

JOÃO JOSÉ LOPES

**ENTRE O MATO VIRGEM E A SELVA DE PEDRA –
ANÁLISE DOS ESPAÇOS EM *MACUNAÍMA* (1928), DE
MÁRIO DE ANDRADE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2013

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

L864e
2013

Lopes, João José, 1969-

Entre o mato virgem e a selva de pedra – análise dos espaços em Macunaíma (1928), de Mário de Andrade / João José Lopes. – Viçosa, MG, 2013.
viii, 115 f. ; 29 cm.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 107-114

1. Andrade, Mário de, 1983-1945. - Macunaíma - Crítica e interpretação. 2. Vida rural na literatura - Séc. XX. 3. Vida urbana na literatura - Séc. XX. 4. Folclore. 5. Modernismo (Literatura). 6. Literatura popular. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.


CDD 22. ed. B869.3

JOÃO JOSÉ LOPES

**ENTRE O MATO VIRGEM E A SELVA DE PEDRA – ANÁLISE DOS
ESPAÇOS EM *MACUNAÍMA* (1928), DE MÁRIO DE ANDRADE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

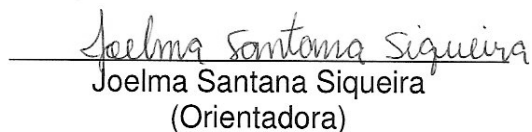
APROVADA: 17 de abril de 2013.



Elaine Cristina Cintra



Cláudio Correia Leitão



Joelma Santana Siqueira
Joelma Santana Siqueira
(Orientadora)

A Deus, pela força e pelos seus desígnios em minha vida.

A Neide, minha esposa, pelo companheirismo.

Aos meus filhos, Kennedy Luís e Pedro Henrique, pela paciência e compreensão.

Aos meus pais pelo apoio.

Aos meus colegas de trabalho, pelas palavras de incentivo e confiança em mim depositada.

Dedico em especial este título de Mestre à Professora Doutora Joelma, minha orientadora, por ter sido o tempo todo meu porto seguro.

"Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que este paciente labirinto traça a imagem de seu rosto".

(Jorge Luis Borges)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me amparar nos momentos difíceis, me dar força interior para superar as dificuldades, mostrar os caminhos nas horas incertas e me suprir em todas as minhas necessidades.

Minha gratidão a todo o corpo docente do Departamento de Letras e Artes (DLA) da Universidade Federal de Viçosa, assim como ao seu Programa de Pós-Graduação, pela qualidade de serviços oferecidos, bem como pela excelência e credibilidade. Sou especialmente grato aos professores do PPG Letras. Minha dívida para com minha orientadora, Professora Doutora Joelma Santana Siqueira, com quem tive contato durante a escrita e reescrita de minha dissertação, nunca poderei pagar. Sabemos dos difíceis percalços que um orientando enfrenta nesse longo caminho e da arraigada cumplicidade sem a qual, estou certo, não teria chegado ao fim. Oferecendo suporte de toda ordem, orientou os caminhos, dividiu os impasses, e com solicitude provou das angústias do meu trajeto, tornando-os infinitamente mais suaves.

Quero deixar aqui meus sinceros agradecimentos à Professora Doutora Marcia Regina Jaschke Machado pela aceitação do convite para a qualificação de meu projeto e capítulos de dissertação; sua apreciação e seus apontamentos e sugestões com certeza foram muito válidos.

Sou especialmente grato ao Professor Doutor Gerson Roani e à Professora Doutora Wânia Terezinha Ladeira pelo apoio generoso nos muitos momentos de insegurança que necessariamente brotam de empreitadas como essas, em que o investimento de nossas vidas é integral.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação, agradeço pelo empenho em suas funções e por terem proporcionado o trabalho de qualidade. Aos colegas, minha total gratidão. A Thaís, Mariana e Daniel agradeço as riquíssimas sugestões bibliográficas, que com certeza enriqueceram ainda mais meu trabalho.

À Adriana Santana Gonçalves, secretária do Programa de Pós-Graduação, interlocutora entre os segmentos do departamento, amiga de todos, agradeço a atenção no atendimento, pelo seu trabalho impecável de resultados pontuais, sua harmonia em toda a organização de documentos e correspondências.

Agradeço à Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais pela concessão de meu afastamento das atividades docentes, o que me possibilitou dedicar mais à leitura e pesquisa e poder, desta forma, concluir o Mestrado no tempo certo.

Aos companheiros de trajetória profissional, o meu mais fundo agradecimento pelo apoio e acolhida. Em especial, agradeço à Antonina Soares, modelo de virtude e retidão, pela amizade e o carinho de sempre.

Aqueles por quem tenho a mais imensurável gratidão são certamente minha esposa Neide e meus filhos Kennedy Luís e Pedro Henrique. A eles devo, sem dúvida, a finalização deste trabalho. Apoio incondicional, amor sem medidas, força inesgotável, eles são parte inseparável de mim. Sou grato por cada minuto compartilhado, cada palavra de incentivo, e a eles dedico este trabalho, que é, na verdade, mais um passo que damos juntos.

Finalmente agradeço a todas as pessoas pelo apoio incondicional que direta ou indiretamente fizeram parte deste processo.

RESUMO

LOPES, João José, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, abril de 2013.
ENTRE O MATO VIRGEM E A SELVA DE PEDRA – ANÁLISE DOS ESPAÇOS EM *MACUNAÍMA* (1928), DE MÁRIO DE ANDRADE.
Orientadora: Joelma Santana Siqueira.

Diante das mudanças que ocorreram no Brasil nos primeiros anos do século XX, quando novas correntes artísticas começaram a circular pela Europa, a maior parte do mundo ocidental encontrava-se em meio a transformações sociais, políticas, econômicas, tecnológicas e culturais que alteraram radicalmente a forma de viver e de sentir o mundo do homem moderno. Invenções revolucionárias como o automóvel, o telefone, o cinema e o rádio, passaram a fazer parte do cotidiano das grandes cidades, cada vez mais urbanizadas. É o momento em que no Brasil a percepção de identidade como uma construção tornou-se pauta de discussão, cujo interesse extraordinário pela cultura popular levou um pequeno grupo de intelectuais a buscar influências em prol da liberdade, renovando, assim a nossa literatura. Desta forma, este trabalho analisa a obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicada em 1928 pelo escritor Mário de Andrade (1893-1945), no que diz respeito à representação do espaço na narrativa, para a qual o autor usou a expressão "embrulhada geográfica proposital" a fim de referir-se à justaposição de espaços geográficos percorridos por Macunaíma, constituindo-se em uma viagem fantástica. A ausência de um itinerário realista percorrido pelo herói, no entanto, não impede que possamos identificar na obra questões importantes sobre o *espaço rural* e o *espaço urbano* do Brasil moderno, haja vista, por exemplo, o impacto de Macunaíma ao chegar à cidade de São Paulo. Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo propor uma análise dos espaços percorridos pelo herói, com seus elementos constitutivos, visando identificar e discutir relações entre a narrativa e aspectos da modernização brasileira.

ABSTRACT

LOPES, João José, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, April, 2013. **BETWEEN THE VIRGIN AND KILL THE JUNGLESTONE – ANALYSIS OF SPACES IN *MACUNAÍMA* (1928), BY MÁRIO DE ANDRADE.** Adviser: Joelma Santana Siqueira.

Given the changes that have occurred in Brazil in the early years of the twentieth century, when new artistic trends began to circulate in Europe, most of the Western world was in the midst of social, political, economic, technological and cultural factors that radically altered the way of living and experiencing the world of modern man. Revolutionary inventions like the automobile, the telephone, cinema and radio, have become part of daily life in large cities, increasingly urbanized. It is the moment in Brazil perception of identity as a construct has become agenda of discussion, whose extraordinary interest in popular culture led a small group of intellectuals to seek influence for freedom, renewing, so our literature. Thus, this paper analyzes the book *Macunaíma, the hero without any character*, published in 1928 by writer Mário de Andrade (1893-1945), with regard to the representation of space in the narrative, to which the author used the expression "geographical purposeful muddle" in order to refer to the juxtaposition of geographic areas covered by *Macunaíma*, constituting itself a fantastic journey. The absence of a realistic route traversed by the hero, however, does not prevent us from identifying important issues in the book about the *rural* and *urban* areas of modern Brazil, in view of, for example, the impact of *Macunaíma* to reach the city of São Paulo. In this sense, this present study to propose an analysis of the traversed spaces by the hero, with its constituent elements, to identify and discuss relations between narrative and aspects of Brazilian modernization.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	01
MODERNIDADES E MODERNISMOS	09
A CIDADE NA LITERATURA MODERNA	28
SÃO PAULO – DE VILA A METRÓPOLE	39
MÁRIO DE ANDRADE – ESCRITOR MODERNISTA	52
MACUNAÍMA	58
GAUDÉRIO DE MACUNAÍMA – UMA "EMBRULHADA PROPOSITAL" ENTRE O RURAL E O URBANO	63
Macunaíma – a gênese de um herói excepcional	68
Do Mato-Virgem a São Paulo – as aventuras tumultuadas de Macunaíma	76
De São Paulo ao Mato-Virgem – o retorno de Macunaíma à terra de origem	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

APRESENTAÇÃO

Segundo Richter (2003, p. 19), a "multiculturalidade" tem sido utilizada como sinônimo de "pluralidade ou diversidade cultural", o que implica uma inter-relação de reciprocidade entre culturas. No Brasil, essa cultura múltipla é fruto de um processo histórico complexo, o que torna impossível elucidar o caráter nacional de sua identidade e definir com precisão o momento em que nossas letras começam a assumir características próprias. E nessa multiplicidade, o Brasil é singular: possui um território extenso, em que as expressões regionais são tão diferenciadas entre si. Além disso, como destacou Alfredo Bosi (1992, p.308) em "Cultura brasileira e culturas brasileiras", é preciso lembrar que embora estejamos acostumados a falar em cultura brasileira, "é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes".

Encontrar caminhos que contemplem a diversidade, sem reduzi-la, constitui uma proposta que aponta para diferentes direções, mas, ainda assim, vale a pena investigar como a questão da nossa identidade constou da pauta de discussão, principalmente nas primeiras décadas do século XX, através dos movimentos inovadores do Modernismo. É o momento em que a percepção de identidade nacional como uma construção se renova constantemente.

Ao ler boa parte da fortuna crítica sobre a obra de Mário de Andrade, evidenciam-se as abordagens que o apresentam, sobretudo, como personalidade de múltiplos talentos e de singular influência no meio cultural brasileiro do século XX. Sua atuação nos campos da poesia, romance, crônica, jornalismo, música, folclore e crítica guia-se sempre pela busca de aspectos definidores da identidade nacional e pela valorização das manifestações artísticas e culturais do Brasil. Sua obra pertence ao momento de consolidação da literatura brasileira entendido como período no qual a questão da dialética entre o local e o cosmopolita, também presente no Romantismo, assume outros ares, menos idealizadores e mais voltados para a adequação das sugestões exteriores às realidades locais. Desta maneira, ao optar pela realização de um estudo da obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), do escritor Mário de Andrade,

fundamentado na temática do espaço, acreditamos que o trabalho trará contribuição importante para a reflexão acerca da cultura em nosso país por buscar o diálogo entre a literatura e a sociedade.

Dentro dos estudos literários há uma grande variabilidade de caminhos na pesquisa sobre o espaço. Às vezes o espaço situa-se no nível da abstração.

O termo “espaço”, em si mesmo, é mais abstrato do que o de “lugar”, por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico). Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada moirão de uma cerca), ou uma grandeza temporal (“no espaço de uma semana”). Ele é, portanto, eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje, um uso sistemático, ainda que pouco diferenciado, na língua corrente e nas linguagens particulares de certas instituições representativas do nosso tempo (AUGÉ, 1994, p. 77).

A rapsódia marioandradiana se inscreve sob o signo da mobilidade; a narrativa possui um cenário constituído de espaços diferenciados, aparentando descontinuidade. O espaço onde se desenvolve a narrativa, principalmente a partir do momento em que o herói sai à procura de sua muiraquitã, muda num ritmo acelerado, em função tanto do jogo imaginativo do personagem quanto da história narrada, já que a busca do amuleto leva o personagem a transitar por entre mundos distintos, entre eles o primitivo e o civilizado.

Segundo Antonio Carlos E. Moraes (1988, p. 32), o pensamento geográfico é o “conjunto de discursos a respeito do espaço que substantivam concepções que uma dada sociedade, num momento determinado possui acerca de seu meio (desde o local até o planetário) e das relações com ele estabelecidas”.

O princípio do pensamento do espaço geográfico em *Macunaíma*, enquanto representação de uma sociedade em uma determinada época, funde-se às discussões sobre a nacionalidade e a construção de uma nação e figura uma proposta de nação, cujos fundamentos são estabelecidos na cultura e na natureza do Brasil. O tema do espaço em *Macunaíma* aponta para o desenvolvimento do Brasil fundamentado em um projeto de “desgeografização”, necessária para o rompimento das fronteiras regionais, que representavam, segundo os modernistas como Mário de Andrade, um obstáculo para a construção da nação. O território

surge como produto da relação e da mediação entre cultura e natureza, relação necessária para o desenvolvimento do Brasil.

Visando discutir relações entre *Macunaíma* e a representação geográfica, de um Brasil moderno na concepção marioandradiana e na concepção de estudiosos da sociedade brasileira, propõe-se uma análise dos espaços na obra, cujo tema da viagem, do ponto de vista estruturador do texto, torna-se imprescindível para que se possa acompanhar a caracterização do meio em que acontecem as travessias do herói, desde as pequenas fugas até mesmo as grandes viagens que faz indo a São Paulo para reaver a muiraquitã, como também seu retorno. Por certo, será um momento de podermos, não só verificar a ocorrência de elementos que compõem tanto o espaço rural quanto o urbano, percorridos pelo herói, enquanto marca da identidade cultural brasileira, como também refletir sobre os fatores sociais – a imigração, o domínio econômico da classe cafeicultora e a conseqüente industrialização na cidade de São Paulo, que acabaram por descaracterizar (ou caracterizar de outra forma) a cultura brasileira com o processo de modernização. Desta forma, está em evidência o modo como Mário de Andrade trabalhou o espaço geográfico em *Macunaíma*, bem como o que isso representa para o autor enquanto estudos e pesquisas sobre o Brasil, o qual adotou um olhar paisagístico e ao mesmo tempo naturalista, atento à catalogação e à classificação da flora e fauna brasileiras.

Para a discussão dos capítulos, principalmente no que se refere à análise da obra, tomamos por base pressupostos teóricos sobre o espaço ficcional.

Antônio Dimas (1994), em sua obra *Espaço e Romance*, aponta que o espaço pode apresentar-se como um componente tão importante quanto os demais elementos da narrativa, sendo fundamental, quando não determinante, no desenvolvimento da ação. Segundo ele,

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a

ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. Em resumo: cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo (DIMAS, 1994, p. 5).

Desta forma, mesmo havendo muitas acepções que o conceito de espaço abriga nos cenários e objetos literários, o contexto cultural e histórico empregado por Mário de Andrade em *Macunaíma* abrange as referências e articulações entre o rural, representado pelo mato-virgem, e a selva de pedra, o urbano, retratado pela cidade de São Paulo.

Dentro desta possibilidade, a configuração dos espaços narrativos – rural e urbano – representados através dos itinerários do herói Macunaíma, vai moldando e traçando significados em que há uma grande variedade de elementos característicos da paisagem e indícios da cultura brasileira. A linguagem, as lendas e mitos são algumas das evidências que trazem para o livro traços dessa cultura. As referências geográficas constituem espaços onde seres encantados e realistas se misturam, fantástico e realidade convivem como resultado de pesquisa e invenção.

Evidentemente, analisar a representação do espaço em *Macunaíma* implica, em particular, no envolvimento histórico ou humano de seu autor Mário de Andrade, que foi um dos líderes do grupo de intelectuais participantes da Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922, além de pesquisador, estudioso da cultura e do folclore brasileiros, conhecedor da música e das festas populares. Estando bem preparada para a modernidade, a *urbe* paulistana não se desapegava dos valores da brasilidade. É o que escreveu Maria Inês Machado Borges Pinto, em sua tese de doutorado *Urbe industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade* (2001):

O coração do Brasil brasileiro e moderno seria São Paulo. MetrÓpole 'febril', industrializada, habitada por todos os tipos de raças e de povos, nem por isso desapegara-se dos sólidos valores da brasilidade. Voltada para o interior, berço do bandeirante, a *urbe* paulista não apresentava o artificialismo característico das cidades litorâneas – com seu cosmopolitismo dissolvente; ao contrário, impregnara-se dos princípios 'verdadeiros' do meio rural (PINTO, 2001, p. 437).

Na citação acima, fica evidente que a *urbe* paulistana representa o coração do Brasil, por sinal habitado por todos os tipos de raças e de povos. Nesta

perspectiva, *Macunaíma* retrata esse hibridismo, não só apenas como representante das três raças (o índio, o negro e o branco), mas também de outros tipos de raças e de povos. Macunaíma é, por assim dizer, versátil e polivalente.

O tema da viagem, do ponto de vista estruturador da rapsódia marioandradiana, torna-se fundamental para que se compreendam os elementos constituidores de culturas locais, tanto do espaço rural quanto do espaço urbano. Os escritores e críticos portugueses Manuel Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux (1984, p.17), no texto “As Experiências da Viagem”, em seu livro *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, apontam que “a viagem é um elemento profundamente revelador dos problemas do ser em si”.

A viagem, na sua especificidade, torna-se uma espécie de tema literário, no qual é importante ver até que ponto ela pode estruturar um texto ou o imaginário de um escritor e quais serão os diversos aspectos e metamorfoses desse tema. O caso-limite dessa metamorfose cultural é o da viagem imóvel – a *mise en scène* do eu num espaço feito de palavras (MACHADO, 1988, p. 33).

Na obra *Macunaíma*, entre o espaço rural (o mato-virgem) e a selva de pedra (a cidade de São Paulo), a viagem é o fio que conduz toda a narrativa, desde as pequenas travessias no interior das matas, como no episódio do capítulo II – “Maioridade” – em que se percebe a caracterização desse ambiente a partir de expressões populares para nomear um lugar longínquo ou de difícil acesso: “Atravessou o mato e chegou no capoeirão chamado Cafundó do Judas. Andou légua e meia nele, nem se enxergava mato mais, era um coberto plano apenas movimentado com o pulinho dos cajueiros” (ANDRADE, M., 2007, p. 23), como também as longas viagens, quando o herói vai a São Paulo reaver o amuleto e se depara com o ambiente estranho que se distingue pela modernização. E na grande metrópole o herói fica espantado diante de tanta novidade trazida pela revolução industrial. Emprega a palavra “máquina” para nomear qualquer objeto inventado pelo homem: “máquina telefone”, “máquina London Bank”, “máquina aeroplano”, entre outros. Faz inclusive uma espécie de nivelamento irônico entre homem e máquina – teoricamente seria a robotização do ser humano ou a humanização das máquinas, como por exemplo, “Virou Jiguê na máquina telefone” (ANDRADE, M., 2007, p. 64). Por este viés, entendemos que a partir da segunda década do século XX, a interação humana ganhou novas definições. O homem passou a

depende do trabalho das máquinas. E, de forma direta ou não, seu relacionamento social se estreitou de maneira significativa – sua conexão com o progresso tornou-se necessidade de sobrevivência.

Uma das passagens mais interessantes com relação à análise do espaço em *Macunaíma* preenche a maior parte da narrativa. É o momento, em que acontece a passagem do rural ao urbano, cujo ponto máximo é o capítulo cinco da obra: "Piaimã". Com a morte da mãe, há o mais radical deslocamento do herói: sua viagem a São Paulo, em companhia de seus irmãos Jiguê e Maanape e a cunhada Iriqui. É uma viagem que decorre da perda da muiraquitã, lembrança de Ci, a amada morta: "Então Macunaíma deu a mão para Iriqui, Iriqui deu a mão para Maanape, Maanape deu a mão para Jiguê e os quatro partiram por esse mundo" (ANDRADE, M., 2007, p. 27).

São Paulo é a cidade onde Mário de Andrade viu acontecer as grandes mudanças, com olhar vislumbrado e ao mesmo tempo desconfiado. Na "Carta pras Icamíabas", que relata através de ricas descrições em linguagem pomposa as suas andanças pela capital paulista, o herói conta sobre suas impressões da *urbe*, de modo paródico e irreverente, inclusive no que se refere à linguagem lembrando os que "falam numa língua e escrevem noutra" (ANDRADE, M., 2007, p. 107), ou na alusão aos muitos problemas que começam a aparecer com a chegada dos imigrantes juntos com a modernidade. De acordo com ele, o espaço vai se tornando apertado para comportar tanta gente, "tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população" (Idem). Observa-se a crítica ao acúmulo de sujeira e às infestações de insetos, decorrentes do crescimento demográfico desgovernado. E é nesse sentido que se percebe a selva de pedra.

Além da introdução e das considerações finais, a dissertação encontra-se estruturada em cinco capítulos. O capítulo primeiro aborda os conceitos-chave de "Modernidades e Modernismos" que são fundamentais para o entendimento de uma nova era de mudanças tecnológicas, transformação dos níveis de vida pessoal, social, política e cultural, que marcaria a realidade do Brasil e do mundo.

No capítulo segundo descrevemos, numa perspectiva literária, a cidade em seus aspectos de ordem topográfica, demográfica, política e econômica, em que o

cotidiano urbano é plural, polissêmico, singular e diverso. Nesta abordagem, a metrópole é a forma mais específica da construção da vida moderna, muitas vezes expressa na literatura.

No terceiro capítulo apresentamos a cidade de São Paulo, que na virada do século XIX para o século XX passou por uma profunda transformação em seu cenário urbano, uma vez que o crescimento vertiginoso da cidade nessa época é assustador. Ao mesmo tempo em que mudava substancialmente seu estilo de vida, em decorrência da expansão da lavoura cafeeira em várias regiões paulistas, da construção da estrada de ferro e do afluxo de imigrantes europeus, destacava-se como principal centro de renovação cultural no Brasil – considerada o berço da renovação modernista, viveu intensamente nas primeiras décadas do século XX a contestação do passado, buscando, por outro lado, resgatar a cultura nacional, o que se tornou mais evidente a partir da Semana de Arte Moderna em 1922.

O capítulo quarto faz uma breve apresentação da obra *Macunaíma, o herói sem nenhuma caráter* (1928), considerado um dos livros mais importantes do primeiro momento do Modernismo Brasileiro, enquanto narrativa de ficção, e seu autor Mário de Andrade, um dos principais teóricos e idealizadores do movimento modernista, conhecido popularmente como o "papa do Modernismo".

O quinto capítulo centra-se na análise da obra *Macunaíma*, em que, através do tema da viagem procuramos investigar na obra o espaço, caracterizado de várias formas, como o espaço social, o espaço como paisagem, como configuração natural, regional, física e psicológica e principalmente o espaço do mito, com suas imagens e sentidos simbólicos, enfim, o espaço que se torna relações identitárias e culturais de um Brasil moderno e plural.

Para Mário de Andrade, os traços genuinamente nacionais da cultura brasileira estavam contidos nas manifestações culturais populares. A realização mais expressiva dessa vertente analítica foi, sem dúvida, sua obra *Macunaíma*, em que utilizou o recurso da "desgeografização"¹, como tentativa de construir uma realidade unitária da nação situada além das diferenças regionais. Por meio desse processo, o escritor pode atribuir a um único personagem traços culturais dos mais variados recantos do país, que nas palavras de Darcy Ribeiro (1988, p. 19),

¹ Termo criado pelo escritor Mário de Andrade, a fim de representar designações regionais em um mesmo espaço.

consiste no “herói da nossa gente” porque “[...] veste a carne que nos veste; porque é a carapuça que nos cabe”, pois o brasileiro de Mário “[...] é o do carnaval, da caçoadá folclórica, da gente que, cantando, dançando, ironizando, rindo – inocente e sem medo – se vingá de quem, além de oprimi-lo e explorá-lo, ainda quer fazer sua cabeça”.

A análise do espaço em *Macunaíma* nos revelou a possibilidade de contribuições importantes dos estudos literários, como processo investigativo permanente, porque o projeto artístico de Mário de Andrade passava pela tentativa de compreender o Brasil a partir da aliança entre a cultura erudita e a cultura popular rural.

MODERNIDADES E MODERNISMOS

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cotejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa.

(Walter Benjamin)

De acordo com Marshall Berman (1986, p. 15-17), para melhor entendimento de algo tão vasto quanto à história da modernidade² é necessário a divisão desta em três fases: a primeira, segundo o autor, estende-se do início do século XVI até o final do século XVIII, período em que “as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna”. É o período da expansão marítima e comercial europeia que representou um dos aspectos básicos da transição do feudalismo para o capitalismo nascente. A segunda fase inicia-se com a Revolução Francesa, em 1790, cujo impacto no processo produtivo em nível econômico e social consistiu em um conjunto de mudanças tecnológicas, ocorridas na segunda metade do século XVIII e que se expandiu pelo mundo a partir do século XIX. Surge um grande e moderno público que partilha a experiência de “viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política”. Finalmente, a terceira fase, que ocorre na virada do século XIX para o XX, momento em que há expansão do processo de modernização e a cultura do modernismo, espetaculares triunfos na arte e no pensamento: “[...] e o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos [...]”. É um período que tem também como base a industrialização, mas com diferente impacto, uma vez que as novas indústrias começam a utilizar novas fontes de energia e novas máquinas. O crítico ainda aponta que essa ideia de modernidade entendida como inúmeros caminhos fragmentários denota a ausência da possibilidade de ela “organizar e dar sentido à vida das pessoas”.

² O termo “modernidade” foi inventado por Charles Baudelaire (1821-1867), poeta francês e teórico de arte, um dos precursores do Simbolismo. *Fonte: Museu da Língua Portuguesa. Exposição: Palavras sem fronteiras – Mídias convergentes, 2009.*

Assim, a indústria tornou-se a principal atividade econômica no mundo moderno. Em uma análise mais acurada, Berman aponta que a primeira e segunda fases atingiram uma pequena camada da população, mas a terceira foi mais abrangente, chegando a todos os estratos sociais, pois as pessoas tornavam-se dependentes de novas tecnologias, como telefone, automóvel, luz elétrica, entre outras.

Todavia, as três fases da modernidade apresentadas por Berman não se aplicam ao Brasil – não presenciamos todas essas etapas, visto que a modernização brasileira não aconteceu de forma lenta e gradual como na Europa. Aqui tudo começou com total comoção, de uma só vez. A esse respeito, Nicolau Sevcenko (1992, p. 162) afirma que “as inovações tecnológicas invadiram o cotidiano num surto inédito, multiplicando-se mais rapidamente do que as pessoas pudessem se adaptar a elas”.

O conceito de modernidade, na visão de Walter Benjamin (2000), encerra um paradoxo. É uma época caracterizada pela consciência da temporalidade, ou seja, do caráter efêmero e precário da vida ao desejo do pleno e do eterno. Benjamin atribui a consciência da temporalidade ao modo de produção capitalista, à forma de trabalho industrial e à transformação dos objetos e/ ou das pessoas em mercadorias. Ele defende a ideia de que a era moderna, por um lado, institucionaliza a novidade e o progresso como ideais de organização da vida, mas, por outro lado, também aproxima as pessoas da morte como nunca, da destruição e da decadência, pois para abrir espaço para a eterna novidade, é necessário destruir constantemente o que se tornou velho.

Com o advento da modernidade, não somente as coisas no mundo foram afetadas, mas principalmente o homem. Benjamin, a respeito da aniquilação do sujeito, apresenta o diagnóstico de que “as resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às forças humanas.” (BENJAMIN, 2000, p. 74). Embora o homem moderno defina-se como um ser capaz de produzir algo por conta própria e, ao mesmo tempo, consciente dessa capacidade, as forças produtivas da sociedade burguesa subtraíram essa capacidade dos indivíduos, que deixaram de produzir, autonomamente, passando, assim, a fazer parte de um processo mecânico de produção. Benjamin reforça a

ideia de que com isso ocorre a destruição do sujeito – o sujeito torna-se um verdadeiro herói pelo simples viver dia após dia. Ainda segundo esse teórico, “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (BENJAMIN, 2000, p. 73). E na trilha do herói – da antiguidade à modernidade – Benjamin defende a ideia de que para o herói da modernidade não há lugar: predestinado ao fracasso, não será aplaudido ou reconhecido como o gladiador da antiguidade, mas como figura de mero excluído do sistema. O sujeito não dispõe de meios para sua plena realização, principalmente em meio à modernização das grandes cidades. Nelas perambula no anonimato das massas, tem necessidade da exatidão do relógio e das relações pautadas no dinheiro, é esse sujeito que desde o amanhecer dribla o tempo, faz do tempo seu lucro, pois conhece bem uma das máximas do capitalismo – “Tempo é Dinheiro”. São fenômenos que causaram, nos indivíduos, mudanças radicais na forma de percepção da realidade e de si mesmos.

Denominado movimento artístico-cultural que mobilizou intelectuais e artistas, tanto na Europa como na América Latina, o Modernismo foi um movimento de amplo espectro cultural, no qual convergiram elementos das vanguardas acontecidas na Europa antes e durante a Primeira Guerra Mundial. No Brasil, a primeira década do século XX já assinala as primeiras manifestações artísticas e culturais de cunho revolucionário em São Paulo, conhecidas como “Antecedentes da Semana de Arte Moderna”. Já em 1911, Oswald de Andrade funda o jornal humorístico *O Pirralho* e começa a fazer sátiras às poesias parnasiana e romântica. No ano seguinte, retorna da Europa (Itália) para São Paulo, trazendo notícias do Futurismo de Marinetti – ideia de uma arte atrelada à civilização técnica, de combate ao academicismo, que começa a ser divulgada.

Em 1913, acontece a primeira mostra de arte não acadêmica feita no Brasil. O autor das obras é o pintor lituano Lasar Segall, recém-chegado da Europa (Alemanha), expondo trabalhos que se apoiavam no Expressionismo alemão, exposição que não despertou a atenção do público nem da crítica. As obras de Lasar Segall apesar de não ter causado muita repercussão, serviram para sinalizar contatos com as vanguardas alemãs. No ano seguinte, Anita Malfatti realiza sua primeira exposição de pintura individual. Recém-chegada da

Alemanha, ela também exibe traços do Expressionismo em suas obras. Essa exposição de Anita recebe alguns elogios da crítica, mas nada de teor significativo. Será sua exposição em 1917 que instigará os artistas e jovens intelectuais a se organizar como grupo e promover a arte moderna nacional. No ano de 1915, enquanto Anita Malfatti viajava para os Estados Unidos, onde conheceu de perto o Cubismo, Luís de Montalvor, poeta português, juntamente com Ronald de Carvalho, organizou a revista *Orpheu* que desencadeou o Modernismo em Portugal. No Brasil, Oswald de Andrade tornava o jornal *O Pirralho* um veículo de apoio às tendências culturais emergentes.

O ano de 1917 é bastante significativo para a emancipação de ideias inovadoras na literatura brasileira. Ano em que Mário e Oswald de Andrade, em função das afinidades culturais, tornam-se amigos. Por esta ocasião, surgem algumas obras de destaque: Mário de Andrade publica sua primeira obra: *Há uma gota de sangue em cada poema*. Nesse mesmo ano, outros livros, como *Nós*, de Guilherme de Almeida, *A Cinza das Horas*, de Manuel Bandeira, *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia e *A Flauta de Pã*, de Cassiano Ricardo, também são publicadas. Embora nessas obras fossem perceptíveis os traços do parnasianismo, já assumiam características eminentemente modernas. É nesse mesmo ano que Anita Malfatti, depois de quatro anos de estudos na Alemanha e nos Estados Unidos, realiza sua segunda exposição: são 53 trabalhos entre pinturas, aquarelas, caricaturas, gravuras. A exposição provoca violenta discussão na imprensa, principalmente depois do artigo de Monteiro Lobato: "Paranoia ou mistificação?", publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. E todo esse movimento de inovação da arte e da literatura culminaria num evento grandioso que marcaria fundamentalmente a literatura brasileira.

Segundo Gilberto Mendonça Teles (1997, p. 14) as primeiras manifestações modernistas no Brasil datam de 1909, o autor aponta que "já havíamos registrado que o Manifesto do futurismo, publicado em Paris no dia 20 de fevereiro de 1909, foi transcrito no Jornal de Notícias, da Bahia, em 30 de dezembro do mesmo ano [...]" e em Natal (RN) "o jornalista Manuel Dantas, em 5 de junho de 1909, publicou na íntegra os onze itens do manifesto futurista [...]".

A todas as manifestações de ideias inovadoras do Modernismo Brasileiro,

considera-se frequentemente a Semana de Arte Moderna de 1922 como o ápice deste processo que visava atualização das artes, bem como a busca pela identidade nacional. Esta Semana como também todo o processo de mobilizações empreendidas ao longo das primeiras décadas do século XX proporcionariam as bases teóricas no sentido de contribuir para o desenvolvimento artístico e intelectual da primeira geração modernista e o fortalecimento da literatura brasileira nas décadas seguintes. Eduardo Jardim de Moraes, professor de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, disse em uma de suas entrevistas que as teses dos modernistas continuaram sendo a principal referência para a vida cultural do país até os anos 1960 e 1970. Segundo ele, o Modernismo contribuiu muito para o fortalecimento do Cinema Novo, para o Tropicalismo, a obra de Hélio Oiticica e de José Celso Martinez Correa, por exemplo.

São notórios hoje os questionamentos que se fazem a respeito dos conceitos de vanguarda e ruptura que marcaram profundamente as expressões artísticas do Brasil nas primeiras décadas do século XX. Afinal, o movimento modernista terá, de fato, representado mudanças de mentalidades e de conceitos na literatura brasileira. Mário da Silva Brito (1964) faz menção especial à memória de Mário e Oswald de Andrade e a eles atribui o legado do Modernismo no Brasil. Passados vinte anos da Semana, Mário de Andrade considerou, em conferência de 1942, que Oswald de Andrade foi "a figura mais característica e dinâmica do movimento..." (ANDRADE. M., 2002, p. 248).

Mário da Silva Brito reforça a imagem de Oswald de Andrade como descobridor do Futurismo, ou precisamente o primeiro a importar, no Brasil, o movimento idealizado por Marinetti:

Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do 'futurismo', de que tivera apenas notícia no Velho Mundo. O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academicismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às palavras em liberdade, foi-lhe revelado em Paris (BRITO, 1964, p. 87).

De fato, talvez pelo entusiasmo, nossos modernistas, em primeiro momento eram vistos como futuristas. A propósito da confusão entre *Futurismo* e *Modernismo* é interessante observar a sua origem entre os opositores do Modernismo que usavam indiferentemente os dois termos, com significado depreciativo e polêmico, o que fica claro logo no anúncio que o jornal carioca *A Noite* faz dos artigos a serem publicados por ocasião do "Mês Modernista", em dezembro de 1925, em que Mário de Andrade juntamente com Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida e Prudente de Moraes Neto participaram com uma série de colaborações: "O mez modernista que ia ser futurista".³

É evidente que a Semana de Arte Moderna foi um verdadeiro estopim no processo de modernização de nossa literatura, embora este reconhecimento só viesse a se efetivar por meio de desdobramentos posteriores. Com a criação da revista *Klaxon*, o nascimento da poesia *Pau-Brasil*, da *Antropofagia*, do *Movimento da Anta*, entre outros, a arte moderna no Brasil recebeu continuidade e ganhou dimensões nacionais, conforme objetivava os principais modernistas paulistas como Mário de Andrade. É preciso lembrar, no entanto, que a Semana, na sua época, foi uma agitação artística, de repercussão limitada especificamente a um grupo de intelectuais paulistas: o seu caráter escandaloso e revolucionário não teve o alcance pretendido, pelo menos imediatamente.⁴ Segundo Marcia Regina Jaschke Machado (2012, p. 223), "os modernistas não formavam um grupo coeso, o ambiente era de divergências e dissidências". Além disso, nem todos os participantes eram modernistas. Por esta ótica, Jaschke aponta que ao longo dos anos de 1920, houve grupos com perspectivas distintas que procuravam impor-se e consagrar suas ideias em meio a conflitos e discussões e que foram se fortalecendo em meio a propostas comuns, como a renovação da linguagem, da estética e o fortalecimento do sentimento nacionalista. O entendimento que se tem hoje da Semana de Arte Moderna é uma construção histórica, isto é, um conjunto

³ SENNA, Homero (org.). *O Mês Modernista*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994, p. 10.

⁴ Neste sentido, o fato de o movimento não ter tido "o alcance pretendido, pelo menos imediatamente" deve ser interpretado como a não realização plena ainda da arte e da estética naquele momento de agitação e de experiência, o que seriam consolidadas mais tarde, numa "fase madura" do Modernismo.

de obras, afirmações e estudos que estabelecem aquilo que se conhece como Modernismo Brasileiro.

Para o escritor Raul Bopp (2012), que integrou o grupo modernista de São Paulo, de cujas correntes verde-amarelas ("Pau-Brasil") e antropofágicas fez parte, é importante lembrar que o movimento não se restringiu apenas à cidade de São Paulo – outras correntes, outros núcleos intelectuais do país aí ganharam força. No Rio, os poetas chamados pós-simbolistas, conhecidos mais tarde (1927) como integrantes do grupo *Festa*, como Adelino Magalhães e Nestor Vitor. O grupo *A Revista*, de Belo Horizonte, que foi liderado em 1925 por Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida, Emílio Moura, João Alphonsus de Guimarães, Pedro Nava, Ciro Martins e Abgar Renault. Em 1927, o movimento em Minas também obteve grande êxito com o grupo da revista *Verde*, de Cataguazes, representado por Henrique Rezende, Ascânio Lopes, Francisco Peixoto, Rosário Fusco e Guilhermino César, que mais tarde com João Dornas Filho, fundou a revista *Leite Crioulo*, em Belo Horizonte. Também em Itanhandu, apareceu a revista moderna *Elétrica*, entre 1928 e 1929. Na Bahia, a revista *Arco e Flexa* reuniu em 1928, sob a sua legenda, poetas e escritores. Raul Bopp aponta que o crítico Carlos Chiacchio foi o animador do grupo baiano, integrado por Eugênio Gomes, Pinto de Aguiar, Carvalho Filho, Hélio Simões e Godofredo Filho. Outro grupo baiano, mas de linha independente, foi o dos intelectuais Jorge Amado, Edson Carneiro, Pinheiro Viegas, Clóvis Amorim e Sosigenes Costa. Os representantes das ideias propostas e difundidas pelo Centro Regionalista de Recife, fundada em 1924, organizaram o seu primeiro congresso em 1926 e tiveram, segundo a crítica, uma proveitosa repercussão pelos estados vizinhos. Bopp aponta que a *Revista do Norte*, desse mesmo ano, reuniu os principais representantes do Modernismo no Nordeste: Ascenso Ferreira, Barbosa Lima Sobrinho, Joaquim Inojosa, entre outros, sob direção de Albuquerque de Melo e o chefe do movimento, Gilberto Freire, que segundo Bopp,

afirmava que o surto literário do norte (1926), com que se inicia o ciclo dos romances nordestinos, não teve nenhuma articulação com o ciclo modernista formado no Rio e em São Paulo (1922). Houve, quando muito, um movimento paralelo, já completamente descentralizado (BOPP, 2012, p. 74).

Também de certa forma, outros estados brasileiros tiveram sua participação no Modernismo Brasileiro: Em Fortaleza apareceram algumas revistas dentro das linhas de vanguarda, como a *Maracujá* (1929), a revista *Clã* e *O canto novo da raça*. Em Belém, o grupo Flaminaçu, com Abguar Bastos e Eneida de Moraes; e em Manaus, o pessoal da revista *Redenção* agitou a atmosfera de interesse pelo movimento. No Rio Grande do Sul, a revista *Madrugada* (1929), reuniu um grupo de poetas e escritores, que se inspiravam nas tradições locais ou no estilo de vida gaúcha, como Érico Veríssimo e Mário Quintana.

As correntes de vanguardas modernas oriundas da Europa, como escreveu Afrânio Coutinho (1956), eram

'ismos' que povoaram a cena literária ocidental de 1910 a 1930 foram reações contra o esgotamento e o cansaço entre o peso da tradição literária ocidental. Eram janelas que se abriam para o futuro, preocupação que absorvia os espíritos. Eram atitudes violentas de destruição e negação do passado, que consideravam morto e inútil, tentativas de regresso à inocência primitiva ou infantil. Eram glorificações da técnica e do mundo mecânico, fonte única de dinamismo. Eram a libertação de todos os freios e formas tradicionais (COUTINHO, 1956, p. 298).

Investigar a contribuição que as vanguardas europeias trouxeram para as nossas letras é descobrir inovações imprescindíveis para o nosso aprendizado literário. O Expressionismo, o Dadaísmo, o Cubismo, o Surrealismo e principalmente o Futurismo foram vanguardas revolucionárias que inovaram a literatura, não somente na Europa, mas contribuíram para a inovação da obra de arte brasileira. Para Alfredo Bosi, o denominador comum das novas poéticas consistia no princípio da libertação. Ele afirma que

todas as grandes aventuras literárias empreendidas na Europa desde o início do século XX iam nessa direção: transcender o código dito “realista”, ou melhor, positivista, já decaído a clichê de estilo e a estereótipo de personagem. Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo propunham-se a captar as imagens de uma nova era da técnica e da velocidade, ou então de um eterno inconsciente, sem prendê-las nas categorias de tempo e espaço tal como as convencionalizara a prática literária do Oitocentos “burguês” (BOSI, 2006, p. 190).

A vanguarda foi “enraizada” na vida cultural brasileira como sinônimo de “projeto estético que acha no seu próprio *habitat* os materiais, os temas, algumas

formas e, principalmente, o *ethos* que enforma o trabalho de invenção” (BOSI, 2006, p. 25). Interessa-nos, por hora, a estética futurista, talvez pela sua repercussão durante todo o período do movimento estético renovador do Modernismo. Considerado o primeiro movimento de vanguarda europeia, o futurismo atingiu vários campos da experiência humana, como a literatura, as artes plásticas, a música, os costumes e a política. Portanto não se restringiu apenas à arte. Havendo uma vontade de recomeçar e de reformular temas e técnicas pré-estabelecidos, os futuristas tiveram necessidade de negar o passado, pois a arte se apegou desesperadamente ao futuro, o que, segundo Antoine Compagnon (1996, p.42) “trata-se não somente de romper com o passado, mas com o próprio presente do qual é preciso fazer tábula rasa do passado se não se quiser ser superado, antes mesmo de começar a produzir”. Para os futuristas, os objetos não se esgotavam no contorno aparente e seus aspectos se interpenetravam continuamente – ao mesmo tempo ou vários tempos num só espaço. Procurava-se expressar o movimento real, registrando a velocidade descrita pelas figuras em movimento no espaço.

Apesar de acertadamente não assumir a palavra “influência” com relação às vanguardas do século XX, Mário de Andrade admite ser “tocado” por elas. Mário chega mesmo a dizer no “Prefácio Interessantíssimo”, quando se defende das afirmações que Oswald de Andrade havia divulgado em um artigo jornalístico, em São Paulo, *Meu poeta futurista*, que não é futurista:

Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o Futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me defuturista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e dei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo (ANDRADE, M., 1980, p. 61).

Uma das discordâncias entre Mário e Marinetti reside no fato de o autor de *Macunaíma* dizer que a liberdade não advém de quaisquer tipos de desordem. Por isso, Mário afirma que não abusa do fato de ser livre:

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! (ANDRADE, M., 1980, p. 67).

Como se vê, embora tenham sido de importância fundamental para a arte e a literatura, as vanguardas não foram aceitas no Brasil de modo irrestrito. Sofreram adaptações. Mário de Andrade, por exemplo, ao declarar que não era um futurista de Marinetti, não nega o passado como este. Para o autor de *Macunaíma*, o passado também interessava. Daí poder observar que o Modernismo Brasileiro tenha surgido do esforço de reajustamento da cultura às novas condições sociais e ideológicas, que já estavam em processo de mudança desde o fim da Monarquia. Sua ideologia, como escreveu Mauro Rosso (2004, p. 289), tinha como essência "o resgate de valores genuinamente do passado e sua simbiose com um futuro embalado pelas tecnologias do progresso".

Para o grupo que ansiava por mudanças estéticas, as vanguardas, entre outros princípios, vinham ao encontro de um duplo desejo: atualizar a linguagem visual da arte brasileira e criar uma arte que apresentasse características nacionais. E a Semana de Arte Moderna veio para instaurar uma ruptura com a tradição e seus valores, considerados ultrapassados. Tarsila do Amaral não participou da Semana de 22, mas tornou-se figura importante do estilo ao longo da década de 1920. Raul Bopp (2012) aponta que essa dama paulista, na sua simplicidade, era uma grande mestra que semeava ideias: tinha um projeto que visava um retorno ao Brasil na sua forma primitiva. O escritor transcreve em *Momentos modernistas no Brasil: 1922 a 1928* a seguinte fala de Tarsila:

Vamos descer à nossa pré-história obscura. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes de raça, com um pensamento de psicanálise. Desse reencontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir uma nova estrutura de ideias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encadeamentos profundos (AMARAL *apud* BOPP, 2012, p. 121).

O nacionalismo correspondente à valorização das particularidades locais, valorizado desde o Romantismo, destaca os aspectos que envolvem componentes geográficos, históricos e culturais. Esse sentimento tornou-se mais evidente com os modernistas, que preocupados em representar o Brasil, no sentido de mudar a mentalidade política e social e cultural do país (especialmente os escritores e poetas), apresentavam um interesse extraordinário pela cultura popular,

valorizando, assim, o produto genuinamente brasileiro. Para o escritor Mário de Andrade (2002),

manifestado pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas interacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional (ANDRADE, M.,2002, p.232).

Os acontecimentos nas primeiras décadas do século XX sugerem os prenúncios de outro ciclo da história, isto é, de outra época, quando as mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais provocadas pelo ciclo da cafeicultura estavam começando a manifestar-se. É o que afirma Octavio Ianni (1994, p. 25): “o pensamento social defrontava-se com novas realidades e rebuscava contribuições na cultura europeia, norte-americana e brasileira”. Com relação à industrialização incipiente e o desenvolvimento das maiores cidades, o autor aponta que ambas criavam outros horizontes para o debate político e cultural. E conclui dizendo que “os movimentos da sociedade indicavam tendências diversas e antagônicas, mas preocupadas em mudar alguma coisa. Mudar para frente ou para trás, mas mudar. Para que o país não continuasse como ia”.

Segundo João Luiz Lafetá (1974), o movimento modernista teve como pressupostos, em todos os momentos, duas esferas “complementares” consideradas “intimamente ligadas (...), às vezes relacionadas em forte tensão” (p 11): a face *estética* e a *ideológica*. Para ele, a ruptura com a linguagem academicista e a incorporação do popular, bem como a valorização do elemento primitivo, no caso o índio brasileiro, caracterizam seu âmbito *estético*. Já a necessidade de engajamento com os problemas políticos e sociais de seu tempo, que era, segundo Lafetá, algo intrínseco ao movimento, fundamenta-se no âmbito *ideológico*. O autor considera que o Modernismo se constituiu de duas fases, cada uma, a seu tempo, caracterizada pela predominância desses aspectos. Mas, passado o momento de tensão, logo após a Semana de Arte Moderna, inicia-se uma nova era na literatura brasileira, compreendida como segunda fase, na qual

parece ter havido um equilíbrio de forças, uma espécie de diluição das duas fases. Lafetá aponta uma curiosa convergência entre o projeto estético e o ideológico, cuja coincidência, segundo ele, deve-se em parte à própria natureza da poética modernista.

[...] assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890 – 1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte (LAFETÁ, 1974, p. 13).

Para concluir seu raciocínio, Lafetá considera o Modernismo como força destruidora das barreiras da linguagem “oficializada” e, ao mesmo tempo, movimento que consolidou a força ampliadora e libertadora: “Assim, os “componentes recalcados” de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial” (p. 13), ruptura proveniente da experimentação da linguagem, com suas novas exigências, temas diferentes, novos torneios sintáticos, como a escritura de *Macunaíma*.

De acordo com Lafetá, na primeira fase ou “fase heroica”, que compreende as produções da década de 1920, teria havido uma predominância do caráter estético na literatura brasileira: “A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento [...]” (p. 12). Essa avaliação coincide com as concepções de Mário de Andrade no que tange à vitória do movimento, interpretada como suas conquistas estéticas. Mário quando se refere ao Modernismo em sua conferência “Movimento Modernista”, não faz referência exclusivamente à geração de 20, aos artistas da Semana de Arte Moderna, em contraposição com a geração posterior (pelo menos é isso o que parece propor). Ao ler o texto, é possível identificar um forte sentimento de análise ou “balanço geral” do que foi a Semana de Arte Moderna de 1922, da qual o autor participou ativamente. Mas sua análise não se prende à parcialidade de quem tudo testemunhou. O autor se desloca no espaço de sua própria análise cronológica e deixa transparecer seu lado crítico e analítico. Seu ponto de vista se mostra extremamente maduro pelo tempo. João Luiz Lafetá aponta que a ruptura

da linguagem e seu desnudamento no interior da obra literária, que pertencem à “fase heroica”, eram ações primordiais do Modernismo. Para ele, somente por meio dessas conquistas na esfera estética, o Modernismo seria capaz de atingir seu principal objetivo: inovar a literatura nacional. De modo geral, embora as obras desse período fossem de cunho crítico perante os conflitos da realidade, o tema caracterizava-se ainda pelo tom mais ameno.

A distinção entre o projeto estético e o projeto ideológico de que trata Lafetá, torna-se um tanto evidente na segunda fase do Modernismo, que compreende para o autor, a década de 1930, cujas estéticas já estavam amadurecidas e consolidadas, pois vinha “superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético” (p. 20). Desta forma, o caráter estético assumiu uma posição de destaque nas produções literárias da década de 1920, transpondo o seu valor, deixando o seu legado para a década seguinte, o que contribuiu positivamente para o engajamento dos artistas nos problemas do seu tempo. Muito mais do que a produção literária, a irreverência e a inconformidade perante os problemas faziam parte agora das exigências impostas aos artistas:

(...) inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional – característica de nossa literatura – não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção anterior à sua atividade (LAFETÁ, 1974, p. 13).

Por ocasião da Semana de Arte Moderna, muitos movimentos começam a ganhar espaço, como foi a eclosão do tenentismo, movimento político-militar que pretendia conquistar o poder pela luta armada e fazer reformas na República Velha, como também outros acontecimentos de anos e décadas anteriores, que, a partir de 1930, parecem acelerar-se. As inquietações científicas, filosóficas e artísticas aparecem, por exemplo, simbolizadas nas obras de Graça Aranha, *A Estética da Vida* (1921), Jackson de Figueiredo, *Literatura Reacionária* (1924), Vicente Licínio Cardoso (organizador), *À Margem da História da República* (1924), e principalmente Paulo Prado, *Retrato do Brasil* (1927). Para Ianni, criou-se uma atmosfera diferente, nova, de ampla ebulição cultural, política e social. Como propõe Antonio Candido (1989), não foi um marco zero,

mas foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Nesse sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um 'antes' diferente de um 'depois'. Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e 'normalizar' uma série de aspirações, inovações, ressentimentos gerados no decênio de 20, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças (CANDIDO, 1989, pp. 181-182).

Nota-se que o movimento modernista de São Paulo no Brasil apenas reuniu e apresentou a um público, ainda muito restrito e escandalizado, alguns dos artistas que já vinham cultivando modernas formas de expressão, entre eles, Mário de Andrade. Em sua conferência *O Movimento Modernista*, de 1942, Mário dá o testemunho de que esse movimento, assim como as vanguardas europeias, foi de caráter predominantemente destruidor, pelo menos em princípio:

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor (ANDRADE, M., 2002, p 258).

Mário quando se refere ao "modernismo no Brasil", parece ter a intenção de apresentar o movimento de forma geral, ou seja, em nível nacional – demonstra ter consciência de que vários artistas de outros estados contribuíram de forma significativa para a disseminação do Modernismo em todo o Brasil. Quanto ao “caráter destruidor”, Mário de Andrade diz pertencer apenas à fase inicial do momento modernista (o que corresponde ao início da década de 1920), segundo mostram estudos, nos quais alguns críticos como Antonio Candido, apontam o período de 1922 como um legado para a geração de 1930 – a grande conquista é o direito à pesquisa e a liberdade de criar. Candido aponta mais especificamente como conquistas a incorporação da linguagem coloquial à linguagem literária, as experimentações que rompem os limites entre prosa e poesia, a articulação da narrativa tradicional pela descontinuidade, teorizadas por Mário de Andrade em suas produções literárias.

A “destruição”⁵ tinha como objetivo, em primeiro momento, o rompimento com as estéticas passadas e, para vencer as barreiras do academicismo em oposição ao rigor gramatical e ao preciosismo linguístico. Os autores desse período valorizavam a incorporação de gírias e sintaxe irregular, e a aproximação da linguagem oral de vários seguimentos da sociedade brasileira, no sentido de romper com os limites geográficos, conforme Mário de Andrade, em “Prefácio para Macunaíma”, citado por Telê Ancona Lopez (1974):

(Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea = um conceito étnico nacional e geográfico.) (ANDRADE *apud* LOPEZ, 1974, p. 89).

Com o objetivo de construir uma nova literatura, construía-se, segundo Antonio Candido, um dos “momentos decisivos” da história da literatura brasileira, de mudanças de rumos e revigoração do pensamento em geral, embora apoiados nas sugestões europeias. Todavia, para o crítico e historiador Antonio Candido e com relação ao romantismo a diferença residia no fato de o particularismo romântico se afirmar por uma rejeição da herança portuguesa, a qual no Modernismo já estaria superada e esquecida. Esse esquecimento, porém, não deve significar ausência de relação entre o modernismo brasileiro e o modernismo português, tema de um importante trabalho de pesquisa do professor português Arnaldo Saraiva.⁶

Antonio Candido (1992) ressalta que as possibilidades de renovação da literatura brasileira, nas primeiras décadas do século XX, são tratadas do ponto de vista de movimentos coletivos com atuação diversificada na vida intelectual. Por este viés, a renovação modernista importava, sobretudo, no panorama cultural e

⁵ É preciso assegurar que a “destruição” de que trata este parágrafo, bem como a colocação de Mário de Andrade sobre o “desrespeito” com a geografia, com a fauna e a flora, não se configuram como nulidade da tradição cultural nacional, principalmente enquanto cultura popular. Tanto Oswald quanto Mário de Andrade demonstraram compromisso, através de um projeto modernista, a defesa da cultura nacional e a valorização das origens populares. Considerados os principais impulsionadores do movimento modernista, deixaram seu legado: a possibilidade de formar uma cultura própria constituindo um ciclo vital brasileiro, de modo a se inserir na história e, desta forma, desvincular da cultura europeia, decadente, cujo ciclo vital estava prestes a terminar.

⁶ Ver SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para seu estudo e para a história de suas relações*. Campinas: Editora da Unicam, 2004.

literário, como repercussão coletiva. Assim, em uma de suas entrevistas⁷, quando é interrogado quem mais teria contribuído para esta renovação, se foi Mário ou Oswald de Andrade, o crítico logo trata de colocar a questão em outros termos. Segundo ele, a nenhum dos dois, pois não se trata de uma conquista individual: “O divisor de águas foi o movimento modernista, coletivo, de que fizeram parte e se exprime simbolicamente pela data de 1922. Eles foram protagonistas” (CANDIDO, 1992, p. 243). O fenômeno de formação dos grupos diversos dentro do movimento contribuiu para o surgimento de várias vertentes que, uma vez tendo um projeto em comum, tinham também visões diversas do que esse projeto significava na prática.

A transformação da literatura está associada à transformação social. É um processo dialético em que se incorporam as novas exigências de um tempo; a literatura passa a desempenhar um papel importantíssimo, contribuindo para a transformação da consciência nacional e a busca de solução de problemas, principalmente os agregados ao desenvolvimento e crescimento das cidades. Álvaro Lins (1967, p. 19) fala de um projeto de História Literária do Brasil na qual o autor aponta a participação efetiva e emancipadora de escritores de todos os tempos que influenciaram a realidade do país por meio de suas obras, assumindo como homens públicos “um papel de vanguarda na investigação e apresentação dos grandes problemas brasileiros”.

Esse espírito de vanguarda foi imprescindível no Modernismo, pois conforme o próprio Mário de Andrade (2002) em sua conferência “O Movimento Modernista”, não constituiu um movimento estético, mas acima de tudo um espírito revolucionário, pelo fato de se tratar de um tempo de politização do homem, movimento que exigia, desta maneira, o engajamento da arte na vida e para a vida:

A transformação do mundo (...) bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, (...) impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência Nacional. Isso foi o movimento modernista (...) (ANDRADE, M., 2002, p. 253).

⁷ Entrevista publicada na Revista *Trans/ Form/ Ação*, v. 1, p. 9-23, 1974. *Trans/ Form/ Ação*, Marília, v. 34, p. 1-218, 2011. Edição especial.

Mesmo que haja um consenso entre a crítica de que num primeiro momento o foco principal do Modernismo tenha sido puramente estético, a consciência política será uma das consequências das inovações alcançadas no âmbito da linguagem artística, conforme se verifica já na fase mais madura do movimento, o que fortaleceu o caráter da literatura nacional e contribuiu para o desenvolvimento da consciência social brasileira. É o que afirma Mário de Andrade em sua conferência já mencionada, quando enumera três princípios fundamentais que caracterizaram uma mudança radical na realidade do Brasil: a conquista da liberdade de pesquisa estética, a atualização da Inteligência artística nacional, e a estabilização de uma consciência criadora nacional (p. 266). Segundo a análise do escritor Mário de Andrade, a fusão desses três fatores foi essencial para que o Brasil se tornasse um país independente em termos artísticos e intelectuais, por meio da liberdade criadora e da originalidade das produções artísticas, uma vez que o objetivo primeiro do grupo era o da conquista de uma literatura genuinamente nacional e atual.

Mário e Oswald de Andrade defendiam a consciência da tradição. Numa entrevista em junho de 1925 ao Jornal Comércio do Recife, após ser apresentado como um "dos que em São Paulo primeiro ergueram a voz em defesa do movimento renovador", Oswald de Andrade tece longo elogio à capital de Pernambuco, suas casas, ambiente, paisagem, durante o qual manifesta profundo apreço ao legado do mundo antigo, embora sendo modernista: "Quero, por isso, a formação de uma arte nacional, que há de extrair, sem dúvida, da obra dos antepassados" (ANDRADE, O. *apud* MORAES, E., 1988, p. 220). Do mesmo modo, Mário de Andrade não vê problema algum em ter predileção pelo antigo, mesmo sendo modernista. Inúmeras vezes ele trata desse assunto, inclusive para deixar claro que não era futurista, como em *A escrava que não é Isaura* (ANDRADE, M., *apud* TELES, 1997, p 304): "... não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente".

Além da consciência do ato da criação, que passaria a ser um ato independente de pesquisa estética e de libertação dos padrões e técnicas pré-estabelecidos, o Modernismo trouxe também contribuição para a compreensão do fazer literário como realização mais coletiva e funcional do que individual e

psicológica. Por essa razão, constata-se que, pela primeira vez na história da literatura brasileira houve, no início, uma preocupação, e depois, a inauguração de um espírito inovador, coletivo e criativo (a que Mário de Andrade concebe como estabilização da consciência criadora nacional), uma manifestação prenunciadora de uma literatura que "descongestionou o ambiente, de temas ociosos, para descer diretamente às fontes puras da nacionalidade" (BOPP, 2012, p. 127), isto é, produzida a partir da pesquisa estética e não mais por imitação de um determinado padrão estético em voga. A essa "conquista", Jorge Schwartz (1995) menciona a importância do Modernismo para a literatura brasileira, quando manifesta a diferença fundamental entre a poética modernista e as que a antecederam:

Nestas há leis de bom proceder, há "Don't", há manuais do bom conselheiro, há regras de preconceito artístico, teias concêntricas da Beleza imitativa (...). Na orientação modernizante seguem-se indicações largas dentro das quais se move com prazer a liberdade individual. Não se encontra nela regras de arame farpado que constroem senão indicações que facilitam (SCHWARTZ, 1995, p. 130).

Para o escritor Mário de Andrade, esse foi um momento de conquista do Modernismo, apesar de achar que a geração de 1920 pecou com ausência de realidade e de virilidade, o que corresponde à falta de engajamento real nos problemas de seu tempo, tanto os fundamentalmente sociais quanto os políticos. Para ele, "o artista pode não ser político enquanto homem, mas a obra de arte é sempre política enquanto ensinamento e lição" (ANDRADE *apud* LOPEZ, 1983, p. 108). Seu julgamento pode ser interpretado como severo demais, talvez uma das consequências de seu espírito crítico por natureza, ou porque havia a ausência de um olhar que se fazia necessário em direção aos problemas sociais, às angústias e expectativas da "multidão", como ele afirma em *O Movimento Modernista*. E, mais uma vez, Mário de Andrade é implacável com o escritor quando aponta que "apesar de nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E essa é a essência da nossa idade" (p. 280).

Na década de 1940, Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que faz crítica aos modernistas, também conclama que não se esqueçam da função social

da arte. Proliferava-se, no país, o debate acerca da pertinência em se abrir espaço para uma arte abstrata, entendida como universalizante e internacionalista. Intelectuais como Mário saíram em defesa de uma arte nacional que conjugasse os interesses e as instituições da nova República e não os colocasse em risco.

Moacir Werneck de Castro (1992), ao relembrar, cinquenta anos depois, a conferência de Mário de Andrade sobre o Movimento Modernista, nota:

Ao criticar o movimento modernista de 22 pelo seu caráter gratuito, de escândalo, manifestação espalhafatosa de ‘uma aristocracia de espírito’, Mário chega à autoflagelação, é realmente cruel com ele mesmo. Como que vira às avessas o achado Marx-hegeliano: o que um dia foi farsa festeira, vinte anos depois aparece como drama ao escritor insatisfeito consigo mesmo. E à distância de mais de cinquenta anos, ainda é um tema palpitante, sempre a desafiar as argúcias interpretativas (CASTRO, 1992, p. 11).

Porém, apesar do pessimismo, a conferência continua a valer como documento importante sobre os bastidores do modernismo brasileiro. Nela Mário defende a ideia de que o Modernismo foi importado para o Brasil por São Paulo:

[...] o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente (ANDRADE, M., 2002, p.258).

São Paulo aparece como a cidade do modernismo no Brasil, metonímia da cidade moderna brasileira.

A CIDADE NA LITERATURA MODERNA

Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta é coisa que se deve aprender a fazer.

(Walter Benjamin)

Para entender a cidade é imprescindível que se defina um critério de estudo. Sendo muitos esses critérios, é provável que alguns apontem para aspectos de ordem topográfica ou demográfica, outros para o aspecto político ou econômico. Ou ainda, a cidade também pode ser vista como um conjunto de signos no qual se inscrevem as manifestações da razão humana. Então, a cidade pode ser percebida como ambiente social e histórico construído, fruto da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Nesse contexto, entende-se a cidade como o lugar onde se inscreve a história do urbano e preserva a memória do seu repertório coletivo. Essa história, porém, não é uma simples coleta de referências factuais, mas uma recepção e percepção de lembranças e repertórios perdidos que incidem sobre o espaço da cidade. Conjunto múltiplo de ação coletiva, a cidade tem muitas dimensões e significados – reais e virtuais concretos e simbólicos e, também ela, a cidade, é construtora de identidades e identificações.

O cotidiano urbano é plural, polissêmico, singular e diverso. Nesse sentido, a cidade é formada por “[...] múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem urbana [...]” (MAGNANI, 2002, p. 17). Isto implica que dentro dos limites da cidade, diferentes vetores de espaço e tempo convivem nem sempre de maneira harmônica. A cidade, desta forma, se torna objeto de múltiplos olhares e discursos que se estreitam e se imbricam sem, necessariamente, sobrepor-se uns aos outros.

A literatura ficcional estabelece uma transcendência sobre o real através dos caminhos do imaginário, cujos fatos chegam até o leitor como representação de algo, criando, desta maneira, uma problematização histórica, sobre a qual, na qualidade de instrumento ou matéria prima, o artista recria a realidade. Há uma relação profunda entre indivíduo e sociedade construída de interações, deslocamentos e modificações. Antonio Candido (1985, p.28) quando empreende estudos a respeito da relação entre a sociedade e a obra literária, afirma que tenha

sido talvez Madame de Staël, na França, “quem primeiro formulou e esboçou sistematicamente a verdade que a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre”. Candido delinea uma sistematização em que a criação de uma obra de caráter social perpassa três caminhos: o primeiro seria a determinação da ocasião de a obra ser produzida; em segundo, julgamento da necessidade dela ser produzida; e por último, se vai ou não se tornar um bem coletivo. Ainda segundo o crítico, os processos da criação de uma obra de arte se estruturam quando

os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 1985, p. 34).

Candido (1972, p. 79) afirma que “é difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram e o mundo onde vivemos”. Candido faz alusão exatamente à cultura da modernidade, eminentemente urbana, possuindo duas dimensões intrínsecas: por um lado, a cidade que se constitui como sítio da ação renovadora e da transformação capitalista, e por outro, ela constrói-se como tema e ao mesmo tempo como sujeito das manifestações culturais e artísticas. Assim sendo, é na correlação modernidade-cidade que obtemos a passagem da ideia da *urbe* enquanto espaço onde coisas acontecem. Por esta visão, a metrópole é a forma mais específica da construção da vida moderna, muitas vezes expressa na escrita, na literatura.

A cidade escrita é o resultado da leitura e também da construção do sujeito que a lê, que a pensa como cenário de mudança, em busca de significação. Ler ou escrever a cidade, portanto, é também lê-la ou escrevê-la, mesmo que ela não se mostre legível à primeira vista. A escrita e interpretação da cidade e a cidade como objeto escrito ou interpretado constitui-se um jogo aberto à complexidade. Nesta perspectiva, interpretar a cidade na cena escrita construída pela literatura é,

evidentemente, ler textos que leem a cidade, considerando não só os tipos humanos, os costumes, os dados culturais mais específicos e a paisagem urbana, como também o imaginário simbólico, o ficcional, a memória da cidade e a cidade da memória, a história.

Affonso Romano de Sant'Anna publicou no jornal *Estado de Minas*, do dia 22 de janeiro de 2012, uma matéria intitulada "Ler a cidade", que trata da importância de ler a cidade, principalmente a respeito dos problemas enfrentados nas favelas, de diferentes modos.

Ler a cidade. Levei isto como tema, seja porque publiquei recentemente o livro *Ler o mundo*, seja porque vivemos uma situação curiosa. Volta e meia se fala da “selva das cidades” – uma imagem forte e verdadeira. Ou seja, somos índios que não deciframos a nossa selva, enquanto o índio autêntico sabe perfeitamente andar e viver na sua selva. O desafio, portanto, é domesticar a selva urbana⁸.

Para Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 23), “ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível”, o que evidentemente consiste em um “ambiente construído” pela ação e força dos homens, através de sua imaginação e perspectivas de evolução do meio em que vivem. É esse ambiente o espaço onde se instauram relações econômicas, sociais, políticas e culturais entre o homem e sua comunidade, entre o homem e sua própria cidade, que na visão de Octavio Ianni (2003, p. 130) adquiriu as características de metrópole nacional e internacional, desde fins do século XIX, aonde chegavam e continuaram a chegar, não só mercadorias e visitantes, mas também ideias e imigrantes. O “ambiente construído” de que fala Renato Cordeiro retoma o caráter de cidade, expresso por Sérgio Buarque de Holanda (1995), no capítulo “Semeador e ladrilhador”, de sua obra *Raízes do Brasil*, no qual aponta o estudo da importância da cidade como instrumento de dominação e a circunstância pela qual foi fundada.

Analisando a trajetória de mudanças por que passam os espaços, especialmente os denominados como áreas urbanas, a geógrafa Ana Fanni Alessandri Carlos (2008) aponta que numa viagem no tempo, é distinta a relação sociedade-espaço em épocas diferentes. A dependência das condições naturais

⁸ Affonso Romano de Sant'Anna, *Estado de Minas*, 22/01/2012. Disponível em: http://www.catedra.puc-rio.br/portal/comunicacao/falando_sobre_leitura/affonso_romano_de_santanna_fala_sobre_a_importancia_de_ler_a_cidade_e_sobre_a_questao_das_favelas_de_diferentes_modos/

bem como a produção de um espaço propício para sobreviver são fatores históricos que acompanham o homem em toda sua trajetória de vida, desde os tempos mais remotos. A relação de dependência do indivíduo com o meio circundante tornou-se necessária para que o homem pudesse de seu espaço coletar o necessário para sua sobrevivência. Assim, sociedade e espaço não podem ser vistos desvinculadamente, uma vez que o desenvolvimento da produção espacial só pode ser entendido mediante o estágio do desenvolvimento da sociedade (CARLOS, 2008, p. 31). Desta forma, entende-se que o espaço geográfico é o produto, num dado momento, portanto um produto histórico. A respeito do espaço e suas modificações empreendidas pelo homem, a geógrafa afirma que

é resultado da atividade de uma série de gerações que através de seu trabalho acumulado tem agido sobre ele, modificando-o, transformando-o, humanizando-o, tornando-o um produto cada vez mais distanciado do meio natural. Suas relações com a sociedade se apresentam de forma diversa sob diferentes graus de desenvolvimento (CARLOS, 2008, p. 32).

Entre literatura e experiência urbana as relações se tornam mais evidentes e radicais na modernidade a partir do momento que a cidade é transformada pela Revolução Industrial e se apresenta como um fenômeno novo dimensionado na metrópole. A desmedida do espaço afeta as relações com o ser humano. Sob o signo do progresso, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitas produções literárias. Assim, é São Paulo para o escritor Mário de Andrade. Sua obra *Paulicéia desvairada*, publicada em 1922, pode ser lida como um inventário das vivências, percepções e sensações desencadeadas pela modernização de São Paulo, com a qual Mário de Andrade terá uma relação ambígua ao longo de sua obra. A cidade ora é tumba de homens massacrados pelas "monções da ambição", de bandeirantes ou de capitalistas, ora é palco de multicoloridos festejos.

Malcolm Bradbury (1989, p. 76), em “As cidades do modernismo”⁹, afirma que a literatura do modernismo experimental, que surgiu nos últimos anos do século XIX e se desenvolveu até o século XX, foi uma arte das cidades, em especial das “cidades políglotas”, que por diversas razões históricas haviam adquirido grande fama e intensa atividade como centros de intercâmbio cultural e intelectual. Conforme observa Bradbury,

sempre existiu uma íntima ligação entre a literatura e as cidades. Aí se encontram as instituições literárias básicas: editoras, patronos, bibliotecas, museus, livrarias, teatros, revistas. Aí também estão as intensidades do contato cultural e as fronteiras da experiência: as pressões, as novidades, os debates, o lazer, o dinheiro, a alta rotatividade das pessoas, o afluxo de visitantes, o som de muitas línguas, a rápida troca de ideias e estilos, a oportunidade de especialização artística (BRADBURY, 1989, p. 76).

Literatura e cidade é um tema que também vem despertando o interesse pela pesquisa em outros campos do saber. Antropólogos, sociólogos, historiadores, arquitetos e estudiosos têm enfrentado o desafio de focar a cidade como um espaço de concentração de linguagens diversas que constroem o discurso da modernidade, o que a torna em particular uma polifonia urbana, no sentido de apresentar sua riqueza em fluxos humanos, comerciais, símbolos e marcas de profusão de signos comunicacionais com origens, estéticas e conteúdos variados. Isso se evidencia, principalmente, quando a cidade é focalizada em momentos históricos e culturais particulares.

Hoje a cidade é a expressão mais decisiva do processo de produção da humanidade, de suas relações desencadeadas pela formação econômica e social capitalista. É o que, segundo a geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos (2008), constitui a formação de uma “hierarquia social” – de um lado, o lugar onde se localiza a residência discrimina e adjetiva o habitante, de outro, delimita seus contatos e relações com os outros.

Essa espécie de segregação corrobora a ideia de Milton Santos no que tange à percepção dos sentimentos comuns aos moradores das grandes cidades, que, na concepção deste autor, apresentam-se frequentemente como “monstruosas,

⁹ Ver BRADBURY, Malcolm. *Modernismo guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

intratáveis, ameaçadoras da integridade social e individual” (SANTOS, 1992, p. 9), uma vez que esses grandes centros urbanos “separam em lugar de unir e nos deixam impressão de que empobrecem a vida quotidiana ao invés de melhorá-la”.

Com a plena realização da modernidade, desde as pequenas e médias cidades até as grandes metrópoles, criou-se o anonimato das massas. Nos grandes centros urbanos, em especial, a exatidão do relógio e das relações pautadas no dinheiro são fenômenos que causam nos indivíduos mudanças radicais na forma de percepção da realidade e de si mesmos. A negação do sujeito é também diagnosticada por Georg Simmel (2005), filósofo que se dedicou a pensar a vida na metrópole moderna. Segundo este autor, o indivíduo é reduzido a uma quantidade negligenciável, um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores; para transformá-los de sua forma subjetiva, na forma de uma vida puramente objetiva.

Nas construções e instituições de ensino, nos milagres e confortos da técnica, que domina o espaço, nas formações da vida em comum e nas instituições visíveis do estado revela-se um espírito que se tornou tão impessoal, que se cristalizou em uma multiplicidade de tal modo imponente, que a personalidade, por assim dizer, não se pode contrapor a isso (SIMMEL, 2005, p.588).

Diante dessa realidade, Simmel aponta que o tema fundamental que permeia a questão sobre a vida na metrópole é a tentativa do indivíduo de resistir ao anonimato, isto é, de preservar sua autonomia e seu caráter único e ameaçado.

Para Ana Fani Alessandri Carlos, os problemas advindos dos violentos processos de urbanização, concentrada e excludente, são incalculáveis. Segundo ela, a industrialização em grande escala, as políticas ditatoriais e o crescimento econômico não acompanhado de distribuição de renda foram processos que geraram sérios problemas de deterioração do potencial cidadão, que passa a estar extremamente associado ao ganho de bens materiais, à luta obstinada pelo ingresso no "milagre" brasileiro. Criou-se, desse modo, uma falsa ideia de progresso, onde o consumo é o revelador de quem é ou não um cidadão.

De acordo com o sociólogo Octávio Ianni (2003, p. 123), tanto em épocas quanto nos contextos geo-históricos distintos, há uma grande quantidade de cidades que têm simbolizado (ou simbolizam) muito do que se produz ou se

imagina sobre a organização, o funcionamento, os impasses, as rupturas, as transformações e os horizontes da sociedade. Ao processo de urbanização, Octávio Ianni enumera uma série de funcionalidades que naturalmente fazem parte dos grandes centros urbanos. Em sua visão, a grande cidade seria, por excelência, o lugar da modernidade. “É na grande cidade que se desenvolvem a arquitetura, o urbanismo e o planejamento, assim como aí surgem o partido político, o sindicato, o movimento social, a corrente de opinião pública e o próprio Estado” (p.123). E acrescenta ao processo de urbanização o mercado, o dinheiro, o direito e a política, bem como com a secularização, a individuação e a racionalização, onde também florescem a arte, a ciência, e a filosofia. Para concluir, Ianni vai dizer que

é na grande cidade que se pode observar como a máquina do mundo fabrica não só problemas e soluções de todos os tipos, mas também doutrinas e teorias as mais diversas: pragmáticas e críticas, utópicas e nostálgicas. [...] É na grande cidade que aparece a multidão, a massa ou a turba, assim como o líder, dirigente, demagogo, *condottiere*. Aí se formam o cidadão e a cidadania, o solitário e a solidão, o radical e o fanático, o suicida e o profeta, o artista e o cientista, assim como o aventureiro, o *blasé*, o *flâneur* (IANNI, 2003, p. 125).

Seguindo ainda o raciocínio de Octavio Ianni, é principalmente na grande cidade que nascem as ideias de descontinuidade, de fragmentação e pequeno relato, como também de alienação, desencantamento do mundo e morte de Deus. Da mesma forma, é na mesma grande cidade que nascem as ideias de historicidade, totalidade e grande relato, assim como de progresso, de evolução, desenvolvimento e emancipação, pois

a grande cidade é sempre um vasto laboratório de experimentos e exercícios, realizações e ilusões, se focalizamos as artes, as ciências e a filosofia. Aí se cria o clima de isenção e liberdade, tanto quanto de compromisso e gratuidade, no qual podem florescer as mensagens da modernidade e os desafios da pós-modernidade (IANNI, 2003, p. 131).

É essa, segundo Ianni, a percepção da grande cidade em que se difundem a modernidade e a pós-modernidade, como estilos de vida ou visões do mundo, onde suas luzes é que iluminam praticamente todas as outras partes do mundo. Segundo esse autor, quando se fala em modernidade e pós-modernidade, tendo-se em vista o local, o nacional, o regional e o mundial, não se pode esquecer que

uma e outra modulações ecoam desde a grande cidade. E é aí que se radicam as relações, os processos e as estruturas que movimentam, organizam e transformam o mundo – o mundo urbano com suas representações reais ou imaginárias, como o autor aponta a seguir:

O mundo urbano é sempre plural, atravessado por múltiplas diversidades e desigualdades, contemporaneidades e não contemporaneidades. Aí estão presentes o passado mais remoto e o recente, o “era uma vez” e o “faz-de-conta”, ao mesmo tempo que estão evidentes a trama das relações sociais, o jogo das forças sociais, as condições da alienação e as possibilidades da emancipação (IANNI, 2003, p. 135).

Essas relações de que trata Octavio Ianni apontam para a sugestão que Malcolm Bradbury (1989, p. 76) concebe a respeito da literatura, modernismo e cidade. Para este autor, a literatura do modernismo surgida no século XIX e que se desenvolveu até meados do século XX “foi uma arte de cidades”, principalmente os grandes centros urbanos, as “cidades políglotas”, famosas pela intensa atividade como centros de intercâmbio cultural e intelectual. Bradbury aponta ainda que nessas cidades desenvolveu-se uma atmosfera fervilhante de novas ideias, novas artes, o que atraía tanto os jovens escritores nacionais e os simpatizantes internacionais, como também artistas, literatos em trânsito e exilados de outros países. Segundo o autor, essas cidades propiciaram recursos para que o modernismo ganhasse impulso e vigorasse com toda sua força e se efetivasse enquanto movimento pleno em suas especificidades – com seus cafés e cabarés, editoras, revistas, etc., “destilavam-se as novas estéticas, as gerações discutiam e os movimentos contestavam; as novas formas e causas tornavam-se objetos de lutas e de combates” (BRADBURY, 1989, p. 76). Nesta concepção, quando se pensa no modernismo não se deve deixar de evocar essas atmosferas urbanas com suas novas filosofias e políticas, suas ideias e projetos.

Ainda como resultado da configuração das cidades a partir do modernismo, Bradbury observa que as cidades em que a literatura do modernismo floresceu “eram mais do que ponto casuais de encontro e cruzamento” (p. 76). Nesses ambientes eram geradas as novas artes, os pontos centrais da comunidade intelectual com suas conquistas ou tensões, múltiplas e problemáticas. São lugares

em que desenvolvem criações artísticas, científicas e filosóficas, assim como modo de ser, agir, de sentir e pensar, enfim, imaginar.

Como resultado da configuração das cidades a partir do modernismo, Georg Simmel (*apud* GOMES, 1994, p. 69) observa que o indivíduo e a coletividade estão imersos nesse espaço social construído por eles mesmos, sendo esse também o lugar onde as pessoas recebem “uma variedade infinita de estímulos” e onde “são dominados pelo aspecto tecnológico da existência”. Desta forma, essa profusão de estímulos e tecnologias, a plena urbanização e a rápida industrialização das cidades transmitiram como legado ao homem uma visão de mundo e uma determinada maneira de se relacionar com o espaço e com os que nele habitam. Sendo assim, provavelmente, por esses e outros motivos a cidade para os modernos é “[...] um problema, uma paisagem inevitável, uma utopia e um inferno [...]”, como aponta Beatriz Sarlo (*apud* GOMES, 1994, p. 16).

A percepção dos modernos acerca da cidade fornecem-nos visões, leituras e interpretações que convergem para espaços urbanos semelhantes, visto que o progresso de maneira geral homogeneiza as imagens de diferentes cidades, conforme explica Renato Cordeiro Gomes (1994).

O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa. Assim, o cidadão – homem à deriva – está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta (para repetir a imagem de Octavio Paz) (GOMES, 1994, p. 64).

A forma urbana muitas vezes fragmentada, caótica e violenta que os artistas modernos representam em suas obras, bem como o mundo e seus objetos, não vangloria o moderno e o fruto de seus avanços materiais, visto que não pretendiam se resguardar dessa nova realidade que os cercava. Sem dúvida, o mundo parecia sufocá-los, aniquilá-los, fragmentá-los, e a forma de representar essa deformidade constituiu a tentativa de se apoderar da realidade e de si mesmos. É o caso dos poetas expressionistas que buscavam nas coisas do mundo, ao invés de um modelo para ser reproduzido em sua obra, a sua essência, o seu eterno significado, de forma que sua expressão fosse a expressão humanizada da realidade. Kasimir Edshmid (1978), teórico desse movimento literário, aponta uma visão subjetiva do artista, contrapondo o impressionismo ao realismo:

O artista expressionista transfigura assim todo o espaço. Ele não olha: vê; não narra: vive; não reproduz: recria; não encontra: busca. (...) Os fatos adquirem importância somente no momento em que a mão do artista, estendida através deles, fechando-se agarra aquilo que está por trás deles. (...) O mundo já existe, não teria sentido fazer uma réplica dele; a principal tarefa do artista consiste em indagar seus movimentos mais profundos e seu significado fundamental, e em recriá-lo (EDSCHMID *apud* TELES, 1978, pp.57-59).

O espaço urbano, como ambiente em que se encontram diferentes grupos sociais oriundos de diferentes lugares e portadoras de ideias e visões de mundo também diferentes, torna-se objeto teórico e poético, um pedaço do mundo, cujas imagens enigmáticas muitos têm buscado decifrá-los, a partir de suas visões. Porém, a ideia de *polis* vem desde os antigos gregos, que concebiam a cidade como o grande foco da vida intelectual e política, dos grandes debates, dos quais se originam movimentos culturais e sociais. É nos grandes centros urbanos que circulam novas informações, notícias inéditas e as novas tendências estéticas e filosóficas.

A realização da vida moderna é caracterizada mais especificamente pela transformação das grandes cidades em metrópoles. Dessa forma, é na interdependência modernidade-cidade que encontramos a passagem da ideia da *urbe* como local onde as coisas acontecem. É a cultura da modernidade, que sendo eminentemente urbana, comporta duas dimensões indissociáveis: por um lado, a cidade é o sítio da ação social renovadora, da transformação capitalista do mundo, e por outro lado, a cidade torna-se, ela própria, o tema e o sujeito das manifestações culturais e artísticas.

A multiculturalidade e a abundância de relatos produzidos pelos grupos modernos que tinham interesse em representar a cidade pelo viés da comunicação e da arte são coadjuvadas pela própria geografia da cidade que sofreu modificações, mudando os usos do espaço urbano ao das cidades centralizadas às cidades multifocais, policêntricas, onde se desenvolvem novos centros. Em meio a tantas mudanças, há necessidade, portanto do habitante re-situar-se nessa *urbe* disseminada, de que cada vez se tem menos ideia onde começa e onde termina.

Analisando a nova geografia urbana, percebe-se que a cidade não é mais o território delimitado, o adensamento urbano é portador de grandes mudanças, ocorridas entre o final do século XIX e início do século XX – o horizonte do

progresso marcado pelas inovações tecnológicas, como a irrupção quase simultânea do bonde elétrico, do automóvel, da eletricidade, do cinematógrafo, do aeroplano, para citar alguns exemplos, responsáveis pelas mudanças radicais da percepção e da sensibilidade urbanas. É cada vez mais flagrante nos estudos culturais conceber o espaço da cidade como possibilidade de um grande laboratório, no qual a literatura pode desempenhar um papel significativo nesses estudos, conjugados com outras áreas do conhecimento, num diálogo interdisciplinar, sociodemográfico, sociocomunicacional.

SÃO PAULO – DE VILA A METRÓPOLE

Era necessário que esses talentos [modernistas] se movessem no solo sólido de uma cidade moderna, capital do estado mais "desenvolvido" do Brasil. Então, as imagens novas da indústria, da máquina, da metrópole, do burguês, do proletário e do imigrante, e, sinal de relevo, do intelectual sofrido e irônico, puderam surgir na poesia de Mário e no mosaico futurista de Oswald de Andrade.

(Alfredo Bosi)

A cidade de São Paulo possui uma história rica e cheia de desafios que começa com a ocupação e exploração das terras pelos portugueses, desde sua fundação como Capitania no período colonial, conforme apontam dados historiográficos. Em 1553, os colonizadores fundaram a Vila de Santo André da Borda do Campo, que desde 1681 foi considerada sede da Capitania de São Paulo.

A colonização iniciou-se no litoral e mais tarde foi se expandindo para o planalto. A capital nasceu no meio desse trajeto e, por isso, possuía um terreno de acesso mais fácil. A ascensão da cidade é assim justificada por Caio Prado Júnior (1989), para o qual a cidade não possuía nenhum outro privilégio a não ser geograficamente, como a localização, o relevo e o sistema hidrográfico – elementos fundamentais que fizeram a cidade evoluir rapidamente, transformando-a em uma das grandes metrópoles do mundo, ícone da modernidade e progresso do Brasil no século XX.

A localização das serras íngremes a leste do estado dificultava o acesso à região. A oeste havia os rios, paralelos à costa, não apresentando, portanto, passagem para o interior. O caminho mais favorável para a ocupação seria exclusivamente a região central, seu terreno era mais plano, apesar das montanhas e rochas. Desse modo, Prado Júnior esclarece a razão de São Paulo ter sido favorecida geograficamente,

explica-se a escolha [do local] pela existência aí de uma imensa clareira natural na floresta que revestia o território paulista: são os Campos do Piratininga. A falta de arborização neste sítio explica-se pela formação do terreno, constituído de depósitos flúvio-lacustres terciários argilosos que dão um solo pobre. Não se desenvolveu nele por isso nenhum tipo vegetativo de porte e denso, e a floresta natural que cobria os terrenos graníticos e cristalinos que se sucedem desde a

Serra do Mar interrompe-se aí para dar lugar a um vasto descampado (PRADO JÚNIOR, 1989, p. 13).

É possível perceber, portanto, que o fator primordial para a ocupação de São Paulo diz respeito à sua localização – ausência de matas, uma vez que a floresta, particularmente a floresta tropical, já havia sido um obstáculo para o povoamento das terras em outros lugares da costa brasileira. Além disso, São Paulo era o polo natural do sistema hidrográfico da região, possuindo, desta forma, além da maior fertilidade das terras, abundância de água. Também era visível a fartura de alimento proveniente da pesca, e o meio que facilitava a comunicação do planalto na era colonial. Outra função de importância fundamental era a via marítima para o transporte de matéria-prima (PRADO JÚNIOR, 1989).

Foi no ano de 1711, que a Vila foi elevada à categoria de cidade, embora continuasse como um quartel-general de onde partiam as "bandeiras", expedições organizadas para aprisionar índios e procurar minerais preciosos nos sertões distantes até o século XVIII. A atividade bandeirante, ainda que não tivesse contribuído para o crescimento econômico de São Paulo, como foi com o ciclo do café no final do século XIX, foi a responsável pelo desbravamento e ampliação do território brasileiro pelos lados sul e sudoeste.

Vale destacar, neste sentido, que o século XIX foi bastante significativo para o estado de São Paulo em virtude de um surto econômico, acentuando um novo período por meio do movimento de expansão agrícola, cuja base era, a princípio, o açúcar, depois o café, que propiciaria a construção de estradas de ferro, cujo objetivo era articular o interior paulista para o escoamento da produção e alargamento de estradas que alteraram profundamente o mapa de São Paulo, ampliando o território paulistano, que passava a se organizar segundo as linhas do investimento nacional e estrangeiro, impulsionado, sobretudo, com a imigração em massa de italianos, espanhóis, mais tarde de japoneses e portugueses, entre outros, que trariam a marca de um novo tempo.

São Paulo ocupava desde 1880 uma posição privilegiada na economia do país e progredia, deste modo, a ritmo acelerado. Era a São Paulo da *Belle Époque* paulistana, que até então se localizava numa zona de conforto, em que reinava a paz social e a prosperidade econômica, na "idade da inocência", segundo Márcia

Camargos (2001, p. 210), espaço que começava a sentir os efeitos dos novos tempos – o tempo de mutações, invenções, e metamorfoses, cujos contornos eram desenhados pela modernidade, que culminaria com a chegada da Primeira Guerra Mundial.

No final do século XIX, São Paulo sofre uma profunda transformação em seu cenário urbano. O crescimento vertiginoso da cidade nessa época é assustador. Ao mesmo tempo em que mudava substancialmente seu estilo de vida, insistia em negar seu passado – todos os resquícios da arquitetura colonial foram sendo aos poucos demolidos. Através de provas documentais da época, como se verificam nos decretos da Câmara, a cidade foi completamente reestruturada: os artigos faziam restrições em relação ao uso do solo, proibiam a circulação de animais pelas ruas ou qualquer outro espaço urbano, as principais ruas ganharam novas dimensões e foram asfaltadas. Também foi determinado que as construções em certos locais da cidade deveriam ser projetadas com no mínimo três andares. As evidências de tais decisões apontavam para o grande desenho paulistano de modernizar a cidade seguindo os moldes europeus. Segundo Benedito Toledo (1983, p. 67), em apenas um século a cidade de São Paulo foi profundamente modificada por três vezes, constituindo-se em três cidades completamente diferentes, cada vez mais modernas. Para ele, "a cidade de São Paulo é um palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova":

Uma cidade capaz de gerar um parque como o Anhangabaú, um dos mais belos centros de cidade das Américas, para destruí-lo em poucas décadas, e sem necessidade, apenas por imediatismo e imprevidência. Capaz de criar uma Avenida Paulista, única por sua posição na cidade e insubstituível em sua elegância, para aos poucos destruí-la minuciosamente e repassadamente. E, sem remorso (TOLEDO, 1983, p. 67).

Essas mudanças aconteceram em decorrência da expansão da lavoura cafeeira em várias regiões paulistas, da construção da estrada de ferro Santos-Jundiaí (1867) e do afluxo de imigrantes europeus. De acordo com os dados do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH, 1999 *apud* SILVA, 2006), basta observar que em 1895 a população de São Paulo era de 130 mil habitantes, dos quais 71 mil eram estrangeiros, chegando a 239.820 em 1900. Nesse período, a área urbana se expandiu consideravelmente, surgiram as primeiras linhas de

bondes, os reservatórios de água e a iluminação a gás. Assim, o espaço urbano foi completamente transformado devido à formação de um parque industrial, seguido de outras mudanças nos bairros, avenidas, e a ocupação da região central, sobretudo pelos imigrantes italianos, que passaram a disputar o espaço elevado das elegantes áreas arborizadas e arejadas, nas quais eram exibidos os palacetes dos grandes cafeicultores – são eles que vão remodelar o espaço urbano, transformando a cidade a seus gostos e seus ideais. Nascia desta forma, uma cidade de inúmeras fronteiras, marcada por grandes contrastes. Entre os anos de 1900 e 1910, inúmeras obras transformaram a paisagem urbana, sob o comando do prefeito Antônio Prado – praças foram abertas, ruas alargadas, criou-se o parque do Anhangabaú e os jardins da Praça da República foram reformados. Inicia-se a construção de uma nova catedral e a construção do Teatro Municipal inspirado na Ópera de Paris. Enfim, São Paulo adquiria ares europeus.

Percebe-se que o sistema ferroviário construído na região de mais fácil penetração fez com que São Paulo possuísse a mais nova e mais rápida via de comunicação. Essas estradas atraíram os fazendeiros que buscavam uma vida mais confortável. A respeito das vias férreas, Peter Gay (2009) aponta que tais vias "criaram uma maneira fantástica de transportar cargas e passageiros, e transformaram em definitivo os padrões populacionais e as oportunidades comerciais". Embora o autor se refira ao tráfego europeu, suas concepções para o contexto brasileiro podem ser assimiladas, mais tardiamente no processo de modernização, como o caso de São Paulo.

Além do sistema ferroviário e abertura de estradas, são de notável importância as realizações urbanísticas do final do século para a capital paulista, como a abertura da Avenida Paulista (1891) e a construção do Viaduto do Chá (1892), que promoveu a ligação do "centro velho" com a "cidade nova", formada pela Rua Barão de Itapetininga e proximidades. É importante lembrar, ainda, que poucos anos depois (1901) foi construída a nova estação da São Paulo Railway, a proeminente Estação da Luz.

Devido a esse avanço, extraordinário para aquele tempo, o estado de São Paulo começou a atrair algumas indústrias que se instalaram principalmente na capital, considerada ponto estratégico, pelo fato de ser localizada próximo de

Santos (no litoral), sendo ao mesmo tempo ponto intermediário do Estado, tendo sob seu comando por isto as demais cidades circunvizinhas. Desta maneira, a capital conseguia realizar com mais facilidade a exportação de mercadorias e mão de obra, difundindo-as para outras localidades.

A fase industrial paulista foi inaugurada por volta de 1890. Daí em diante, o crescimento demográfico, com alto índice de imigração estrangeira, passou a constituir em São Paulo uma "explosão urbana" – começava um intenso processo de urbanização e exportação de café. Com o crescimento industrial, surgem também os bairros operários, como o Brás, Bom Retiro, Barra Funda. Já o centro comercial, fixou-se na colina, onde nasceu a cidade (PRADO JÚNIOR, 1989).

Numa visão apaixonada e heroica da civilização industrial, a cidade de São Paulo foi retratada por Luís Aranha (1984), às vésperas da Semana de Arte Moderna. Várias imagens de São Paulo são reveladas no poema “O rumor”, através de suas montagens de recortes cotidianos, ritmados pela rapidez, pela velocidade da vida citadina, visão que o grupo modernista tinha de São Paulo na alvorada dos anos 20. Das características do processo modernizador pelo qual passava então a capital paulista, a dimensão mítica no poema é realçada pela ânsia de inserir a cidade na geografia cosmopolita do “mundo eletrizado”, no qual cada país se funde e se confunde numa soma de similitudes que, entretanto, capta de maneira eficaz o retrato de São Paulo moderno.

O rumor

Adivinho minha terra natal
Prédios crescendo
Andares sobre andares
Catedrais
Torres
Chaminés
O centro da cidade
Prédios como couraçados
Ancorados
Cordoalhas
Mastaréus
Flâmulas tremulando
Galhardetes dos traquetes
E a multidão frenética
Os bancos
Os jornais
As grandes casas comerciais
Bondes
Tintinabulação das campainhas
Automóveis

Buzinas
Carros carroças fragorosamente
Bairros industriais
Catadupas de som a rugir pelo espaço
Ventres de fornos colossais
Nas fábricas usinas e oficinas
Turbilhonam turbinas
Máquinas a mugir em movimentos loucos
Vozes trepidações campainhas
Baques gritos sereias alarido
Rouquejos e tropel
Relógios a compassar nessa luta insofrida
O ritmo frenético da vida!...!...
(ARANHA, 1984 pp.58-59).

Com o ideário de modernidade, as elites paulistas preocupavam-se cada vez mais com projetos inovadores no sentido de transpor o atraso do país em relação com outros grandes centros urbanos do mundo para inserir São Paulo no contexto mundial das metrópoles como Nova York, Chicago, Londres e principalmente Paris, considerada, no momento, o grande centro irradiador de cultura do mundo moderno.

No início do século XX, a cidade de São Paulo ainda apresentava características provincianas. A cultura era predominantemente rural, ia desde as pequenas jardinagens e cultivo de hortaliças aos grandes investimentos nas lavouras de café. A energia era hidráulica e abundante. Essas características que faziam parte da identidade paulistana vem à tona com as palavras de Nicolau Sevcenko (1992):

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços, nem de estrangeiros, nem de brasileiros, nem americana, nem europeia, nem nativa, nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que 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 (SEVCENKO, 1992, p. 31).

Esse caldeirão explosivo descrito por Sevcenko apresenta a complexidade de São Paulo, configurada num grande problema causado pelo crescimento desgovernado – eram tantos grupos e pessoas circulando pela cidade que a metrópole transformava-se num espaço sem identidade.

Desta maneira, a cultura paulista transformava-se rapidamente, através da urbanização, da imigração e da industrialização. São Paulo continuava recebendo

por dia centenas de imigrantes de diversos países. Diante de tantas inovações por que passava a cidade, a população que ainda vivia os resquícios da tradição ficava perplexa sob o efeito do estranhamento, sem reagir diante de tantas mudanças. Mas, segundo Caio Prado Júnior, não foram

as riquezas da região onde se situa São Paulo, riquezas naturais inexistentes, que estão na base do desenvolvimento da cidade. É a outros fatores que São Paulo deve o seu progresso. Um, sobretudo, que em última análise explica e condiciona os demais, é que a posição relativa que a cidade ocupa no sistema econômico, político e social de que é o centro geográfico natural e necessário (PRADO JÚNIOR, 1989, p.41).

Nicolau Sevcenko corrobora as ideias de Caio Prado Júnior, quando afirma que "a grande surpresa foi que São Paulo viesse a existir, não que ela fosse virtualmente inviável" (SEVCENKO, 1992, p. 106). Entretanto, o que se vê é que com o advento da lavoura cafeeira, São Paulo tomaria novo rumo, tornando-se o centro político do Brasil.

Caio Prado Júnior justifica o progresso de São Paulo como consequência de sua natural e próspera formação: "o desenvolvimento atual de São Paulo é, portanto facilmente explicável. Ele é função do progresso de toda esta parte, a mais rica do Brasil, de que a cidade é o centro econômico natural e necessário" (PRADO JÚNIOR, 1989, p. 37).

Com o crescimento urbano desenfreado da cidade de São Paulo, tudo acontecia rapidamente e de uma só vez, suscitando a modernização através da implementação de novos recursos, que facilitavam ainda mais o cotidiano das pessoas, como o motor a diesel, a eletricidade, as novas fontes de energia (óleo e petróleo), o telefone, a máquina de escrever, o ônibus motorizado, o automóvel entre outros. Também o esporte, o automobilismo, a aviação e o Tiro de Guerra acompanhavam o ritmo acelerado e veloz da modernidade.

De par com as últimas descobertas tecnológicas, de fato como um desdobramento delas, 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. Quanto mais se aperfeiçoassem, regulassem, coordenassem esses maquinismos, tanto mais efetivo seria seu desempenho e mais concentrada sua energia potencial (SEVCENKO, 1992, p.45).

O replanejamento urbanístico do centro da cidade aconteceu sob o comando do prefeito Raimundo Duprat, que contratou o arquiteto francês Bouvard para remodelar os jardins paulistas conforme os da Europa.

Mas em contraste com esses belíssimos jardins, os bairros operários se formavam em torno das indústrias, e seu crescimento relacionado com a infraestrutura, as construções de casas em áreas de riscos, entre outros, não contava com nenhum acompanhamento público governamental. Pode-se concluir que esses bairros não faziam parte do planejamento de São Paulo, e tal deslocamento se agravava ainda mais pelo fato de não receber nem metade dos planejamentos urbanísticos que eram elaborados para o centro paulista.

Segundo Waldemar Corrêa Stiel (1978), o primeiro bonde elétrico chegou a São Paulo em 1900, somando mais uma tecnologia moderna à capital. Embora sendo um meio de transporte já inaugurado em Paris há trinta anos, contribuiu para que a capital paulista rompesse com o passado. Se por um lado havia o fascínio da população que passou a desenvolver um certo nível de dependência por esse veículo, nem todos tinham condições financeiras para assumir as despesas com passagens – além de serem caras, o novo cotidiano exigia da população novas tarefas que implicavam em novos gastos.

O período pós Primeira Guerra é um marco importante para a História de São Paulo. Havia a expectativa de que tudo seria melhor, revertendo, desta forma, a situação que a capital vivenciou entre os anos de 1917 a 1920, considerado o pior período de sua história – a enchente e a gripe espanhola, além dos prejuízos causados pela guerra, a qual trouxe grandes consequências, como a interferência no comércio cafeeiro e o bloqueio da imigração.

Como vimos, nas primeiras décadas do século XX quando começaram a circular pela Europa novas correntes artísticas, grande parte do mundo ocidental encontrava-se em meio avultosas transformações políticas, sociais, econômicas, tecnológicas e, principalmente culturais, que alteraram profundamente a forma de viver e de sentir o mundo. Esse período de grandes mudanças fez-se sentir também no Brasil, inclusive com a urbanização e a adoção de novas tecnologias. Invenções revolucionárias como o rádio, o telefone, o automóvel e o cinema passaram a fazer parte do cotidiano das cidades grandes, como é o caso de São

Paulo. Esse intenso crescimento urbano e industrial, que desde o começo do século XX já era acelerado, e a chegada em massa de imigrantes, principalmente italianos, fizeram com que o proletariado crescesse e se organizasse. Mauro Rosso (2004) aponta que muitos desses imigrantes haviam vivido a experiência da luta de classes em seus países. Tudo isso explica os movimentos nas primeiras décadas do século XX, quando aconteceram várias greves em São Paulo, em 1917, 1918, 1919 e 1920, a maior delas em 1917 – mesmo ano da Revolução Russa. Outras transformações políticas radicais viriam nos anos seguintes, cujos acontecimentos seriam decisivos para a vida nacional, como as revoltas deflagradas pelo movimento tenentista – julho de 1922, no Rio de Janeiro, e julho de 1924, em São Paulo, a Coluna Prestes; a fundação do Partido Comunista; a derrocada da República Velha; das Oligarquias Rurais e a "Política Café-com-leite"; o início da Era Vargas, e, finalmente, a histórica Revolução Constitucionalista de 1932, em que toda a cidade de São Paulo levantou-se em armas contra o Governo Provisório em defesa da Constituição.

A Vila São Paulo de Piratininga foi se transformando pelo mais vigoroso e cosmopolita processo de evolução urbana, econômica, social e industrial. “A vertiginosa metrópole, que então nascia, firmou-se como perfeito símbolo de modernidade e brasilidade, sempre corporificando o espírito do progresso”, como aponta Salles *apud* Rosso (p. 10), que também resgata os fatos que prenunciavam uma nova era na literatura e pavimentaram o caminho para a explosão que viria a seguir: trabalhos que se desdobravam da obra plástica instigante de Anita Malfatti¹⁰ à criação do romance histórico brasileiro com Paulo Setúbal; do “regionalismo consciente” inaugurado por Valdomiro Silveira, que durante suas viagens pelo interior paulista procurava a convivência dos caboclos, observando-lhes os costumes e a linguagem até a figura singular de Monteiro Lobato – escritor, polemista e editor. É neste período que começam a florescer os salões e solares paulistanos, usados para diversões mútuas e, entre outras atividades, para

¹⁰ Anita Malfatti (1889-1964), pintora brasileira. Sua polêmica exposição em 1917 foi um marco para a renovação das artes plásticas no Brasil. O escritor Monteiro Lobato, crítico de arte do jornal *O Estado de São Paulo*, publicou um artigo intitulado "Paranoia ou mistificação?", no qual criticava a mostra expressionista de Anita Malfatti, que, segundo alguns críticos serviu de estopim para o Movimento Modernista no Brasil. Anita estudou na Europa e em Nova York. Algumas de suas obras tornaram-se clássicos da pintura moderna. Das 53 obras mais importantes da artista estão: "A estudante russa", "O homem amarelo", "A mulher de cabelo verde".

que artistas, escritores e políticos se reunissem e conversassem, ou debatessem questões relativas a eventos e à literatura. Geralmente, pertenciam a famílias de linhagem aristocrática que recebiam em sua residência indivíduos de elevada condição social e intelectuais que apreciavam as letras e a arte.

Em São Paulo, os salões eram inspirados no modelo consagrado pela sociedade parisiense. Marcia Camargos (2001, p. 38) aponta que nesses locais reuniam grupos de *status*: "Ser reconhecido como um de seus membros tornava-se vital para o sucesso em inúmeras atividades, da obtenção de cargo público bem-remunerado à realização de um casamento vantajoso". Para o crítico Antonio Candido, a *Villa Kyrial*¹¹ foi "o mais completo exemplar que houve em São Paulo, um traço característico da *Belle Époque*: a concepção de que o cotidiano deveria se tornar obra de arte" (CANDIDO *apud* CAMARGOS, 2001, p. 12).¹²

Conhecida como ponto de encontro de artistas, intelectuais e políticos, além de parada obrigatória para personalidades em visita ao país, a *Villa Kyrial*, de propriedade do Senador Freitas Valle, marcou significativamente por cerca de vinte anos a vida artística e literária da cidade de São Paulo. Embora preservando valores europeizados e conservadores, não se fechou para as tensões dialéticas advindas das ideias de renovação da arte e da literatura. Segundo Mário de Andrade, um oásis tinha esse endereço na São Paulo do começo do século 20: "É o único salão organizado, único oásis a que a gente se recolha semanalmente, livrando-se da vida chã" (ANDRADE *apud* CAMARGOS, p. 44).

Normalmente, os salões tornaram-se uma das autênticas instituições da *Belle Époque*. Funcionavam segundo um padrão comum, com pouca variância,

¹¹ A *Villa Kyrial*, de propriedade do Senador Freitas Valle, procurou, segundo Márcia Camargos, fundir efetivamente arte e vida, uma tentativa de fusão que faz do *salon* algo diferente de outros, que a autora cita como "ambientes congêneres". Na *Villa Kyrial*, símbolo da mais autêntica disciplina, predominava a etiqueta: "recomendava enviar convite impresso especificando o *menu*, a programação da noite e o traje exigido. Após a refeição tinha início uma variedade de passatempos cultos e refinados, que incluíam música erudita, poesia, leitura de passagens de romances em voga ou apresentação de trechos de alguma peça. Costumava-se ainda cantar" (CAMARGOS, 2001, p. 12).

¹² No que se refere aos salões que floresceram em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, há neste trabalho uma grande contribuição da Doutora Marcia Regina Jaschke Machado, que entre outras fontes de pesquisa, sugeriu a leitura de sua tese, *O Modernismo dá as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920* - tesedefendida na USP, em 2012, como também leitura da pesquisadora Márcia Camargos.

em que as atividades eram apresentadas ou discutidas semanal, quinzenal ou mensalmente, precedidas por um jantar.

Com a expansão da cidade de São Paulo, porém, a agenda de eventos apresentava necessidade de atender a partir de então a novas exigências do público. Desta forma, os espaços de sociabilidade foram se multiplicando e se democratizando. Por essa época, uma pequena elite culta, com longas tradições de família, a qual florescia à base do café, ia e vinha todos os anos da Europa e não ficava indiferente aos fatos mais notórios da vida artística europeia. Esses locais seriam então o ponto de encontro para os debates e tomadas de decisões, conforme testemunha Raul Bopp (2012, p. 29): "Ouviam os diálogos de um mundo em plena transformação". Salões como o de Paulo Prado, velho solar da Avenida Higienópolis, e o salão de dona Olívia Guedes Penteado, à Rua Conselheiro Nebias, atraía grupos de amigos, que, segundo Bopp, eram recebidos "com um acolhimento cordial" (p. 43). Vários outros salões e solares floresceram na pauliceia entre 1917 e 1930: o de Tarsila do Amaral visto por Mário de Andrade como "o mais gostoso dos nossos salões aristocráticos" (p. 263), na Alameda Barão de Piracicaba; o de Rene Thiollier e o de Mário de Andrade, na Rua Lopes Chaves, que passaram a reunir modernistas, "constituindo instâncias específicas de seleção e referendo cultural a legitimar a vanguarda" (CAMARGOS, 2001, p. 38). Esses novos salões, embora elitizados, traziam novidades. Neles, os assuntos ganharam enfoques consistentes com a nova dinâmica social, absorvendo, de certo modo, as mudanças que se iam processando na sociedade como um todo e nas artes em particular.

Em sua conferência "O Movimento Modernista", Mário de Andrade (2001, pp. 262-263) faz alguns apontamentos pessoais sobre o surgimento, a natureza e duração desses salões. Segundo o autor, o salão de Paulo Prado foi o que mais tempo durou, até ser "invadido" por um "público da alta", que não compartilhava dos assuntos do grupo; o salão de dona Olívia era maior e onde, segundo Mário, "o grupo se tornava mais coeso". E conclui: "Também aí o culto da tradição era firme, dentro do maior modernismo". Já o salão da Tarsila durou pouco, apesar da proprietária ter dado ao dela "uma significação de maior independência, de comodidade". Mário de Andrade fala da importância desses salões para a

renovação e propagação das ideias modernistas. Para ele, foi a partir das conferências aí realizadas que o movimento ganhou força.

Mauro Salles apresenta a cidade de São Paulo como o espaço do movimento que se caracterizou como “destruidor” e “criador” – o Modernismo – e elenca os principais representantes desse movimento: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Paulo Prado, Raul Bopp, Ian de Almeida Prado, Ronald de Carvalho, Plínio Salgado e Patrícia Galvão, entre outros. Para Salles, a cidade de São Paulo teve no Modernismo “um duplo vértice histórico de integração definitiva do País no contexto filosófico-estético-cultural do século XX e nas coordenadas culturais, políticas e socioeconômicas dos novos tempos” (p. 10). O Modernismo, segundo esse autor, foi mais do que um simples movimento estético, em direção a uma nova reconstrução sociopolítica da identidade nacional, mas acima de tudo, constituiu-se como um processo de mudança cultural geral. Tal mudança continua ainda nos dias de hoje, como “berço e dínamo” (p. 10) do processo de modernização brasileira, conforme afirma Salles, que conclui dizendo que a São Paulo, “desde sempre heterogenética”,

continua abrigando escritores e intelectuais de diversos matizes, naturais ou imigrantes, paulistas ou radicados, que produzem uma literatura afinada com a modernidade que hoje, como ontem, foi determinante da própria cultura brasileira (SALLES *apud* ROSSO, 2004, p. 10).

A capital paulista que passou por uma transformação radical em seu cenário urbano – mais do que o Rio de Janeiro – antes mesmo de ter sido o berço da renovação modernista, esteve presente na principal política do país no século XIX: implantada a República, o primeiro presidente civil que sucedeu em 1894 ao Marechal Deodoro da Fonseca foi o paulista Prudente de Moraes, formado pela histórica Faculdade de Direito. É importante esclarecer que bastante intensa e marcante foi a militância republicana paulista, lastreada como em nenhum outro grupo, no liberalismo clássico: segundo Rosso, "Prudente de Moraes e todo seu círculo político-administrativo eram imbuídos do intento de forjar um Estado-nação moderno no Brasil, eficiente diante dos novos cenários mundiais" (p. 299).

Foi neste contexto agitado nas primeiras décadas do século XX que São Paulo viveu intensamente a contestação do passado, buscando, por outro lado, resgatar a cultura nacional, o que se tornou mais evidente com a Semana de Arte Moderna em 1922. O desejo pela renovação que tinham os modernistas justificava-se pelos novos hábitos de vivência da população, pelo processo industrial e pela urbanização, entre outros, sendo que,

o mais interessante era notar como esse apelo do novo tendia progressivamente a incorporar a febre nacionalista do pós-guerra, fundindo a mística do novo, da originalidade e da pureza, com o anseio de uma nova ordem social e a "redescoberta" de uma magia oculta das raízes (SEVCENKO, 1992, p. 119).

Menotti del Picchia, que participou com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros jovens artistas e escritores paulistas da Semana de Arte Moderna, citado por Mauro Rosso, assevera que por todos os motivos e fatores, São Paulo passa a ser o símbolo da modernidade e brasilidade:

Em nenhum ponto da nossa pátria ainda encontramos reunidas tantas possibilidades, tantos fatores para a elaboração de uma grande nacionalidade. É em São Paulo que está se formando a grande intuição, o grande conceito de pátria (PICCHIA *apud* ROSSO, 2004, p. 299).

São Paulo como grande centro cosmopolita, núcleo industrial e berço do movimento modernista no Brasil, deixou seu modelo simplista de vila no passado (ainda recente, pois as mudanças bruscas que levaram São Paulo a um crescimento descomunal ocorreram em um curto período de tempo) para corporificar o espírito do progresso e se tornar uma grande e moderna metrópole. Sua contribuição foi decisiva para o crescimento de um novo Brasil que se anunciava.

MÁRIO DE ANDRADE – ESCRITOR MODERNISTA

O grande escritor é aquele que é capaz de tornar sublime o que, nas mãos de um medíocre, não tem sublimidade. Temas aparentemente simples tomam um caráter complexo nas mãos do grande escritor. E como se consegue isso? Consegue-se ao fixar em cada ideia o seu aspecto mais elevado, aquele que é capaz de ultrapassar o tempo, aquele que tem um significado que ultrapassa o transeunte, o trivialmente comum.

(Mário Ferreira dos Santos)

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra.

(Mário de Andrade)

No âmbito das análises literárias, pode-se dizer que a obra notável de um autor é quase sempre a que mais lhe retrata, a que mais representa a sua ideologia, o seu projeto literário, a sua convicção do que é a Literatura. Diante da produção literária, o autor, ou melhor, sua obra, deve concorrer como percurso de obras já instituídas no cenário da Literatura, e igualmente no percurso dessas mesmas. Estamos, pois, nos referindo a Mário de Andrade, um dos grandes escritores brasileiros, que embora considerado por uns como “autor de grandes obras falhadas” e por outros o “segundo em todos os gêneros”, ou mesmo por ele como “um escritor difícil”, sua obra permanece desafiando o tempo e provocando reações as mais diversas. É considerado uma das figuras de maior renome e prestígio, não apenas do grupo modernista de São Paulo, mas das letras brasileiras. Dentro dessas considerações, o projeto estético e ideológico de Mário busca, de acordo com Lafetá (1986), matizar sua concepção de mundo, do homem e do objeto próprio da poesia:

Por isso, a obra de Mário é simultaneamente uma procura da identidade do indivíduo e procura da identidade do grupo (que ele esforçou-se para identificar toda cultura brasileira); e por isso Manuel Bandeira, em “Variações sobre Mário de Andrade”, pode aproximá-los assim: “Brasil/Como será o Brasil/MÁRIO DE ANDRADE” (LAFETÁ, 1986, p.311).

Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em nove de outubro de 1893, na Rua Aurora, em São Paulo, cidade que amou imensamente e que retratou em

várias de suas obras, como em *Pauliceia desvairada* e, principalmente como em *Lira paulistana*, último livro de poesia feito pelo autor modernista, conhecido como o cântico definitivo de amor por São Paulo, "o fio de paulistanidade, rompido apenas quando outros temas lhe atraíam o olhar, perdura ao longo de seu itinerário, até desembocar na Lira paulistana, sua obra-prima, hino de amor a São Paulo (MOISÉS, 1996, pp. 62-63). Mário de Andrade constrói em sua obra uma análise da São Paulo moderna tendo contato direto com as transformações e consequências que ela traz. Embora o autor construa uma visão bastante pessimista de mundo relacionada com o tempo, sua angústia não deixa de estar relacionada com as coisas boas de sua cidade natal, espaço em que ele percebe as transformações e suas consequências para a sociedade, espaço onde ele mesmo está inserido nesse fluxo intenso de mudanças.

Mário de Andrade foi um homem plural¹³, isto é, um sujeito de uma percepção diversificada da realidade, que se multiplicou em musicólogo, fotógrafo, pesquisador de etnografia e folclore, que num trabalho de garimpagem reúne mitos e lendas do Brasil e de outras partes, poeta, historiador, contista, romancista, crítico de todas as artes, correspondente cultural que troca cartas¹⁴ com artistas novos e consagrados, além de ter ocupado vários cargos na burocracia estatal, relacionados com o desenvolvimento da cultura em suas várias manifestações. Segundo Fortarel (2004, p. 9), a obra de Mário de Andrade "constituiu um mapeamento cultural, poético, ideológico e linguístico do Brasil." Um escritor que encarava sua atividade como uma missão, isto é, queria ser útil ao processo de reconstrução de um Brasil que mudava social, política, econômica e culturalmente. São as características apontadas como impressões do repórter

¹³ Mário mesmo tinha consciência, não só dessa fragmentação ("Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta"), mas também da impossibilidade de reunificar tais fragmentos na obra de arte, superior e única ("Mas um dia afinal eu toparei comigo"). O manto de Arlequim, reproduzido na capa original de *Paulicéia desvairada*, é a metáfora da multiplicidade caótica de São Paulo, mas também dos losangos complementares e contraditórios do espírito de seu autor.

¹⁴ Não se pode de forma alguma negar que há um gênero em que Mário de Andrade foi primeiríssimo – a *epistolografia*. Convencido de que tinha que cumprir uma missão cultural num país atrasado, inundou o Brasil com cartas, gastou muito do seu tempo, num tempo sem internet, a catequizar ou a dialogar por escrito com os seus pares e com qualquer bicho careta que o contatasse, o que lhe confere hoje a denominação de "papa do modernismo", talvez pela sua vaidade ou veleidade.

Joel Silveira, em uma das entrevistas reunidas por Telê Porto A. Lopez (1983), em *Mário de Andrade – entrevistas e depoimentos*:

Uma paisagem estranha, quase sem uniformidade. Excesso de temas. Emaranhado de assuntos. Ê que o homem, meus senhores, entende de tudo, opina sobre tudo. Desde a música até à crítica teatral. E da crítica teatral à crítica dos livros. Cada ano encontra Mário de Andrade fazendo alguma coisa de novo. Não descansa. Sabe unir a ação prática de um Roquette Pinto, por exemplo, à criação intelectual de um José Lins do Rego ou de um Jorge Amado. Fértil e inesgotável. Revolucionário em tudo que faz ou cria. No estilo, na poesia, na prosa, nos ensaios de cultura. O que define melhor Mário de Andrade é que ele, em tudo que escreve, dá sempre a sua opinião. Às vezes nem chega a respeitar a opinião dos outros. Pouco importa. O que importa é que a sua opinião a certa: olhem bem, vejam como eu digo, meditem sobre as minhas considerações. Talvez não seja um literato. Ou talvez seja somente um literato (SILVEIRA *apud* LOPEZ, 1983, pp.55-56).

O escritor Mário de Andrade exerceu grande influência na literatura moderna brasileira e, como ensaísta e estudioso foi o pioneiro do campo da etnomusicologia.¹⁵ Sua influência transcendeu as fronteiras do Brasil. Foi um dos principais organizadores da Semana de Arte Moderna, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Aliás, foram a Semana de 22 e seus desdobramentos que projetaram Mário de Andrade como figura decisiva do Movimento Modernista e como ícone da Literatura Brasileira, em que se destacou como teorizador e ativista no processo de implantação da nova mentalidade cultural no país. Mário de Andrade priorizou a importância do trabalho coletivo no sentido de trabalhar a realização de projetos que beneficiassem, não somente o grupo isolado de modernistas paulistanos, mas iniciativas de abrangência nacional.

Mário teve contato com a literatura desde cedo, por meio de críticas de arte que escrevia para jornais e revistas. Seu livro de estreia foi um volume de poemas – *Há uma gota de sangue em cada poema* – que foi publicado em 1917, sob o pseudônimo de Mário Sobral, "onde o parnasianismo mesclado ao lirismo crepuscular permite rasgos modernizadores vindos da poesia da Abadia e do Unanimismo" (ANDRADE *apud* LOPEZ, 1988, p. 209). Neste poema, defendia a

¹⁵ *Etnomusicologia*, também conhecida como antropologia da música, ou mais propriamente etnografia da música, é a ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural ou o estudo da música como cultura.

paz e criticava a Primeira Guerra Mundial e todas as consequências que ela causou.

Daí em diante, Mário ganharia um grande espaço na cultura e nas letras. Enquanto viveu, lutou pela arte com seu estilo puro e verdadeiro. Certo de que a inteligência brasileira necessitava de atualização, este escritor modernista nunca abandonou suas maiores virtudes: a consciência artística e a dignidade intelectual. Suas virtudes podem ser assim descritas por Décio de Almeida Prado na obra *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta*, organizada por Telê Porto Ancona Lopez (2008):

Mário, não que ele quisesse, mas ele detinha o poder literário, que era conferido a ele pela maioria dos escritores; todo mundo o admirava, não só literariamente, mas também moralmente, como exemplo de intelectual inteiramente devotado à sua arte. Ele era, para nós, o guia, o chefe (PRADO *apud* LOPEZ, 2008, p. 101).

Suas obras foram agrupadas em dezenove volumes intitulados *Obras Completas*. Além das principais composições, Mário escreveu vários artigos, entre os quais *A divina preguiça*, em 1918, primeira valorização do ócio criador, tema que será próspero em *Macunaíma* e no *Rito do irmão pequeno*.

As viagens pelo Brasil foram, para Mário de Andrade, meios muito importantes, tanto para pesquisa como para sua atuação enquanto homem público nas primeiras décadas do século XX. Como "turista aprendiz", sua função pode ser assim entendida nas palavras de Dorothea Passetti, em *Tristes Trópicos: os anos brasileiros*, de Lévi-Strauss (2004):

É comum constar nos relatos de viagem de cientistas – antropólogos, biólogos, geógrafos ou simplesmente 'naturalistas'- que neles se mesclam observações, reflexões científicas e de cunho pessoal, revelando características e episódios que envolvem o sujeito que viajou e escreveu o livro. Isso faz do relato de viagem uma escritura especial, pois ao mesmo tempo em que descreve um percurso em função do qual o autor empreendeu a viagem, configura uma possibilidade de pesquisa que alia, em um só texto, o relato, os objetos encontrados e as experimentações pessoais (PASSETTI *apud* LÉVI-STRAUS, 2004, 35).

Mário de Andrade empreendeu várias viagens pelo Brasil, inicialmente como mero “turista aprendiz” e depois como pesquisador. Passou por cidades históricas mineiras, pelo Norte e Nordeste, colhendo informações culturais, como

poemas, canções, modinhas e ritmos de festas religiosas, lendas e músicas indígenas, objetos de arte, etc. Uma dessas viagens ele fez em 1919, a Minas Gerais, quando descobriu a importância do Aleijadinho. E enquanto colaborava em jornais e revistas, produziu para a *Cigarra* o conto *O queijo*, onde pela primeira vez aparece a "desgeografização" do espaço, configurando a visão de mundo da obra e sua reflexão sobre a brasilidade, tema que será abordado com profundidade maior em *Macunaíma*. No final da década de 1920, fez duas viagens etnográficas importantes a fim de tomar contato com um Brasil real, diferente do Brasil urbano e paulistano com que estava acostumado. Consideramos, portanto, esse momento de viagens como momento de formação de Mário de Andrade enquanto intérprete do Brasil, pois algumas observações desse período repercutem tanto em sua obra literária quanto na produção ensaística, em que busca explicar e mostrar o Brasil.

Em 1920, Mário colabora em várias revistas, entre elas, *Papel e Tinta*, e recolhe documentos musicais populares, tais como pregões, parlendas e paródias, que fariam parte mais tarde dos elementos caracterizadores da obra *Macunaíma*. É nesse ano que acontece a primeira reunião dos modernistas de São Paulo.

Os anos seguintes serão marcados por momentos importantes na produção literária de Mário de Andrade. Manteve contato com as vanguardas europeias, o que lhe propiciou a elaboração do primeiro livro de poemas do Modernismo Brasileiro – *Paulicéia Desvairada (poesia)* – publicado em 1922, em cujo *Prefácio Interessantíssimo* avisa o leitor que "*Está fundado o Desvairismo*" e através dele lança as bases estéticas do Movimento Modernista, considerado, portanto, marco do Modernismo Brasileiro. Inspirada na análise da cidade de São Paulo e seu provincianismo, a obra marca o rompimento definitivo do autor com as estruturas literárias passadistas. Nesse mesmo ano, somam-se à sua produção inúmeros artigos que escreveu para os jornais e revistas. Também obras de cunho poético, como *Losango cáqui* e *A escrava que não é Isaura*, tendo como subtítulo "discurso sobre algumas tendências da poesia Moderna". Esta última evidencia a postura sempre crítica e inquieta de seu autor, entendida como espécie de "introdução" à poesia modernista. É considerada pela crítica como obra elucidativa, quereúne ensaios provocativos contra o passadismo, espécie de

ampliação da teoria apresentada no “Prefácio Interessantíssimo”, como também em *Aspectos da Literatura Brasileira* (1943), de onde destacamos um dos ensaios críticos – “O Movimento Modernista”, originalmente uma palestra proferida em 1942.

Em *Clã do Jabuti*, publicada em 1927, além de trabalhar poeticamente as tradições populares que pesquisava, evidencia a discussão de conceitos musicais em meio à escrita dos versos, demonstrando a construção de um projeto de escrita poética que, embora se arme em muitas faces, encontra na musicalidade a síntese maior. E, no mesmo ano, publica o romance *Amar, Verbo Intransitivo*, classificado pelo autor como “idílio”, de fato, considerado um romance modernista, especificamente da fase experimental. Nele o autor critica a hipocrisia sexual da alta sociedade paulistana.

Em 1928, publica o romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, uma das obras-primas da literatura brasileira, em que reúne, além de outros inúmeros elementos que perpassam as obras críticas do autor, lendas, mitos indígenas e uma série de motivos populares na composição da rapsódia.

Em 1934, Mário foi nomeado diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, em que permaneceu até 1938. Nesse ano, mudou-se para o Rio de Janeiro onde exerceu o cargo de catedrático de *Filosofia e História da Arte* e diretor do *Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal*. Não se adaptando à mudança, e vivendo deprimido, foi incapaz de ficar longe de São Paulo, a cidade que amava, e em 1940 estava de volta. A partir daí, trabalhou no *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, e viajou por todo o Estado de São Paulo, fazendo pesquisas, e em 25 de fevereiro de 1945, morreu aos 51 anos.

Com sua morte precoce, o Brasil ficou órfão não de um dos seus mais fecundos intelectuais, mas de “trezentos”, “trezentos-e-cincoenta”.

MACUNAÍMA

A Terra-Brasil tem muitas histórias. Tem a história dos livros, que começou a ser escrita com a famosa frase: “Em se plantando, tudo dá”, e que continuou a ser contadapelos que foram levando embora as dádivas da Terra em se esquecendo de plantar.

Tem a história dos absurdos, dos famintos que incendiaram o sertão para que ele virasse mar, dos escravos que fizeram Angola renascer no coração de nossamata, dos índios que viram o céu escurecer e a Terra ser engolida aos poucos, dos que acreditaram que poderia ser deles o chão onde nasceram.

Tem ainda a Terra-Brasil cantada em Aquarela, louvada ou denunciada em métricas mil, expostanos músculos gigantescos e disformes das figuras que brotavam dos cafezais, fincada em promessas e concreto no Planalto Central.

E tem a história do jeito de ser deste povo, mistura de todas as outras, pois é a história de cada mania, de cada feito, de cada mentira, de toda a ingenuidade, dos defeitos que ninguém confessa serem seus também e das qualidades que se tem por hábito multiplicar.

Essa história tem um herói indiscutível - gostem ou desgostem dele – o imperador da Terra-Brasil, o herói Macunaíma.

(Luiz Antonio Aguiar e Jorge Guidacci)¹⁶

Chamada de rapsódia por Mário de Andrade, a obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* foi escrita em seis dias de trabalho em dezembro de 1926, retomada e ajustada em 1927 e, finalmente, publicada em 1928. A narrativa é sobre o herói Macunaíma, um índio negro da tribo dos Tapanhumas, que nasce no fundo do mato-virgem, às margens do Uraricoera, na Amazônia, e desde cedo se mostra diferente dos outros heróis: preguiçoso, egoísta, safado, inteligente, capaz de exercer influência sobre todos à sua volta. A história é constituída a partir das viagens empreendidas pelo personagem que, depois de perder a muiraquitã, um presente de Ci, e descobrir que a pedra está em poder de Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã comedor de gente, parte com seus dois irmãos Jiguê e Maanape para recuperá-la. Nessa trajetória mítica, Macunaíma e seus irmãos viajam por todo o território brasileiro até chegar a São Paulo, onde o herói descobre as

¹⁶ Luiz Antonio Aguiar e Jorge Guidacci - *Indecências e desmandos do herói Macunaíma em sua passagem pela Terra-Brasil* – Editora Marco Zero Ltda. Travessa da Paz, 15 – Rio Comprido, Rio de Janeiro, Brasil. Primeira edição: novembro de 1954.

novidades trazidas pela tecnologia e pelo desenvolvimento em tempos modernos. É daí que retornam mais tarde ao lugar de origem. Todo o itinerário do herói é caracterizado por uma série de elementos constituintes tanto do ambiente primitivo, o mato-virgem, como componentes qualificadores do ambiente civilizado paulistano. O tempo e, principalmente, o espaço não obedecem a regras de verossimilhança externa, e o fantástico se confunde com o real durante toda a narrativa, o que no dizer de Mário trata-se de uma "embrulhada geográfica proposital". É um processo de representação do multiculturalismo brasileiro, o que Mário de Andrade (2007) no segundo prefácio da obra (não publicado) apontou como processo de "desgeografização":

(Este livro afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro.) Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea = um conceito étnico nacional e geográfico (ANDRADE, M., 2007, p. 220).

Ainda no segundo prefácio, Mário de Andrade (2007, p. 225), nos conta que escreveu *Macunaíma* em seis dias ininterruptos, deitado, bem à maneira de seu herói, em uma rede na “Chácara de Sapucaia”, em Araraquara, São Paulo. Diz ainda sobre ser um "livro de pura brincadeira": “Gastei muito pouca invenção neste poema fácil de escrever (...)”. Mais do que um mero visitante em férias, Mário de Andrade chegou à chácara que pertencia a seu tio Pio Lourenço Corrêa, com muito material, resultante de pesquisas sobre a cultura brasileira, fato que permitiria a elaboração de sua obra, o que evidencia o fato de que o livro foi escrito, sim, em seis dias, mas toda a bagagem e conhecimento dos elementos utilizados pelo autor foi fruto de anos de investigação das lendas e mitos indígenas e folclóricos que ele reuniu por meio da linguagem popular e oral de várias regiões do Brasil. Antes de redigir *Macunaíma*, Mário de Andrade fez uma extensa pesquisa, conforme apontam estudos de Telê Porto Ancona Lopez. Em cada obra estudada, ele fazia várias anotações nas margens, as quais servem como referência para que se saiba quais os escritos e os autores pesquisados por ele (LOPEZ, 1974). Mário era conhecedor de inúmeros autores, conforme ele mesmo

revela a Raimundo Moraes¹⁷: "Ora coincidindo essa preocupação com conhecer intimamente um Teschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto, e mais umas três centenas de contadores do Brasil, dum e de outro fui tirando tudo o que me interessava" (p. 232). Quanto ao material de que se serviu, Cavalcanti Proença (1987) assegura que

é de origem europeia, ameríndia e negra, pois que Macunaíma, que nasce índio-negro, fica depois de olhos azuis quando chega ao planalto, enquanto os irmãos do mesmo sangue, um fica índio e outro negro. E continuam irmãos. Macunaíma entretanto não adquire alma europeia. É branco só na pele e nos hábitos. A alma é uma mistura de tudo (PROENÇA, 1987, p. 27).

A perspectiva apontada por Proença reforça a ideia de uma interpretação de que a sociedade brasileira surgiu como produto de um caldeamento cultural, que se caracterizou de maneira diferenciada nas várias regiões do país. Essa ideia de mistura de raças que antes marcava nossa distância em relação à Europa, a presença do negro e do índio em nossa formação étnica, a mestiçagem, as culturas consideradas primitivas, agora podia, segundo Antonio Candido (1985), ser trazida à tona com orgulho, até com euforia, e transformada em algo superior: *Macunaíma* seria a síntese do desrecalque empreendido pelos primeiros modernistas. Candido considerou o seguinte:

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalçado que precisava adquirir estado de literatura (CANDIDO, 1985, p.120).

Quanto ao processo criador, o próprio nome de "Macunaíma" foi escolhido porque "não é só do Brasil, é da Venezuela também, e o herói, não achando mais a própria consciência, usa a de um hispano-americano e se dá bem do mesmo jeito" (PROENÇA, 1987, p. 40). Randal Johnson (1982, p. 57), em *Literatura e cinema: Macunaíma – do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*, aponta que "Macunaíma (1928) é a culminação artística da pesquisa de Mário de Andrade sobre o folclore brasileiro e as formas populares de expressão". Para Gilda de

¹⁷ Carta aberta publicada por Mário de Andrade no Diário Nacional, a. 5, nº 1.262. São Paulo, domingo, 20 set. 1931, p. 3. (ANDRADE, 2007, p. 232).

Mello e Sousa (1979, p. 11) em sua obra *O Tupi e o Alaúde*, a rapsódia foi escrita a partir de um método que entrecruzou uma rede de textos pré-existentes ligados às tradições orais, eruditas, populares, europeias e brasileiras. Segundo a autora, a estética que atravessa toda a narrativa de Mário de Andrade remete a uma apropriação realizada pelo escritor da análise do fenômeno musical e do processo criador do popular. E é através da mistura entre tendências presentes tanto na arte internacional, quanto na arte brasileira, que o escritor Mário de Andrade mergulhou no universo da música e da imaginação coletiva, bem como em questões levantadas pela etnografia, folclore e psicanálise. Em sua conclusão, Gilda reforça a ideia de que *Macunaíma* foi escrito a partir de uma série de reflexões teóricas sobre a criação popular e a música brasileira.

Mário de Andrade nunca escondeu que tomou como fonte principal para a redação de *Macunaíma* a obra *Vom Roroima zum Orinoco* (Do Roraima ao Orenoco) de Theodor Koch-Grünberg, publicada, em cinco volumes, entre 1916 e 1924. Ao resultado de seu trabalho, podemos, graças à monumental obra *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença, acompanhar como o escritor modernista foi reelaborando as várias vozes, através do jogo intertextual, desde as recolhidas na obra do alemão, mesclando-a a outras fontes, como livros de Capistrano de Abreu, Couto de Magalhães, Câmara Cascudo, Pereira da Costa, até os contos de fadas introduzidos pelos europeus e transformados pela gente brasileira, ou mesmo relatos orais, como o que o grande compositor Pixinguinha lhe fez de uma cerimônia de macumba, para ir tecendo sua rapsódia.

É importante notar que, além de relatar inúmeros mitos recolhidos e diversas fontes populares, Mário de Andrade também inventa, de maneira irônica, vários mitos da modernidade. Apresenta, entre outros, os mitos da criação do futebol, do truco, do gesto da “banana” ou do termo “Vá tomar banho!”. Há, em *Macunaíma*, portanto, além da imensa pesquisa, muita invenção.

Os estudos críticos revelam que as afinidades da obra marioandradiana não existem apenas com os textos do passado, mas, mantém sua atualidade, já que os estudos das últimas décadas mostram que *Macunaíma* é uma obra de extrema complexidade experimental, o que sugere o conceito de livro segundo Flávio Carneiro (2001, p.42), “um livro é sempre a memória de outros livros”, lembrando

os ensinamentos de Borges. Percebe-se que os próprios autores criam seus precursores, quando o elo com o passado é refeito pela perspectiva do presente, como aconteceu com Mário de Andrade.

Macunaíma propõe uma leitura inquietante, uma vez que o mito, as crenças religiosas e as tradições populares de que o texto se acha repleto funcionam como ingredientes recuperadores do "imaginário coletivo". Como uma epopeia, deve ter origens não só num passado longínquo dum povo, mas pintando a época mais distante como a do contexto atual, o que lhe dá status de referência canônica na Literatura Brasileira.

Macunaíma é um livro que oferece muitas possibilidades de estudo. É, portanto, um objeto artístico, que permite ao leitor olhar a partir de diversos ângulos e nele penetrar por caminhos distintos. Fizemos a opção pela leitura do espaço (rural e urbano) percorrido pelo herói, na tentativa de elucidar aspectos sociais e culturais, enquanto marcas da identidade do Brasil.

GAUDÉRIO DE MACUNAÍMA – UMA "EMBRULHADA PROPOSITAL" ENTRE O RURAL E O URBANO

O filósofo Burckhardt disse que todo grego do período clássico trazia em si um pouco de Édipo, assim como todo alemão tem em si um pouco de Fausto. Podemos ousar inferir que todo brasileiro tem um pouco de Macunaíma.

(Dulce Helena Briza)

Neste capítulo, que constitui o estudo da obra *Macunaíma*, através do tema da viagem do herói, analisar o espaço do universo ficcional criado pelo escritor Mário de Andrade significa compreender na rapsódia dois pontos extremos propostos pelo autor: de um lado, o murmurejo do primitivo Uraricoera e, de outro, o estrugir da moderna São Paulo. Desta forma, tematizar a viagem, do ponto de vista estruturador da obra, torna-se fundamental para a compreensão do espaço na obra, com seus retalhos múltiplos de uma cultura híbrida que compõem esse universo projetado por Mário de Andrade. Portanto, em *Macunaíma*, entre o espaço rural (o mato-virgem) e a selva de pedra urbana (a cidade de São Paulo), a viagem é o fio que conduz toda a narrativa, que pode ser percebida mesmo nas pequenas travessias no interior das matas, como no episódio do capítulo II, “Maioridade”, em que vamos acompanhando a caracterização desse ambiente a partir de expressões populares que Mário de Andrade utilizou para nomear um lugar longínquo ou de difícil acesso: “Atravessou o mato e chegou no capoeirão chamado Cafundó do Judas. Andou légua e meia nele, nem se enxergava mato mais, era um coberto plano apenas movimentado com o pulinho dos cajueiros” (ANDRADE, M., 2007, p. 23).

Borboleteando por um aglomerado de lugares distintos, Macunaíma percorre o Brasil.

Passaram lá rente a Ponta do Calabouço, tomaram rumo de Guajará Mirim e voltaram pra leste. Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e tevetempo de comer uma dúzia de manga-jasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem. Rumaram pra sudoeste e nas alturas de Barbacena o fugitivo avistou uma vaca no alto de uma ladeira calçada com pedras pontudas (ANDRADE, M., 2007, p. 68).

Na rapsódia não há concepção de fronteira, há um espaço heterogêneo que ao longo da narrativa vai se desdobrando na metáfora do "muitos como um" – através da ideia de "desgeografização" do espaço concebida por seu autor, a qual

nivela as particularidades e a variedade de elementos culturais, canalizando as diferenças para a esfera da soberania nacional. Nesta perspectiva, o livro apresenta uma paisagem marcadamente instável, diluída, porque o herói tende a correr pequenos itinerários num movimento errante, inacabado, como também empreende longa viagem de partida e de volta, quando sai do mato-virgem e vai a São Paulo tentar reaver sua muiraquitã. A mobilidade empregada pelo autor serve como espécie de passeio pela tradição cultural brasileira, objetivando produzir um relato descritivo da noção de um Brasil vasto e singular. Em *Macunaíma*, o regionalismo mágico mescla-se por meio da fusão do real com o maravilhoso:

A moça [Sofará, esposa de Jiguê] botou Macunaíma na praia, porém ele principiou resmungando, que tinha muita formiga!... e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato, a moça fez. Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajás e tropoerabas de serrapilheira, ele botou corpo num átino e ficou um príncipe lindo (ANDRADE, M., 2007, p. 14).

Não há menção a meu ver de locomoção na obra. Macunaíma percorre lugares distantes como se fossem próximos, como se estivesse percorrendo o mapa do Brasil com um lápis, talvez alusão nossa ao processo criativo de Mário de Andrade pesquisador e inventor.

No outro dia Macunaíma depois de brincar cedinho com a linda Iriqui, saiu pra dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado da Pedra Bonita em Pernambuco e quando estava chegando na cidade de Santarém topou com uma viada parida (ANDRADE, M., 2007, p. 26).

Talvez Mário também aludisse ao fato de que navegar pela geografia da sociedade moderna requer de nós muito pouco esforço físico, e por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao nosso redor, conforme observa Ricardo Sennett (1998, p. 18). Para esse autor, as vias são cada vez mais expressas e bem sinalizadas, o motorista precisa cada vez menos se dar conta das pessoas e das construções para prosseguir no seu movimento. Dessa forma, "o viajante, tanto quanto o telespectador, vive uma experiência narcótica; o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos." Sennett afirma ainda que com a ascensão da burguesia no século XIX, o espaço público passou a ser compreendido como um ambiente longe da família e dos

amigos íntimos; esse local se concentrava na cidade, em que classes sociais díspares estariam em contato constante.

[...] À medida que as cidades cresciam e desenvolviam-se, redes desociabilidade, independentes do controle real direto, aumentaram os locais onde estranhos podiam regularmente se encontrar. Foi a época da construção de enormes parques urbanos, das primeiras tentativas de se abrir ruas adequadas à finalidade precípua de passeio de pedestres, como uma forma de lazer. Foi a época em que cafés (*coffehouses*) e, mais tarde, bares (*cofes*) e estalagens paradas de diligências tornaram-se centros sociais; época em que o teatro e a ópera se abriram para um grande público graças à venda aberta de entradas, [...] até mesmo as classes laboriosas começaram a adotar alguns hábitos desociabilidade, como passeios em parques, antes terreno exclusivo da elite, caminhando por seus jardins privativos ou 'promovendo' uma noite no teatro (SENNETT, 1998, p. 32).

Desta maneira, houve reconfigurações que mudaram os espaços de sociabilidade, principalmente no espaço urbano, como uma fase de transição, especialmente política, econômica e cultural, culminando com a mudança de comportamentos impostos à sociedade. Em *Macunaíma*, isso se evidencia tanto na dimensão local quanto global. Um exemplo desse processo percebe-se a partir do momento em que o herói chega à cidade de São Paulo, mas não se adapta ao ambiente urbano. Mike Featherstone (1995), ao discutir sobre o local e o global em nossa cultura ocidental, assinala que

a intensificação da compressão global, temporal-espacial, através dos processos universalizantes das novas tecnologias da comunicação, o poder dos fluxos de informação, das finanças e das mercadorias, significa que as culturas locais inevitavelmente cedem. Nossa experiência e os meios de orientação tornam-se necessariamente divorciados das locações físicas em que vivemos e trabalhamos (FEATHERSTONE, 1995, p. 143),

A ideia de globalização apresentada por Featherstone, a qual gera estruturas fragmentadas, "espaços sem lugar", em que os habitantes têm o sentimento de que não pertencem a uma localidade delimitada e, sim, que experimentam diferentes configurações temporais e espaciais simultaneamente ratifica a proposta de Mário de Andrade em seu projeto de "desgeografização" do espaço. Quando escreveu *Macunaíma*, Mário declarou que teve muitas intenções, tratando, desta forma, de diversos problemas brasileiros: a falta de definição de um caráter nacional, a cultura submissa e dividida do Brasil, o descaso para com

as nossas tradições, a importação de modelos socioculturais e econômicos, a discriminação linguística etc. Observa-se a preocupação de buscar uma identidade cultural brasileira, repensando um Brasil que desenvolvesse uma cultura autônoma, cultura que deveria então primar por uma totalidade racial; deveria emanar das raízes que aqui havia, das culturas populares existentes nos recantos do país. Segundo Mário de Andrade, o Brasil, como entidade cultural, seria construído pela mistura de todas essas culturas (essencialmente orais) de cada região brasileira. É justamente o que o escritor faz em *Macunaíma*: compõe a sua rapsódia reunindo lendas, folclore, credences, costumes, comidas, falares, bichos e plantas de todas as regiões, não se referindo a nenhuma delas em particular, misturando inclusive as diversas manifestações culturais e religiosas, dando assim um aspecto de unidade nacional e universalidade, no contexto do tempo moderno.

A fim de referir-se à justaposição de espaços geográficos percorridos pelo herói, Mário elabora aquilo que ele chamou de "embrulhada geográfica proposital", o que segundo Gilda de Melo e Souza (1979, p.38), "[...] tinha por objetivos criar uma espécie de geografia, fauna e flora lendárias que, libertando-se das contingências regionais, funcionasse como elemento unificador da grande pátria tão despatriada".

Referindo-se a essa "desgeografização", em um de seus prefácios, já citado neste trabalho, Mário de Andrade exemplifica:

Basta ver a macumba carioca desgeografizada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca "bexiguento e fadista de profissão" e dum conhecedor das pajelanças, construí o capítulo a que inda ajuntei elementos da fantasia pura (ANDRADE, M., 2007, p. 223).

Conforme assinala Eduardo J. Moraes (1988, p. 72), "Mário de Andrade persegue a definição do elemento nacional. Neste período amadurece em sua obra a necessidade de se elaborar um retrato-do-Brasil obtido através de uma via analítica do conhecimento".

Na composição de *Macunaíma* e em seus escritos críticos da época nota-se o cuidado rigoroso de efetuar o levantamento do material que torna possível traçar o perfil do Brasil. Era intenção de Mário de Andrade, em sua perspectiva analítica, ao justapor os variados elementos culturais presentes na esfera nacional, chegar à definição de

umelemento comum que qualificasse todos como pertencentes ao mesmo patrimônio cultural (MORAES, E., 1990, p.73).

Há em *Macunaíma* mistura de dados de todo o Brasil em que o autor objetivava privilegiar uma ideia de conjunto. Esse pode ser um dos sentidos da “desgeografização” da obra. O objetivo secreto da mistura pode ser a busca da unidade, da universalização – algo dessa natureza ocorre com o procedimento estilístico mais marcante do livro: a enumeração. Como observou Manual Bandeira (*apud* MORAES, M., 2000, p. 207), trata-se de um processo rabelaisiano bastante adequado para abranger toda a “gostosura das coisas brasileiras”. Um exemplo entre tantos: “... sapotas sapotilhas sapotis bacuris abricós mucujás miritis guabijus melancias ariticuns, todas essas frutas” (ANDRADE, M., 2007, p. 87). *Macunaíma* é como a árvore que ficava no fundo do palacete do gigante Venceslau: uma árvore que “dá todas as frutas”, que reúne todas as gostosuras do Brasil.

Mário de Andrade busca representar na sua rapsódia a constituição de um trajeto onde se desenvolve o tema central: a busca da Muiraquitã, que pode ser percebida como a busca da própria identidade nacional. Se assim for interpretada, é natural que o leitor conclua: Mário acreditava que, através do folclore, das lendas, das composições populares regionais de aproximação geográfica, encontrava-se o melhor caminho para obtê-la. Essa hipótese baseia-se nos vários elementos de construção da obra, como a própria linguagem da qual Mário se utiliza – prova cabal das várias “vozes” que se entrecruzam no texto.

O fato de Mário de Andrade construir uma obra literária sem compromisso de fidelidade à geografia, por exemplo, justifica-se na escolha do gênero com o qual dialoga a rapsódia. O itinerário fantástico da personagem Macunaíma, pode sugerir, como nos atesta Gilda de Mello e Souza (p. 38), uma espécie de utopia geográfica, que objetiva corrigir o isolamento em que vivem os brasileiros e estabelecer uma identidade entre o habitante rico do litoral e o pobre do Norte, ou seja, acabar as contradições entre os momentos de abundância e miséria desses dois polos sociais, mas, por outro lado, pode revelar a impossibilidade disso, a não ser no plano da fantasia transposta em canto que une o erudito e o popular.

Tal observação aponta para o herói sem nenhum caráter como personagem local mas universal – brasileiro e moderno. No entanto, podem-se pesar os fatos

do nascimento e crescimento do herói: Macunaíma nasce no fundo do mato-virgem e vive num mocambo – uma clara referência à sua origem indígena –, "era preto retinto e filho do medo da noite" (ANDRADE, 2007, p. 9), toma banho numa água encantada, tornando-se "[...] branco louro e de olhos azuizinhos" (Idem, p.30). Assim, Mário nos apresenta o herói, relacionado à fusão de três raças, mas também como sujeito que compõe uma rapsódia que não nega a tradição, mas dialoga com aspectos importantes da literatura moderna.

Através da rapsódia, Mário de Andrade apresenta *Macunaíma* como técnica de representação do homem moderno brasileiro, e, ao tentar emergir do oceano de ideias, mesmo que seja apenas para observá-lo a certa distância, faz compreender que a verdade se assemelha às imagens fascinantes e inapreensíveis de seu imaginário.

Macunaíma – a gênese de um herói brasileiro moderno

Na floresta, sou eu integralmente. Tudo é possível em meu coração como nos esconderijos das ravinas. Uma densa distância me separa das morais e das cidades.

(Gaston Bachelard)

"*Macunaíma, o herói de nossa gente*" nasceu de uma índia tapanhumas, era preto e retinto. Seu nascimento é narrado como se toda a natureza tivesse parado para ver o menino nascer. O verbo "parir", utilizado geralmente para transmitir a ideia de "dar à luz" (falando-se especificamente da fêmea vivípara da classe dos animais irracionais quando expelle do útero o ser que gerou), certamente foi empregado por Mário de Andrade como recurso eufemístico, isto é, a linguagem que parece querer acentuar o aspecto primitivo do personagem. O primeiro capítulo em linhas gerais caracteriza o local do nascimento do herói:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (ANDRADE, M., 2007, p. 13).

Macunaíma "era preto retinto e filho do medo da noite". O escritor procura dar ênfase ao aspecto visual, pictórico. Percebe-se que num primeiro momento há um contraste entre a imagem do herói "preto retinto, filho do medo da noite" e o séquito formado por araras vermelhas e jandaias de coloração amarela, dorso verde, asas azuladas e cauda verde-azulada, que reflete o cromatismo inerente às matas brasileiras, que surge no momento de sua condecoração como Imperador do Mato-virgem e o acompanhará em suas andanças.

Conforme aponta Carlos Eduardo O. Berriel (1987, p. 85), apesar de não haver material comprovando que Mário de Andrade leu Herder, as ideias deste pensador são claramente notadas na obra do escritor (que podem ter origem através de Spengler ou do Romantismo brasileiro, ambos influenciados por Herder). A teoria herderiana enfatiza os conceitos de caráter nacional e de meio ambiente, em que há uma unidade entre geografia, cultura e raça. Por este viés, em *Macunaíma*, Mário de Andrade estabelece o conceito da teoria herderiana: A raça (neste caso, a personagem, o "herói de nossa gente", que é "preto retinto") pode ser entendida como a representação das várias etnias do povo brasileiro, e o meio geográfico (o mato-virgem), configurado em seu estado primitivo. O herói adquire características adequadas ao meio em que vive, ao seu espaço geográfico (que abandonará e para ele retornará, como sabemos), ele é a tentativa de fundar a raça brasileira a partir das "três raças tristes" (BILAC, 1964, p. 263), povo que, segundo Paulo Prado (1981, p. 104), pagaria um alto preço pelo comportamento de seus antecessores: O abuso da luxúria aliado à cobiça e ao excesso de liberdade teria causado nos colonos uma degenerescência física e moral que vitimara não só a eles, como a sua descendência, provocando o surgimento de uma "raça triste". Segundo Priscila Figueiredo (2006, p. 5), "Macunaíma nos faz rir da matéria com relação à qual Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, pretendeu nos fazer chorar". A matéria era a mesma: a visão pessimista do país, que teria feito o próprio Mário chorar ao escrever as últimas páginas do seu livro. Por meio das três raças, a saber, o negro, o índio e o branco, Mário de Andrade sugere a origem de um povo brasileiro e, mais ainda, a possibilidade da criação de uma cultura nacional autêntica. Os elementos são fixados, mas a simples existência dos mesmos não pode garantir o surgimento dessa civilização realmente autêntica,

como propunha Herder, uma vez que era necessário efetuar uma verdadeira integração entre eles, uma união indissolúvel entre o homem e o meio para que dessa união nascesse a civilização, como noção de progresso. Mário sugere esse casamento nos capítulos seguintes.

O mato-virgem em que Mário de Andrade faz nascer seu personagem forma com o Uraricoera, nome de um rio brasileiro no Estado de Roraima, um ambiente cheio de encantos e magias. Ali ficava a maloca da tribo tapanhumas. Mário parece reconstruir através desse mato-virgem a origem que coincide com o início da narrativa – a quebra do silêncio: "Houve um momento que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia" (ANDRADE, M., 2007, p. 13). O *silêncio* desse mundo reatualiza a dimensão do local onde o herói foi criado e reconstrói a atmosfera mágica e mítica. Esse *silêncio* que domina todo o espaço natural do fundo do mato, na visão de Marina Pacheco Jordão (2000), seria o

fundo, lugar inalcançável e, ao mesmo tempo, espaço para aquilo que, posto em movimento, pode ser. Lugar sombrio, propício ao se formar. Conteúdo latente, pronto a se revelar, a se tornar manifesto. Lugar onde os fantasmas pairam em busca de uma tradução (JORDÃO, 2000, p. 134).

As ideias apresentadas pela autora levam-nos a concluir que todo o espaço em que se passa a ação em *Macunaíma* é indefinido pelo autor, que, por meio da origem popular e o apego às lendas, expressa "fundo" como o lugar onde ainda não penetrou a civilização moderna. Mário de Andrade apresenta o espaço do Uraricoera como sítio da procedência do herói. Como aponta o narrador na apresentação do primeiro capítulo, o "fundo do mato-virgem" é um lugar inóspito e isolado, caracterizado como uma região desértica, de miséria e fome, de enfrentamentos, traições e competições entre Macunaíma, o herói, e seus familiares, de disputas sexuais e confronto com a própria mãe. É deste espaço que o herói vai partir com seus companheiros, depois da morte da mãe, em busca do amuleto da sorte, a muiraquitã, e para onde vai voltar, no final, onde terá sua ruína ou ascensão.

Desta forma, a obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, é composta sob o signo da mobilidade; é uma narrativa cujo cenário é constituído de espaços

diferenciados, aparentando “descontinuidade” na descrição espacial. Todo o espaço em que transcorre a história, principalmente quando Macunaíma sai à procura de seu talismã, muda num ritmo acelerado, em função tanto do jogo imaginativo do personagem quanto da história narrada, já que a busca do amuleto o põe a transitar por entre mundos distintos, entre eles o primitivo e o civilizado.

Michel Foucault (1995) notou que a linguagem perdeu, já no século XIX, sua transparência, sua neutralidade, para adquirir um ser próprio e uma espessura inquietante, o que implica no refinamento do discurso em que a relação com o silêncio é uma relação privilegiada.

De acordo com Mircea Eliade (1989, p.18), ainda que os antigos não tivessem um vocabulário com as palavras que hoje usamos, e estas procurassem ampliar a compreensão do imaginário, não significa que algumas questões não existissem. Para o autor, “se a palavra falta, a coisa existe: só que ela é “dita” – isto é, revelada de modo coerente – por símbolos e mitos”. Do mesmo modo, para Barthes (1987, p.199), em *Mitologias*, “o mito é uma fala”, uma forma de transmitir valores, conceitos e fatos. Segundo o autor, nossos antepassados culturais, por exemplo, viviam em mundo politicamente fragmentado, que, aos poucos, foi se estruturando. A Natureza era vista como fonte dos mistérios mais incompreensíveis. Os lugares distantes enriqueciam a fantasia e, as histórias antigas que explicavam o presente formavam a base do repertório mítico. Como estudioso e pesquisador que era, Mário de Andrade demonstra perfeitamente ter consciência disso.

Nos estudos literários, o silêncio não é como a definição clássica dos dicionários – “a ausência absoluta dos sons” –, é mais eloquente do que parece e sua forma de expressão é parte constitutiva do pensamento. Assim, o silêncio é a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito (ORLANDI, 2007, p.13). Na comunicação literária o silêncio pode se apresentar enquanto entidade que verdadeiramente expressa. Tanto no trabalho do escritor como na perplexidade de quem lê sua obra, a mudez se configura dentro da linguagem como um signo ambíguo, polifônico. Santiago Kovadloff (2003)

aponta que quando o silêncio é eloquente, vira discurso, por isso, uma leitura possível do silêncio seria a maneira singular de exprimir certas tensões que não são susceptíveis de serem reveladas por meio de palavras, pois o silêncio pode ter mais sentido que todas elas.

Portanto, se é verdade que o silêncio expressa, também é verdade que aquilo que expressa nem sempre é igual, nem vale a mesma coisa. O silêncio pode ser, então, tanto o corolário excelso da lucidez, como a bruma irremediável na qual se dilui a aptidão – e às vezes a necessidade – de articular uma ideia ou uma emoção com a qual deixa para trás o mundo do previsível e do codificado (KOVADLOFF, 2003, p. 23).

Segundo o crítico argentino, para captar as belas imagens presentes no Cosmos, é preciso calar-se. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade mostra através do discurso paródico a preparação do ambiente onde deve nascer o herói, não como bela imagem, como propõe Kovadloff, mas como uma imagem de má aparência, de uma criança feia: "Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia" (ANDRADE, 2007, p. 13). Desde cedo Macunaíma leva em si marcas físicas negativas.

Além do silêncio, o fundo do mato-virgem é o espaço de metamorfoses, de seres encantados, onde Macunaíma preparava suas artimanhas, motivadas, sobretudo, pela indolência e pelo erotismo. É nesse mato-virgem que o herói enfrenta monstros da mitologia indígena, como o Curupira, e encontra a "marvada" Ci, a Mãe do Mato. O espaço do mato-virgem congrega expressões a respeito do modo de falar, do folclore, dos costumes indígenas, inclusive de frutas, bichos e comidas que Mário de Andrade colheu em suas viagens pelo Brasil, como se pode notar em algumas passagens, em que a natureza está repleta delas:

[...] respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo (ANDRADE, M., 2007, p. 13).

Jiguê viu que a maloca estava cheia de alimentos, tinha pacova tinha milho tinha macaxeira, tinha aluá e cachiri, tinha maparás e camorins pescados, maracujá-michira ata abio sapota sapotilha, tinha paçoca de viado e carne fresca de cutiara, todos esses comes e bebes bons [...] (ANDRADE, M., 2007, p.26).

O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré ururau de papo amarelo (...). Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil (...). E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiúna o sabiá piranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute (ANDRADE, M., 2007, pp. 50-51).

É fundamental que esta análise seja feita a partir da presença do mito e o simbólico na obra. Por este viés, a *água* e o *mato* podem ser interpretados como símbolos vinculados à fecundidade em que elementos da natureza ocupam o espaço geográfico, corporal e emocional ao mesmo tempo. Em nosso primeiro olhar, verificamos a ocorrência de 72 palavras "mato", enquanto o termo "água" aparece 84 vezes na obra.

De acordo com Georges Vigarello (1996), ao longo da história da arte, a importância e a significação da água, quer seja como representação ou como matéria esteve sempre presente na vida do homem. Embora a imagem da água e de suas simbologias possam ser encontradas na história da arte desde as antigas civilizações, é apenas a partir da segunda metade do século XX que a água passa a ser utilizada também como material constituinte da obra de arte, fazendo parte de esculturas, objetos e instalações. Para Gaston Bachelard (1998), sua representação, sua simbologia, oferece muitas vezes novas maneiras poéticas de tratar das questões ancestrais que povoam o imaginário humano.

Nos mitos dos heróis, a água está sempre associada ao nascimento ou renascimento: Segundo a mitologia persa, Mitra nasceu às margens de um rio, enquanto que Cristo "renasceu" no Rio Jordão, conforme consta o Novo Testamento. Desta forma, a água sempre nos reporta à origem, e como símbolo da fonte de vida é mencionada em quase todas as cosmogonias, desde o Gênesis, na Bíblia, até o Alcorão, ou mesmo em escritos pagãos, como os do filósofo grego Aristóteles, que cita Thales de Mileto (624-546 aC) ao afirmar que a água seria o elemento original ou o princípio de todas as coisas. No caso de *Macunaíma*, é possível afirmar que o simbolismo da água ocupa, na verdade, polos opostos no imaginário humano – a água incita à sensualidade e ao desejo ao molhar o corpo, como no trecho "Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaiamuns diz-que habitando a água-doce

por lá", ou quando Sofará carrega o piá nas costas e vai até o pé de aninga na beira do rio e "A água parara pra inventar um ponteio de gozonas folhas do javari" (ANDRADE, M., 2007, pp. 13-14). Por este olhar, a associação entre o corpo e a água aparece com bastante frequência em *Macunaíma*, quer através da simbologia da água como elemento fundamental para a vida, quer seja pela relação entre a água, umidade e sexualidade. É um elemento que pode ainda significar na obra a purificação e meio para a higiene física e espiritual: "E também esportava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus" (p. 13). Nos capítulos seguintes, eventualmente a água pode revelar-se como fonte de vida ou de renascimento, visível no episódio em que por feitos da cutia, que lhe dá um banho de água envenenada de mandioca, o herói se transforma em homem, embora sua cabeça, a única parte do corpo que não fora molhada, fique pequena, ou quando Macunaíma e seus irmãos encontram na lapa uma poça de água na marca do pezão do Sumé, e ali Macunaíma entra e fica branco. Por outro lado, já no final da rapsódia, vamos encontrar a água como traiçoeira: o lagoão todo coberto de ouro e prata esconde a causadora de sua destruição – "uma cunhã lindíssima, alvinha", a Uiara.

Pelo viés simbólico do mato-virgem, Gaston Bachelard (1978, p. 200) concebe a *floresta* como o anterior, o ancestral, um estado de alma, o território profundo do inconsciente e o reencontro da unidade perdida, em que "todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante".

A floresta, sobretudo com o mistério de seu espaço indefinidamente prolongado além da cortina de seus troncos e de suas folhas, espaço encoberto para os olhos, mas transparente para a ação, é um verdadeiro transcendente psicológico (BACHELARD, 1978, p. 317).

Em *Macunaíma* o espaço natural, representado pelo mato, muitas vezes manifesta sua força e poder. Nos espaços em que o herói transita, percebem-se, em alguns momentos, a sua metamorfose – o herói se transforma por diversas vezes. Em contato com as ervas, o herói converte-se num belo príncipe, iniciando um processo constante de metamorfoses que irão ocorrer ao longo da narrativa: índio negro vira branco, inseto, peixe, etc. São transformações de maneira fantástica e às vezes grotescas. É curioso o fato de a transformação do herói se efetivar em seu contato com plantas, que ora se apresentam como tóxicas ou

venenosas, ora plantas daninhas ou invasoras, o que nos leva a atribuir o ocorrido à condição de nativo do herói, que sendo índio faz parte de um povo conhecedor dos diversos rituais e também do poder de cura de ervas.

A moça botou Macunaíma na praia porém ele principiou choramingando que tinha muita formiga! [...] e pediu pra Sofará que os levasse até o derrame do morro lá dentro do mato. A moça fez. Mas assim que deixou o curumim nas tiriricas¹⁸, tajás¹⁹ e trapoeirabas²⁰ da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo (ANDRADE, M., 2007, p. 14).

O meio natural molda o homem para uma luta constante, diária, e este precisa se fazer forte para resistir às dificuldades que esse meio oferece. Na visão de Maria Inez do E. Santo (2010, p. 31), seria o espaço que se funde "como signo, com a própria casa, o lugar de onde partimos". Macunaíma cria condições para resolver situações inusitadas nos espaços que percorre. Quando por exemplo fome bateu no mocambo e não havendo nada para comerem, pois "até a crueira dura se acabou e o fogaréu de noite e dia não moqueava nada não" (ANDRADE, M., 2007, p.21), tem então a ideia de transportar tudo para outra margem do rio, travessia possível graças à magia e o poder do encantamento que possui o herói.

A velha fez. Macunaíma pediu pra ela ficar mais tempo com os olhos fechados e carregou tejuapar marombas flechas piquás sapiquás corotes urupemas redes, todos esses trens pra um aberto do mato lá no teso do outro lado do rio. Quando a velha abriu os olhos estava tudo lá e tinha caça peixes, bananeiras dando, tinha comida por demais. Então foi cortar banana (ANDRADE, M., 2027, p. 22).

Quando faz referência ao Brasil doente, o escritor estabelece diálogo em torno da preguiça como expressão do modo de ser brasileiro e reporta-se também a face que a imagem de doença teve na composição dos retratos do Brasil que acentuavam seus males de origem. Além de citar as doenças, os carrapatos, mosquitos e deuses ruins que dormiam ao som da música do herói, também diz que dormiam as formigas. Mário de Andrade critica o Brasil de muitas saúvas. Há formigas por toda parte, aparecem trinta e cinco vezes em quase todos os capítulos, pois só faltam nos capítulos "Carta pras Icamiabas" e "Piolhentas do

¹⁸ *Tiririca* – planta daninha, invasora e que pode causar danos à agricultura.

¹⁹ *Tajá* – planta tóxica e venenosa; taiá, tinhorão.

²⁰ *Trapoeiraba* – planta daninha de difícil controle; planta invasora e que prejudica a agricultura.

Jiguê”. Há formigas de todos os nomes e espécie: "formiga quenquém" (p. 26); "formigas taiocas" (p. 32); "formiga tracuá" (p. 42); "formiga oncinha" (p. 59); "formigas anaquilãs" (p. 69); "formigas-de-fogo" (p. 82); "formigas jaquitaguas ruivinhas" (p. 87); "formiga cupim" (p.113); "formigas mumbucas" (p. 125); "formiga saúva" (p.130); "formigas novatas" (p.133); "formigastapipitingas" (p. 142); "formigas guajuguajus e muru-petecas" (p. 147); "formiga santa chamada curupê" (p.177); "formiga jaguataci [...] formiga aqueque [...] formiga guiquém..." (p. 193). O extermínio das formigas é passatempo divertido do herói: "O divertimento dele era decepar cabeça de saúva" (ANDRADE, M., 2007, p. 13). Duas frases recorrentes são "Ai que Preguiça" e "Pouca saúde e muita saúva os males do Brasil são".

Como observaram Nísia Lima e Gilberto Hochman (2000, p. 313), o espaço real se mescla com o maravilhoso e o sobre-humano. Nesse espaço, Mário de Andrade retrata as façanhas do herói que não apresenta rigorosos referenciais espaço-temporais – Macunaíma é o representante de todas as épocas e de todos os espaços brasileiros. O enfrentamento principal de *Macunaíma* talvez não seja com o gigante Venceslau Pietro Pietra, mas o da passagem da mata tropical para a cidade temperada, isto é, o enfrentamento entre tradição e modernidade.

Do Mato – Virgem para São Paulo – As aventuras tumultuadas de Macunaíma

A aventura do herói costuma seguir um itinerário-padrão: o afastamento do mundo, o ingresso em alguma fonte de poder e o retorno que enriquece a vida.

(Regina da C. da Silveira)

A rapsódia marioandradiana evoca o "tempo do princípio e fim de todas as coisas", representado, por exemplo, pela morte da Boiuna Luna e aparecimento da lua. Ao mito da serpente e da lua, Mário de Andrade propõe a intermediação de Macunaíma:

Então se escutou um urro guaçu e Capei veio saindo d'água. E Capei era a boiúna. Macunaíma ergueu o busto relumeando de heroísmo e

avançou pro monstro. Capei escancarou a goela e soltou uma nuvem de apiacás. Macunaíma bateu que mais bateu vencendo osmarimbondos. O monstro atirou uma guascada tirlintando com osguizos do rabo, porém nesse momento uma formiga tracuá mordeu ocalcanhar do herói. Ele agachou distraído com a dor e o rabo passou por cima dele indo bater na cara de Capei. Então ela urrou mais e deu um bote na coxa de Macunaíma. Ele só fez um afastadinho com o corpo, agarrou num rochedo e juque! decepou a cabeça da bicha (ANDRADE, M., p. 42).

Ao mesmo tempo em que Macunaíma empreende a luta contra a boiuna, uma entidade mítica do alto, surgem entidades do baixo: os marimbondos e a formiga. E o herói se debate contra todos ao mesmo tempo, pois o alto e o baixo são elementos que se entrecruzam na obra, de modo que o leitor não percebe as zonas limítrofes entre um e outro elemento. Há, pois, uma convivência harmoniosa entre fantasia e realidade, não havendo cortes e divisões abruptos entre eles. Segundo Regina da C. da Silveira (2000, p. 43), esse fenômeno se explica "graças à ação múltipla do herói e ao maravilhoso mundo primitivo do mito que possibilita aos seres da natureza, ao próprio herói (homem) e aos seres sobrenaturais participarem da mesma totalidade da existência" que convivem nos mesmos espaços (rural ou urbano), percorridos por Macunaíma, em suas andanças pelo território brasileiro. Segundo Álvaro Manuel Machado (1984, p. 46), com *O turista aprendiz* Mário de Andrade descobre o seu próprio país, e neste país, um espaço que lhe é estranho – a Amazônia: "Ora, este escritor-viajante, que por algum tempo se torna etnólogo, prepara um romance, *Macunaíma*, e a viagem à Amazônia torna-se assim um complemento da elaboração poética". Para Machado,

[...] a viagem corresponde a uma adequação do homem ao mundo exterior, um poder incessantemente manifestado do homem, sobre o mundo, por vezes mesmo uma vontade de poder, quer dizer: uma capacidade infinita de, ao descrever e ao compreender o mundo, se conceber como dono desse mundo. Neste sentido, a narrativa de viagem é sempre um acto eminentemente optimista que afirma a possibilidade de transformar o desconhecido em conhecido e de confirmar que o homem – neste caso, o viajante –, em toda a sua dimensão humana, é o melhor meio de conhecer e de interpretar o universo (MACHADO, 1984, pp. 36-37).

O tema da “viagem” na literatura ocidental é recorrente desde as epopeias greco-latinas, Homero e sua *Odisseia*, passando pelos romances de cavalaria medievais, Dante e Ariosto, explorando os conceitos de tempo e especialmente o

espaço, ordenado pelos modos de integração entre mito e história, e os temas da fuga, do combate aos monstros, da descida aos infernos, da busca da imortalidade e da metáfora do labirinto, ingredientes que podemos comprovar em "*Macunaíma, o herói de nossa gente*".

Metaforicamente, as viagens empreendidas por Macunaíma denotam uma busca que pode receber muitos sentidos, desde a busca por conhecimento, até a busca da própria identidade. É no itinerário desse viajante que se constrói sua história e suas diversas facetas que vão delineando sua identidade múltipla. Seus diversos caracteres são, na verdade, as marcas, os rastros das várias raças que constituem o povo brasileiro.

De acordo com a psicóloga Maria Inez do E. Santo (2010, p. 32), é comum nos contos de fadas a existência do personagem heroico que se ausenta do lar, afastando-se de sua família de origem. Segundo a autora, muitos são os motivos que as histórias apontam para este afastamento.

Há entre os heróis aqueles que se entregam ao desejo simples e excitante de correr o mundo em busca de aventuras. Outros saem em busca de um objeto mágico, que promoverá uma determinada cura ou dará ao jovem o direito à donzela desejada, ou de meios de sobrevivência. Outros há que almejam fazer fortuna para a família ou aqueles que simplesmente rejeitam temporariamente o grupo familiar ou são por ele rejeitados.

Macunaíma é o que Haroldo de Campos (1973, p. 7) chamou de "herói descaracterizado". A viagem empreendida por ele, permeada pela fantasia e pela mitologia, afasta-o do natural, o maravilhoso está presente como representação literária que busca anular a distinção entre natural e sobrenatural e superar os antagonismos entre o real e o irreal. Segundo Manuel Cavalcanti Proença (1987), Macunaíma encarna diversos heróis da literatura popular brasileira. Não tem preconceitos, não se prende à moral de uma época. Dessa maneira, concentra em si próprio todas as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos em um único indivíduo. Por isso é uma personagem excepcional. Em resumo, Macunaíma é um herói altamente complexo, pois nele se acumulam caracteres diversos, que se superpõem muitas vezes sem um traço comum que facilite a evidência. Como símbolo popular é um herói folclórico e daí o seu

procedimento libérrimo, a ponto de se transformar em formiga, pé de urucum, piranha, além de "preto retinto" e "branco louro e de olhos azuizinhos". De acordo com Cavalcanti Proença,

a linguagem de *Macunaíma* é convencional no sentido em que o autor estabeleceu um critério inicial para o seu personagem, ou seja, a fusão dos regionalismos em um todo. O herói é da nossa gente de todos os quadrantes, tem hábitos, credences, alimentação, linguagem, isentos de qualquer traço regional predominante. Incorpora sem ordem nem hierarquia as características de cultura, diferenciadas nas várias regiões brasileiras. É um herói 'desgeografado' para usar a própria palavra do autor (PROENÇA, 1969, p. 82).

Proença considera que Macunaíma está fora do espaço e do tempo, o que lhe confere a possibilidade de realizar aquelas fugas espetaculares e assombrosas em que zigzagueia por muitos lugares, como no episódio em que da capital de São Paulo foge para Ponta do Calabouço, no Rio, e logo já está em Guajará-Mirim, nas fronteiras de Mato Grosso e Amazonas. Ele está em vários espaços e tempos. As fugas são motivos frequentes no livro, e sempre com essa revolução espacial e absoluto desprezo pelas convenções geográficas. Em Mário de Andrade, o território surge como produto da relação e da mediação entre a cultura e a natureza, relação necessária para o desenvolvimento do Brasil.

Como veremos a seguir, as andanças de Macunaíma começam quando o herói e seus irmãos Jiguê e Maanape deixam a beira do Uraricoera, lugar de seu nascimento e para onde retornará depois de muitas aventuras na selva de pedra, a *urbe paulistana*. As sequências de sua trajetória podem ser agrupadas em três grandes blocos narrativos: o nascimento e infância do personagem na selva amazônica, a vida na cidade grande e seu retorno ao Mato-Virgem – um movimento uruborótico, isto é, a ideia de continuidade, de eterno retorno, que nas palavras de Maria Inez do E. Santo (2010, p. 21), seria "a imagem de uma cobra devorando a própria cauda – que simboliza o estado de inconsciência, de totalidade indiferenciada". Nesta perspectiva, a serpente rompe uma evolução linear, ao morder a cauda, marcando uma mudança, pelo que parece emergir num outro nível de existência, simbolizado pelo círculo. É por meio desse movimento circular que Mário de Andrade expressará em *Macunaíma*, nos capítulos finais, um eterno ciclo de destruição e nova criação, que corrobora o projeto de

renovação literária do autor. Além do grande círculo que se fecha com o término da narrativa de *Macunaíma*, há também os movimentos circulares internos, como por exemplo, o episódio em que Macunaíma pede a mãe para fechar os olhos enquanto ele transporta tudo para o outro lado do rio para depois trazer tudo de volta:

Quando a velha abriu os olhos estava tudo lá e tinha caça peixes, bananeiras dando, tinha comida por demais. Então foi cortar banana. [...] Macunaíma pediu pra ela ficar com os olhos fechados e levou todos os carregos, tudo, pro lugar em que estavam de já-hoje no mondongo inundado (ANDRADE, M., 2007, pp. 22-23).

Também a ocasião em que o Currupira tenta enganar Macunaíma, indicando-lhe caminho errado: "— Tu vai por aqui, menino-home, vai por aqui, passa pela frente daquele pau, quebra a mão esquerda, vira e volta por debaixo dos meus uaiariquinizês" (ANDRADE, M., 2007, p. 24). Tentativa frustrada do monstro, pois, Macunaíma, depois de fazer a volta e chegado na frente do pau, coça a perna, murmura e segue direito.

Ou quando Macunaíma sai do Igarapé Tietê e retorna para esse mesmo lugar, fugindo da velha Ceiuci:

Depois que pulando a serra do Tombador no Mato Grosso deixaram pra esquerda as cochilhas de Sant'Ana do Livramento, o tuiuiu-aeroplano e Macunaíma subiram até o Telhado do Mundo, mataram a sede nas águas novas do Vilcanota e na última etapa voando sobre Amargosa na Bahia, sobre o Gurupá e sobre o Gurupi com sua cidade encantada, enfim toparam de novo com o mocambo ilustre do igarapé Tietê. Daí a pouquinho estavam na porta da pensão (ANDRADE, M., 2007, p. 138).

Outro episódio construído de forma circular no interior da obra apresenta Macunaíma como fugitivo do monstro Oibê. O herói viaja por vários lugares, mas retorna ao lugar de onde partiu. Essa passagem lembra o episódio do Currupira, aquele que ensina errado o caminho aos perdidos que voltam sempre ao lugar de largada.

Depois que correu légua e meia olhou pra trás e viu que Oibê já vinha perto. [...] Ganhou muita dianteira e parou pra descansar. Ficou bem admirado porque tinha corrido tanto que estava outra feita na porta do rancho de Oibê (ANDRADE, M., 2007, pp. 180-181).

Para alguns críticos, a imagem da serpente mordendo a cauda, fechando-se sobre o próprio ciclo, evoca a roda da existência, que pode ser interpretada como

algo imperfeito, reportando-se ao mundo do futuro, da criação contínua, da contingência, do perecível. Nesta ótica, o autor de *Macunaíma* sugere uma profunda reflexão acerca da arte como uma cadeia de significados presentes nos sintomas de cultura, que por sua vez devem ser percebidos nas manifestações da cultura popular e no folclore – que o autor acredita serem fontes de inspiração estética e microcosmo simbólico do imaginário coletivo da comunidade em que se inscreve e com a qual dialoga.

Em sua busca persistente, em uma lógica das mitologias dos povos ágrafos, *Macunaíma* desempenha aquilo que Gilda de Mello e Souza atribui à *Demanda do Santo Graal* carnavalizada, isto é, a muiiraquitã, objeto que motivou essa busca, nada mais é do que a necessidade de encontrar algo de fato importante para a cultura do colonizado como foi o *Santo Graal* para a Idade Média Cristã.

No decorrer dos acontecimentos, o herói se envolve com Ci, a Mãe do Mato que, antes de subir ao céu e se transformar na Beta de Centauro, oferece a seu amante *Macunaíma* a muiiraquitã como lembrança dos dias de plenitude erótica, que viveram juntos no Uraricoera, deixando o amuleto para o homem que a fizera mãe. Contudo, *Macunaíma* perde a pedra e inicia uma aparente interminável busca pelo tembetá, o que Mário de Andrade parece sugerir como o anseio do encontro de uma cultura naturalmente brasileira: “Então *Macunaíma* pôs reparo que perdera o tembetá. Ficou desesperado porque era a única lembrança que guardava de Ci. Ia saindo pra campear a pedra, porém os manos não deixaram” (ANDRADE, M., 2007, p. 43).

Na rapsódia marioandradiana o eixo narrativo é constituído pelas andanças de *Macunaíma*, geradas pela perda dessa muiiraquitã. Com a finalidade de resgatá-la das mãos do gigante Piaimã (Venceslau Pietro Pietra), *Macunaíma* deixa o mato-virgem, a selva onde nasceu, e parte para cidade de São Paulo, sendo compelido a enfrentar as forças desconhecidas do mundo moderno.

Então *Macunaíma* contou o paradeiro da muiiraquitã e disse pros manos que estava disposto a ir em São Paulo procurar esse tal Venceslau Pietro Pietra e retomar o tembetá [...]. Maanape e Jigüê resolveram ir com ele, mesmo porque o herói carecia de proteção (ANDRADE, M., 2007, p. 46).

O primeiro deslocamento do herói acontece após a morte da mãe. Esse primeiro momento não constitui propriamente uma viagem, ou seja, ainda é cedo para tratar do desligamento que mais tarde acontecerá do rural, o mato, para o urbano. Com a morte da mãe, Macunaíma, juntamente com seus irmãos Jiguê e Maanape e a cunhada Iriqui, partem sem destino certo: “Então Macunaíma deu a mão para Iriqui, Iriqui deu a mão para Maanape, Maanape deu a mão para Jiguê e os quatro partiram por esse mundo” (ANDRADE, M., 2007. p. 27). Embora caminhassem pelo mato, não há presença de água que possam saciar a sede e o calor nesse ambiente é constante:

Uma feita os quatro iam seguindo por um caminho no mato e estavam pensando muito de sede, longe dos igapós e das lagoas. Não tinha nem mesmo umbu no bairro e Vei, a Sol, esfiapando por entre a folhagem guascava sem parada o lombo dos andarengos (ANDRADE, M., 2007, p. 31).

Dos quatro "andarengos", só os irmãos seguiram viagem. Deixaram a linda Iriqui se enfeitando sentada nas raízes duma sumaúma e avançavam cautelosos mato a dentro, quando encontraram uma cunhã dormindo: "Era Ci, Mãe do Mato. Logo viu pelo peito destro seco dela, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pela Nhamundá" (ANDRADE, M., 2007 p. 31). Ci, que é rainha da tribo das icamiabas (uma tribo de 'mulheres sozinhas', ou amazonas), é possuída por Macunaíma com a ajuda dos irmãos, transformando-se, em virtude disto, em Imperador do Mato-Virgem.

Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem (ANDRADE, M., 2007, p. 32).

A união de Macunaíma com a rainha celibatária das amazonas viola os princípios da tribo das mulheres solitárias. Macunaíma é coroado de forma apoteótica: um revoó de aves acode para saudar o Imperador do Mato-Virgem, que passa a reinar de forma absoluta. A violação do interdito que deveria implicar numa punição imediata sofre um processo de retardamento no eixo narrativo, e o

herói passa a viver dias sossegados, "brincando" com Ci e bebendo muito pajuari – uma bebida excitante, usada pelos indígenas. A punição só ocorrerá posteriormente com a morte do filho do casal, fruto do matrimônio proibido, e a “morte simbólica” de Ci, que sobe ao céu e se metamorfoseia em estrela.

A partida definitiva do herói e de seus irmãos da terra das icamiabas decorre da morte de Ci e da perda da muiraquitã. É o segundo deslocamento, que os conduz a São Paulo e preenche a maior parte da narrativa: "Gauderariam gauderariam por todos aqueles matos sobre os quais Macunaíma imperava agora. Por toda parte ele recebia homenagens e era sempre acompanhado pelo séquito de araras vermelhas e jandaias" (ANDRADE, M., 2007, 29). A primeira referência ao séquito ocorre no capítulo III, em que se confere o triunfo de Macunaíma sobre Ci, Mãe do Mato. O cortejo de aruaís presente em muitos momentos da rapsódia, que acompanhará o herói em suas andanças, sintetiza alguns recursos literários recorrentes na narrativa, como a concepção lúdica da mensagem e a "desregionalização", gerada pela mistura de cores de toda parte do país. Tanto as pequenas travessias como o momento da partida do herói decorrem fora das marcas do tempo e do espaço, pois não se submetem à verossimilhança externa. São o tempo e o espaço do maravilhoso, como nos contos de fadas. O espaço em *Macunaíma* é marcado pela indefinição, o que caracteriza a obra como um Brasil ainda em formação. A partida do herói e seus companheiros abandonando o fundo do mato-virgem em direção à metrópole paulistana traduz o dilema da passagem da natureza para a cultura, do transcurso da origem autêntica para a adoção da postura postíca da civilização.

No trajeto do personagem Macunaíma é impossível atentar para as localizações geográficas, uma vez que a sensação de onipresença e de poder se mover velozmente de um lugar ao outro, ignora distância e tempo, decorrendo, desta forma, a ausência de um itinerário realista percorrido pelo herói: "Atravessaram a cidade das Flores evitaram o rio das Amarguras passando por debaixo do salto da Felicidade, tomaram a estrada dos Prazeres e chegaram no capão de Meu Bem que fica nos cerros da Venezuela (ANDRADE, M., 2007, p.32). Sem destino determinado, Macunaíma vaga por “matos misteriosos”, sujeito a todo tipo de aventura. A morte da rainha das amazonas não altera,

contudo, o poder soberano do herói, que é atestado pelo séquito que sempre o acompanha. Entretanto, com a perda da muiraquitã, amuleto com poderes mágicos que representa para o herói um elo com o estado de primitivismo, dá-se o início da grande peregrinação, durante a qual ocorrem as mais variadas "aventuras por caatingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga matos-irgens e milagres do sertão" (ANDRADE, M., 2007, p. 49). Nesse episódio, a própria enumeração predispõe a imagem da "desgeografização" dos espaços. As enumerações, que são constantes em toda a narrativa de *Macunaíma*, mostram o trabalho de pesquisa de Mário de Andrade, frequentemente misturando elementos de várias regiões do país, no intuito de "desregionalizar" sua obra, procurando "conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico" (ANDRADE, M., 2007, p. 220):

No outro dia os manos deram um campo até a beira do rio mascampream, campearam em vão, nada de muiraquitã. Perguntaram pratodos os seres, aperemas saguis tatus-mulitas tejus mussuãs da terra e das árvores, tapiucabas chabós matinta-pereras pinica-paus e aracuãs do ar, pra ave japiim e seu compadre marimbondo, pra baratinha casadeira, pro pássaro que grita "Taam!" e sua companheira que responde "Taim!", pra lagartixa que anda de pique com o ratão, pros tambaquis tucunarés piracurus curimatás do rio, os pecaís tapicurus eiererês da praia, todos esses entes vivos mas ninguém não vira nada,ninguém não sabia de nada. E os manos bateram pé na estrada outravez, varando os domínios imperiais (ANDRADE, M., 2007, pp. 44-45).

O realismo mágico ultrapassa as fronteiras regionais em *Macunaíma*. Em seu itinerário, fugindo da Velha Ceiuci, passa de "Manguape" a "Bacamarte", na Paraíba, depois pela "Barra do Poti no Piauí", pela "de Jejeú em Pernambuco" e pela "dos Apertados do Inhamum (...)" (ANDRADE, M., p. 113). *Macunaíma* chega até a romper com os limites nacionais:

Estava contemplando aquele torso macanudo quando escutou "BaúaBaúa!" Era a velha Ceiuci chegando. *Macunaíma* esporeou o cardão-pedrês e depois de perto de Mendoza na Argentina quase dar um esbarrão num galé que também vinha fugindo da Guiana Francesa, chegou num lugar onde uns padres estavam melando (ANDRADE, M., p.135).

Para o herói aventureiro, tudo se apresenta com benevolente gratuidade e "onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe

transformar esse obstáculo em trampolim. Vive de espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes” (HOLANDA, 1995, p. 13).

Telê Porto Ancona Lopez (*apud* BARBOSA; SANTOS, 2009, p. 58), grande estudiosa da obra de Mário, resume bem a questão da "desgeografização" em *Macunaíma*:

Mário de Andrade realizava em suas leituras, pesquisa de palavras, termos e expressões característicos dos diversos recantos do Brasil. Grifava e recolhia. Depois empregava nos conjuntos, os mais heterogêneos, procurando anular as especificações do regional e dar uma visão geral de Brasil [...] (LOPEZ *apud* BARBOSA; SANTOS, 2009, p. 58).

Quando o herói perde a pedra que ganhara de Ci, sabe que foi parar nas mãos de um peruano, Venceslau Pietro Pietra, em São Paulo, o regatão que a tudo ou a todos transforma em mercadoria.

No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro para deixar a consciência na ilha de Maratapé. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas. Voltou pro lugar onde os manos esperavam e no pino do dia os três rumaram para margem esquerda da Sol (ANDRADE, M., 2007, p. 48).

Não deixa de ser simbólica a consciência deixada por Macunaíma na ilha de Maratapé²¹, na foz do rio Negro, no Norte do país, quando o herói se prepara para viajar para São Paulo, onde estão todas as tentações e maravilhas da modernização e do progresso.

A viagem de Macunaíma até São Paulo começa pelo rio Araguaia, através do qual o herói vive uma situação inversa à dos portugueses: "descobre" o mundo civilizado.

Foi o Araguaia que facilitou-lhes a viagem. Por tantas conquistas e tantos feitos passados o herói não ajuntara um vintém só mas os tesouros herdados da icamiaba estrela estavam escondidos nas grunhas

²¹ Este lugar é tema para muitos escritores, como Euclides da Cunha, o compositor Armando de Paula e o poeta Aníbal Beça. No que diz respeito aos valores morais, dizem que o interiorano com a sua peculiar "pureza" ou o forasteiro, antes de aportar em Manaus, deixa a sua vergonha na *Ilha de Maratapé*, tornando a cidade um lugar ideal para trapaças e crimes. Segundo Antelo, Mário de Andrade, sempre que escreveu sobre literatura hispano-americana deixou clara "a necessidade de privilegiar soluções (esteticamente) não formalistas, com o intuito de transformar não só a produção textual quanto a crítica". ANTELO, R. *Na ilha de Maratapé, Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo:Hucitec, 1986.

do Roraima lá. Desses tesouros Macunaíma apartou prá viagem nada menos de quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau, a moeda tradicional. Calculou com eles um dilúvio de embarcações. E ficou lindo trepando pelo Araguaia aquele poder de igaras, duma em uma duzentas em ajôjo, que-nem flecha na pele do rio. Na frente vinha de pé, carrancudo, procurando no longe a cidade. [...] Os manos remavam espantando os mosquitos e cada arranco dos remos repercutindo nas duzentas igaras ligadas, despejava uma batelada de bagos na pele do rio, deixando uma esteira de chocolate onde os camuatás pirapitingas dourados piracanjubas uarus-uarás e bacus se regalavam (ANDRADE, 1965: 41, 42).

O rio Araguaia, ponto de partida, nasce em Mato Grosso, na fronteira com Goiás e une-se ao rio Tocantins no extremo norte deste Estado. Através desse rio, o herói traz das grunhas de Roraima para São Paulo uma parte dos tesouros herdados da icamiaba estrela: quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau, quantidade transportada graças aos poderes miraculosos do herói.

A imagem das igaras em ajoujo, como flecha, navegando pelo rio Araguaia remete à ideia de "desregionalização", e perpassa a narrativa de modo hiperbólico – uma entre tantas paródias de Mário de Andrade. Na verdade, essa alegoria consistiu nas descrições da terra em grau maior ou menor feitas no século XVI e se ajustou com facilidade ao barroco, gerando um veio de celebração exaltada do país que durante quase três séculos, como compensação para o atraso e primitivismo reinantes. Serviu para mascarar a realidade por meio de imagens, que mostravam o país como paraíso terrestre, de fartura, lugar predestinado a um futuro esplêndido.

Na viagem pelo rio Araguaia ocorre uma micro sequência, onde Mário de Andrade utiliza-se de um processo cromático, bastante discutido por críticos literários: Macunaíma, preto retinto, transforma-se em branco, loiro, de olhos azuis. Como bem assinala Gilda de Mello e Souza em sua análise, Mário de Andrade introduz no contexto, de maneira inusitada, o tema europeu do “príncipe encantado”, que contrasta impetuosamente com a atmosfera indígena do mato-virgem. A transformação de Macunaíma em homem branco, loiro, de olhos azuis, ou em príncipe lindo e fioso, sugerida pelos contos europeus de metamorfose, como “A Bela e a Fera” [...], não é gratuita, mas por parte do autor constitui certamente um símbolo intencional de nossa flutuação cultural. A transfiguração do herói traduz com admirável eficiência a incapacidade brasileira de se afirmar

com autonomia em relação ao modelo ocidental (SOUZA, 1979, 281). Lembremos a idealização dos heróis e heroínas da literatura romântica brasileira.

À medida que o narrador nos descreve o comportamento dos animais diante do herói transfigurado, essa incapacidade se revela nitidamente no trecho:

Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacaréúna o jacaretinga, o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das igazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás o sabiacica o sabiaúna o sabiá-piranga o sabiá-gongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute, todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando com eloquência (ANDRADE, M., 2007, pp. 50-51).

O estranhamento e o burburinho das vozes contribuem ainda mais para intensificar a ideia de "desregionalização", uma vez que num mesmo hábitat convivem animais e aves de diferentes regiões do Brasil. No caso da enumeração substantivada poderíamos definir como intenção pinturesca do autor. Na mistura de vozes estaria implícita a mistura de cores, ingredientes, que mesclados aos mitos e lendas dos folclores indígenas brasileiros, compõem a tessitura da rapsódia, costurada como uma colcha de retalhos, nas palavras de Cavalcanti Proença.

Em *Macunaíma*, dois discursos se polarizam: o tempo da imaginação mítica e o da imaginação da máquina, que se mesclam, com o apagamento das fronteiras entre Mito e tecnologia, o orgânico e inorgânico, o primitivo e o civilizado. Isso se torna patente quando o herói chega a São Paulo, onde tem uma sensação de surpresa e ao mesmo tempo de estranhamento, onde ele se impressiona com objetos do mundo civilizado, no caso, as máquinas. Na cidade todos os aspectos relacionados com a modernização são representados pela máquina (Evidentemente, Mário teve a intenção de repetir muitas vezes o vocábulo "máquina": a palavra aparece 20 vezes, só no capítulo V, "Piaimã!"): "Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina!" (ANDRADE, M., 2007, p. 53). É uma interpretação que se aproxima do pensamento dos intérpretes da modernidade, como aponta Walter Benjamin (1989, p. 74) quando se refere à

aniquilação do sujeito. Para o teórico, os fenômenos típicos da cidade grande têm o poder nivelador de extrair qualquer traço único e específico das coisas e das pessoas, isto é, seu valor individual, de forma que o sujeito se extingue enquanto indivíduo: torna-se um anônimo.

Macunaíma fica espantado diante de tanta novidade trazida pela revolução industrial. A personagem emprega a palavra "máquina" para nomear qualquer objeto inventado pelo homem: "máquina telefone" (p. 54), "máquina garrucha" (p. 58), "máquina London Bank" (p. 132), "máquina aeroplano" (p. 137), entre outros. Faz inclusive uma espécie de nivelamento irônico entre homem e máquina – teoricamente seria a robotização do ser humano ou a humanização das máquinas, como por exemplo, "Virou Jiguê na máquina telefone" (p. 54). Por este viés, entendemos como Mário de Andrade define o século XX a partir da segunda década, como momento em que a interação humana ganhou novas definições, e o homem passou a depender do trabalho das máquinas. De forma direta ou não, seu relacionamento social se estreitou de maneira significativa – sua conexão com o progresso tornou-se necessidade de sobrevivência. O homem passou a delegar ações automáticas à máquina para, em seguida, obedecê-la, invertendo os papéis, o que constitui uma grande preocupação no mundo moderno. A visão crítica dessa relação em que se utiliza a inversão de papéis é hoje estudada e explorada nos cinemas, como no filme *Wall-E*, um robô que parece humano, enquanto os humanos parecem bebês dependentes: não andam, não olham para os lados, não se alimentam sozinhos, não trocam suas vestimentas sem o auxílio das máquinas. Parece que o "homem" retratado no filme não pensa, simplesmente vive de forma mecanizada.

Macunaíma foi escrito em um período de grandes mudanças sociais no Brasil. Esse período é marcado por uma revolução no pensamento da época, impulsionada por diversos fatos históricos que modificaram a organização social brasileira. É possível ver na obra muitos elementos dessa transformação, dentre elas, a que mais costuma chamar atenção é a importância que o desenvolvimento urbano e tecnológico da cidade de São Paulo tem no livro. Quando Mário escreveu a rapsódia, é possível que ele tenha questionado: será que um dia os seres humanos serão dominados pelas máquinas? (o que evidentemente era

atualíssimo para a época!). Esta interpelação apresenta vários desdobramentos, incluindo o aspecto social do desaparecimento do emprego, como consequência da gradativa substituição do homem pela máquina, seja na lavoura, na qual tratores e colheitadeiras competem com o trabalho manual, ou na indústria, onde a automação vem substituir as atividades pesadas e repetitivas. Como não era futurista, conforme declarou várias vezes, é possível que Mário de Andrade tenha sido irônico com relação à exaltação da máquina, a qual gerava uma excitação no futurismo, especialmente a celebração da metralhadora e do automóvel por Marinetti. Com seu herói, Mário contesta esse mundo tecnológico. Macunaíma procura resumir a diversidade das máquinas: consegue compreender o enigma da máquina no momento em que percebe a submissão do homem a ela. Constata a transformação dos homens em máquinas. Trata-se, pois, da reaproximação da máquina à sua origem: a alquimia ocidental (eis aí o mágico da Idade Média: a indústria realizando o sonho medieval de transformar a natureza!).

Donna Haraway (1991), por meio do “Manifesto Ciborgue”, discute como as fronteiras que antes demarcavam a separação dos humanos das outras entidades, como animais e máquinas, já não se sustentam mais, o que possibilita visualizarmos algumas das transformações da sociedade contemporânea através da metáfora do *ciborgue* – termo associado à ideia de que a sociedade humana se encontra em um movimento evolutivo sem volta e, por isso, deve incorporar novas tecnologias de maneira que possa saltar para o próximo nível de evolução; ou de que nós, há muito tempo, deixamos de ser humanos, dado ao aumento da nossa íntima relação com os não-humanos, tais como as produções tecnológicas.

Em meio aos variados tipos de espaços que formam a área urbana, permanece em evidência a ideia de cidade resgatada por Carl Schorske (1987), a cidade além do bem e do mal, que se coloca como fatalidade para o homem. Essa ideia também está presente em textos de Walter Benjamin e Michel de Certeau. Ambos buscam – por meio de leituras do espaço urbanizado, feitas a partir de observações e de contato com a vida na cidade moderna – um prisma que possibilite interpretar e compreender melhor os mecanismos do relacionamento do homem moderno com o local em que habita, ou onde está inserido, com os corpos e também objetos que dividem com ele o espaço urbano.

Através do herói, Mário de Andrade lança um olhar sobre a cidade de São Paulo assim como o olhar de Cassiano Ricardo em *Jeremias sem-chorar* é lançado sobre um mundo e uma cidade em fase de mecanização, que poderia levar a substituição do homem pela máquina, perdendo o sentido de sua existência. A preocupação de ambos é com o período de ruptura entre campo e cidade, devido à crescente industrialização que viria a desembocar na automação do final do século.

Jean Chesneux (1996, p. 21) observa que entre o “rural e urbano, o horizonte da modernidade se estende e se dilata a perder de vista. As pessoas se acham projetadas em sistemas cuja escala é desproporcional à extensão de suas percepções e às capacidades de seus corpos”. Paralelamente, se aperfeiçoam os aparelhos eletroeletrônicos e, na mesma medida, o espaço e o tempo cessam de ser exclusivos e acessíveis às percepções e ao intelecto humano.

Em relação com os problemas que se acentuavam no final do século XIX e início do século XX, assolando a cidade grande de modo alarmante, vamos encontrar Macunaíma que vê e sente esses problemas, enfrentados pelo homem moderno que assimilou tão rápido as transformações tecnológicas que nem sequer imaginou a dimensão do crescimento desmedido dos problemas gerados pelas transformações, como a poluição, a sujeira e o barulho, que quase não são percebidos por este homem urbanizado, que se tornou agente e paciente da situação – passou a formar com este caos um todo. Em contrapartida, o mesmo não acontece com os grupos primitivos, dos quais Macunaíma faz parte, não integrados à sociedade tecnológica. Para eles, que são minorias (quase extintas), que ainda existem longe da civilização, a reação diante dos fenômenos como o automóvel e eletricidade torna-se confusa e desorientada, como o estranhamento mostrado por Macunaíma:

As onças-pardas não eram onças-pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de caruatás de fumo em vez eram caminhões bondes auto bondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou um respeito cheio de inveja por essa deusa deveras forçada (...) (ANDRADE, M., 2007, pp. 52-53).

O primeiro contato com a cidade grande é permeado dos sentimentos de medo e curiosidade. Para compreender São Paulo, Macunaíma compara aspectos citadinos aos da mata, da sua cultura, fazendo com que esse centro urbano reduplique o seu lugar de origem, adquirindo nova forma. Realiza algo semelhante ao narrador de *Iracema*, quando descreve a chegada de guerreiros brancos na selva para fundar uma cidade: "Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem" (ALENCAR, 1975, p. 65).

Gaston Bachelard (1978, pp. 214-215) aponta que "as relações da moradia com o espaço se tornam fictícias. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. As ruas são como tubos onde são aspirados os homens". Em contrapartida, para o teórico Roland Barthes (1987, p.131), tudo pode ser mito (até mesmo as máquinas): "Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo". Dessa forma, os objetos, os artifícios do mundo tecnológico poderiam ser mitificados, como se vê em Macunaíma, que demonstra ter muita admiração e ao mesmo tempo ambição em relação à máquina e passa ao desejo, no intuito de dominá-la, inclusive sensualmente, para, então, conviver entre os homens civilizados e se destacar dentre eles:

Então resolveu ir brincar com a Máquina pra ser também imperador dos filhos da mandioca. Mas as três cunhas deram muitas risadas e falaram que isso de deuses era gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com a máquina ninguém não brinca porque ela mata. A máquina não era deus não, nem possuía os distintivos femininos de que o herói gostava tanto. Era feita pelos homens. Se mexia com eletricidade com fogo com água com vento com., fumo, os homens aproveitando as forças da natureza (ANDRADE, M., 2007, p. 53).

Quando chega à cidade de São Paulo, em busca de seu talismã, o herói inverte a situação da 'Carta de Caminha': não é mais o súdito-escrivão que envia ao rei novidades do descobrimento de uma terra fértil e da sua estranha gente, é o índio 'Imperator', que na cidade grande escreve, contando suas impressões e descrevendo a fisionomia da capital paulista à luz do início do século XX, criticandoos males da cidade, o tão exaltado progresso, falando da prolixidade e

dos ‘dialetos de erudição’ que levam os paulistanos a chamarem *Amazonas* às Icamiabas.

Cidade é belíssima, e grato o seu convívio. Toda cortada de ruas habilmente estreitas tomadas por estátuas e lampiões graciosíssimos e de rara escultura; tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal que, nessas artérias não cabe a população (ANDRADE, M., 2007, p.104).

Considerada como o símbolo das forças locais (e não exatamente nacionais), a Amazônia reage diante do moderno representado, sobretudo por São Paulo. Mário (ou seu personagem Macunaíma) aponta inúmeros problemas que começam a aparecer. Junto com a modernidade chegam imigrantes de várias partes do mundo, o espaço vai se tornado apertado para comportar tanta gente, “tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população” (ANDRADE, M., 2007, p. 104). Sobre esse espaço urbano, o autor faz uma crítica a respeito do acúmulo de sujeira e das infestações de insetos, tudo decorrente do crescimento demográfico desgovernado:

As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papeizinhos e velívolas cascas de frutos; e em principal duma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargam diariamente mil e um espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população, pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas de ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários (ANDRADE, M., 2007, p. 104).

A questão é que, ao chegar à cidade de São Paulo, Macunaíma vive uma situação desfavorável, o que de certa forma desnuda o símbolo do florescimento econômico paulista, o que talvez seria interessante repensar a invasão do "não urbanizado", no caso os imigrantes de diversas partes do Brasil, como também de estrangeiros, oriundos de países como a Itália, Portugal, Espanha, Japão, entre outros, uns acreditando em "fazer a vida" fora de seu país, outros buscando melhorar suas condições. Essa passagem em tom de denúncia do indígena cooptado pela noção de dinheiro já se evidenciara nas palavras de Macunaíma para seu herdeiro com Ci: “– Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro” (ANDRADE, M., 2007, p. 34). Por esta ótica, a capital paulista é inscrita como a terra das oportunidades, especialmente de enriquecimento financeiro.

Entre os diversos níveis de comunicações da narrativa, passando do primitivo solene à crônica jocosa, conforme se vê na "Carta pras Icamíabas", o espaço citadino, embora duramente criticado, não deixa de ser elogiado: "a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê" é comparada à monumental capital italiana:

É São Paulo construída sobre sete colinas, à feição tradicional de Roma, a cidade cesárea, 'capita', da Latimidade de que provimos; e beija-lhe os pés a grácil e inquieta linfa do Tietê. As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana ou de Anverres, e a área tão a eles igual em salubridade e abundância, que se bem poderá afirmar, ao modo fino dos cronistas, que de três AAA se gera espontaneamente a fauna urbana. (ANDRADE, M., 2007, p.103).

Na visão irônica de Mário, São Paulo tem feições da cidade de Roma, que por sua vez se assemelha à configuração da cidade opulenta de Alexandria. Embora represente a *polis* grega do mundo antigo, Alexandria tornou-se o centro irradiador de cultura, conservando e difundindo o patrimônio artístico, literário, filosófico e científico produzido pela criatividade do povo grego ao longo de vários séculos, como ocorreu também mais tarde à cidade cesárea. E à feição dos maiores sábios da época, como Arquimedes, Apolônio de Rodas, Teócrito, Calímaco, entre outros, que reuniam na famosa Biblioteca da cidade – a "Biblioteca de Alexandria" – também os nossos modernistas, entre eles Mário de Andrade, se reuniam com frequência nos salões e solares que, conforme sabemos, ficaram famosos em São Paulo nas primeiras décadas do século XX.

Em *Macunaíma*, o centro de São Paulo é focalizado pela implacável ironia do autor, que em tom agressivo, denuncia as mazelas sociais.

–Meus senhores, a vida dum grande centro urbano como São Paulo já obriga a uma intensidade tal de trabalho que não permite-se mais dentro da magnífica entrosagem do seu progresso sequer a passagem momentânea de seres inócuos. Ergamo-nos todos uma você contra os miasmas deletérios que conspurcam o nosso organismo social e já que o Governo cerra os olhos e delapida os cofres da Nação, sejamos nós mesmos os justicadores... (ANDRADE, M., p. 127).

No trecho observa-se a crítica política. No contexto em questão, a política baseada no revezamento do poder nacional executada na República Velha entre 1898 e 1930 já mostrava sinais de desgaste. Mário de Andrade deixa explícito haver um certo descontentamento popular em relação ao governo, que se

preocupava principalmente com seus próprios interesses, deixando clara a sensação de abandono em que o povo se enquadrava.

Aspectos do homem moderno na rapsódia podem ser observados a partir do caráter construtor e ao mesmo tempo depredador do homem que, nesta situação, relaciona-se com a máquina: age com o mesmo furor quando pretende exercer seu domínio sobre a natureza, esquecendo-se da preservação do ser. Torna-se o principal agente que constrói, mas também destrói e polui. Macunaíma além de se preocupar com os instrumentos que irromperam com a modernização, inquieta-se com outros elementos negativos da paisagem urbana, como a poluição da cidade. Ao se referir às ruas estreitas de São Paulo, diz:

As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papeizinhos e velívolas cascas de frutos; e em principal duma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente mil e uma espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população. (...) E não contentes com essa poeira ser erguida pelo andar dos pedestrianistas e por urrantes máquinas a que chamam "automóveis" e "eléctricos", (empregam alguns a palavra Bond, voz espúria, vinda certamente do inglês) contrataram os diligentes edis, uns antropoides (...) a que congloba o título de Limpeza Pública; (...) quando cessa o movimento e o pó descansa inócuo, (...) soerguem do asfalto a poeira e tiram os insetos do sono, e os concitam à actividade com largos gestos e grita formidanda (ANDRADE, M., 2007, p. 104).

Entre os discursos identificáveis na "Carta pras Icamiabas", como o da idealização dos mitos e do primitivo e a paródia à linguagem empolada e pernóstica dos letrados, percebem-se também os valores da sociedade capitalista de consumo. Macunaíma diz que o dinheiro é o "curriculum vitae" da Civilização, que as coisas são feitas visando o "vil metal". Ironicamente o autor critica os políticos, salientando destes, sua falta de honestidade e moral.

O que vos interessará mais, por sem dúvida, é saberdes que os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro - o "curriculum vitae" da Civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos (ANDRADE, M., 2007, p. 98).

Diante das mercadorias, o herói se vê "contaminado" pelo progresso; não resiste à tentação do consumo, troca o cacau por moeda e adquire o revólver Smith Wesson e o relógio Patek, objetos que leva quando do retorno ao Uraricoera, juntamente com um casal de galinha Legorne. O fetiche da mercadoria

pode ser observado na passagem abaixo pelo realce da marca dos objetos que traz da civilização.

Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Pathek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha. Não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho porém lhe balangando no beíço furado pendia a muiraquitã (ANDRADE, M., 2007, p. 173).

O episódio em que Macunaíma vence Venceslau e recupera a muiraquitã permite-nos interpretar o seu retorno ao Uraricoera como triunfal, vitorioso. Porém, como nos alerta Gilda de Mello e Souza, é preciso tomar cuidado com as armadilhas preparadas pelo autor. O capítulo que segue a vitória do herói (capítulo XV) já o põe às voltas com os mosquitos, as baratas, os monstros: o bicho Pondê, Mapinguari, Oibê, o Lobisomem. O capítulo XVI introduz no seu roteiro as doenças: o mal de Bauru, [...], a moléstia de Chagas, a opilação (ANDRADE, M., 2007, p. 193). No capítulo XVII, deparamo-nos com um herói fracassado, doente, vivendo só em sua tapera. Num movimento regressivo, em relação ao do início da narrativa, o alarido das aves se transforma em silêncio, o séquito imperial se dissolve. Nesse momento ocorre, segundo Gilda de Mello e Souza (1979, p. 270), a destronização do herói pela inversão paródica. O mesmo processo de rebaixamento que ocorre a Maanape e Jiguê – formas rebaixadas de Sancho Pança, “o fiel escudeiro” de Dom Quixote, coincide ao herói. Enquanto os irmãos do herói apresentam características que acentuam a destronização carnavalesca – são bobos, corneados, traídos, desrespeitados pelo “cavaleiro” a quem servem – Macunaíma não é mais senhor de nada.

Mikhail Bakhtin (1993, p. 107) chama de "literatura carnalizada aquela que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)". De acordo com Bakhtin, a carnalização pode ser entendida como um desvio, não respeitando as normas, violando as regras de interdição social. Bakhtin (*apud* CAMARGO, 1977, p. 269), em seus estudos sobre a cosmovisão carnavalesca da literatura, afirma que a paródia é um elemento que está associado ao riso e a todos

os gêneros carnavalizados. O parodiar, segundo o teórico é a criação do duplo destronante, do mundo "às avessas".

Desta forma, o processo de carnavalização em Macunaíma está ligado à paródia, na qual ocorre seu descoroamento. É assim que percebemos que o herói, como Imperador do Mato-Virgem, é o duplo destronizado, é a forma invertida de um rei, como nos diz Gilda de Mello e Souza (1979, p.87). Soberano e perseguido, vitorioso e escorraçado, esperto e ludibriado, retalhado e recomposto, representa, na verdade, o atuante do ritual infundável de entronização e destronização, núcleo profundo do mundo carnavalesco. Macunaíma é, por conseguinte, a carnavalização do nobre.

Macunaíma já havia derrotado o Gigante Piaimã e conseguido de volta a muiiraquitã. Por isso, não tinha mais razão para viver em São Paulo. E agora sabendo que voltariam à "querência deles", os três irmãos "se sentiam marupiaras outra vez" (p. 173). Além disso, na cidade grande não dá mais para viver – o clima faz os três irmãos penarem, o que possibilitou ao herói adquirir doenças. Claude Olievenstein (1993) apontou que,

nesse espaço desordenado e em contínua transformação, a temperatura não é mais clemente que o resto. São Paulo frequentemente permanece dias inteiros imersa em nevoeiro, e os termômetros eletrônicos nas principais avenidas podem muito bem indicar 17 graus centígrados num dia e 38 no dia seguinte (OLIEVENSTEIN, 1993, p. 8).

Cavalcanti Proença (1987), em *Roteiro de Macunaíma* elenca dezesseis passagens na rapsódia sobre doenças adquiridas pelo herói, algumas decorrentes da permanência em São Paulo, outras, venéreas. São as doenças somadas à preguiça que retardam o embate do herói com o gigante Venceslau Pietro Pietra.

No outro dia Macunaíma amanheceu com muita tosse e uma febrinha sem parada. Maanape desconfiou e foi fazer um cozimento de broto de abacate, imaginando que o herói estava héptico. Em vez era impaludismo, e a tosse viera só por causa da laringite que toda a gente carrega de São Paulo (ANDRADE, M., 2007, p.187).

Motivado pela saudade de Ci, "a inesquecível", Macunaíma sentia-se infeliz. Na pensão onde estão hospedados nos momentos finais de estada em São

Paulo, ele e seus irmãos Jiguê e Maanape falam longamente da Mãe do Mato. E numa sensação nostálgica, rememoram com saudade o Uraricoera:

E espalhando a saudade falaram dos matos e cobertos cerrações deuses e barrancas traiçoeiras do Uraricoera. Lá que eles tinham nascido e se rido pela primeira vez nos macurus... Encostados nas maquiras pra lá do limpo do mocambo os guirás cantavam o que não dava o dia e eram pra mais de quinhentas as famílias dos guirás... Perto de quinze vezes mil espécies de animais assombravam o mato de tantos milhões de paus que não tinham mais conta... Uma feita um branco trouxera da terra dos Ingleses, dentro dum sapiquá gótico, a constipação que fazia agora Macunaíma tanto chorar de sodades. E a constipação tinha ido morar no antro das formigas mumbucas mui pretas. Na escuriza o calor se amaciava como saindo das águas; pra trabalhar se cantava; nossa mãe ficara virada numa coxilha mansa no lugar chamado Pai do Tocandeira... Ai, que preguiça... E os três manos perceberam pertinho o murmurejo do Uraricoera! Oh! como era bom por lá... O herói se atirou pra trás chorando largado na cama (ANDRADE, M., p. 125).

Observa-se a saudade do passado no espaço originário da infância, o mato cheio de bichos e árvores, que só existe na memória.

Por último, "Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista [...], o revólver Smith-Wesson, o relógio Pathek e o casal de galinha Legorne" (p.173). E o herói, depois de sacudir o braço no ar e fazer um caborje (no texto, grafado com a letra *g*), transforma a grande taba gigante em um bicho preguiça todo de pedra, um animal que para Mário de Andrade, *apud* Marina Pacheco Jordão (2000, p. 177), "é símbolo da mais perfeita consciência de movimento e sabedoria, é petrificado, se torna totem". Partiram.

De São Paulo ao Mato-Virgem – O Retorno de Macunaíma à Terra de Origem

Ora, em seu aspecto de devaneio direto, "o Albergue da Ursa Maior" não é uma prisão maternal, como também não é uma insígnia da aldeia. É uma "casa do céu". Desde o momento em que sonhamos intensamente vendo um quadrado, sentimos sua solidez, sabemos que é um refúgio de grande segurança. Um grande sonhador pode ir habitar entre as quatro estrelas da Ursa. Foge talvez da terra, e o psicanalista enumera as razões da sua fuga, mas o sonhador está seguro logo de início de que encontrará uma morada, uma morada na

medida dos seus sonhos. E como dá voltas essa casa do céu! As outras estrelas perdidas nas marés do céu fazem voltas mal feitas. Mas a Ursa Maior não perde sua rota.

(Gaston Bachelard)

Macunaíma, após haver recuperado seu talismã, a muiiraquitã, decide retornar com seus manos "pras querências deles", ou seja, para o Uraricoera. Viajando sobre as águas do Araguaia, o herói vai "erguido na proa da igaraté", "repicando na violinha botando a boca no mundo", "fazendo embolada e traçados sem sentido" (p. 174). É imensa a felicidade do herói quando escuta "lá no longe baixinho baixinho o ruidejar do Uraricoera" (p. 175).

As águas araguaianas murmurejavam chamando a reta da igarité com gemidinho e lá do longe vinha a cantiga pequena das uieras. Vei, a Sol, dava lambadas no costado relumeando suor de Maanape e Jiguê remeiros e no cabeludo corpo em pé do herói. Era um calorão molhado fazendo fogo no delírio dos três. Macunaíma se lembrou que era imperador do Mato-Virgem (ANDRADE, M., 2007, p. 174).

A descida pelo Araguaia, o sussurro do Uraricoera ao longe, as cantigas do herói, acompanhadas por sua violinha, a praia da chegada, a companheira Iriqui reencontrada sentada nas raízes da sumaúma e muitas aventuras, incluindo o encontro com o monstro Oibê e com Hercule Florence, que, em francês, diz ao herói que acabara de inventar a fotografia e Macunaíma retruca que isso já havia sido inventado há anos – era tudo o que Macunaíma vivia agora, em sua viagem de volta ao Urariocera, sítio da procedência do herói, isto é, o local de seu nascimento um lugar inóspito, como ressalta o narrador na apresentação, isolado da civilização. E agora o Uraricoera é o espaço para onde volta o herói no final, depois de sua viagem saltitante e tumultuada, lugar em que será efetivada sua ruína. Esse espaço primitivo é a continuação da travessia que Macunaíma e seus irmãos vêm fazendo desde o início de sua peregrinação pelo mato-virgem e lugares diversos em terras brasileiras, araguaianas até a grande cidade de São Paulo. É um ambiente reflexivo das características oscilantes do herói e compartilha de sua duplicidade de sentido. Desse local eles partem, e para aí regressam. É o espaço do silêncio, o mesmo que aparece no início da rapsódia e que volta com toda a força no epílogo, rasgado pela fala de um papagaio,

apresenta-se como prova de que ali havia sim passado e imperado um herói: "Macunaíma dava uma grande gargalhada e coçava a cabeça cheia de pixilinga que é piolho-de-galinha. Então o papagaio repetia o caso aprendido na véspera e Macunaíma se orgulhava de tantas glórias passadas" (p. 202). O aruaí, como parte do séquito, acompanhou o herói em seu itinerário – percurso que lembra a travessia que o escritor João Guimarães Rosa (2001, p. 67) assinala em *Grande Sertão: Veredas*, quando descreve um ambiente que evoca a imagem de perigo, de aridez própria do sertão: “Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa!” – é o mesmo sentimento que tem o leitor diante das angústias vividas por Macunaíma no início do epílogo, designado como lugar sombrio, triste e solitário que era agora a beira-rio do Uraricoera:

Não havia mais ninguém lá. Dera tangolomângolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares, aqueles campos, furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira do rio Uraricoera. Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. Quem podia saber do Herói? Agora os manos virados na sombra leprosa eram a segunda cabeça do Pai do Urubu e Macunaíma era a constelação da Ursa Maior. Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera.

Uma feita um homem foi lá. Era madrugada e Vei mandara as filhas visar o passe das estrelas. O deserto tamanho matava os peixes e os passarinhos de pavor e a própria natureza desmaiara e caíra num gesto largado por aí. A mudez era tão imensa que espichava o tamanho dos paus no espaço (ANDRADE, M., 2007, p. 213).

"Dera tangolomângolo na tribo". Nem a natureza com sua força e poder como outrorapossuía efeitoscurativos. Jiguê, quando picado pelo anzol envenenado, não pode contar com a generosa cura que as ervas do mato-virgem poderiam operar:

Pegou no feitiço e experimentou na palma da mão. O dente de sucuri entrou na pele e despejou todo o veneno lá. Jiguê correu pro matinho e bem que mastigou e engoliu maniveira, não valeu de nada. Então foi buscar uma cabeça de anhuma que fora encostada em picada de cobra. Pôs na mão. Não valeu de nada. Veneno virou numa ferida leprosa e principiou comendo Jiguê. Primeiro comeu um braço depois metade do corpo depois a outra metade do corpo depois o outro braço depois o pescoço e a cabeça. Só ficou a sombra de Jiguê (ANDRADE, M., 2007, p. 192).

Gilda de Melo e Souza lembra que a narrativa de Macunaíma se apresenta de maneira não linear, descreve de modo não simétrico a ida e a volta de Macunaíma, fazendo-o nos dois casos ser protegido pelo mesmo “séquito de araras vermelhas e jandaias”, mas o retorno, que havia se iniciado de maneira triunfal, vai se transformando lentamente na retirada sem glória de um herói cansado, triste e doente (SOUZA, 1979, p. 270). Só há um momento de plenitude do caráter heroico alcançada por Macunaíma: quando recupera o amuleto e volta ao lugar de origem.

Então os três manos voltaram pra querência deles. Estavam satisfeitos porém o herói inda mais contente que os outros porque tinha os sentimentos que só um herói pode ter: uma satisfação imensa. Partiram. Quando atravessaram o pico do Jaraguá Macunaíma virou pra trás contemplando a cidade macota de São Paulo (ANDRADE, M., 2007, p. 173).

É uma plenitude passageira. Macunaíma, como dissemos, que "depois de muito refletir", adquire "o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith Wesson e relógio Patek e o casal de galinha Legorne" (ANDRADE, M., p. 173).

Os objetos – o revólver, o relógio e as galinhas – funcionaram também como troféus que Macunaíma leva consigo de São Paulo, numa atitude de quem dominou a cidade. Por outro lado, entende-se essa conduta também como uma norma de Mário de Andrade, pois o uso que Macunaíma fará dos objetos torna-os espécie de bajulacos.

Mesmo depois de derrotar o Gigante e possuir de novo o amuleto, o herói não consegue se recuperar dos males provocados pela cidade, o que evidencia o desencanto no seu retorno ao Uraricoera: quando parte de São Paulo deixa sua marca indelével nesse espaço: com seus poderes, ele o metamorfoseia num grande Bicho-preguiça de pedra: "Enxugou a lágrima, consertou o beicinho tremendo. Então fez um caborge: Sacudiu os braços no ar e virou a taba gigante num bicho preguiça todinho de pedra. Partiram" (ANDRADE, M., p. 173). Transformar em pedra a cidade parece assumir uma resposta à natureza coercitiva que a cidade, ou simbolicamente o progresso, possui sobre o espaço primitivo. Em "Teorias históricas em Macunaíma", Fabrício Torres de Souza escreveu que a frase presente nas passagens finais da obra "Não vim ao mundo para ser pedra" é uma

citação explícita da teoria de Spengler: um fruto de revolta contra o destino inevitável das culturas, de se tornarem de pedra. Macunaíma prefere sair do mundo para virar tradição.²² A imagem de um grande bicho preguiça de pedra permite-nos pensar na selva de pedra que é a cidade subordinada à lógica da indústria, podendo ser chamada de cidade industrial.

Utilizando-se da metáfora da “escada rolante”, que realiza um movimento constante de retorno ao passado, um movimento urobrótico, tendo como ponto de chegada o local de origem, Raymond Williams (1989, p. 25) questiona o “velho hábito” de supervalorização do passado, os “bons tempos de antigamente”, como pretexto para criticar o presente. É o que sugere o escritor Mário de Andrade em sua obra: Macunaíma sai de sua terra natal, do fundo do Mato Virgem, e vai em busca da muiraquitã na cidade de São Paulo. Seus deslocamentos não se dão pela "escada rolante", mas através de saltos e mostra seu estranhamento diante das novidades da cidade moderna. Nesta perspectiva, Mário também critica o presente, uma vez que o progresso não trouxe apenas benefícios à sociedade, como mostra a carta pras icamiabas. E os "bons tempos de antigamente" de que trata Williams, Mário aponta quando o herói sente saudades da infância: "E o olhar dele espichando espichado descia a pele do rio em busca dos pagos da infância. Descia e cada cheiro de peixe cada moita de craguatá cada tudo punha entusiasmo nele e o herói botava a boca no mundo feito maluco fazendo emboladas e traçados sem sentido..." (ANDRADE. M., p. 174). Mas no caso do herói, o retorno ao lugar de origem não trouxe felicidade.

Se enxergou o cerro manso que fora mãe um dia, no lugar chamado Pai da Tocandeira, se enxergou o pauê trapacento malhado de vitórias-régias escondendo os puraquês e os pitiús e pra diante do bebedouro da anta se viu o roçado velho agora uma tiguera e a maloca velha agora uma tapera. Macunaíma chorou (ANDRADE, M., 2007, p. 187).

O silêncio imperava às margens do Uraricoera. Não havia ninguém lá, o lugar em meio à mata virara tapera, deu tangolomango na tribo dos tapanhumas. A tribo se acabara, a família virara sombra, a maloca ruína minada pelas saúvas e Macunaíma subira para o céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de

²² SOUZA, Fabrício Torres de. *Teorias Históricas em Macunaíma*. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/t00002.htm>

dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida e os feitos do herói.

Há uma ironia implacável no desfecho de *Macunaíma*: antes de subir para o céu, onde resolve viver “o brilho inútil das estrelas” (p. 208), o herói sofre a vingança de Vei, a Sol, subordinando-se à "malvadeza da vingarenta só por causa do herói não ter se amulherado com uma das filhas de luz" (p. 205), é estraçalhado pela Uiara e reduzido a um 'frangalho de homem'. Ele já tinha passado por essa experiência no começo da narrativa, ao ser picado pelo gigante “em vinte vezes trinta torresminhos” (p. 58). Naquela altura, graças à ajuda das formigas, Macunaíma conseguiu sobreviver. Já nas últimas palavras do livro, não aparece nenhuma formiguinha sarará para juntar o sangue espalhado ou as partes amputadas do herói. Esse despedaçamento final parece indicar na contramão do desejo ideal de organização, a vitória do hibridismo, da disparidade, do improvisado, do desconjuntado.

No final da rapsódia Macunaíma desiste da vida neste mundo e se torna a constelação da Ursa Maior. Em explicação a Manuel Bandeira, Mário diria que tal constelação seria visível em todo o território nacional. De novo o aspecto agregador do projeto de Mário.

A viagem cósmica do herói não é saída nem solução para o impasse entre o primitivismo ameaçado e a vida urbana de caráter europeu ou americano. O retorno de Macunaíma ao Uraricoera não tem sabor de triunfo e sua transformação em estrela não é apoteótica, mas melancólica, porque é fruto da piedade.

Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior (ANDRADE, M., 2007, p. 210).

No entanto, o resultado não é pequeno. Macunaíma se transforma em uma "nova constelação": a da Ursa Maior, que é uma grande e famosa constelação do

hemisfério celestial norte, citada pelos antigos e modernos, que pode ser vista "em todo o Brasil, sempre na direção norte, para o lado da região amazônica [...]".²³

De acordo com Carol Skyhamill, "A *Odisseia* de Homero traz referências a constelações como a Ursa Maior, Órion e as Plêiades e descreve como as estrelas podem servir de guia para os navegantes."²⁴ Na passagem abaixo, extraída da *Odisseia*, temos um exemplo:

O mastro apruma; enfim, sobre alavancas,
A jangada escorrega ao mar divino.
Ao quarto Sol perfeito o seu trabalho,
Por despedida ao quinto a ninfa o lava,
Perfuma e veste; o vinho em odre fecha,
Num maior água, em saco os acepipes,
O sustento em surrão; tépidas auras,
Meigas invoca. O pano o divo Ulisses
Contente expande, lesto agita o leme;
Cortado o sono, as Plêiadas observa,
Tardo Bootes, a Carreta ou Ursa
Em Órion sempre fita ao revolver-se [...].²⁵

A viagem de Macunaíma em seu regresso da cidade de São Paulo para o Império do Mato Virgem parece ter a intenção de reduzir a ruptura do eu consigo mesmo e com o mundo, movimento de elevação que equivale à descida do homem às origens, em busca de uma imagem, de um tempo, de um espaço onde a unidade ainda não se perdera. As viagens fantásticas, bem como as viagens na própria terra recebem, então, a marca de um sujeito que não se reconhece nos itinerários conhecidos, representado pelo personagem sem caráter, Macunaíma, num exercício de busca constante da identidade individual e coletiva.

²³ RICARDO, Gilberto. *Cultura brasileira: Memórias sobre as relações da obra Macunaíma de Mário de Andrade com as teorias históricas*.

Disponível em www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00003.htm

²⁴ *Astronomia Grega*. Disponível em

http://asmrpg.com.br/w/index.php?title=Astronomia_I&oldid=4172

²⁵ HOMERO. *Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

Disponível em <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/homero-odisseia/homero-odisseia-5.php>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das primeiras décadas do século XX, a técnica das imagens espaciais passou a constituir elemento fundamental, examinado enquanto fruto de um complexo inter cruzamento entre os determinismos geográficos, a experimentação técnico-tecnológica, os cientificismos e a importação dos modelos estrangeiros. Desta forma, o imaginário geográfico brasileiro configura-se como uma trama complexa de textos e contextos que projeta a nossa sociabilidade e a institucionalização do espaço geográfico como um mecanismo pragmático e simbólico de construção da nação e de seu desenvolvimento político, social e cultural. Essa experiência espaço-temporal sofreu mudanças mais marcantes com o advento da modernidade.

Esta fase de inovação modernista, de compressão do espaço-tempo, de ascensão do capitalismo, passou a configurar uma "crise de representação". Mudanças no cotidiano, nas práticas particulares e públicas apontavam para uma tensão que absorvia a segurança de horizontes fixos, de significados eternos para os cenários culturais. Abriu-se a reflexão de conceitos típicos de uma época e surge uma nova dimensão do "local" e "global". O habitante passa a conviver não só com o aniquilamento do espaço pelo tempo, mas com possibilidades de experiências múltiplas dessa abreviação. Assim, mergulhados em um intenso cotidiano de atividades, de deslocamentos espaço-temporais cada vez mais abreviados pelos meios tecnológicos de comunicação, é como se nossos corpos passassem por mundos e tempos sem o sentimento de uma cultura "local", de uma experiência de "lugar".

Diante das mudanças que ocorreram, tanto no âmbito internacional, como também no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, novas correntes artísticas começaram a circular pela Europa e a maior parte do mundo ocidental passou por profundas transformações políticas, sociais, econômicas, tecnológicas e culturais que transformaram radicalmente a forma de viver e de sentir o mundo do homem moderno. As invenções revolucionárias como o automóvel, o telégrafo, o telefone, o cinema, assim como a comunicação via rádio, passaram a fazer parte do cotidiano das grandes cidades, cada vez mais urbanizadas; mudanças que

anunciaram os novos rumos das culturas locais e o intercâmbio cultural. As distâncias passaram a ser mais curtas com a construção de estradas de ferro.

No Brasil, esse momento é de grande reflexão sobre a identidade como construção de um povo, enquanto nação autônoma. A semana de Arte Moderna, em 1922, ocorreu cem anos após a Independência do Brasil (1822). E diante desse espírito de liberdade e de intensa renovação, um pequeno grupo de intelectuais desperta um interesse extraordinário pela cultura popular, enriquecendo, assim, a nossa literatura. Desta forma, conduzimos nosso trabalho analisando a obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicada em 1928, pelo escritor Mário de Andrade, pelo viés da representação do espaço na narrativa, o qual se apresenta como uma "embrulhada geográfica proposital", nas palavras do autor, e aponta tanto para uma aproximação das diversas regiões do Brasil quanto para a diversidade do país.

Buscar estudar a rapsódia marioandradiana do ponto de vista da constituição do espaço é importante para a compreensão das conexões possíveis da literatura modernista brasileira com modos de representação do ambiente rural e do urbano, e com o compromisso de assumir uma postura crítica face à modernidade a certos contextos históricos, sociais e culturais no Brasil das primeiras décadas do século XX, momento conturbado e de grandes mudanças que se consolidaram como um dos mais fecundos movimentos literários e culturais de nossa história.

Nas viagens fantásticas de *Macunaíma*, os espaços geográficos percorridos por ele são justapostos, constituindo-se em uma viagem fabulosa, irreal. Desta forma, consideramos que a ausência de um itinerário realista percorrido pelo herói, no entanto, não impediu que identificássemos na obra questões importantes sobre o espaço rural e espaço urbano do Brasil moderno, conforme se vê, por exemplo, no impacto de *Macunaíma* ao chegar à cidade de São Paulo. Nesse sentido, o presente trabalho propôs uma análise dos espaços percorridos pelo herói, com seus elementos constitutivos, visando identificar e discutir relações entre a narrativa e aspectos da modernização brasileira. É nessa direção que Mário de Andrade se orientou ao idealizar um personagem que em pouco tempo corta o Brasil de norte a sul numa viagem fantástica, em cuja atmosfera onírica o herói

constata fatos históricos, que tendo ocorrido no passado, são desviados para o presente.

Concluimos que a narrativa da demanda de um herói pelo amuleto da sorte, a muiraquitã, em uma nação diversificada é uma narrativa de busca que aponta para a procura do artista no espaço e tempo da modernidade. O escritor Mário de Andrade conseguiu realizar sínteses do Brasil, de seus costumes, de suas dores, de suas fraquezas e de suas forças, de seu folclore, de sua natureza, de suas contradições, de sua gente. Pôs em questão algo que lhe é caro: a necessidade de o artista brasileiro voltar-se para a tradição sem deixar de ser moderno. Mas está em questão também a condição do homem moderno que se transforma em máquina. A sobrevivência desse herói e sua arte está na memória deixada em forma de canto. A inutilidade da Ursa Maior aponta para a inutilidade da arte no contexto em que tudo tende a se transformar rapidamente em mercadoria. A Ursa Maior é Macunaíma e o narrador acrescenta que "é mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu" (ANDRADE, M., 2007, p. 210).

No entanto, mais interessante é o próximo fim da obra, presente no epílogo no qual o narrador, à maneira do eu poético de Gonçalves Dias em "I-Juca-Pirama", que nos canta "meninos eu vi", assume que o que estamos a ler é um canto em toque resgado, resultado do que Macunaíma contou para o papagaio, que contou para ele, que está a nos contar.

Tem mais não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Luiz Antonio; GUIDACCI, Jorge. **Indecências e desmandos do herói Macunaíma em sua passagem pela Terra-Brasil**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Ltda, 1954.

A IMPORTÂNCIA da literatura e das artes plásticas no contexto da cultura angolana – Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ Brasil <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/docentes/62671-1.pdf>.

ALENCAR, José de. **Iracema**. 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1975.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopes, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Estabelecimento do texto por Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007. 240 p.

_____. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. **Poesias Completas**. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1980.

_____. Prefácio interessantíssimo. In: _____. **Pauliceia desvairada**. Caixa Modernista. Edusp/Editora UFMG/Imprensa Oficial, São Paulo, 2003. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

ANDRADE, Pedro Duarte de. **Dois tempos da literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o modernismo**. Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 8.

ANTELO, R. **Na ilha de Marapatá, Mário de Andrade lê os hispano-americanos**. São Paulo: Hucitec, 1986.

ARANHA, Luís; ASCHER, Nelson (org.). **Cocktails: poemas**. Apresentação Nelson Ascher. São Paulo: Brasiliense, 1984.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. A Poética do Espaço. In: _____. **Os pensadores XXXVIII**. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. O discurso no romance. In: _____ **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BARBOSA, Frederico; SANTOS, Elaine Cuencas. **Modernismo na literatura brasileira**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009. 280 p.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 2ª ed. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo, Brasiliense: 2000 (Obras Escolhidas, vol.3).

_____. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de historia. In: _____ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e historia da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet, 2ª ed., Brasiliense, 1986 b. [Obras Escolhidas. v. 1].

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovialti e Marcelo Macca. São Paulo. Editora Schwarcz Ltda. Companhia das Letras, 1986. 347 p.

BERRIEL, Carlos Eduardo O. **Dimensões de Macunaíma**: Filosofia, Gênero e Época. Tese de Mestrado, UNICAMP, 1987.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1964.

BOAVENTURA, M. E. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil**. Apresentação Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. 182 p.

_____. **Vida e morte da antropofagia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____ **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRADBURY, Malcolm. As cidades do modernismo. In: _____. BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo guia geral**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 150 p.

CAMARGO, Suzana. **Macunaíma - ruptura e tradição**. São Paulo: MassaoOhno/ João Farcas/ Editores, 1977. 145 p.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial**: crônica da belle époque paulistana. São Paulo: editora SENAC São Paulo, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite& outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. **Ciência e cultura**. São Paulo, [s. n.], 1972.

_____. **Formação da literatura brasileira**: Momentos Decisivos. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **O lugar no/ do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007. 85 p.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira** –origens e unidade –1500 a 1960 (vol. II). 1ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Cinquenta anos depois**. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, 02/ 05/ 1992, p. 11.

CHESNEAUX, Jean. **Modernidade-mundo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1956.
- CUNHA, Euclides. **Terra sem história: Amazônia. À Margem da História**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1994.
- EDSCHMID, Kasimir. Expressionismo na poesia. In: _____. TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Tradução Manuela Torres. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1969.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FIGUEIREDO, Priscila. **Macunaíma: enumeração e metamorfose** (tese de doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2006.
- FISCHER, Luís Augusto. **Literatura brasileira: modos de usar**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- FORTAREL, Jô. **Contexto e análise – Macunaíma Mário de Andrade**. 1ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- FROMM, Erich. **A revolução da esperança: por uma tecnologia humanizada**. São Paulo: Ed. Zahar, 1981.
- GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari, SILVA, Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LIMA, Nísia Trindade; HOCHMAN, Gilberto. **Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são...** Discurso médico-sanitário e interpretação do país. Ciências e saúde coletiva, 2000, vol.5, nº. 2, p.313-332. ISSN 1413-8123.

HOMERO. **Odisseia**. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Pref. De Antonio Candido. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

IANNI, Octavio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Enigmas da modernidade-mundo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JORDÃO, Marina Pacheco. **Macunaíma gingando entre contradições**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2000.

KOVADLOFF, S. **O silêncio primordial**. Trad. de Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974. 214 p.

_____. A poesia de Mário de Andrade. In: _____. **A dimensão da noite** (org. Antonio Arnoni Prado); prefácio Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, 1986.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

LIMA, Nísia Trindade; HOCHMAN, Gilberto. **Pouca saúde, muita saúva os males do Brasil são...** Discurso higienista e interpretação do Brasil. Ciência e Saúde Coletiva. Rio de Janeiro, v.5, n.2, 2000.

LINS, Álvaro. Por uma história literária do Brasil e por uma literatura brasileira. In: _____. **Filosofia, história e crítica na literatura brasileira**: Afrânio Peixoto, João Ribeiro, José Veríssimo, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.) **Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Macunaíma:** a margem e o texto. São Paulo: Hucitec, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

_____. **Mário de Andrade:** Entrevistas e depoimentos. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura.** Lisboa: Edições 70, 1984.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. **O Modernismo dá as cartas:** circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-22102012-122149/pt-br.php>

MAGNANI, J. G. C. **De perto e de dentro:** notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MANNHEIM, Karl. O Problema de uma Sociologia do Conhecimento. Tradução de Mauro Gama e Ina Dutra. In: _____. **Sociologia do conhecimento.** BERTELLI, Antonio Roberto (Org.); PALMEIRA, Moacir G.S.; VELHO, Otávio Guilherme. São Paulo: Livraria Pioneira, 1962.

MARTINS, F. M. (2001). Nietzsche, valores humanos e devir da técnica, in: _____ F. M. Martins e J. Machado Da Silva (orgs). **A genealogia do virtual:** comunicação, cultura e tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina.

MOISES, Massaud. **História da literatura brasileira.** 3ª ed. São Paulo: Cutrix, 1996.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Ideologias Geográficas.** São Paulo: Hucitec, 1988.

MORAES, Eduardo Jardim. **Estudos históricos.** Rio de Janeiro: [s. n.], vol. 1, n° 2, 1988, 220 p.

MORAES, Marco Antonio de. (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira.** São Paulo: EDUSP, 2000.

OLIEVENSTEIN, Claude, LAPLANTINE, François. **Um olhar francês sobre São Paulo.** Tradução de Maria Carneiro da Cunha. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. **Urbe industrializada:** o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade. Rev. bras. Hist. [online]. 2001, vol.21, n.42, pp.435-455. ISSN 1806-9347. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882001000300009>

PRADO JÚNIOR, Caio. **A cidade de São Paulo: geografia e história.** 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira.** 2ª ed. São Paulo: IBRASA; [Brasília]: INL, 1981. 156 p.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. 320 p.

RAMA, Angel. **A cidade das letras.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais.** São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo/ Raquel Rolnik.** 3ª ed. São Paulo: Publifolha, 2009 – Folha explica. 88 p.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira.** 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. 5º v.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSSO, Mauro (org.). **São Paulo, 450 anos: a cidade literária.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2004.

SANTO, Maria Inez do E. **Vasos Sagrados - mitos indígenas brasileiros e o encontro com o feminino.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. **O tecido do tempo: A ideia de patrimônio cultural no Brasil 1920-1970.** Universidade de Brasília: Dissertação de Doutorado em Antropologia, 1992. Endereço eletrônico: <http://www.abant.org.br/conteudo/livros/PatrimonioCultural.pdf>.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para seu estudo e para a história de suas relações.** Campinas: Editora da Unicam, 2004.

SCHORSKE, C. E. La idea de ciudad nel pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler. **Revista Punto de Vista**, Buenos Aires, n. 30, jul./ out. 1987.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo: Edusp: Iluminuras, 1995.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. **A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos.** Rio de Janeiro: ABC Graph Editora/ Barroso Produções Editoriais, 2003.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SENNA, Homero (org). **O Mês modernista**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

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

SILVA, Graziela Negrelli Bueno da. **Evolução do uso habitacional popular e o processo de formação de cortiços no centro de São Paulo** (TCC). Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2006. Disponível em <http://engenharia.anhembi.br/tcc-06/civil-17.pdf>.

SIMMEL, G. **A Metrópole e a vida mental**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, Biblioteca de Ciências Sociais, 2005.

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

SOUZA, Marcelo Silva. **O lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz**. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

STIEL, Waldemar Corrêa. **História dos transportes coletivos em São Paulo**. São Paulo: Edusp: Mc Graw-Hill do Brasil, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Lévi-Strauss, C. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 13ª ed. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1997.

TOLEDO, Benedito Lima. **São Paulo**: três cidades em um século. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

VIGARELLO, Georges. **O limpo e o sujo**: uma história da higiene corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a cidade na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

"Ser brasileiro não é ser selvagem, ser humilde, escravo do terror, balbuciar uma linguagem imbecil, rebuscar os motivos da poesia e da literatura unicamente numa pretendida ingenuidade popular, turvada pelas influências e deformações da tradição europeia. Ser brasileiro é ver tudo, sentir tudo como brasileiro, seja a nossa vida, seja a civilização estrangeira, seja o presente, seja o passado. É no espírito que está a manumissão nacional, o espírito que pela cultura vence a natureza, a nossa metafísica, a nossa inteligência e nos transfigura em uma força criadora, livre e construtora da nação."

(Conferência de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924. Está publicada em *Espírito Moderno*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1925.)