso da Lua, as mulheres mergulhavam no lago e nadavam até o fundo para encontrar-se com a Mãe do Muiraquitã. De suas mãos recebiam uma substância argilosa de cor verde, com a qual esculpiam pequenas figuras tais como tartarugas, peixes, cilindros ou qualquer outra que lhes viesse à mente.

De volta à superfície, as pequenas esculturas, ainda moles, tornavam-se duras como pedras. Pequenos, verdes e brilhantes, esses talismãs cumpriam então o seu destino. Nessa noite de amor, as Icamiabas passavam ternamente as pequenas joias para o colo de seus escolhidos. Transformados em troféus, os Muiraquitãs eram usados pelos homens, que os penduravam no pescoço para que sua mágica os protegesse de todos os perigos, dando-lhes poderes sobre os outros homens.

As pequenas esculturas, veneradas como poderosos talismãs, eram então passadas de geração a geração aos filhos desses guerreiros, como herança de um momento de vitória de suas tribos sobre as temíveis mulheres guerreiras. As Icamiabas, por sua vez, após o período de gestação, separavam os meninos nascidos que eram mortos — e educavam as meninas nas artes da guerra. Foram-se os séculos, desapareceram as Icamiabas, mas restou a lenda. Até hoje, os Muiraquitãs são encontrados na região amazônica, sem que ninguém consiga explicar sua procedência. Sempre cuidadosamente

Se para os nativos do Mato Virgem, a muiraquitã era símbolo de poder, para a sociedade capitalista ela assume o valor de mercadoria, entrando para a lógica obsessiva e compulsória do capitalismo. Entretanto, não se trata de uma pedra preciosa com valor de mercado cotado, como o rubi, a esmeralda, o diamante; seu valor é simbólico, embora aquilo que ela simboliza não apresente valor em si. No entanto, no romance de Mário de Andrade, ela pode significar a própria essência do herói e a sua perda anuncia o fim trágico do protagonista.

De acordo com a história, a pedra é levada a São Paulo por meio do comerciante Venceslau Pietro Pietra, que é, na narrativa, caracterizado de diversas formas, a saber: Piamã, o Gigante comedor de gente; regatão peruano, possuidor de traços físicos do Curupira. O personagem, simbolicamente, parece representar a presença europeia na vida brasileira — há várias evidências de que ele era italiano. A primeira e mais óbvia é o nome, além disso, ele é um comerciante e naquela época muitos italianos exerciam na cidade de São Paulo atividade semelhante à de um regatão. Por fim, ele “morre de forma bem caricata em uma macarronada gritando: ‘falta queijo!’”.<sup>59</sup> Venceslau traz consigo todas as implicações que o processo de transformação decorrente de impulsos estrangeiros oferece, como, por exemplo, a modernização forçada a partir das pressões econômicas e políticas externas. Mais precisamente, o comerciante evidencia a força do capital, por meio do processo de acumulação de mercadoria e apropriação da força de trabalho. Além de se apoderar da história social do brasileiro, preenchendo o passado e o presente, tanto de 1920 como o atual. Assim, a pedra por ele possuída passa a ocupar uma posição de destaque, embora ela tenha baixo valor comercial.

Ao transfigurar o amuleto das Icambiabas em mercadoria e, em seguida, em obra de arte, o autor parece compreender bem a função da vanguarda como autocrítica da arte na sociedade burguesa. A muiraquitã não tinha grande valor comercial, logo, na casa do gigante, ocupa o lugar do museu. O artista e crítico russo Arvatov (2017) afiança que:

Enquanto a totalidade técnica da sociedade capitalista toma como base as mais elevadas e recentes aquisições, e se constitui numa técnica da produção de massas (indústria, rádio, transporte, jornal, laboratório científico etc.), a arte burguesa, em princípio, permaneceu artesanal e foi, por isso, empurrada para fora da práxis social comum a toda a humanidade,

---

trabalhados, esses amuletos são feitos de um material cuja jazida jamais foi encontrada. (Dana – Lendas brasileiras – Muiraquitã).

<sup>59</sup> DANTAS, *O ócio em Macunaíma*, p.63.

para o isolamento, para o campo da estética pura. [...] O mestre solitário — é esse único tipo de artista na sociedade capitalista, o tipo de especialista da arte “pura”, que trabalha fora da práxis utilitária imediata, porque esta se baseia na técnica das máquinas. Daí provém a ilusão da arte como fim em si mesma, daí todo o seu fetichismo burguês. (ARVATOV, Boris *apud* BÜRGER, Peter, 2017, p. 88)

Conforme relata Arvatov, a sociedade capitalista volta-se, em princípio, para a arte artesanal, isso porque a produção em massa faz com que a nova classe social inicie uma admiração por objetos que não fossem produzidos em larga escala, fazendo com que estes adquirissem, assim, um alto valor comercial. Além disso, parece que se acentua o gosto pela estética clássica, inspirada nos moldes gregos e romanos.

Com o advento do capitalismo, a arte parece ter apenas dois lugares: o mercado e o museu. Por isso, Arvatov afirma que “a arte como fim em si mesma” torna-se fetiche da burguesia. A vanguarda critica essa relação entre obra de arte e mercadoria, instituída pela sociedade capitalista. Na obra de Mário de Andrade, Venceslau Pietro Pietra representa a burguesia — o homem que enriqueceu a partir do comércio — e aquilo que não tem valor utilitário, como a muiraquitã, passar a ter um grande valor como obra de arte, dependendo de quem o produziu,<sup>60</sup> assim, a pedra além de representar uma grande carga histórica e social, passa também a ocupar o lugar do museu, pois, de certa forma, ela representa a tradição e o passado da cultura brasileira. Na trama,

Piamã confessou que a joia da coleção era mesmo a muiraquitã com forma de jacaré comprada por mil contos da imperatriz das Içambiabas lá nas praias da lagoa Jaciuruá. (ANDRADE, *Macunaíma*, p. 67)

Ao revelar para o herói que o tembetá era a verdadeira joia de sua coleção, o gigante representa bem o ideal burguês de se apropriar da obra de arte, e no caso

---

<sup>60</sup> “Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria da produção individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. Os ready-made de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações. Não é a partir da totalidade forma — conteúdo dos objetos individuais assinados por Duchamp que se pode fazer uma leitura do sentido de sua provocação, mas unicamente a partir da oposição entre objetos produzidos em série, por um lado, e assinatura e exposição de arte, por outro. É evidente que esse tipo de provocação não pode ser repetido quando se bem entende. A provocação depende daquilo contra o quê ela se volta; nesse caso, depende da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação.” (BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, p. 120-121).

do Brasil, de se apropriar dos bens da terra. Observa-se, também, que Venceslau mente sobre como conseguiu a pedra, pois na sociedade burguesa o valor da obra de arte era proporcional a quem a produziu. Assim, essa passagem recupera uma das críticas das vanguardas europeias. Mas, apesar de ter mentido sobre como conseguiu o amuleto, este tinha sido realmente talhado por Ci, Mãe do Mato.

A luta entre o gigante e Macunaíma pela pedra pode representar uma metáfora da luta entre a tradição e o moderno. De acordo com Jacques Le Goff (2003), “a atuação do antagonismo antigo/moderno é constituída pela atitude dos indivíduos, das sociedades e das épocas perante o passado, o seu passado”. Apesar de possuir uma formação social relativamente recente, o Brasil foi submetido às pressões do sistema econômico capitalista em seu estado nascente, delimitando assim uma função específica no longo processo de desenvolvimento desse sistema em escala mundial. Esse longo período foi marcado por diferentes e sucessivas ondas de influência europeia, o que se acentuou a partir do início do século XIX, com a transferência da Corte para o país e, conseqüentemente, com a Independência. Quando *Macunaíma* foi escrito, havia apenas 104 anos que o país havia deixado de ser uma colônia e 37 anos que se tornara uma república. Assim, desde a Independência até o fim da República Velha, os hábitos e costumes da elite brasileira (inclusive da elite cultural) se encontravam fortemente ligados à influência europeia, formando a base de uma tradição. É preciso entender que a tradição, principalmente para a nossa elite, é vista como os hábitos e costumes oriundos da Europa, diferentemente tradição da cultura popular e regional evocada pelo personagem Macunaíma.

Dessa forma, as características de representação literária do indígena durante o romantismo, quando o nativo brasileiro assumiu não apenas um significado estético, mas principalmente político de resistência, tornaram-se um problema para a geração modernista. Mário de Andrade torna essa representação um pouco mais complexa quando compõe a rede de relações entre o indígena e o capitalista: o esforço de Piamã em possuir a pedra seria uma metáfora (bem explícita, aliás) de figurar a conquista estrangeira sobre as riquezas brasileiras e, no limite, também sobre a cultura nacional; no que se refere ao tema do indianismo, seria uma denúncia a respeito da absorção fetichizada dessa cultura (personificada no indígena) pelos códigos estéticos estrangeiros. Por isso, a pedra pode significar a própria essência do herói; ela não é só o símbolo do amor entre Macunaíma e Ci,

ela possivelmente é também o símbolo da cultura do que é nacional e a alegoria da forma de acumulação primitiva do capital, lembrando que ela representava o poder de quem a possuía.

Ronaldo Brito (1985), analisando o primeiro Modernismo nacional, disse que as nossas vanguardas se diferenciavam das europeias, principalmente, porque os escritores precisavam construir uma identidade brasileira. Enquanto, o movimento europeu empenhava-se em romper com a tradição, o nosso esforçava-se “para assumir as condições locais, caracterizá-las e positivá-las”.<sup>61</sup> Isso porque para “reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição”.<sup>62</sup> O Modernismo brasileiro não lutava apenas contra a tradição europeia, ele precisava explicitar o que ela era, sendo necessário também definir quem era o brasileiro, uma tarefa bastante complexa, se considerarmos que qualquer redução a um fenótipo ou característica é falha e incompleta. Talvez, Mário de Andrade tenha se aproximado da definição do que é o homem nacional ao criar um personagem com traços tão distintos que só pode ser possível no mundo imaginário. Macunaíma é um ser contraditório, que assume o papel de herói, mas carrega consigo todo aspecto do bom *flâneur* (em situação periférica), a sua história se mistura à luta pela união entre o Mato Virgem e a capital do progresso. O encontro do herói com a natureza consagra-o como Imperador do Mato, já o seu encontro com a capital industrializada, revela a sua insensatez diante do sistema capitalista.

De certo ângulo, a disputa entre Macunaíma e um regatão peruano representa o desejo dos modernistas nacionais em resgatar uma tradição fraca,<sup>63</sup> opondo-se à tradição política, econômica, cultural e socialmente dominante. A obra de Mário de Andrade parece estabelecer os fundamentos pelos quais a Semana de 22 foi organizada, “tais como a revisão crítica do passado literário brasileiro, suas formas de expressão e a nova descoberta-releitura do Brasil”.<sup>64</sup> Resgatando a formação híbrida do país, a partir dos cultos e ritos que permeiam o subconsciente da nossa sociedade, *Macunaíma* reflete sobre a essência do brasileiro, a sua

---

<sup>61</sup> BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: o Trauma Moderno, p. 15.

<sup>62</sup> BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: o Trauma Moderno, p. 15

<sup>63</sup> A cultura indígena tinha sido praticamente dizimada pelos portugueses na época da colonização, além disso, os negros aqui implantados também se viram obrigados a mascarar seus ritos e cultos.

<sup>64</sup> SOUZA, A *pedra mágica do discurso*, p. 295.

relação com o trabalho e como é dada a sua interação com o mundo moderno e industrializado.

## 2.2 A falta de caráter e a formação da cultura brasileira

O romance traz o horizonte urbano, transformado pelo processo de industrialização, contrapondo-se com a imagem do Mato Virgem, que não fora ainda violado pela presença da máquina e das relações sociais da indústria moderna. Esse confronto entre a paisagem industrial, criada no âmbito de uma cultura de massa atraída pelo fragmento, pela superfície e natureza em transformação, é característico da realidade paulista no início do século XX.

Em São Paulo, o progresso e a vida rural conviviam lado a lado, entretanto, não havia harmonia na imagem panorâmica da sociedade. Esse embate é apresentado no livro não só na luta pela muiiraquitã, mas em toda a jornada do herói, desde a saída do Uraricoera à peregrinação até a capital paulista, finalizando com o seu destino trágico. Ele também aparece na formação do caráter do protagonista, nas suas características ambíguas, na sua relação com outro e, principalmente, na sua forma de inserção no mundo, através do trabalho.

A descrição da jornada do herói em busca da muiiraquitã assemelha-se a uma paródia<sup>65</sup> das tradições romanescas, conforme afirma Ismail Xavier (1993).<sup>66</sup> De acordo com o crítico, tanto o romance medieval como a obra de Mário de Andrade “assumem um espaço-tempo alegórico” trazendo como centro de sua narrativa um personagem “que se encontra a meio caminho entre o homem comum e o mito”<sup>67</sup> — ressalva-se que o homem comum descrito pelo pesquisador é historicizado, isto é, pertencente a um determinado processo social. Mas é preciso fazer a seguinte distinção quando se trata de comparar obras com fundo histórico tão díspar: se, na tradição romanesca, há a presença de um herói virtuoso, sem mácula, disposto a se sacrificar pelo bem de todos, em *Macunaíma* o herói é “descrito como luxurioso,

---

<sup>65</sup> Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, aponta que a narrativa de Macunaíma é uma espécie de bricolage. A obra se distingue por apresentar três formas de narrativas: um estilo de lenda, épico-lírico, solene; um estilo de crônica, cômico, despachado, solto; e um estilo de paródia. Linda Hutcheon diz que a paródia é uma “repetição, mas repetição que inclui diferença; é a imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo”.

<sup>66</sup> Citando Northrop Frye.

<sup>67</sup> XAVIER, *Alegorias do subdesenvolvimento*, p.140.

ávido, preguiçoso e sonhador”,<sup>68</sup> assumindo as características humanas do ócio, da falta de virtude e das mazelas da sociedade; são caracteres que realçam o rebaixamento ético próprio da sociedade capitalista e que não se encaixam no estereótipo de um herói clássico.

Em 1926, Paulo Prado havia escrito *Retrato do Brasil*, que traz uma série de reflexões sobre a identidade do brasileiro e aponta que a luxúria, a cobiça e a tristeza constituem traços de caráter que tipificam o homem nacional. Simbolicamente, é possível que *Macunaíma*, dedicado a Paulo Prado, traga um protagonista que seja “a síntese de um presumido ‘modo de ser brasileiro’”.<sup>69</sup> O discurso central da obra pode se configurar entre a “polaridade primitivo/civilizado” que aponta as virtudes e os defeitos do herói, constituído como um “ser coletivo”, “uma figura sincrética a desfiar uma identidade que se reporta ao ‘brasileiro’ e seu modo de inserção na sociedade moderna”.<sup>70</sup> O herói construído a partir de várias leituras e interpretações do Brasil é, então, situado em São Paulo, misturando as suas características primitivas às daquele “novo mundo”, tornando-se complexo, intrincado e multifacetado.

Os 18 capítulos do livro podem ser divididos em duas partes, sendo a primeira o espaço mítico das lendas, representado pelo local de nascimento de Macunaíma — o Uraricoera, a floresta, a tribo indígena —; e a segunda o espaço das indústrias, do progresso, das transformações tecnológicas provocadas pelo capitalismo e pela velocidade, representado por São Paulo, a cidade moderna, tentacular. Em *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade já havia escrito sobre as incongruências da capital paulista, onde sinais de arcaísmo e de progresso se misturam. Poeticamente, ele descreve o espaço em rápida transformação:

Os caminhões rodando, as carroças rodando,  
Rápidas as ruas se desenrolando,  
Rumo surdo e rouco, estrépitos, estalidos...  
E o largo couro de ouro das sacas de café!...  
[...]  
Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!!!<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 378.

<sup>69</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 378.

<sup>70</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 378.

<sup>71</sup> ANDRADE, “Paisagem nº 4”. In: ANDRADE, *Paulicéia Desvairada*, p. 61

Nesses versos, pode-se observar a sobreposição das imagens, a carroça (representando o elemento antigo) e o caminhão (o novo) dividindo o mesmo espaço. A velocidade das modificações que faz com que dois mundos se encontrem em um único lugar. Essa profusão de imagens é representada em *Macunaíma* através do caos psicológico<sup>72</sup> que provoca no personagem, pois ao chegar à São Paulo, ele precisa aprender a lidar com o desconhecido, com uma nova linguagem e costumes diferentes.

De acordo com Alfredo Bosi (2018), Mário de Andrade fazia a distinção entre o “primitivo histórico e o ‘primitivo’ como pesquisa do homem que não pode deixar de ser, apesar de tudo, um homem integrado em uma dada cultura de uma determinada civilização.” Dessa forma, apesar de o personagem ter se apoderado de alguns hábitos do homem moderno, ele não poderia negar a sua essência, nem a sua história. Basta lembrar que Macunaíma nasce preto retinto, filho de uma índia, em sua trajetória para São Paulo entra nas águas encantadas de uma cova — a “marca do pezão do Sumé” — e torna-se branco, loiro e de olhos azuis. Porém, nem mesmo essa transmutação fez com que o herói perdesse parte da raiz original e se tornasse completamente outra pessoa. Talvez, por isso, a obra transformou-se no símbolo da realização literária do antropofagismo.<sup>73</sup>

Se pensarmos na raiz da palavra antropofagismo, chegaremos ao costume ou hábito de uma pessoa ou comunidade de se alimentar de outros homens. Reitera-se que a vanguarda brasileira reivindicava para si um movimento novo e original, no entanto, “espelhava-se” nas vanguardas europeias. *Macunaíma*, nesse sentido, era antropofágico não só por provocar o choque entre dois mundos, mas também porque Mário de Andrade constituiu a sua rapsódia a partir de outras histórias. De acordo com o autor, ao ter contato com o mito Makunaima ele se encheu de profunda comoção lírica e sentiu necessidade de escrever sobre aquele cujas características pareciam formar “a entidade nacional do brasileiro”.<sup>74</sup> Vários personagens da obra foram recriados a partir de um modelo anterior, a noção de

<sup>72</sup> De acordo com Proença Cavalcanti, o jornalista e ensaísta português José Osório de Oliveira (1900-1964) considera a figura de Macunaíma como “turbulenta e sem medida, que encarna o caos psicológico de um povo em que os mais diversos elementos racionais e culturais se reuniram, sem que estejam, por enquanto, amalgamados”. (PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 8)

<sup>73</sup> É importante salientar que o livro *Macunaíma* é de 1926 e o *Manifesto Antropográfico* de Oswald de Andrade é de 1928, quando dizemos que ele é a realização literária do antropofagismo não estamos dizendo que ele se inspirou no *Manifesto*, mas que ele realizou antecipadamente o que o *Manifesto* mais tarde propôs.

<sup>74</sup> ANDRADE, “1º Prefácio”. In: ANDRADE, *Macunaíma*, p. 217.

intertextualidade é fortemente marcada no livro, o autor inspira-se nas lendas e na história do povo brasileiro para dar vida a seus personagens, entretanto, descontextualiza-os, dando-lhes uma nova roupagem e figuração.

Na narrativa de Mário de Andrade, as histórias populares sofrem mutações adquirindo elementos de mitos distintos e adotando características próprias. Gilda de Mello e Souza (2003) descreve bem esse processo, que ela chamou de bricolage. De acordo com a pesquisadora, o *bricoleur* retira a sua matéria-prima “de velhos sistemas”, contudo, em *Macunaíma* estes velhos elementos são rearranjados em uma nova ordem, “conforme a cor, o formato, a luminosidade ou o arabesco de uma superfície”. Dessa forma, Mário de Andrade recuperou elementos tanto da tradição oral como da escrita, indo muito além das lendas brasileiras, apoiando-se também em contos diversos — populares ou não —, abraçando a cultura europeia, indígena e africana.

O livro se liga “quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma”, reagrupando-os em um novo plano. Por exemplo, ao narrar os encontros do herói com a Cutia, ou o Curupira, notam-se elementos próprios da lenda do Saci.<sup>75</sup> Não são apenas as lendas que têm as suas características transmutadas, observe a descrição da experiência do herói com a macumba, em que o autor mistura elementos cariocas e baianos em um único ritual.<sup>76</sup> Até mesmo a História do Brasil sofre interferência do tempo e do espaço dentro da obra.<sup>77</sup> Afinal, parece que no território nacional tudo se misturou, tornando-o multicultural e multirracial.

O herói foi inspirado nas lendas dos povos Arekuná e Mayuluaípu e dos Taulipang. Nas histórias contadas nessas culturas indígenas, esse ser mítico aparece ora protegendo a floresta contra invasores, ora cometendo maldades contra os homens, não diferenciando se esse homem era seu parente ou inimigo. O nome

<sup>75</sup> PROENÇA, Roteiro de Macunaíma, p. 133.

<sup>76</sup> Sobre o capítulo “Macumba”, Mário de Andrade escreveu, em um de seus prefácios: “Basta ver a macumba carioca, desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Os orixás negros como Obatalá, ao lado do Satanaz católico, etc. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca 'bexiguento e fadista de profissão' e dum conhecedor de pajelanças, construí o capítulo a que ainda ajuntei elementos de fantasia pura”. (PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 167)

<sup>77</sup> Macunaíma chega a São Paulo quando o Brasil é uma república, mas durante suas correrias encontra João Ramalho, dos primórdios da fundação de Santo André da Borda do Campo; conversa com Maria Pereira, viva ainda, e amofumbada num grotão da beira do São Francisco, desde o tempo da invasão holandesa; convida Bartolomeu de Gusmão para viajar com ele no dorso de um tuiuiú; e o Padre-Voador, que morreu na Espanha, está caminhando e suando num areal do Maranhão. (PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 8)

do personagem indica uma característica perversa, a palavra Makunaima é formada a partir da junção de “maku”, que significa “mau”, com o sufixo aumentativo “ima”, ou seja, “O Grande Mau”. Em todos os mitos, que narram a vida desse ser, observa-se uma característica comum: ele sempre visava seu autobenefício em detrimento aos demais.

Mário de Andrade descobre Macunaíma ao ler o livro *Vom Roraima zum Orinoco*, do antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, e se inspirou nesse ser para criar um herói que apesar de semelhante ao ser mítico, era diferente, paradoxal, assim, como o nosso movimento vanguardista. Provavelmente, por criar um personagem que à primeira vista não parece de todo original, Mário tenha sido acusado de plágio, mesmo que indiretamente, por vários críticos da época. Em carta aberta a Raimundo Moraes, o escritor em sua defesa diz que não só copiou a obra de Koch-Grünberg, como também copiou a todos, aliás, copiou o Brasil,<sup>78</sup> mas o jeito era tão marioandradiano, que ninguém poderia negar que a obra era dele.

Macunaíma é nomeado pelo autor como *o herói sem nenhum caráter* porque possui características antagônicas. E, apesar de parecer que em toda narrativa ele usou de astúcia e trapaça para se beneficiar, não é possível afirmar que era de todo mau, nem de todo bom, era “verdadeiro, às vezes contraditório”,<sup>79</sup> ou seja, sem caráter definido, instável, mas um ser em mutação ética contínua e ininterrupta.

O protagonista nasce às margens do rio Uraricoera e é “filho do medo da noite”.<sup>80</sup> Em nenhum momento da narrativa é mencionada a figura paterna, indicando o lado mítico do nascimento dos heróis clássicos. Mas a personagem adota muito mais características de um anti-herói, assim, a falta do pai, pode representar outras marcas na personalidade de Macunaíma. Conforme aponta Narvaz e Koller (2006), a imagem do pai, na sociedade patriarcal, está ligada à formação do caráter, do trabalho e da proteção familiar.<sup>81</sup> Sendo essa, talvez, uma marca da deficiência na constituição do caráter desse herói.

Reforçando a ideia de que o personagem principal fugia ao estereótipo do herói grego (forte, corajoso, benevolente, geralmente, filho de deuses com mortais),

<sup>78</sup> ANDRADE, M., “A Raimundo Moraes”, p. 233.

<sup>79</sup> PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 11.

<sup>80</sup> É interessante observar que os grandes heróis geralmente são filhos de uma mulher mortal com um deus, revelando sua característica mítica desde o nascimento, talvez essa também tenha sido a intenção do autor. O herói de Mário de Andrade não é filho de um deus, mas num momento de silêncio tão grande, como por um lampejo a índia tapanhumas pariu uma criança que era filha do medo da noite.

<sup>81</sup> NARVAZ; KOLLER, *Famílias e Patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa*, p. 49-55

Miguel Sanches Neto (2019) afirma que o romance de Mário de Andrade tem o desejo de sabotar conceitos, de frustrar expectativas e de criar ambiguidades.<sup>82</sup> A própria definição da palavra caráter revela isso, pois ela possui múltiplos significados, podendo estar relacionada com um sentido moral — sem caráter pode classificar um homem amoral, mentiroso, inconsequente<sup>83</sup> — ou com a formação da identidade da cultura de um povo.

Possivelmente, o autor também queria externar que faltavam características delineadas na formação de nossa identidade cultural, ou seja, ela ainda não havia sido consolidada. Mário de Andrade, valendo-se da ambiguidade que a palavra provoca, cria um personagem e uma história ambivalentes, tanto no sentido moral como no ontológico. Nesta análise, vamos nos deter à noção de ser social à qual a palavra nos sugere.

No primeiro prefácio da obra, Mário de Andrade, fazendo uma reflexão sobre a história da sociedade nacional, afirma que

(O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja por civilização própria, perigo iminente ou consciência de séculos tenha auxiliado, o certo é que esses uns têm caráter.) Brasileiro (não). Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. (ANDRADE, 2008, p. 217-218)

---

<sup>82</sup> SANCHES NETO, “O herói primitivo”, p. 5.

<sup>83</sup> Vários estudos sobre a obra desenvolvem-se acerca da personalidade amoral de Macunaíma, apesar de essa ser uma interpretação possível, Mário de Andrade, em carta para Manuel Bandeira, enfatiza que não era o seu desejo que essas características fossem vistas como o símbolo do brasileiro. Segue o trecho da carta do dia 07 de novembro. “Agora voltemos pro símbolo. O símbolo em arte não é o Simbolismo não. O símbolo de Maeterlinck carece não confundir com símbolo que é síntese duma coisa, que nem Dom Quixote, Ulisses, Dom João e Shylock. Não falei que meu Macunaíma é um símbolo de que carece confundir com símbolo que nem Mallarmé ou Maeterlinck. Isso não é símbolo, é simbolismo. A importância está na coisa em si, por outra: a coisa pode viver por si: Porém há quem lê o Quixote e percebe além da coisa em si, tudo o que ela traz de representações ideais, esse tem gozo muito infinitamente maior. E até mais vital, Manu, porque a vida não é simples objetividade nem simples subjetividade, mas um complexo em que a sábia união traz a mais comovente e intensa e verdadeira vitalidade. Não sei se estou conselheiral, porém sei que estou verdadeiro. E você pondo reparo no racionalismo desbragado de outros, dos autores do século XIX, você compreenderá a causa principal porque esse século foi o menos ‘criador’ e o mais fatigante dos séculos de arte. Enjoativo. Macunaíma não é símbolo do brasileiro, aliás, nem no sentido em que Shylock é a Avareza. Se escrevi isso, escrevi afobado. Macunaíma vive por si, porém possui caráter que é justamente o de não ter caráter. Foi mesmo a observação disso, diante das conclusões a que eu chegara, no momento que lia Koch-Grünberg, a respeito do brasileiro, do qual eu procurava tirar todos os valores nacionais, que me entusiasmou pelo herói. (*Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica / Telê Porto Ancona Lopez. Editora da UFSC: Florianópolis, 1988. p. 397-398)

Nessa citação, o autor endossa que o brasileiro não possui nem uma civilização própria nem consciência tradicional, pois a nossa história trata-se, como se sabe, de uma herança dos tempos da Colônia, quando o eixo de desenvolvimento econômico e estruturação política e social se encontrava fora do país. O sincretismo cultural de europeus, indígenas e africanos não pode ser descolado de imperativos históricos dessa magnitude. Cientes dessa imposição objetiva, os nossos modernistas sabiam da dificuldade de se determinar raízes inequívocas, seguras, do nosso passado, que dava a impressão de o Brasil não tinha um “passado”, como, por exemplo, o dos países centrais do movimento modernista europeu. Assim, ao refletir sobre a falta de caráter do povo brasileiro, possivelmente, Mário de Andrade se reportasse à falta de uma identidade cultural que congregasse um país tão imenso, algo que representasse o povo como um todo unificado. O desenvolvimento desigual que marca o período colonial reforça o senso de desagregação da cultura brasileira.<sup>84</sup>

Para entendermos essa “falta de história” à qual o autor se referia é preciso levar em consideração que a formação da cultura brasileira se dá diferentemente dos países vizinhos, principalmente, porque as culturas indígenas aqui encontradas desenvolviam-se socialmente, politicamente e economicamente diferentes das encontradas na América espanhola. Os espanhóis encontraram civilizações organizadas, com uma razoável infraestrutura urbana, econômica e social, um aparato cultural sofisticado, que trabalhava ao mesmo tempo o mito e a razão. Constituíam-se como povos-nações organizadas, com um aparelho administrativo bem desenvolvido, uma cultura estruturada, razoável vida urbana de agentes produtores. Na condição de “nações”, incas, astecas e maias frequentemente lutavam uns contra os outros,<sup>85</sup> a fim de dominar politicamente e economicamente outros povos. Logo, historicamente, quando eles foram dominados pelos espanhóis já estavam habituados a lutar para preservar sua própria identidade e seus

---

<sup>84</sup> É importante salientar que no início do século XX, nem o futebol, nem o carnaval eram símbolos nacionais. O Carnaval se popularizou no Brasil ao longo do século XX, apesar das marchinhas de carnaval terem surgido no século XIX, destacando a figura de Chiquinha Gonzaga, o samba só surgiu por volta de 1910, com a música “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida. Mas foi ao longo de todo o século XX que o carnaval foi se consolidando até se tornar símbolo nacional. Já o futebol só começou a se popularizar na década de 1930, graças à campanha do Brasil na Copa de 1938. Nota-se que as tradições brasileiras parecem bem recentes e importadas, uma vez que nem o Carnaval era uma festa típica da nossa cultura, nem o futebol é um esporte inventado aqui.

<sup>85</sup> Entre os indígenas brasileiros também havia várias disputas pela dominação de território e poder, no entanto, as sociedades existentes aqui tinham uma organização diferente da encontrada na maioria da América espanhola.

costumes, como forma de resistência à colonização, talvez, por isso, resistiram culturalmente ao europeu.

No entanto, os livros de história apontam que praticamente todas as nações indígenas habitantes do território que se tornou o Brasil viviam como caçadores e coletores, sem uma vida social estruturada. A desagregação das culturas indígenas que ocupavam essas terras acabou servindo como facilitador da ação colonizadora, e, apesar de focos de resistência, os nativos da América portuguesa tiveram seus costumes praticamente dizimados, pois muitos foram obrigados a renunciar suas tradições e crenças. Fato semelhante também aconteceu com os africanos trazidos para cá. Contudo, apesar dessa aculturação forçada, ela não foi absoluta e, como contraparte, observa-se que os primeiros portugueses também não pareciam interessados em perpetuar nessas terras os seus costumes, uma vez que agiam de forma díspar na terra recém-descoberta.

O Brasil era uma colônia de exploração e, a princípio, não houve uma política concreta de ocupação do território. Somente, depois de 1530, o perigo iminente de que o território fosse invadido e conquistado por holandeses e franceses fizeram com que a coroa portuguesa olhasse diferentemente para a terra. Essa falta de interesse inicial se deu porque quando os portugueses, como mencionado na Carta de Pero Vaz de Caminha, chegaram à Terra de Vera Cruz não encontraram, nem ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro, só uma vasta extensão de vegetação, talvez, ficaram um pouco decepcionados, já que a vizinha, Espanha, havia encontrado em outra parte da América, uma população que utilizava metais preciosos em seus ornamentos.

A princípio, os portugueses que aqui permaneciam não “preservavam” nem mesmo a própria língua, adotando a língua geral — idioma de raiz tupi. Somente em 1759, a língua portuguesa substituiu a língua geral e tornou-se a língua oficial da colônia. Provavelmente, todos esses fatos contribuíram para a afirmação de Mário de Andrade sobre a falta de civilização própria e de consciência tradicional dos brasileiros.

A formação cultural do brasileiro é então uma mistura de muitas outras, mas que não chegam a se congregarem em uma só, produzindo vários ecos e reforçando a falta de uma identidade própria. A procura por um ser unilateral para representar o homem nacional parece um projeto sem êxito, pois “o brasileiro só pode surgir de um entrelaçamento consideravelmente complexo”, uma vez que ele é uma mistura

não uniforme de vários povos, oriundos de vários lugares, dados por uma imigração não regular, “vê-se bem que a realidade de sua formação é altamente duvidosa, senão absurda”.<sup>86</sup> Isso se deve em grande medida à desagregação social, pois o desenvolvimento econômico aprofundou e reproduziu (até os dias de hoje) um enorme abismo entre as classes.

Mário de Andrade procurou jogar luz sobre esse problema, dando ênfase a um tipo de mistura conceitual, ampliada na narrativa por meio das “fugas espetaculares”<sup>87</sup> do herói, quando apresenta um Brasil diversificado em paisagens e histórias. A própria gênese do personagem procura congrega todas as raças em uma, mas parece que há a impossibilidade que um povo tão multirracial fosse representado físico e mentalmente em uma única pessoa. Pode ser que o único lugar possível para se reunir um ser tão complexo e multifacetado seja o espaço do mito. Nesse espaço, o herói e seus irmãos podem entrar em um poço de águas milagrosas e a metamorfose é possível. Assim, um índio preto retinto pode se transformar em um homem branco, loiro e de olhos azuis. No entanto, só essa metamorfose não engloba todas as características físicas do brasileiro, é preciso que os irmãos de Macunaíma também se joguem na água. O primeiro, Jiguê, percebendo o milagre, atirou-se na cova, mas depois de ela lavar todo o pretume de seu irmão, ela só conseguiu deixar Jiguê da cor de bronze; para o último, Maanape, restava apenas um pouco da fonte milagrosa, mas o suficiente para deixar as palmas das mãos e dos pés avermelhados. Enfim, parece que o herói estava pronto para sair do espaço mítico e adentrar no outro Brasil, o que tentava se modernizar, tomado pela velocidade, pela máquina e pelo progresso. Entretanto, o romance mostra que até mesmo no campo mítico há a impossibilidade de unificar o povo brasileiro, pois o mito não unifica a ação, não integra o ser e não planifica as contradições históricas que a narração desenvolve pelo caminho.

O novo mundo ofereceria ao herói e aos seus irmãos muitas dificuldades, uma vez que era preciso congrega a cultura do Mato Virgem à do Brasil, que se encontrava em processo de mudanças. Dessa forma, a história de vida do herói, a sua personalidade em formação e a sua relação com o trabalho iriam aumentar as barreiras para essa união. Além disso, Macunaíma descobriria em breve que para sobreviver no mundo capitalista era preciso dominar a linguagem e ter dinheiro. Se

---

<sup>86</sup> CUNHA, *Os sertões*, p. 32.

<sup>87</sup> PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 7.

para o primeiro a solução é o estudo, para o segundo o método mais usual é o trabalho.

### **2.3 Do Mato Virgem à capital paulista: a trajetória do trabalho e do ócio na vida do herói**

Os aspectos exteriores da modernização, como os automóveis, o avião, o telégrafo, as fábricas têxteis, contribuíram para que os primeiros vanguardistas brasileiros acreditassem que o Brasil se tornaria o novo centro econômico, político e cultural do mundo.<sup>88</sup> Essa perspectiva inicialmente entusiasta se faz acompanhar do seu contraditório, abrindo caminho para mostrar e discutir os efeitos deletérios do capitalismo. Assim, o romance *Macunaíma* apresenta o lado negativo do sistema capitalista, mostrando como o progresso ajudou a manter as assimetrias no lugar.

A história colonial legou ao país, já independente, um sistema de produção compulsória, baseado na exclusão massiva da maioria dos trabalhadores diretos. A escravidão marcou nossa formação histórica e social de maneira tão profunda que as mudanças políticas e jurídicas não conseguiram reverter. No sistema capitalista, com a ascensão de uma burguesia industrial, a exploração dura da mão de obra braçal continua ocupando uma posição de destaque. Mas, como introduzir uma nova prática, mudar a mentalidade, mudar a correlação de forças em um país que fora escravocrata a maior parte de sua existência? O sistema de produção colonial marcou acentuadamente<sup>89</sup> as relações do brasileiro com o trabalho e a visão que a classe rica tinha a respeito dos homens livres deste país. Lúcio Kowarick (2019) afirma que os livres e libertos, que haviam sido marginalizados desde os tempos coloniais, passam a ser “vistos pelos senhores como a encarnação de uma corja inútil que prefere a vagabundagem, o vício ou o crime à disciplina do trabalho”.<sup>90</sup> É nesse sistema fechado a transformações de base no qual o herói se instala, relativizando ou mesmo jogando luz questionadora sobre sua dimensão dita moderna.

---

<sup>88</sup> Quase 11 anos depois da Semana de Arte Moderna, o imaginário dos escritores vanguardistas acerca do futuro sublime do Brasil ainda permanecia. Oswald de Andrade, em seu livro *Serafim Ponte Grande* (1933), externou o sentimento de grandiosidade da nação brasileira expressando como o progresso “a todo vapor” logo transformaria o Brasil em um país a ser imitado. “— Meu caro amigo, o Brasil é isso. Daqui a vinte anos os Estados Unidos nos imitarão”.

<sup>89</sup> FERNANDES, *A revolução burguesa no Brasil*, p. 190-191.

<sup>90</sup> KOWARICK, *Trabalho e Vadiagem*, p. 53

Assim, Macunaíma precisaria abandonar a sua raiz para se dedicar ao trabalho, a fim de sobreviver no mundo capitalista, mas como ele herói haveria de trabalhar? Para entendermos a relação do protagonista com o trabalho é preciso rememorar a sua experiência de vida e considerar o significado do trabalho numa sociedade que não era voltada para a produção e para a acumulação.

Na infância, o herói se recusa a entrar no jogo da sociedade tribal, apresentando pouco entusiasmo para o trabalho e evitando a socialização com os seus pares. Quando o incitavam ao diálogo, respondia: “Ai! que preguiça!”,<sup>91</sup> que, convenhamos, é um lema antiprodutivista poderoso. No entanto, apesar da pouca disposição para as atividades tribais, parecia reconhecer a importância do dinheiro, pois, de acordo com o narrador, apesar de o personagem viver deitado na rede, ele “punha os olhos em dinheiro e dandava pra ganhar vintém”, demonstrando astúcia e trapaça com o fim de se favorecer. Desde o início da narrativa, Mário de Andrade coloca certa importância central no dinheiro em uma sociedade que historicamente não o concebia. Isso mostra que o autor não foi sistemático (do ponto de vista da verossimilhança) com relação a esse tipo de representação, usando de maneira livre e crítica a sobreposição de estruturas históricas para representar a realidade social do Brasil em marcha de transformação. A utilização de signos da modernidade, por exemplo, dinheiro, na tribo primitiva, apesar de inverossímil, faz parte da lógica alegórica de construção do mito Macunaíma, por parte do autor.

Outra característica presente no personagem desde o início da obra é a erotização. Desde a infância, o herói mostrava inclinação para as atividades carnavais e sensuais, uma vez que gostava de brincar com as cunhãs, ora colocando “a mão nas graças dela”, durante o banho no rio, ora mergulhando e fazendo com que as mulheres soltassem “gritos gozados por causa dos guaiamuns”.<sup>92</sup> Assim, ele é construído também em virtude do prazer carnal e do erotismo. No decorrer da narrativa, esse aspecto de sua personalidade se fará presente, muitas vezes, de forma desenfreada. Parece que o personagem se move em torno dos prazeres sexuais, pois ele pensa, deseja e pratica o sexo em vários momentos. Quando, ao entrar em contato com o mundo industrializado, põe-se a pensar sobre como todo aquele sistema se organiza e adquire uma potência estranha a ele, sua primeira reação foi o abatimento, com uma tristeza tão internalizada que o paralisou por

---

<sup>91</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 13.

<sup>92</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 13.

completo, passando uma semana sem comer nem “brincar”. É interessante notar que a narrativa equivale essas duas necessidades entre as que movem o herói: sexo e alimento são igualmente vitais para ele. Os prazeres carnais são tão intrínsecos ao personagem que ele não conseguiu cumprir a promessa que fez para Vei, a Sol, e como consequência de suas libertinagens, no final da narrativa, ele perde definitivamente a muiraquitã.

Essas características da preguiça e do erotismo marcam profundamente o personagem e são elementos importantes para discutir a relação do trabalho e da ociosidade no território brasileiro, uma vez que marcam a dicotomia entre o sistema capitalista idealizado e o que de fato é aplicado em uma sociedade híbrida, herdeira de um sistema colonial complexo e desigual.

### *2.3.1 – A inaptidão de Macunaíma para o trabalho na Sociedade Capitalista*

O trabalho na sociedade indígena não tem a mesma conotação que na sociedade capitalista. Na primeira, apesar de todos trabalharem, ele é uma ferramenta para satisfazer as necessidades imediatas de sobrevivência e a divisão de tarefas era definida por critérios extraeconômicos (idade, sexo etc.); no caso do capitalismo, o objetivo é a privatização do excedente produtivo e a acumulação, e a divisão se deve às diferenças de classe. Assim, enquanto a sociedade ocidental utiliza-o para justificar a meritocracia, o enriquecimento e o poder, a tribal produz apenas o que será consumido.

Se pensarmos na organização de uma tribo, o curumim desde a tenra idade é ensinado a pescar e caçar, pois todas as atividades da tribo são desenvolvidas e pensadas como fonte de sobrevivência. Então, espera-se que todos unam suas forças pelo bem comum. Porém, Macunaíma, ao contrário do que é esperado, “ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros”. Quando, ele resolve caçar, ele o faz por brincadeira, para se divertir e ganhar reconhecimento da tribo, apesar de não contribuir significativamente com os afazeres.

Fábio de Sousa Dantas (2008), em sua dissertação “O ócio em Macunaíma: uma constituinte de liberdade”, faz uma descrição detalhada sobre a relação de Macunaíma com o trabalho. A respeito da tristeza que Macunaíma sente quando o irmão lhe nega um pedaço de corda, de acordo com Dantas, não é porque o

curumim queria muito trabalhar, mas porque ele enxergava aquilo como algo que lhe tirava a liberdade de fazer o que bem entendia. O êxito em sua caçada não veio do trabalho duro, mas de sua astúcia e do feitiço que o pai-do-terreiro lançou na corda.

No Capítulo II, “Maioridade”, Macunaíma engana os irmãos no momento em que a fome mais castigava a tribo, demonstrando falta de empatia com a tribo e a família.

Então Macunaíma quis se divertir um pouco. Falou pros manos que inda tinha muita piaba muito jeju muito matrinxão e jatuaranas, todos esses peixes do rio, fossem bater timbó! (ANDRADE, *Macunaíma*, p. 21)

O herói aproveita-se de uma situação difícil para a comunidade, quando não havia mais caça na floresta e a “fome bateu no mocambo”, para enganar os irmãos. Enquanto eles pulavam no rio cheio de barro e se sujavam até os dentes, “Macunaíma ria por dentro vendo as micagens dos manos”, fingindo que também procurava por alimento. No final da tarde, ao ver a raiva dos irmãos, “mentiu” dizendo que timbó já tinha sido gente que nem eles. A fim de esconder a trapaça, o herói usa da sabedoria indígena que acreditava que as formas de vida animal já tinham sido seres humanos em outra época. Dessa forma, ganha a admiração dos irmãos.

No único momento da narrativa em que Macunaíma tenta se enquadrar na ordem de trabalho tribal acontece uma tragédia: a morte da própria mãe.

Ao casar-se com Ci e assumir o posto de Imperador do Mato, a relação do herói com o trabalho torna-se ainda mais distante. Seus dias se resumiam em brincar com Ci e ficar na rede “matando formigas taiocas, chupitando golinhos estalados...”.

Mesmo diante da morte da companheira, Macunaíma não se entrega ao trabalho, passando a viver livremente com a herança deixada pela Icamiaba. Em posse da muiraquitã, o herói se consagrava como o guerreiro valente, apesar de nenhum de seus atos justificarem o título. Dessa maneira, a muiraquitã também simbolizava a ociosidade do herói, pois as ações que o levaram a possuir o talismã não envolviam coragem ou força, mas sim astúcia.

Perder o amuleto era perder tudo aquilo que ele amava, principalmente, a falta de esforço para conseguir o que queria. Conforme dito pelo narrador, ele não gostava do trabalho, mas “gostava do dinheiro”. É importante frisar que o dinheiro

aqui tem uma configuração diferente do dinheiro visto pelo capitalismo; ele é visto como moeda de troca, como meio circulante necessário para satisfazer as necessidades imediatas. O ideal de Macunaíma opõe-se fortemente ao ideal burguês. Observa-se que, desde a mercantilização da economia, o acúmulo de bens e capital passa a ser hiperestimado pela sociedade. O trabalho passa, assim, a ser visto como maneira de acumulação de riquezas, principalmente, a partir da industrialização, com a potencialização dos meios de produção mediante as invenções de máquinas e a criação de um vasto mercado consumidor. Provavelmente seja nesse período que a centralidade do trabalho é amparada por um discurso moral, segundo o qual o trabalho enobrece e aqueles que se colocam fora de sua esfera são eticamente condenáveis. Karl Marx, fazendo a relação entre o dinheiro, o trabalho e a mercadoria, afiança que para refletir as formas de vidas humanas é preciso seguir a rota oposta à do seu verdadeiro desenvolvimento histórico, pois só possível entendê-las “depois do fato consumado, quando estão concluídos os resultados do desenvolvimento”.<sup>93</sup> Dessa maneira, é provável que a relação do herói com o mundo capitalista possa ser entendida a partir da perda da muiraquitã.

Reitera-se que a obra parece estar dividida em duas partes, havendo uma possível separação entre o espaço mítico e o moderno, sendo que o choque entre esses dois mundos é narrado a partir do capítulo V — “Piaimã”. Macunaíma, depois de apoderar-se dos “tesouros herdados da Iambiaba”, parte para São Paulo, onde pretende encontrar o gigante Venceslau Pietro Pietra e recuperar o seu talismã perdido.

A jornada até São Paulo se dá no espaço do maravilhoso,<sup>94</sup> o herói é acompanhado sempre pelos bichos da floresta, indicando que ele era o imperador do mato. Só que na capital paulista, onde as mediações pessoais e sociais e as formas de inserção no mundo foram desmistificadas, ele não era ninguém, ou seja, era um indivíduo anônimo como tantos outros que habitavam uma cidade grande. São Paulo tinha uma ordem social diferente da existente no Mato Virgem, as pessoas frequentemente perdiam sua individualização, pois as relações sociais se davam através da reificação do trabalho alienado:

---

<sup>93</sup> MARX, *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858*: esboços da crítica da economia política, p. 150.

<sup>94</sup> No espaço das lendas e dos mitos.

A forma acabada do mundo das mercadorias — a forma do dinheiro — que realmente dissimula o caráter social dos trabalhos privados e, em consequência, as relações sociais entre os produtos particulares. (MARX, 2011, p. 150)

Na cidade industrial, Macunaíma não era imperador de coisa alguma e o muito do que tinha no Mato Virgem tornava-se pouco diante do sistema de consumo capitalista. Em breve, ele iria entender que o valor do cacau, produto primário, não era suficiente para manter o seu estilo de vida, pois em São Paulo pagava-se inclusive para brincar. Neste arco, desenvolve-se uma imagem da assimetria entre as duas sociedades que, mediante o processo de mutação, se encontravam no foco do romance.

Assim, a condição financeira foi a primeira barreira imposta pela cidade industrial ao herói e aos seus irmãos. Primeiramente, eles descobrem que a moeda de troca tinha vários nomes e que o cacau valia muito pouco na conversão. Veja como o narrador descreveu esse momento.

Quando chegaram em São Paulo, ensacou um pouco do tesouro pra comerem e barganharam o resto na Bolsa apurou perto de oitenta contos de réis. Maanape era feiticeiro. Oitenta contos não valia muito mas o herói refletiu bem e falou pros manos:  
— Paciência. A gente se arruma com isso mesmo, quem quer cavalo sem tacha anda de a-pé [...] (ANDRADE, *Macunaíma*, p.51)

O herói se depara com a desigualdade de valores e prestígios que há entre o produto primário-exportador e o industrializado. A partir dessa passagem é possível analisar a relação de poder existente na sociedade capitalista, investigando, principalmente, a herança legada ao país do período colonial. O Brasil fora uma colônia de exploração, e ele oferecia à Metrópole matéria-prima; no entanto, não desfrutava do lucro que tal atividade poderia gerar, pois praticamente todo excedente era destinado à nação colonizadora. Ironicamente, a Coroa Portuguesa também não permanecia com o produto primário, trocava-o por produtos industrializados, oriundos, principalmente, da Inglaterra. Provavelmente, o território inglês tenha sido o grande beneficiado dos produtos brasileiros.

Esse contraste entre o produto artesanal e o manufaturado é visto desde o descobrimento do Brasil até os dias de hoje. Nas informações quase anedóticas dos primeiros viajantes, os indígenas trocavam pau-brasil por espelhos e pequenas

bugigangas sem valor para os portugueses, esse escambo pode ser visto de forma prejudicial, uma vez que lesava os nativos e também não valorizava a força de trabalho deles. Quando Macunaíma descobre que nas terras do igarapé Tietê a moeda tradicional não era o cacau, parece ter entendido que a força braçal era “mercadoria” de troca e “ficou muito contrariado. Ter que trabucar, ele, herói!... Murmurou desolado: — Ai! que preguiça!...”<sup>95</sup>

Não se sabe exatamente o que o herói esperava encontrar na cidade grande, a única referência a esse ambiente na primeira parte do livro se dá depois do nascimento do filho, quando Macunaíma batia na cabeça da criança e dizia: “— Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro”.<sup>96</sup> Provavelmente, ele tenha encontrado uma cidade bem diferente de sua imaginação, naquele primeiro instante, ela não parecia amigável. Não era a cidade do enriquecimento fácil, e certamente essa foi a primeira decepção que a cidade industrial lhe ofereceu.

A cidade de São Paulo traz para Macunaíma muitas dificuldades. A limitação de dinheiro é uma destas, mas a prática da injustiça, a poluição, a proliferação de doenças, a corrupção, e, principalmente, a exploração do trabalho representam para Macunaíma o seu grande opositor, ao lado do gigante Piaimã. Por isso, a todo o tempo, o herói desvirtua esses obstáculos através de algumas ações básicas: a prática sexual, os passeios constantes, a criação de brincadeiras ou de mentiras e a repulsa à máquina, por simbolizar o desenvolvimento do trabalho capitalista, o distanciamento de atividades que exijam esforço (trabalho) — todas estas, claras manifestações de seu apego ao ócio. (DANTAS, 2008, p.68-69)

Além da dificuldade financeira, Macunaíma deparou-se com outros elementos que eram próprios das cidades industriais, por exemplo, a fumaça das fábricas, a proliferação de doenças,<sup>97</sup> a corrupção e a exploração do trabalho. Sendo que este último é bem marcado nas relações do herói com o exterior. Observe que essa relação pode ser analisada em dois níveis de profundidade: um deles reside na consciência do herói, que se orienta pelo desejo, pela satisfação imediata; e o outro é o sistema capitalista, que funciona à revelia da personagem, que a envolve e delimita suas ações. Observa-se que o sexo, por exemplo, naquele espaço, foi a alternativa que o herói criou para a fuga da realidade. Depois de se instalar na

<sup>95</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 51

<sup>96</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 34.

<sup>97</sup> Depois da primeira noite de amor paulistano, Macunaíma amanheceu com a boca cheia de sapinhos. (ANDRADE, *Macunaíma*, p. 53)

cidade, Macunaíma lembra-se de procurar Ci (a estrela no céu), mas havia ali muitas cunhãs brancas às quais ele se entregou ao prazer e ao deleite. Parece que na cabeça de Macunaíma só há espaço para o entretenimento imediato e a satisfação da libido. No entanto, ao fim da noite de libertinagem, ele descobre que todo aquele gozo tem um preço: o sistema ensina-lhe que o seu objeto de desejo (a mulher) é uma mercadoria como outra qualquer e que o sexo em si é um negócio como outro qualquer.

Contudo, a maior descoberta de Macunaíma foi a máquina, o símbolo do desenvolvimento capitalista e do trabalho. Era dessa forma que provavelmente os modernistas, os políticos e a população em geral viam a cidade tentacular, assim, ela era anunciada na imprensa e na literatura: São Paulo, a capital do trabalho, da indústria e do comércio.<sup>98</sup>

Além de todos esses novos elementos, Macunaíma precisa lidar com a sua própria ociosidade em uma cidade em que a maioria das pessoas está ligada fortemente ao trabalho. No Capítulo 11, “A velha Ceiuca”, em mais um ato infantil e apenas para se vingar dos manos, o herói inventa que encontrou rastro fresco de tapir em frente à Bolsa de Mercadorias. Os irmãos foram caçar o bicho e a procura alvoroçou a multidão que largou seus afazeres para procurar também. O resultado dessa mentira foi a revolta da população; eles não reagiram bem ao ato, como disseram: “a gente vive trabucando pra ganhar o pão-nosso e vai um indivíduo tirar a gente o dia inteiro do trabalho só pra campear rastro de tapir”.<sup>99</sup> De acordo com o narrador, o povo ficou zangadíssimo e desejou linchá-lo. Na cidade civilizada, não há espaço para as brincadeiras do herói, nela ninguém admira a sua “inteligência”. O ritmo de vida imposto pela sociedade capitalista era incompatível com o tempo gasto em buscas vãs, como as propostas por Macunaíma a fim de enganar os irmãos. O trabalho significa integração ao sistema vigente e a fuga dele, a atitude antissistêmica significa se colocar à margem da lógica inexorável da produção, ou seja, ser marginal com relação aos valores produtivistas.

A questão levantada aqui é o valor da força de trabalho, os comerciantes, revendedores, baixistas, Matarazos, vendiam-na em troca da sobrevivência. Marx (2008), em *Trabalho Assalariado e Capital*, demonstra que “a força de trabalho em

---

<sup>98</sup> SEVCENKO, *Orfeu extático na metrópole*, p. 86.

<sup>99</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 127.

ação é a própria atividade vital do operário, a própria manifestação da sua vida”.<sup>100</sup> As ações de Macunaíma não só atrapalham o curso do dia, como rouba a “vida” das pessoas. Nessa relação, possivelmente, há uma crítica à mercantilização da mão de obra. Marx (2011) afiança que apesar do espanto causado quando ele demonstra o estabelecimento das relações entre casaco, botas, etc. com o linho, como encarnação universal do trabalho humano abstrato, esta é a mesma relação que os produtores estabelecem entre essas mercadorias e o ouro, a prata; ou seja, “é precisamente sob aquela forma absurda que expressam a relação entre seus trabalhos particulares e o trabalho social total”. Assim, para o operário comum, que necessitava vender a sua força de trabalho para se sustentar, as atitudes do herói eram uma afronta.

### 2.3.2 – A nova ordem industrial

Ao acordar na cidade em movimento, o herói tem a sua inteligência perturbada, uma vez que todas as coisas ao seu redor tinham outra ordem. Na cidade de pedra, o sagui-açu o carregara para o alto do tapiri. Ele ouvia os “piados dos bichos”, mas eles pareciam tão diferentes que não conseguia compreender nada. Foram as cunhãs que o ensinaram que tudo aquilo era máquina,

[...] piados berros cuquiadas sopros rancos esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamandúas os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (ANDRADE, *Macunaíma*, p. 52-53)

Reitera-se que na cidade grande, Macunaíma não era mais o imperador e o bando de animais que o acompanhava o havia deixado. A princípio, o herói parece não ter compreendido o que isso significava, sentiu inveja da deusa máquina e pensou que se brincasse com ela também, talvez fosse feito imperador dos filhos da mandioca. Essa passagem mostra como ele, na sua consciência, não compreendia o materialismo da realidade em que se envolveu. De um lado, há a mistura da magia e do concreto (porque ele pensa em transformar a máquina por meio de mágicas, o

<sup>100</sup> MARX, *Trabalho assalariado e capital*, p. 36.

que, dentro da lógica de efabulação, ele de fato realiza); de outro, há a separação, porque a narrativa mostra o quanto ele estava equivocado na sua apreensão dessas relações. É claro que as cunhãs riram do que podemos chamar de inocência de Macunaíma e lhe explicaram que com a máquina não se brincava “porque ela mata”.<sup>101</sup>

Ao contrário da visão da maioria dos futuristas, que só viam a parte positiva do progresso, Mário de Andrade também aponta o seu lado pessimista, ligado à certa visão crítica antitriunfalista da modernização. A era da eletricidade e da velocidade trazia em seu bojo a destruição. Basta lembrar que aquela geração se encontra ainda sob o impacto da I Guerra Mundial, e que era impossível a um homem atualizado, como Mário de Andrade, desconhecer que a guerra se tratava de uma disputa por mercados internacionais para as mercadorias e influências das nações mais desenvolvidas, mais industrializadas. Portanto, ele acreditava que aquela forma de domínio traduzida pelo imperialismo possuía grande poder de derretimento das conquistas positivas da industrialização.

A máquina causara tanta impressão no herói que ele passou uma semana sem brincar nem comer, só pensando que entre os filhos da mandioca e a máquina havia uma luta incessante, sem vitória. Ele matutava incessantemente como é que as máquinas podiam matar os homens se eles mandavam nela. Nada daquilo fazia sentido para Macunaíma. A nova ordem do mundo parecia confusa e na visão do herói fazia a existência infeliz por si só.

O avanço tecnológico que marcava o advento de um novo tempo intrigava o protagonista, agora dividido entre dois mundos. Para Marshall Berman (1986), o ser moderno está em um ambiente que promete autotransformação e transformação de todas as coisas ao redor, ao mesmo tempo em que ameaça destruir todo o “conhecimento” adquirido até aquele momento.

A fim de tentar entender como o mundo novo funcionava, Macunaíma tinha que lidar com a linguagem, o trabalho e o dinheiro. Assim, as primeiras deduções que fez acerca da máquina foram rasas, “não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos, porém palpitava para ele muito embrulhamento”. No entanto, todo o esforço mental o levou a concluir que realmente “a máquina devia ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não

---

<sup>101</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 53.

tinham feito dela uma lara explicável mas apenas uma realidade do mundo”, assim, ficou claro para o herói que “os homens é que eram máquinas e as máquinas que eram homens”.<sup>102</sup> Essa passagem curta é extremamente importante porque ela sintetiza e revela mais claramente a conformação da existência. Há ao menos três movimentos nela: primeiro, a interiorização do externo por parte da personagem; segundo, a descrição crua da coisificação do sujeito (representado pela personagem), não um sujeito abstrato, atemporal, como se essa interiorização fosse apenas um traço que universaliza todos os sujeitos — aqui, trata-se de um sujeito historicamente situado, sofrendo a pressão da sociedade em que se encontra inscrito; terceiro, a nulificação do sujeito como parte do processo de industrialização em particular. Talvez a verdade à qual Macunaíma chegara permaneça com os homens atualmente. Desde a Revolução Industrial até os nossos dias, a máquina tomou o seu lugar no mundo, provavelmente, muito maior que o homem queira imaginar, e nos tornamos, infelizmente, reféns do progresso. E os pensamentos do herói acerca da máquina hoje são bem mais penetrantes do que eram em 1926.

A evolução capitalista, fundamentada nas novas formas de tecnologia, marcava uma conquista social e uma nova etapa na história. “De par com as últimas descobertas tecnológicas se destacou a noção de que o corpo humano em particular e a sociedade como um todo são também máquinas, autênticos dínamos geradores de energia”.<sup>103</sup>

Macunaíma logo se acostuma com o novo mundo e a narrativa que já apresentava na primeira parte um ziguezague no tempo e espaço, volta a subverter os itinerários, apresentando recuos e avanços e, principalmente, não respeitando as convenções geográficas. É de se notar que isso resulta na formalização de outro, o das convenções miméticas de representação, baseadas na verossimilhança. Assim, o autor faz do hibridismo, que marca de diversas formas a “desconjuntada” matéria local que forma o Brasil, matéria formal de um estilo peculiar.

Depois que “entra” na nova ordem social, o herói retoma a sua luta contra o Gigante, a fim de recuperar a muiiraquitã. Parece que Macunaíma se dá conta que para viver em São Paulo era preciso duas coisas, dominar a linguagem e o dinheiro. O herói não parecia disposto a trabalhar para obter o dinheiro, pois o ócio e a preguiça eram seus companheiros constantes.

---

<sup>102</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 54.

<sup>103</sup> SEVCENKO, *Orfeu Extático na Metrópole*, p. 45.

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, reitera-se, é um personagem complexo, intrincado e multifacetado, que reúne a gênese do brasileiro. A obra reflete sobre a formação da cultura em um país novo e miscigenado, que está lutando para se modernizar e, talvez, equipar-se aos grandes centros econômicos. A relação do herói com o mundo industrializado e a força do trabalho parece apontar as vicissitudes de um país que há pouco tempo abandonava o antigo regime de trabalho: neste caso, superação do regime de trabalho escravo para o livre. Além disso, o romance também revela a necessidade de abandonar o Mato Virgem e obter dinheiro para, assim, estar apto à nova ordem capitalista. Porém, o encontro do mito com a sociedade civilizada, nem sempre, produz o resultado esperado. A perda da muiquitã, metáfora da essência do que é o nacional, anuncia o fim trágico da união entre o Mato Virgem e o progresso.

### **3 O ESPÍRITO MODERNISTA E A MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA, EM MACUNAÍMA**

#### **3.1 *Macunaíma*: desenvolvimento combinado e desigual na literatura**

Em 1872, São Paulo ainda era uma capital “roceira” e “pobre” “de uma província que passara os três primeiros séculos e meio de vida imersa no sono das coisas que ainda não aconteceram”.<sup>104</sup> Nessa época, o número de habitantes do pequeno vilarejo era menor do que cidades como Belém, Niterói, Porto Alegre, Fortaleza e Cuiabá. Os retratos da cidade, feitos pelo fotógrafo carioca Militão Augusto de Azevedo, mostram imagens de um pequeno povoado com ruas de terras batidas, poucas pessoas e animais espalhados pelas esquinas.

Menos de 30 anos depois, a cidade dá um salto histórico e torna-se a segunda maior do país, atrás somente da capital da República, Rio de Janeiro. São Paulo crescia demográfica, econômica e industrialmente, impulsionada pela oligarquia cafeeira e por sua posição geográfica, que favorecia o escoamento da produção agrícola para o porto de Santos. Dessa forma, a cidade provinciana aos poucos se preparava para ser uma grande metrópole.

No início do século XX, a pacata capital paulista se viu moderna e industrial, tornando-se assim palco e protagonista de várias mudanças sociais e culturais. Em virtude do crescimento acelerado, a aproximação entre progresso e atraso foi bastante abrupta, produzindo um choque estrutural em um espaço físico e demográfico relativamente pequeno e que contrastava com o restante do país. Com isso, tornou-se uma espécie de paradigma em miniatura do que seria ou deveria ser o modelo de modernização do Brasil. Nessa época, a cidade evidenciava o desalinho de uma sociedade que estava no meio do caminho, pois, no território nacional, o sistema capitalista parecia regido por um código complexo, cheio de “nuances” e “gradações”, uma vez que as oportunidades não eram iguais para todos e o individualismo baseava-se nas relações pessoais e nos favoritismos, fazendo com que a convivência e a afinidade fossem fatores predominantes das construções sociais<sup>105</sup> ao mesmo tempo em que se pregava a igualdade de direitos.

---

<sup>104</sup> TOLEDO, *A capital da vertigem*, p. 16.

<sup>105</sup> SENA, *Interpretações dualistas do Brasil*, p. 17-19.

Essa sobreposição de estruturas é analisada e formalizada no poema inicial de *Pauliceia Desvairada* (1922), no qual Mário de Andrade apresenta instantes da vida em uma cidade que tem traços semelhantes aos das grandes cidades mundiais, mas que ainda preservava sinais de arcaísmo. Atentando-se à aparência, considerando a externalidade, o autor é levado a comparações aproximativas, no entanto, as estruturas de sustentação dessas aparências escondem diferenças enormes, pois a nossa modernização de feitiço capitalista mostrava deficiências e incompletudes de processo. O país não tinha cumprido as etapas necessárias de um desenvolvimento sustentado e a cidade de São Paulo acabava sendo um cenário de progresso sem ser progressista de fato.

### Inspiração

São Paulo! comoção da minha vida...  
 Os meus amores são flores feitas de original!...  
 Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...  
 Luz e bruma... Forno e inverno morno...  
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...  
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodal.

São Paulo! comoção da minha vida...  
 Galicismo a berrar nos desertos da América.<sup>106</sup>

Na cidade “arlequinal”, os contrastes podem habitar simultaneamente as mesmas estruturas (sejam simbólicas, sejam materiais) alimentando sensações sobrepostas, mas não integradas. Essa disposição lírica expressa uma situação real da dita modernização, formalizando os impasses históricos mediados pela apreensão subjetiva com tino para o concreto. A oposição entre aspectos de uma mesma cidade mostra uma propensão para o dualismo e para a dialética (sendo difícil e ao mesmo tempo necessário delimitar onde termina um e começa a outro), característica que pode ser estendida para a sociedade brasileira. Há, na formação do Brasil como um todo (economia, política, cultura, literatura etc.), uma relação entre o localismo e o cosmopolitismo gerada “por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da

<sup>106</sup> ANDRADE, Inspiração. In: ANDRADE, *Pauliceia Desvairada*, p. 26

tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão)".<sup>107</sup> Essa representação poética de São Paulo evidencia o sentimento da experiência brasileira, que reside, possivelmente, “na sensação de dualidade que impregnaria a vida mental de uma nação periférica”.<sup>108</sup> Tudo isso faz com que, no Brasil, as diferenças entre o público e o privado, o particular e o coletivo se confundam e se misturem e, às vezes, até se alterem, para o bem e para o mal, pois essas características reportam a um desacerto mais difícil de resumir, uma vez que atravessa toda a realidade presente, historicizando-a.

São Paulo crescia sem unidade aparente, realça-se isso, por exemplo, pela arquitetura não uniforme; mescla de povos — árabes, europeus, asiáticos etc. — em um mesmo espaço; e economia mista, que apontava para a superposição desarranjada de impulsos diferentes de desenvolvimento, dando a impressão, captada no poema de Mário de Andrade, de tempos que se misturam e discrepam concomitantemente. O ritmo acelerado, com o qual a vida acontecia, rompia a linearidade em uma sobreposição de imagens e mudava, aos poucos, a forma como os habitantes da cidade enxergavam o mundo e a si mesmos. A capital paulista revela também os contrastes existentes no território brasileiro e os “obstáculos ao desenvolvimento do capitalismo”,<sup>109</sup> mostrando as várias barreiras que separavam o país da modernidade. Ademais, naquele tempo ainda não se podia dizer que “éramos propriamente capitalistas”, aliás, estávamos no meio do caminho entre o que éramos e o que não éramos.<sup>110</sup> A realidade brasileira revelava um verdadeiro descompasso, de um lado havia a sociedade de consumo, capitalista, e o seu ritmo acelerado, do outro, um “desajuste entre esta mesma opinião lábil e a inércia de relações sociais herdadas da Colônia”.<sup>111</sup> O resultado disso foi sentido diretamente na literatura.

Analisando a experiência brasileira, observa-se que, ao passar de Colônia a Nação, o Brasil entrava numa nova etapa do capitalismo, transformando os proprietários locais e administradores na nova classe dominante, que, no entanto, conservava as antigas formas de exploração do trabalho. Assim, “era inevitável que as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e

---

<sup>107</sup> Antônio Cândido, *Literatura e Sociedade*, p. 117

<sup>108</sup> ARANTES, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, p. 14

<sup>109</sup> ARANTES, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, p. 15

<sup>110</sup> SCHWARZ, “Crise e Literatura”, p. 162

<sup>111</sup> ARANTES, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, p. 13

implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras”,<sup>112</sup> pois não correspondiam a nossa realidade. Essa característica fora sentida também na literatura, entretanto, vários escritores e intelectuais inseridos nesse ambiente buscaram apropriar-se do momento histórico para renovar o cenário literário brasileiro e opor-se à cultura europeia que, no início do século XX, ainda, era muito presente no cenário nacional. Nesse sentido, é possível observar que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma”.<sup>113</sup>

Assim, se no início de 1920 Mário de Andrade uniu-se a um grupo de intelectuais que desejava construir uma “identidade brasileira” e romper com a tradição, inspirado na nova ordem urbano-industrial vivenciada por São Paulo, no final dessa década, as diferenças entre as correntes ideológicas, que existiam desde o princípio, tornaram-se cada vez mais claras. Apesar de a crítica da época ter classificado todos como futuristas, o movimento vanguardista brasileiro era bastante heterogêneo e os grupos tendiam a antagonizar.

Referindo-se aos escritores que se autodenominavam modernos, Mário de Andrade declarou que eles, inclusive ele próprio, tinham “dois grandes defeitos: bastante ignorância e muita leviandade sistematizada”.<sup>114</sup> Um dos problemas que ele encontrou e explorou — tanto em seus escritos técnicos ou teóricos como em sua produção literária — apontava para a questão crucial de mescla estilística (“a temática brasileira numa orquestra europeia”), que, bem pensada, era a reposição de uma questão histórica que o presente desenvolvimentista colocava em evidência. Esse problema foi amplamente debatido por vários críticos literários, que perceberam o salto qualitativo da reflexão contida nesses *insights*. Conforme Schwarz (2002),<sup>115</sup> a nossa experiência literária parece imitar constantemente outra cultura, que pode ser interpretada de maneiras distintas de acordo com a escola ou visão política da sociedade.

No debate proposto por Mário de Andrade, ele suscita uma discussão importante e nos aponta a questão: existe um resíduo de arcaísmo que se originou no período de colonização, sobreviveu à modernização e se misturou com ela; uma herança dualista que o progresso, algumas vezes, tornou dialético aos olhos do

---

<sup>112</sup> SCHWARZ, “Nacional por subtração”, p. 43.

<sup>113</sup> ADORNO, *Teoria Estética*, p. 17.

<sup>114</sup> ANDRADE, M., *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 13.

<sup>115</sup> SCHWARZ, “Nacional por subtração”, p. 29 - 48.

poeta modernista. Essa forma complexa de desenvolvimento está na base da formação da nossa sociedade. Desde a colonização, estamos submetidos a forças estruturais opostas: de um lado, o sistema colonial, baseado no exclusivo, de prática extrativista; de outro, o início do capitalismo comercial, que exigia liberdade, que se baseava na circulação e logo depois na produção. Ora, exclusivo é oposto à liberdade e extração, oposto à produção. O Brasil estava subordinado diretamente a um país ainda preso a certas práticas econômicas, políticas e culturais do Antigo Regime; esse país (Portugal), por sua vez, estava subordinado a países mais adiantados econômica, política e culturalmente. Isso acarreta consequências para o Brasil, que está na ponta debaixo desse sistema de relação. Além disso, quando se inicia o processo de industrialização, essa nova estrutura de produção se sobrepõe às bases sociais e políticas que vieram e sobreviveram do Império. Essas coisas não se acomodam simplesmente, elas geram novas contradições e exigem novas formas de mudança. Assim, a nossa experiência, tanto histórica como literária, baseia-se num processo dual, que no Brasil se torna dialético.

Dessa forma, pode-se observar que a dependência (que cria a dualidade) não é exclusiva do setor cultural, nem foi criada por ele. Trata-se do ritmo objetivo, material, concreto do desenvolvimento da sociedade brasileira. Portanto, antes de existir na cabeça dos escritores, sociólogos e historiadores, isto é, antes de formalizado nas obras literárias, a dependência brasileira já existe na realidade e se encontra estruturada nessa realidade, funcionando com suas imperfeições e particularidade. Schwarz (2002) expõe que

a junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e os da realidade, sendo parte dos dois planos. Sem descartar o aspecto inventivo, que existe, há aqui uma presença da realidade em sentido forte, muito mais estrita do que as teorias literárias costumam sugerir. Noutras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela. Trata-se de uma teoria enfática do realismo literário e da realidade social enquanto formada. Nesta concepção, a forma dominante do romance comporta, entre outros elementos, a incorporação de uma forma da vida real, que será acionada no campo da imaginação. Por outro lado, não se trata de um realismo espelhista, pois uma forma não é toda a realidade, além de que ela pode se combinar com elementos historicamente incaracterísticos. (SCHWARZ, 2002, p. 141)

O crítico explicita que a realidade social é introduzida nas obras, ganhando aspectos ficcionais. Possivelmente, os embates e as características da vida real são tratados também no campo da imaginação. Em *Macunaíma*, podemos dizer que duas estruturas se sobrepõem no nível da organização estética e que essa estrutura reproduz e recompõe outra, referente ao desconjuntamento de ritmos e padrões diferentes de desenvolvimento que cria a impressão de que estamos diante de dois Brasis, que apesar de serem opostos são indissociáveis e irredutíveis entre si. Essa tese foi apresentada por Jacques Lambert (1967), que anotava ser o Brasil um país que apresenta “dois níveis bem diferentes” de desenvolvimento. Ele defende que a sociedade brasileira está dividida em dois sistemas de organização econômica e social que não “evoluíram ao mesmo ritmo e não atingiram a mesma fase; não estando separados por uma diferença de natureza, mas por diferenças de idade”.<sup>116</sup> Essa tese reforça o sentimento de inadequação dos intelectuais brasileiros, pois demonstra que o Brasil está “situado entre duas realidades, condenado a oscilar entre dois níveis de cultura”.<sup>117</sup>

Entre 1924 e 1926, Mário de Andrade percorre parte do Nordeste e Norte do país e tem contato com outro Brasil, diferente daquele que emergia em São Paulo. Nessas viagens, o escritor depara-se “ora com a floresta, ora com o sertão” e com uma multiplicidade de “manifestações culturais, religiosidade, folguedos, danças, músicas” etc., além de ter contato com outros brasileiros longe da oligarquia paulista. O impacto daquelas descobertas consolida “uma visão de nacionalidade abrangente em oposição aos valores regionais até então majoritários”.<sup>118</sup> Elas também confirmavam a experiência dual do país, que existe desde a época da colonização, sendo que essa dualidade implica na dificuldade de encaixar o Brasil numa experiência única,<sup>119</sup> daí a necessidade e a função da dialética, pois por seu intermédio o escritor consegue formalizar o dinamismo particular do país, com seus movimentos de avanços e recuos simultâneos. No livro de Mário de Andrade, há o encontro entre dois Brasis que a princípio não se comunicavam diretamente: um da cultura erudita e escrita; e o outro da cultura oral e popular, mas que o poeta, romancista, contista e, também, ensaísta conseguiu articular, criando, assim, em

---

<sup>116</sup> LAMBERT, *Os dois Brasis*, p. 101.

<sup>117</sup> ARANTES, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, p. 16.

<sup>118</sup> TORELLY, *O Turista Aprendiz e o Patrimônio Cultural*, p. 12.

<sup>119</sup> SENA, *Interpretações dualistas do Brasil*, p. 26.

*Macunaíma*, um romance espantoso “pela erudição e artesanato, como nenhum outro em nossa literatura”,<sup>120</sup> como afiança Cavalcanti Proença.

No romance, a história do herói compreende vários períodos históricos congregados em um único tempo, além de percorrer várias regiões brasileiras com o intuito de mostrar a unidade diversa do Brasil. Tudo é narrado dentro de uma lógica imaterial evidente, com linguagem alegórica e desenvolvimento fragmentado, mas dotado de realismo suficiente para dar ideia da multiplicidade histórica, geográfica, cultural etc. do país. O projeto de construção de um herói calcado na realidade nacional, apesar de não ser inédito, é ambicioso. Em sua narrativa, Mário de Andrade, utilizando-se dos seus conhecimentos eruditos e populares, adquiridos em suas pesquisas empíricas e teóricas, reúne as características ambivalentes que compõem a diversidade do país.

O Brasil não cumpriu todas as etapas que a Europa havia vivenciado para se modernizar, ao contrário ele “nasce” na era industrial, mas não é, inicialmente, permitido que se desenvolvesse economicamente. Entretanto, de repente, como num passe de mágica fez-se moderno. De acordo com Trotsky, em *A história da Revolução Russa*, a desigualdade de ritmo evidencia-se com maior vigor e complexidade nos destinos dos países atrasados. Apesar de os futuristas acreditarem que São Paulo seria a nova Paris ou Nova Iorque, controlada pelas máquinas e pelo capital, a cidade estava longe disso e revelava-se desigual, misto de arcaico e moderno.

O mundo exterior influenciava a modernização paulista, transformando São Paulo na cidade tentacular, crescente, no entanto, o Brasil não acompanhava esse desenvolvimento. Havia ainda naquela época, assim como na atualidade, regiões nas quais o progresso não chegava. Então, os habitantes dessas regiões ouviam notícias sobre o desenvolvimento da capital paulista, fazendo com que muitos migrassem para a capital paulista em busca de uma vida próspera. Entretanto, a realidade não correspondia ao imaginário e condenava “as massas populares a uma redobrada miséria”,<sup>121</sup> fazendo com que o Mato Virgem e São Paulo já não existissem separados, mas unidos por sua gente e o desejo que esses indivíduos tinham de prosperidade.

---

<sup>120</sup> PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 17.

<sup>121</sup> TRÓTSKY, *A história da Revolução Russa*, p. 15.

### 3.2 A união desigual e desarmônica entre o Mato Virgem e São Paulo

No romance, Mário de Andrade costura as disparidades, fazendo com que o mundo mítico e a sociedade moderna se encontrem em um plano diferente, ao mesmo tempo lúdico e real. Nessa colcha de retalhos — cuja forma é construtivista, fazendo uso da técnica de bricolagem —, ele procura juntar as pontas do país, formalizando-o através da literatura. O personagem principal percorre o Brasil, cortando-o de Norte a Sul, “reescrevendo” as lendas regionais a partir de um estilo de linguagem supermoderno, de vanguarda. A simultaneidade, conquista formal das mais significativas, é registrada de forma ímpar: as “fugas espetaculares” do herói se encontram simultaneamente “fora do espaço e do tempo”,<sup>122</sup> no entanto, parece que essas viagens se constituem em uma estratégia bem delimitada do escritor dentro de espaço e tempo definidos. Se, por um lado, Macunaíma aparece, desaparece e reaparece, sem verossimilhança e sem racionalidade lógica, nas mais diferentes localidades do país (Rio de Janeiro, Mato Grosso, Pernambuco, Minas Gerais etc.), esse périplo mágico revela características reais de cidades concretas, cujas particularidades são referidas no livro.

Nessas andanças, Macunaíma encontra personagens míticos, como a lara, o Curupira, por exemplo; e históricos, como João Ramalho, Maria Pereira, Bartolomeu de Gusmão e o Padre-Voador, que morreu na Espanha.<sup>123</sup> Existe uma sobreposição seca entre estratos diferentes de experiências e uma representação arrojada do passado presentificado, levando limites extremos a se aproximarem abruptamente. O passado se faz presente, os limites e as distâncias se encurtam. O autor então “brinca” com o tempo e espaço, desrespeitando, mas não desprezando, as convenções históricas e geográficas, promovendo um verdadeiro vai e vem espaço-temporal, congregando tudo em um único ponto, como retas paralelas que se encontram no infinito. Só que, na rapsódia de Mário de Andrade, o infinito é aqui e agora.

Reforça-se a ideia de que o livro parece ser dividido em duas partes, a primeira apresentando o Mato Virgem, a civilização antes do contato com o mundo europeu; a segunda, a cidade urbanizada e industrial. Entretanto, quando Macunaíma e seus irmãos chegam a São Paulo, a suposta divisão se quebra e

---

<sup>122</sup> PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 7.

<sup>123</sup> PROENÇA, *Roteiro de Macunaíma*, p. 8.

acontece uma inserção do Mato Virgem dentro da cidade moderna. Essa inserção não é homogênea, há um desequilíbrio das forças que unem essa ligação, “de um lado há a aspiração burguesa, cálculo e progresso, no campo oposto, o outro Brasil, onde a existência transcorria sem projeto, de costas para a ética ocidental do trabalho, entregue à indiferença da preguiça”.<sup>124</sup> O primeiro sinal dessa congruência se dá imediatamente quando Macunaíma e seus irmãos descobrem o valor monetário do cacau.

Da Proclamação da República a 1926, data da primeira escrita de *Macunaíma*, o Brasil inicia a transformação de uma economia primária para uma incipiente industrial, no entanto, essa nova economia era periférica, pois não se apresentava competitiva igual à dos países europeus, muito menos se via totalmente livre do capital oriundo dos produtos primários. Sendo que essa parece ser a configuração natural das ex-colônias de exploração, como o Brasil, na qual esses países são incorporados ao mercado mundial como fornecedores de matéria-prima e de trabalho barato, “de sorte que a ligação destes com o novo se faz através do atraso, que se torna estrutural, e em lugar de extinguir, se reproduz, como atestava a industrialização recente da periferia”.<sup>125</sup>

Assim, ao descobrirem que o cacau não valia quase nada nesse novo mundo, Macunaíma parece se render ao injusto sistema, aceitando-o sem nenhum questionamento, aliás, o ato é quase conformista, expresso em sua fala aos irmãos: “— Paciência. A gente se arruma com isso mesmo, quem quer cavalo sem tacha anda de a-pé...”<sup>126</sup>.

Aos poucos, parece que o herói passa inconscientemente a aceitar a lógica capitalista, pois apesar de não se entregar ao trabalho, ele entende que na cidade industrial se compra tudo, até mesmo o prazer. Isso parece não incomodar o personagem, que não se constrange em escrever para as Icamiabas a fim de obter mais dinheiro. A carta para as Amazonas também sinaliza um pequeno vestígio da sobreposição entre os dois mundos, pois ela representa a tentativa do protagonista de pertencimento a uma cultura que não é sua, através da “cópia”. A linguagem utilizada para escrever esmiúça a intenção do herói de demonstrar que ele fazia parte do novo mundo. Assim, ele tenta imitar o português rebuscado, citando os

---

<sup>124</sup> ARANTES, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, p. 24.

<sup>125</sup> ARANTES, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, p. 37.

<sup>126</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 51.

clássicos literários numa verdadeira sátira aos parnasianos. Além disso, a carta mostra que o herói apresenta certo orgulho de sua nova condição.<sup>127</sup>

Contudo, a carta não é só isso, ela também é uma visão crítica sobre a cidade industrial, nela o herói denuncia a manipulação política das massas, “os efeitos anti-higiênicos das aglomerações”<sup>128</sup> e apresenta a ideia, ainda que falsa, que os paulistas têm sobre a vida citadina, pois, ao tecer todos os elogios à cidade de São Paulo, Macunaíma denuncia que todo o progresso é constituído por meio da exploração da mão de obra e dos bens primários, feito por uma elite que transforma tudo em capital. Mostrando a divisão entre Brasis diferentes, no romance de Mário de Andrade tem-se de um lado, o país da agricultura familiar, da subsistência e dos produtos primários, que, provavelmente, desconhecia as referências clássicas citadas pelo herói. De outro lado, o Brasil dominado pelas novas estruturas econômicas, cuja tradição se inspira na comunidade europeia, o progresso que fascina e tende a dominar o mundo arcaico representado pelo personagem, mas que também pouco se importava com a cultura clássica, pois se tratava de uma sociedade de conhecimento pragmático. Além disso, o capítulo IX, “Carta pras Icamiabas”, revela o anseio de transformar o Mato Virgem, começando pelo nome e finalizando com a inserção dos “melhoramentos” que de acordo com o personagem ele haveria de aprender em São Paulo.

(...) quando for do nosso retorno ao Império do Mato Virgem, cujo este nome, aliás, proporíamos se mudasse para Império da Mata Virgem, mais condizente com a lição dos clássicos. [...] Como vedes, assaz hemos aproveitado esta demora na ilustre terra bandeirante, (...) por aprendermos as coisas mais principais desta eviterna civilização latina, por que iniciemos, quando for do nosso retorno ao Mato Virgem, uma série de melhoramentos (...) (ANDRADE, *Macunaíma*, p. 102-103)

A relação entre o aparato lúdico e o industrial evidencia-se também pelo uso da linguagem, assim, é possível observar que, no livro, o vai e vem não é somente temporal e espacial, há o encontro entre duas línguas cognatas, que se correlacionam, apesar de apresentarem estruturas sintáticas distintas. Formando uma linguagem simultânea, em que o ritmo se altera e contribui com o rompimento da linearidade, o personagem várias vezes mistura o português erudito com o

<sup>127</sup> FONSECA, “A carta pras Icamiabas”, In: ANDRADE, *Macunaíma*, ed. crítica, p. 280.

<sup>128</sup> FABRIS, *O Futurismo paulista*, p. 278.

falado, talvez, ele compreendia minimamente que, para dominar o mundo capitalista, era preciso dominar também a linguagem.

A forma como a língua é utilizada na obra revela um dos princípios da vanguarda brasileira, os primeiros escritores modernistas estavam ansiosos por criar uma literatura nacional, livre da influência europeia, assim, desejavam romper com o “galicismo” presente nas métricas e rimas das escolas anteriores, principalmente, do parnasianismo. Os vanguardistas almejavam também a “criação de uma língua brasileira”, provavelmente, fosse essa uma das grandes revoluções do movimento, pois eles reconheciam que a sociedade já vivia uma realidade brasileira, portanto, era necessário também “reverificar” o instrumento de trabalho: a língua.<sup>129</sup>

*Macunaíma*, possivelmente, atinge o auge dessa reverificação por meio da sátira explícita ao português erudito, da inovação vocabular e gramatical — ao utilizar elementos do português falado — e da forma como o herói absorve a nova língua, chocando o público da época. Amoroso Lima afirmou que a nossa literatura ficou por muito tempo “além do foco (...) escrevendo uma língua que se falava em Portugal mas não aqui, pecava a literatura por excesso de literatura”, entretanto, naquele momento ele via outro problema, exatamente oposto ao primeiro, por isso, repudiou “a proposta estética da rapsódia, bem como os valores que nela observa”, em virtude principalmente da linguagem inovadora, que na ocasião interpretou como linguagem de “candomblé”.<sup>130</sup>

Mas era essa proposta que faria da obra um marco do Primeiro Modernismo Brasileiro. Mário de Andrade consegue em seu livro trazer à luz os pontos principais das lutas vanguardistas, entre os quais se destacava a modernização estética, voltando-se para o que ocorria dentro do país. Na conferência de 1942, sobre os vinte anos da Semana de 22, ele afirmou a necessidade de olhar o que se “passava nas numerosas Cataguazes” para, assim, criar um momento verdadeiramente inovador. Olhar para as numerosas Cataguazes é um movimento de autorreflexão e de autoconhecimento, encontrar as raízes da nossa cultura, a busca pela verdadeira essência do que é o Brasil e o brasileiro.

Ao desconstruir e remendar os mitos e as lendas existentes no país, Mário de Andrade parece tentar dar uma cara para a formação de nossa cultura. Para unir o Mato Virgem com a cidade industrial, o autor aproveita-se de seu vasto

<sup>129</sup> ANDRADE, *O movimento modernista*, p. 50.

<sup>130</sup> LIMA, “Macunaíma”, In: RAMOS, *Leituras de Macunaíma*, p. 261-271

conhecimento sobre a cultura popular e, também, a erudita, e as mistura enlaçando dois universos opostos. Esse olhar para o interior é encontrado, por exemplo, no capítulo VII, “Macumba”.

Nesse capítulo, é narrada a insatisfação do herói, pois até aquele momento ele não tinha tido sucesso em recuperar a muiraquitã, dessa maneira, achou que a solução seria matar o Gigante. Mas, por reconhecer que não tinha força suficiente, recorre à macumba. Não somente a cultura advinda dos europeus e dos nativos está presente na obra, mas também a proveniente dos resquícios das religiões africanas. Macunaíma viaja até o Rio de Janeiro com o intuito de se “encontrar” com Exu, para assim se vingar de Venceslau Pietro Pietra. Mas, assim como todos os mitos e registros históricos que aparecem na obra, a macumba carioca também é descaracterizada, “[...] desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses”.<sup>131</sup> Assim, nesse capítulo, vários traços da formação cultural brasileira reúnem-se em um único instante: indígenas, africanos e europeus ligados por Exu.

*Macunaíma* parece olhar não somente para as várias “Cataguases”, mas ele, possivelmente, observa as várias nuances que envolvem a linguagem como forma de apropriação da cultura nacional, correlacionando a língua popular e a técnica vanguardista. Tal atitude e inovação provocou no público um choque ao revelar a existência de sociedades assimétricas, que conviviam em uma falsa harmonia na comunidade brasileira. Foi esse espírito modernista precursor do estado revolucionário, que prosseguiria a partir dos anos 1930, a base para uma “tentativa de nacionalização da linguagem”.<sup>132</sup>

A ousadia do autor rendeu vários artigos e resenhas nos jornais da época, provocando uma discussão sobre o tema. Menos de uma semana depois da publicação da resenha de Tristão de Ataíde, João Pacheco, em um artigo, entre elogios e críticas, afirma que o trabalho de construção de *Macunaíma* “fechou o tempo”,<sup>133</sup> sendo hoje, talvez, difícil saber exatamente qual mensagem ele desejava transmitir com essa expressão. A linguagem popular sugere que o termo signifique “provocar grande irritação” ou “desencadear briga ou inteligência”,<sup>134</sup> definições que

<sup>131</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 223.

<sup>132</sup> ANDRADRE, *O movimento modernista*, p. 66.

<sup>133</sup> PACHECO, “Macunaíma – Mário de Andrade – São Paulo”, In: RAMOS Jr., *Leituras de Macunaíma*, p. 273-274.

<sup>134</sup> RAMOS JR., *Leituras de Macunaíma*, p. 46.

estariam perfeitamente em harmonia com o texto do ensaísta, uma vez que ele aponta a “mágoa sentida”, devido à imagem dos paulistas produzida na “Carta pras Icamiabas”. Hoje, pode-se afirmar que *Macunaíma* realmente “fechou” *um tempo*, já que encerrou “uma fase da obra de Mário de Andrade” e coroou “a dita fase heroica do Modernismo”.<sup>135</sup>

Em 1928, Mário de Andrade provavelmente já tinha maturidade suficiente para publicar uma obra que englobasse a linguagem com tanta singularidade e reunisse a inovação tecnológica e o mundo mítico, expondo os exageros da escrita nacional arraigada nos modelos clássicos europeus. O autor também mostra a relação entre o uso da língua e o poder. No capítulo VI, “A francesa e o gigante”, quando o herói finalmente parou de fugir de Venceslau, ele se percebeu muito contrariado, pois parou para refletir que o seu inimigo, além de manter em seu poder a muiraquitã, era um célebre colecionador. Isso faz com que o herói infira certa superioridade no comerciante, uma visão quase que geral das classes baixas em relação à elite econômica. Então, o Imperador do Mato decide também se tornar um colecionador, não de pedras — por toda simbologia que elas representavam para o seu povo e, é claro, devido à sua enorme preguiça —, mas de palavras-feias.

Como dito anteriormente, o que nos interessa neste trabalho é discutir como a língua também representa um objeto do confronto entre os dois Brasis: um erudito, espelhado no português clássico, da elite econômica; e o outro oral, do assalariado, do nordestino, do homem de pouco estudo. O ato de colecionar palavras de todas as línguas faladas ou não, como o grego e latim, parece incutir no espírito do herói certa superioridade, mas isso só evidencia sua pseudo-erudição, expondo ainda mais a distância entre esses dois mundos, tão iguais e tão distintos.

Assim, a linguagem é um índice que marca a inserção do herói na sociedade moderna, já que ele não se rendera ao trabalho, então, quando sentiu inveja de Venceslau, ao invés de acumular bens como um capitalista, resolveu colecionar palavras-feias. Contudo, essa inserção não é completa nem perfeita, uma vez que o herói não a domina plenamente, apesar do esforço que faz. No capítulo X, “Pauí-Pódole”, o narrador nos conta que, enquanto Macunaíma esperava que Venceslau se recuperasse da surra de Exu, ele se aperfeiçoava “nas duas línguas da terra, o

---

<sup>135</sup> Interpretação dada por José de Paula Ramos Jr., 2012, p. 46 – para as demais possíveis significações, ver texto completo “Uma defesa e um ataque”, p. 44 a 47.

brasileiro falado e o português escrito”.<sup>136</sup> Quando ele acredita que já aprendeu o suficiente, vai à cidade “refrescar as ideias”,<sup>137</sup> mas tem a sua inteligência surpreendida ao descobrir que não sabia o nome da botoeira, assim, naquele momento, é novamente dominado economicamente pela falta de domínio da linguagem. Isso o perturbou bastante, tanto que quando encontrou novamente com a menina que lhe colocara uma flor na lapela, disse-lhe: “— A senhora me arrumou como um dia-de-judeu! Nunca mais me bote flor neste... neste puíto, dona!”<sup>138</sup>. Ao contrário da carta, cujo resultado nós desconhecêssemos, parece-nos que, apesar de não entender o que estava falando, o herói obteve êxito em usar a linguagem, tanto na criação quase sem querer do uso da palavra “puíto” no lugar da palavra francesa “boutonnière” como na forma com a qual paralisou o público ao narrar “a verdadeira” história do Cruzeiro do Sul. Novamente, como em toda a sua vida, a obra do acaso auxilia Macunaíma em sua jornada para a sua inserção na cidade moderna, entretanto, como se trata de uma introdução aleatória, sem projeto definido, observa-se que ela é intercalada e nunca completa.

A relação do herói com o trabalho e a linguagem, evidenciada na narrativa, parece reforçar a ideia de que não é possível mesclar totalmente o Mato Virgem e o progresso, revelando os traços do desenvolvimento desigual e combinado de nossa sociedade.

O convívio na cidade moderna não é harmônico, Macunaíma encontra uma nova ordem social e econômica, e precisa lidar com a assimilação da mercadoria como capital, a falta de dinheiro, o trabalho, a linguagem etc. Os valores reconhecidos pela sociedade capitalista eram bastante diferentes dos da sociedade primitiva da qual o herói viera. Diante dessa nova ordem, o herói se mostra supresso e pensativo, não parece mais deslumbrado com o que São Paulo poderia oferecer, mas o lado negativo do progresso fica claro. Dessa forma, as transformações tecnológicas passam a ser questionadas pela forma como ele lida com elas.

Possivelmente, Macunaíma só consegue recuperar o talismã perdido porque passou a compreender minimamente os mecanismos da lógica capitalista. As várias lutas, fugas e desencontros fazem parte do processo de inserção do herói na nova sociedade, fazendo com que ele passe a ser constituído a partir de fragmentos. É

---

<sup>136</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 113.

<sup>137</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 113.

<sup>138</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 114

esse protagonista, transformado pelas lutas entre o seu interior e exterior, que aparece no capítulo XV, “Muiraquitã”, e engana o gigante a ponto de vencê-lo e obter para si a pedra mágica. Percebe-se, então, que a conquista do talismã, assim como todos os feitos do herói, não é episódio glorioso, mas fruto do acaso, da sorte e da astúcia.

De posse da muiraquitã, o herói e seus irmãos podem finalmente voltar para a terra natal. No entanto, o retorno mostrar-se-á impossível, pois nem Mato Virgem nem Macunaíma eram mais os mesmos. O herói carregaria consigo para sempre os traços da mistura, em forma de doença, “a laringite que toda gente carrega de São Paulo”<sup>139</sup> e nunca mais haveria de sarar. Na despedida da cidade, ele a contemplou murmurando: “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são...”,<sup>140</sup> frase que acompanha toda a narrativa, mostrando as mazelas da sociedade brasileira, em que o progresso não foi capaz de livrar a população das enfermidades (físicas, sociais, econômicas etc.) que a acompanhavam.

A imagem da cidade arlequinal de longe parece como um enorme bicho preguiça de pedra, mostrando, metaforicamente, que o Mato Virgem e São Paulo agora são um. Da capital paulista, Macunaíma estava levando o que mais o entusiasmara na civilização moderna: um revólver, um relógio e um casal de galinhas. Nenhuma dessas coisas tinha valor econômico ou revelava algum prestígio na sociedade primitiva, mas o herói as transformara em acessórios. Elas simbolicamente representam o pseudo-triunfo do herói perante a sociedade capitalista, como também a inserção definitiva e dialética de São Paulo no Mato Virgem.

### 3.3 A impossibilidade do retorno

Retornar ao Mato Virgem parecia algo simples, o herói e seus irmãos em posse da muiraquitã, que simbolizava a essência do nativo brasileiro, poderiam voltar à terra natal e continuariam lá a rotina estabelecida anteriormente. Porém, o contato com a sociedade desenvolvida havia provocado mudanças permanentes e irreversíveis na constituição do caráter do personagem. Ao se deparar com o Uraricoera, Macunaíma reconheceu a paisagem, mas observou que havia algumas

---

<sup>139</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 187.

<sup>140</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 173.

mudanças, “o roçado velho agora era uma tiguera e a maloca uma tapera”.<sup>141</sup> Então, o herói chorou.

A nova condição parece não ter desestabilizado os irmãos e a princesa<sup>142</sup>, que logo voltaram à rotina de sair para pescar e caçar, a fim de garantir o alimento para a subsistência, já o herói, apesar de permanecer em seu ócio, já não era mais o mesmo, era um estrangeiro em sua própria terra. Quando Maanape, Jiguê e a princesa saíram para trabalhar, Macunaíma deu uma desculpa qualquer e foi até a ilha de Marapatá, onde deixara a consciência para buscá-la. Mas, não a encontrou, pegou, portanto, a de um hispano-americano e ficou bem. Existe uma simbologia implícita nessa cena, que indica não só a miscigenação do povo brasileiro, mas a da população latina como um todo.

No Uraricoera, enquanto os irmãos tentam voltar à vida anterior, trabalhando para a subsistência, a preguiça impera em Macunaíma. A malandragem do herói dá fim à vida dos irmãos e sozinho, pela primeira vez, ele se vê obrigado a pescar. Nesse momento, ele finalmente consegue externar com palavras sua raiva contra o sistema, amaldiçoando quem trabalha. “O herói matou a sede dos legornes, agradeceu e gritou: — Diabo leve quem trabalha!”. A fome, motivo pelo qual havia saído da terra, ainda permanecia ali. Só que dessa vez, o herói estava sozinho. De acordo com o narrador, ele “estava muito contrariado, porque não compreendia o silêncio. Ficara defunto sem choro, no abandono completo.”<sup>143</sup> Ele se vê novamente obrigado a sair da terra em busca de comida, no entanto, também se via sem ânimo para empreender outra mudança. Até mesmo as aves que o acompanhavam mudaram-se para a terra dos ingleses, onde havia milho maduro. Com Macunaíma só permanecera um aruaí.

Não havia mais nem mesmo uma cunhã com quem ele pudesse brincar. Esse estado foi terreno fértil para a vingança de Vei, a Sol. Os dias começaram a ser secos e quentes. O calor e os desejos sexuais de Macunaíma o levaram ao lago onde morava Uiara. Ele se lembrara do ditado que dizia que a água fria era boa para espantar os desejos, mas quando ele olhou para o espelho formado no lago, viu a

---

<sup>141</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 187.

<sup>142</sup> No trajeto de volta para o Mato Virgem, Macunaíma encontram uma princesa e a leva para o Uraricoera. “O caramboleiro virou numa princesa muito chique. O herói teve um desejo danado de brincar com a princesa porém Oibê já devia de estar estourando por aí. [...] Macunaíma deu a mão pra princesa e fugiram na disparada.” (ANDRADE, *Macunaíma*, p. 181)

<sup>143</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 201.

imagem de uma cunhã, “lindíssima, alvinha e padeceu de mais vontade”.<sup>144</sup> Vei fez o dia mais quente, pois sabia que a imagem vista por Macunaíma não era de uma cunhã, mas de uma Uiara. E naquele imenso calor, cheio de desejos, o herói cai na água e trava, então, a sua última luta, da qual saíra sem uma perna, sem os dedões, com mordidas pelo corpo e, principalmente, sem os seus tesouros. Quando consegue se livrar da Uiara e para, a fim de contabilizar as perdas, percebe que não porta mais a muiraquitã, a perda dessa vez era para sempre.

Sozinho, sem os irmãos, sem nenhuma cunhã, sem a muiraquitã, o herói já não acha mais graça nessa Terra e decide ir para o céu. Antes de partir, ele escreve em uma laje: “Não vim ao mundo para ser pedra”. O desenvolvimento tardio da industrialização e do capitalismo brasileiro reflete-se nas atitudes do herói e na sua relação com o dinheiro e com os bens de consumo, sem a posse dos bens que julgava importante e sozinho, o protagonista já não se reconhece como o ser que era. Seu império se mostrou frágil, quando a fome voltou a assolar a terra. Ele não pertencia a São Paulo, assim, nem cogitou em retornar para lá, mas ele já não pertencia a lugar nenhum.

A perda definitiva da muiraquitã simbolicamente representa o lugar do país na era da modernidade. O Brasil, um país que nasce em uma época moderna, nunca chega a ser de fato moderno, pois o seu desenvolvimento fica no meio do caminho, consequência do longo período colonial, do significado real da Independência, que ainda nos manteve “presos” à monarquia portuguesa, do sistema de trabalho escravagista, que perdurou por quase 400 anos. Enquanto, na Europa, “a expropriação camponesa originava uma vasta massa de desenraizados, aqui a escravidão, outro ângulo do processo idílico de acumulação primitiva, produzia homens livres e marginais”,<sup>145</sup> legando ao país uma desigualdade que persistirá no tempo e na história, gerando, provavelmente para sempre, uma dialética de mal-estar da sociedade brasileira.

Essa é a fórmula célebre de nossa penosa construção: “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”.<sup>146</sup> A busca de Macunaíma pela sua essência se esbarrou na preguiça, no confronto com o “estrangeiro”, nas relações de trabalho vivenciadas

<sup>144</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 205.

<sup>145</sup> KOWARICK, *Trabalho e Vadiagem*, p. 40.

<sup>146</sup> GOMES, *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. p. 77.

pelo mundo capitalista, nas relações dos homens em sociedade e, principalmente, no conflito entre o homem e o processo industrial, sendo o resultado de todos esses embates a descoberta de uma mistura difícil de explicar, marcada pela ambivalência. “Até era por causa disso mesmo que [Macunaíma] não achava mais graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão um se deixar viver”.<sup>147</sup> Assim, também era o processo de entrada do Brasil no capitalismo, um deixar acontecer, um conflito entre a realidade da maioria dos brasileiros e o que era realmente vivenciado pela oligarquia. Tudo isso acontece desde o Brasil Colônia e fica mais evidenciado com a inserção do país na modernidade.

A história do herói sem nenhum caráter marca o confronto existente entre o Brasil arcaico e o moderno, o embate entre tradições diferentes que tentam prevalecer uma sobre a outra, no entanto, acabam por serem consumidas em um processo antropofágico. O caráter inusitado da obra, para usarmos a expressão do próprio Mário de Andrade, contribuiu para que muitos críticos resenhassem sobre ela, a fim de, talvez, tentar desvendá-la. Este trabalho é uma pequena contribuição para discutir a inovação artística e o progresso capitalista em *Macunaíma*. Entretanto, ainda há muito para ser dito sobre as relações do homem e o trabalho, e as consequências do desenvolvimento tardio da literatura do início do século XX. Ítalo Calvino definiu um clássico como um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. *Macunaíma* tem muito a nos dizer, somos levados a crer que Darcy Ribeiro tinha razão ao afirmar que “Mário precisou de muita alma e coragem para escrever este retrato oblíquo, transversal, do Brasil”,<sup>148</sup> quiçá também sejam necessárias muita alma e coragem para desvendar a obra, uma vez que, a cada leitura e releitura, ela oferece um novo detalhe, e ainda assim “permanece um mistério”.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> ANDRADE, *Macunaíma*, p. 208.

<sup>148</sup> RIBEIRO, Liminar: *Macunaíma*, In: ANDRADE, *Macunaíma*, ed. crítica, p. XVIII.

<sup>149</sup> RIBEIRO, Liminar: *Macunaíma*, In: ANDRADE, *Macunaíma*, ed. crítica, p. XVIII.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase um século depois de sua primeira publicação, o romance *Macunaíma*, ou a rapsódia — como o autor o designou —, ainda nos oferece um campo vasto para a pesquisa, principalmente, quando o tema discutido é a relação entre a modernização social e artística no Brasil. Apesar de a obra ser uma referência para os pesquisadores do primeiro movimento do Modernismo Brasileiro, geralmente, os estudos abordam as questões folclóricas e culturais, o caráter nacional, entre outros temas que estão bem explícitos na composição da narrativa. Entendemos a importância desses objetos para desvendar a trama escrita por Mário de Andrade, entretanto, acredita-se que essas questões foram muito bem trabalhadas pela crítica, assim, optei por percorrer um caminho pouco explorado e analisar o romance como alusão à modernização capitalista, à urbanização e ao choque entre sociedades assimétricas.

Para isso, no primeiro capítulo, são analisados os princípios norteadores das vanguardas e como eles foram incorporados pelos escritores, verificando como as mudanças estruturais da sociedade repercutiram no campo estético. Inicia-se o capítulo discutindo como as revoluções tecnológicas ocorridas na Europa, na segunda metade do século XIX e início do século XX, influenciaram o pensamento artístico da época. Nesse período, uma série de revoltas populares proporcionou o questionamento do papel do escritor e do intelectual na sociedade, dando início aos movimentos de vanguardas europeias. Essas vanguardas, apesar de serem muitas vezes antagônicas, tinham em comum o objetivo de uma revolução estética por meio da ruptura com as escolas anteriores.

Entre os movimentos de vanguarda existentes destaca-se o Futurismo, que pregava a ruptura total com o passado e exaltava o progresso industrial. O caminho percorrido na construção do primeiro capítulo deste trabalho nos ajuda a entender o processo de autocrítica pelo qual passou a arte na sociedade burguesa europeia, a fim de compreender o papel social das vanguardas e analisar o desenvolvimento do movimento no território nacional.

Nesse capítulo, também foram estabelecidas as diferenças entre as vanguardas europeias e as brasileiras. Enquanto na Europa o movimento se deu em virtude das mudanças sociais, no Brasil, ele aconteceu a partir da transformação da própria elite. Assim, apesar de o movimento modernista desejar a ruptura total com a

escola literária anterior, no território brasileiro, tradição e modernidade se misturaram.

Compreender os paradoxos do movimento vanguardista nacional é essencial para estudar como a realidade brasileira foi assimilada pelos escritores modernistas e quais são os elementos norteadores da literatura nacional nesse período. Foram esses paradoxos que contribuíram para a criação de um movimento que debate a interseção entre o arcaico e o moderno.

No início do século XX, um grupo de jovens intelectuais brasileiros, inspirados pelas transformações tecnológicas e pelo crescimento acelerado da cidade de São Paulo, reuniu-se em torno das obras da pintora Anita Malfatti e do escultor Victor Brecheret buscando uma nova estética que pudesse representar a realidade brasileira. Esse grupo aproveitou-se do alvoroço provocado pela mídia diante dos quadros expressionistas de Anita Malfatti para expor seus pensamentos e suas ideias, principalmente sobre a literatura, ainda tão presa aos moldes portugueses. Nesse clima de agitação e embates, foi organizada a Semana da Arte Moderna, que reuniu tanto novos escritores quanto nomes consagrados pelo público, como Paulo Prado e Graça Aranha, representantes da elite financeira e intelectual na nossa sociedade.

Em 1922, os escritores e críticos vanguardistas ainda eram indefinidos, pois nem sempre praticavam a renovação estética que defendiam. No entanto, Mário de Andrade é um diferencial, uma vez que seus poemas manifestavam traços de uma nova escola e de uma ruptura com o parnasianismo. Na ocasião da Semana de Arte Moderna, ele era o único que havia escrito uma obra totalmente modernista, *Pauliceia Desvairada*.

Os primeiros vanguardistas almejavam criar uma identidade literária que refletisse a realidade brasileira, sua cultura e seus costumes, libertando-se totalmente dos moldes europeus. No entanto, esse desejo não correspondia à realidade da história do país, atrelada, desde a colonização, à Europa. É nesse clima que, em 1926, Mário de Andrade escreve *Macunaíma*. O livro incorpora as nuances do primeiro Modernismo brasileiro, englobando o paradoxo tradição e modernidade. A partir da inovação da linguagem, o autor conduz uma narrativa em que o mundo mítico se encontra e se relaciona com o mundo desenvolvido e capitalista.

Assim, no Capítulo II, analisa-se a gênese da formação do caráter nacional, percorrendo o caminho feito pelo protagonista, do Mato Virgem até a capital paulista. A viagem foi motivada pela busca da muiiraquitã, espécie de amuleto da sorte, presente da amada que o herói perdera na luta contra Capei. A pedra não era somente um talismã, ela representava a própria essência do personagem, assim, perdê-lo é como perder uma parte de si. O capítulo discorre sobre os motivos que levaram o herói e seus irmãos a migrarem, fazendo uma relação entre as viagens dos personagens e os períodos de estiagem que prejudicavam a agricultura de subsistência e a caça. Dessa forma, observa-se como o êxodo rural, fenômeno que ocorre desde a colonização, intensificado no início do século XX, está presente na narrativa como uma saída do lugar mítico (representante da tradição nativa) e a chegada à urbanização.

Nesse capítulo, discute-se também como se dá o processo de formação da mão de obra industrial em São Paulo e alguns fatores que levaram a capital paulista a se tornar o centro de trabalhadores livres, preparando-a para ser o seio do desenvolvimento tecnológico e capitalista do Brasil. Viu-se como o processo de crescimento acelerado da cidade proporcionou que ela se tornasse um cenário ideal para o surgimento de jovens intelectuais interessados em renovar as artes e a literatura nacional, criando um espaço propício para discutir os novos conceitos estéticos que surgiram na Europa.

A relação entre obra de arte e mercadoria, tema central dos movimentos vanguardistas, é analisada a partir da busca pela muiiraquitã. Nesse contexto, levaram-se em consideração os conhecimentos sobre a autocrítica da arte na sociedade burguesa e a instituição arte, apoiando-se, principalmente, na obra de Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*. A pedra mágica é posta no centro da discussão, pois ela representa a essência, para Macunaíma, e a mercadoria, para o comerciante Venceslau Pietro Pietra. No entanto, apesar de ser vista como mercadoria, na casa do gigante, devido ao seu baixo valor comercial, ela é posta torna-se item de coleção. É interessante notar como o autor apropria-se das questões discutidas no cerne do movimento vanguardista e cria um embate, entre personagens fictícios, que indiretamente polemiza essas questões.

A luta entre o comerciante e o herói pela posse da pedra também foi analisada como o embate entre a tradição e o moderno. Ela é entendida como símbolo da tentativa dos primeiros modernistas brasileiros de criarem uma literatura

nacional que se libertaria dos moldes clássicos europeus. No entanto, esse desejo se esbarra na história brasileira, que não fornece elementos fortes para a construção do caráter nacional, sendo este, então, formado a partir de várias outras histórias e, por isso, fragmentado.

*Macunaíma* é escrito em 1926, englobando a “revolução” estética defendida pelos vanguardistas em uma obra que consegue, de uma maneira ímpar, apresentar a dialética e a dualidade existentes na cultura brasileira. Analisaram-se, assim, as estruturas constituintes da cultura nacional e a sua relação com a história do Modernismo. Devido às características e as mudanças ocorridas em São Paulo no início do século XX, a cidade é o palco dessa discussão, pois, em suas terras, a tradição e o moderno convivem no mesmo espaço e tempo, apesar de essa convivência não ser harmônica. Assim, a capital paulista é tomada como representação mimética do processo de modernização artística e capitalista do Brasil.

O segundo capítulo deste trabalho também traça um paralelo entre as implicações das ideias defendidas pelo primeiro movimento modernista brasileiro e a realidade nacional, mostrando como o protagonista e a sua história são formados a partir da união de vários mitos ameríndios e da inserção desse personagem dentro de uma cidade recém-industrializada. É discutido, então, o fenômeno da modernização da cidade, apresentando as principais diferenças entre o movimento brasileiro e o europeu, a fim de entender a relação entre a falta de caráter e a formação da cultura brasileira.

O capítulo discorre ainda sobre os vários significados da palavra “caráter”, no intuito de esclarecer qual o sentido escolhido na elaboração desta pesquisa. Na abordagem adotada no capítulo, tomou-se o sentido relacionado à formação da cultura de um povo, tendo como base a declaração de Mário de Andrade de que o brasileiro era desprovido de uma tradição própria como outros povos. Analisou-se, então, como se deu o processo histórico da formação de nossa cultura, mostrando como ela é uma mistura não homogênea de muitas outras. Isso foi feito com o intuito de apresentar os desafios que o novo mundo oferecia ao herói e seus irmãos.

Em seguida, contrapôs-se o Mato Virgem e a capital paulista, apresentando a trajetória do herói para inserir-se à cidade civilizada. A fim de mostrar as nuances que essa transposição significava, foi analisada a relação do herói com o trabalho desde sua infância até o momento em que se viu em São Paulo. Apresentou-se,

então, como os aspectos da acumulação de capital, própria do capitalismo, instalou-se em uma sociedade de origem escravocrata. Assim, examinou-se a formação de mão de obra e a inaptidão do herói para o trabalho em uma sociedade capitalista.

Dessa forma, investigou-se o descompasso existente na formação de nosso sistema capitalista: de um lado o mundo liberal, das livres relações comerciais; de outro, o colonialismo e a dependência de um sistema oligárquico. A fim de entender como essas relações foram incorporadas pela sociedade brasileira, apoiou-se nas obras de Karl Marx sobre a relação do homem com a mercadoria e o capital. Do mesmo modo, buscou-se pesquisar sobre como eram as relações de trabalho do homem no Brasil na década de 1920, principalmente porque havia transcorrido pouco tempo em que a escravidão havia sido abolida, apoiando-se na obra do pesquisador Lúcio Kowarick, que serviu de base para essa investigação. É apresentada, então, a transposição da antiga ordem escravocrata para a almejada ordem social competitiva, mostrando os embates entre essas relações, uma vez que se, por um lado, o país fazia-se moderno, por outro, mantinha as suas antigas raízes. Essa configuração histórica refletiu-se na literatura e pode ser encontrada em *Macunaíma*, principalmente nas características do herói, como a preguiça e sua inclinação para os prazeres momentâneos e carnais.

No Capítulo 3, explora-se o desenvolvimento desigual e combinado da literatura, mostrando como a realidade pode encontrar-se implícita mesmo em uma obra com características do maravilhoso, como *Macunaíma*. Nesse capítulo, evidencia-se como o autor costura, de modo singular, todas as pontas do Brasil, abrangendo passado e presente, personagens históricos e míticos, além de fazer uma bricolage entre os vários mitos e povos que compõem o Brasil. Discute-se, também, acerca da linguagem, apontando-a como recurso primordial para desenvolver uma obra modernista.

Esse capítulo também mostra o entre lugar do Brasil na nova ordem social, o fim trágico do herói apresenta a impossibilidade de se congregarem todas as nuances da formação do povo brasileiro em uma só. O Mato Virgem parece engolido pela cidade industrial, no entanto, ele resiste à sua própria maneira, como na imagem de São Paulo formada de longe: um bicho preguiça todinho de pedra. Com a frase “Muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são”, o herói explicita as consequências do desenvolvimento tardio e da dicotomia entre o pensamento da elite brasileira e suas ações.

Mário de Andrade foi o primeiro escritor brasileiro propriamente modernista, o conjunto de sua obra é recheado de pesquisas que apontam o percurso histórico da formação da cultura brasileira. As máquinas, a eletricidade, os arranha-céus, o dinheiro, as relações interpessoais e a nova ordem social estabelecida são elementos que constituem o encantamento dos vanguardistas, e que também apresentam um lado obscuro: as doenças, a poluição, a exploração da mão de obra etc. Em *Macunaíma*, é possível explorar o desenvolvimento da modernização artística brasileira e o progresso capitalista, analisando como esse processo se deu e as suas consequências.

O caráter multifacetado da constituição de um herói brasileiro e sua relação com o trabalho, o dinheiro e a língua, somados as suas paixões sexuais, revelam a luta e os desafios enfrentados tanto pelo povo como pelo país a fim de se modernizar. Assim, *Macunaíma*, apesar de ser uma obra deveras estudada ainda tem muito a nos dizer e a nos ensinar sobre os aspectos da modernização das artes frente ao progresso capitalista que ocorreu no início do século XX. Na rapsódia de Mário de Andrade fica marcado o entre lugar do Brasil tanto na literatura como na realidade, sendo que possivelmente isso seja observado também nos nossos dias. De fato, o país nunca chegou a se modernizar e ainda é dependente de suas relações com o estrangeiro, além disso, as diferenças entre público e privado nunca foram estabelecidas, permanecendo confundidas em um país onde o arcaico e moderno continuam a se misturar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva: Diâmetros Empreendimentos, 1976. (Debates, 133).
- AMARAL, Aracy. “A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso”. In: FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Org. 2.ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 2.ed.rev. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 27)
- ANDRADE, Mário de. “A Raimundo de Moraes”. Carta-aberta publicada por Mário de Andrade no *Diário Nacional*, São Paulo, a.5, n.1262 p.3, domingo, 20 set. 1931. In: *Macunaíma*, 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 231-233.
- ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil (Departamento de Cultura), 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins Editora S.A; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: O Herói sem nenhum caráter*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. ed. de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez; Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015
- ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”. In: BATISTA, Marta Rosseti. *Brasil: 1o. tempo modernista - 1917/29 documentação*. São Paulo: IEB, 1972. 459 p. (Publicações do Instituto de Estudos Brasileiros; 26)., p. 49-50.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 2. ed. São Paulo: 1991. 164p. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- ARANHA, “O aeroplano”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 23.
- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antônio Cândido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

BARBOSA, Frederico; SANTOS, Elaine Cuencas. *Modernismo na Literatura Brasileira*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Le voyage. In: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: mzambook, 2001. p. 227-235

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar - A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia da Letras, 1982

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 50.ed. São Paulo: Contrix, 2015.

BOSI, Alfredo. "Situação de Macunaíma". In: BOSI, Alfredo. *Céu e Inferno: Ensaios de crítica literária e ideologia*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 187-207.

BOSI, Alfredo. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: BOSI, Alfredo. *Céu e Inferno: Ensaios de crítica literária e ideologia*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 209-226.

BOSI, A. O Movimento Modernista de Mário de Andrade. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 9, n. 7, p. 296-301, 2004. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i7p296-301. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25426>. Acesso em: 2 out. 2019.

BRADBURY, M; McFARLANE, J. (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: o Trauma do Moderno. In: TOPILAN, Sérgio. *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (col. Cadernos de Textos, 3), p. 13-18

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Enersto Sampaio. 1ª ed. Lisboa: Vega, 1993

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CAMPOS, Haroldo. *Morfologia de Macunaíma*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. *Revista Remates Males* (Unicamp), Campinas, Especial: 1999: Antonio Candido, 3 dez. 2012, p. 81 a 90.

Disponível em:

<<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3560/3007>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014

CHAMIE, Mário. *Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Praxis, 1970.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Porto Alegre: L&PM, 2016

DANA SOCIAL. *Muiraquitã: O amuleto sagrado da região amazônica, símbolo de vitória e fertilidade*. Disponível em: <<https://dana.com.br/social/nossos-projetos/lendas-brasileiras/muiraquita/>>. Acesso em: 15 abr. 2020

DANTAS, Fábio de Sousa. “Macunaíma? A |des|construção de um herói”. In: Anais do SILEL. Volume I. Uberlândia: EDUFU, 2009

DANTAS, FÁBIO de Sousa. O ócio em Macunaíma: Uma constituinte da liberdade. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

DE MICHELI, Mario; CABRA, Pier Luigi. *As vanguardas artísticas*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2.ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. “Cinema: da modernidade ao Modernismo”. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FABRIS, Mariarosaria. Notas sobre o futurismo literário. *Triceversa – Revista do Centro Ítalo-luso-brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais*. Assis, v. 1, n. 1, p. 61-84, maio-out. 2007.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação de Desenvolvimento da Educação, 1995.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FERREIRA, Delson Gonçalves. *Língua e literatura luso-brasileira*. São Paulo: Descubra, s/ d

FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras Icambiabas”. In.: ANDRADE, Mário de; ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Florianópolis: 1988. p. 278-294.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HELENA, Lucia. *Movimentos de Vanguarda Europeia*. São Paulo: Ática, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco*. Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1917. Disponível em:  
<<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008674&bbm/4836#page/6/mode/2up>>  
Acesso em: 13 abr. 2020

LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*, 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

LE GOFF, Jacques. “Antigo/Moderno”. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 173-206.

LIMA, Alceu Amoroso [Tristão de Ataíde]. “Macunaíma”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 set. 1928. In: RAMOS Jr. *Leituras de Macunaíma: Primeira Onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012, p. 261-271.

LIMA, Luís Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LOBATO, Monteiro. “A propósito da Exposição de Malfatti”. BATISTA, Marta Rosseti. *Brasil: 1o. tempo modernista - 1917/29 documentação*. São Paulo: IEB, 1972. 459 p. (Publicações do Instituto de Estudos Brasileiros; 26), p. 45-48.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A Margem e o Texto: Contribuição para o Estudo de Macunaíma”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Municipal “Mário de Andrade”*, São Paulo, no especial, fev./1970, p. 9-81. Depois, publicado em *Macunaíma: a Margem e o Texto*, São Paulo, Secretaria Cultura, Esporte e Turismo/Hucitec, 1974.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Rapsódia e resistência”. In.: ANDRADE, Mário de; ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Florianópolis: 1988. p. 266-277

LUKÁCS, Georg. “Arte y verdad objetiva”. In: *Problemas del realismo*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

LUKÁCS, George. *Realismo crítico hoje*. 2.ed. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Thesaurus, 1991.

LUNN, Eugene. *Marxismo y Modernismo: Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. Trad. Eduardo L. Suárez. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MANIERI, Dagmar. *Macunaíma trágico: a modernização brasileira em Mário de Andrade*. São Paulo: UFSCar, 2004.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. 3.ed. Atualizada. São Paulo: Cultrix, 1969. v. VI.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MARX, *Trabalho assalariado e capital & salário, preço e lucro*. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

MINISTÉRIO DA CULTURA. A carta de Pero Vaz de Caminha. Brasília, DF: *Fundação Biblioteca Nacional* – Departamento Nacional do Livro. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf)> Acesso em: 20 mar. 2020

MOLES, Abraham A. *Teoria da cultura de massa*. 7.ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e Patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. *Psicol. Soc.*, Porto Alegre, v.18, n.1, p. 49-55, jan./abr. 2006.

PACHECO, João. “*Macunaíma* – Mário de Andrade – São Paulo”. *Folha Acadêmica*, Rio de Janeiro, 13 set. 1928. In: RAMOS Jr. *Leituras de Macunaíma: Primeira Onda (1928-1936)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012. p. 273 – 274.

POSTAL, Ricardo. Máscara e récita macunaímica. *Revista Práxis*, Novo Hamburgo, v. 1, p. 59-64, jan. 2011. ISSN 2448-1939. Disponível em: <<https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/712/807>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

PRADO Jr., Bento. “Introdução”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2. ed. São Paulo: [s. n.], 1928.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RAMOS Jr., José de Paula. *Leituras de Macunaíma: Primeira Onda (1928-1936)*. São Paulo: EDUSP, 2012.

RIBEIRO, Darcy. “Liminar/ Macunaíma”. In.: ANDRADE, Mário de; ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Florianópolis: 1988, p. XVII-XXII

ROSSI, Miriam Silva. A gênese do campo artístico paulistano. In: *Sæculum - Revista De História*, n. 28; João Pessoa, p. 195-210, jan./jun. 2013.

SANCHES NETO, Miguel. “O herói primitivo”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Org. Miguel Sanches Neto, Silvana Oliveira. Chapecó: Ed. UFFS, 2019. p. 5

SCHWARZ, Roberto. Crise e Literatura. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.157-164

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.29-48

SCHWARZ, Roberto. O bonde, a carroça e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.11-28

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.129-156

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora UFG, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Editora 34, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. “Cenas de fundação: emergência e transformação de um *topos* na cultura literária brasileira”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2010.

TOLEDO, Roberto Pompeu. *A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TORELLY, Luiz Philippe Peres. “O Turista Aprendiz e o Patrimônio Cultural”. In: ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. São Paulo: Iphen, 2015. p. 11-15

TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda*. 2.ed. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Presença, 1970. v. I

TRÓTSKY, Leon. *A história da Revolução Russa*. Volume 1 – A queda do Tzarismo. Trad. E. Huggins. Edição Centenário. Silveira, Portugal: Lê Livros, [s.d]

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1984.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZILIO, Carlos. "A questão política no Modernismo". In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2.ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2010.