

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO**

MARIA DA CONCEIÇÃO JOSÉ DE SOUSA

**ASPECTOS DO NACIONALISMO ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE NO
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE PERSONAGENS**

TANGARÁ DA SERRA – MT

2017

MARIA DA CONCEIÇÃO JOSÉ DE SOUSA

**ASPECTOS DO NACIONALISMO ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE NO
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE PERSONAGENS**

Dissertação apresentada à Universidade do Estado de Mato Grosso – *Campus* Universitário de Tangará da Serra, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários PPGEL, para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Dante Gatto

TANGARÁ DA SERRA – MT

2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dante Gatto (Orientador)

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz (UEMS)

Profa. Dra. Elizabeth Batista (UNEMAT)

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

S725a SOUSA, Maria da Conceição José De.
Aspectos do Nacionalismo Estético de Mário de Andrade no
Processo de Criação de Personagens / Maria da Conceição José De
Sousa – Tangará da Serra, 2017.
86 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu
(Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências
Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra,
Universidade do Estado de Mato Grosso, 2017.

Orientador: Dante Gatto

1. Mário de Andrade. 2. Personagens. 3. Nacionalismo. 4.
Identidade Cultural. I. Maria da Conceição José De Sousa.
II. Aspectos do Nacionalismo Estético de Mário de Andrade no
Processo de Criação de Personagens: .

CDU 821.134.3(81)

Para meus filhos, Pedro Vitor, Ana Flávia e Vitor Manoel pela força e incentivo, pois toda vez que eu estava cansada, reanimava-me quando via reluzir o brilho de felicidade em vossos olhos.

Para meu amor, Luciano, pelo apoio, compreensão e por ter adormecido alguns dos seus sonhos em função do meu.

Para minha mãe, uma guerreira que nunca mediu esforços para investir e incentivar minha aquisição de conhecimentos.

Para meu pai (*in memoriam*) que certamente estaria orgulhoso pela minha conquista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço...

A Deus pela força e sustentação, alívio imediato nas horas de angústia e aflição.

Ao meu orientador, Professor Dr. Dante Gatto, pela confiança, liberdade, paciência, amizade e contribuições intelectuais durante o processo de escrita. A você, além da minha admiração, minha eterna gratidão.

Ao meu esposo, Luciano, pelo apoio e compreensão. Sou grata por todas as vezes que assumiu meu papel quando tive que me ausentar para ir a Tangará da Serra cumprir os créditos das disciplinas ou tive que me deslocar para participar de eventos e seminários em outras cidades. Obrigada por nunca me permitir desistir. Obrigada por ser meu porto seguro, meu chão.

Aos meus filhos, que mesmo sem ainda entenderem direito os obstáculos da caminhada deram-me força e incentivo para continuar. A eles, minha gratidão pela compreensão e superação das minhas ausências.

À minha mãe e ao meu irmão, por suportarem a minha distância durante os dois anos de mestrado. Agradeço igualmente ao meu sogro, cunhadas, cunhados e sobrinhos, por suportarem nossa falta.

Às minhas amigas de jornada científica: Jeciane, Adriana, Erenil e Patrícia, por compartilharmos angústia, ansiedade e também momentos bons e inesquecíveis. Foram muitas as aflições divididas ao longo desses dois anos, assim como risadas e conquistas.

Agradeço em especial à Jeciane, pelas dúvidas partilhadas e pelas suas contribuições.

Aos amigos de trabalho, pela admiração e incentivo, em especial, Maria das Graças e Maria José.

Ao professor, Dr. Agnaldo Rodrigues, pela confiança, simpatia e cooperação intelectual.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pelos preciosos ensinamentos.

À UNEMAT, pela oportunidade de realizar um sonho que há alguns anos parecia-me muito distante.

Aos professores da minha banca de qualificação: Professor Dr. Aroldo Abreu e Professora Dra. Elisabeth Batista, pelas valiosas colaborações.

Aos professores da minha banca de defesa: Professora Dra. Elisabeth Batista e Professor Dr. Ravel Giordano Paz, pela cuidadosa leitura do meu trabalho.

Enfim, agradeço a todos que de forma direta ou indireta contribuíram para a realização desse sonho. A todos, muito obrigada!

E quem dentre os homens não quiser morrer de sede precisa aprender a beber de todas as taças.

(Nietzsche em Assim falou Zaratustra)

RESUMO

Esta pesquisa debruça-se sobre algumas obras de Mário de Andrade para interpretar o processo de construção de algumas de suas personagens que estão submetidas ao *nacionalismo estético*. Para isso, abordaremos elementos nacionais presentes nas personagens das obras *Primeiro Andar* (1926), *Os Contos de Belazarte* (1934), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928). Assim, ao interpretarmos tal processo, mostraremos que no processo de criação de um autor há sempre um centro e um núcleo. Em Mário de Andrade, o núcleo seria a identidade cultural brasileira que oscila num centro gravitacional, o nacionalismo. Desse modo, observamos que o personagem Macunaíma possui traços nacionais do personagem Carlos do romance *Amar, verbo intransitivo*, mas de forma mais aprofundada, ou seja, em *Macunaíma* e *Amar, verbo intransitivo* são abordados costumes, expressões populares, traços físicos e psicológicos do brasileiro. Nesse sentido, podemos dizer que, na busca pela nossa identidade nacional, Macunaíma seria a versão ampliada de Carlos.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Personagens, Nacionalismo, Identidade cultural.

ABSTRACT

This research focuses on some works by Mário de Andrade in order to interpret the process of construction of some of their characters that are subjected to the aesthetic nationalism. For that, we will approach national traits present in the characters of the works *Primeiro Andar* (1926), *Os Contos de Belazarte* (1934), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928). Thus, to interpret this process, we will show that in the creation process of an author there is always a center and a core. In Mário de Andrade's, the core would be the Brazilian cultural identity that oscillates in a gravitational center, the nationalism. Thus, we observe that the character Macunaíma has national traits of the character Carlos, from *Amar, verbo intransitivo*, but in more depth, that is, in *Macunaíma* and *Amar, verbo intransitivo* customs, popular expressions, physical and psychological traits of Brazilian are included. In this sense, we can say that, in the pursuit of our national identity, *Macunaíma* would be the expanded version of Carlos.

Keywords: Mário de Andrade, Characters, Nationalism, Cultural identity.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1. AUTONOMIA LITERÁRIA E A BUSCA DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA 14	
1.1 UMA BREVE ABORDAGEM DA FASE COLONIAL	14
1.2 O ROMANTISMO BRASILEIRO: RUMO À IDENTIDADE CULTURAL.....	21
1.3 MODERNISMO: O RETORNO DA BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL.....	27
1.4 MÁRIO DE ANDRADE E O SEU PROJETO NACIONALISTA	31
2. MÁRIO DE ANDRADE: SUAS PERSONAGENS E O NACIONALISMO	40
2.1 A PERSONAGEM NO ROMANCE MODERNO.....	40
2.2 A BUSCA DA NACIONALIDADE NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS	50
2.2.1 <i>PRIMEIRO ANDAR</i>	51
2.2.2 <i>CONTOS DE BELAZARTE</i>	62
2.3 A REPRESENTAÇÃO NACIONAL NAS PERSONAGENS CARLOS E MACUNAÍMA	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	84

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh Pirineus! ôh caiçaras!
Se um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!
(Mário de Andrade).

A presente dissertação apresenta uma abordagem que visa interpretar o processo de construção dos personagens de Mário de Andrade que estão submetidos, conforme Telê Porto de Ancona Lopez, ao “nacionalismo estético”. Ou seja, é atribuído aos seus personagens aquilo que o autor considera como tipicamente brasileiro. Nota-se que, para Mário de Andrade, não bastava apenas apresentar traços da fauna ou flora em suas obras, mas era preciso aprofundar a tipicidade da cultura e, para isso, precisou vivenciar a cultura popular para depois transpô-la para suas obras. Como estudioso eclético que era, sabia ser necessário “redotar o Homem de meios propícios a um reequilíbrio de sua natureza, abalada por excesso de racionalismo e desmitificações da cultura”. (LOUBET, 1993. p.113). Teorizou a literatura em função da cultura brasileira, chegou a afirmar Lopez (1972, p. 11).

Ao observarmos as narrativas de Mário de Andrade, podemos perceber, de forma veemente, a presença das especificidades brasileiras na busca da representação da identidade cultural. Mas, as perguntas que se estabelecem são: que identidade é essa que o autor paulistano pretendia representar? Por que ele dedicou-se a estudar os aspectos culturais brasileiros a ponto de sacrificar a sua estética em função da representação da identidade do brasileiro? E como Mário incluiu os aspectos nacionais em suas narrativas até chegar a *Macunaíma*? Diante desses e de outros questionamentos inicia-se o trajeto desta pesquisa.

Após a leitura das obras *Primeiro Andar* (1926), *Os contos de Belazarte* (publicado em 1934, mas escrito concomitantemente a *Amar, verbo intransitivo*), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928), levantou-se outro questionamento: poder-se-ia interpretar, na busca da representação da nossa identidade cultural, *Macunaíma* como a versão ampliada de Carlos? Além das questões levantadas com a leitura podemos perceber que a cada personagem

criado, em especial os masculinos, Mário de Andrade acrescentava-lhes mais traços nacionais brasileiros, até chegar a *Macunaíma*.

Dessa forma, destacar as especificidades brasileiras dos personagens das narrativas marioandradianas é percorrer um caminho que nos leva a acreditar que a busca da nossa identidade cultural, por Mário de Andrade, não se resumiria à representação de um ser, mas da apresentação dos retalhos que a constitui. Nesse ensejo, estaria presente a imagem arlequinal de que tanto Mário de Andrade gostava. Talvez, o que mais esclareça o que queremos explicar aqui, seja a conhecida frase: “constância cultural brasileira constatada”. (LOPEZ, 1944, p.14)

Vale ressaltar que Mário de Andrade utiliza-se do contato com o popular transpondo-o para as suas obras. Desse modo, faz a interação do popular com o erudito para representar a psicologia e costumes do brasileiro.

De modo geral, a pesquisa terá como base teórica Edward Morgan Forster, Georg Lukács e Beth Brait, para a abordagem sobre personagens; Bernardo Ricupero e Dante Moreira Leite, no tocante à busca da identidade no Romantismo. Já para abordarmos o Modernismo fizemos uso de João Luiz Lafetá, Marta Morais da Costa e Alfredo Bosi. Como suporte crítico para a análise das obras de Mário de Andrade, utilizaremos Antonio Candido, Telê Porto de Ancona Lopez, Leda Miranda Hühne, Maria Augusta Fonseca, João Pacheco, Eduardo Jardim de Moraes, Gilda de Mello e Souza entre muitos outros.

A dissertação divide-se em dois capítulos. O primeiro capítulo “Autonomia literária e a busca da identidade cultural brasileira” subdivide-se em quatro subtítulos, 1.1. Uma breve abordagem da fase colonial; 1.2 “O Romantismo Brasileiro: rumo à identidade nacional”; 1.3 “Modernismo: o retorno da identidade nacional”; 1.4 “Mário de Andrade e o seu projeto nacionalista”. Apresentaremos referências de obras que estariam voltadas para a perspectiva nacional, tanto na fase colonial, assim como no Romantismo e Modernismo. Ainda nesse primeiro capítulo faremos uma abordagem e, de certa forma, uma comparação, de como a busca da identidade brasileira deu-se desde a independência do Brasil - percorrendo os projetos literários que se acentuou no romantismo - até o modernismo, com a publicação de *Macunaíma*. Terá, portanto, o intuito de elucidar as contribuições de Mário de Andrade para o entendimento da cultura brasileira e a grande preocupação que sempre teve de colocar a literatura nesse processo.

No segundo capítulo, “Mário de Andrade: suas personagens e o nacionalismo” faremos um recorte das obras já anunciadas acima: *Primeiro Andar* (1926), *Os contos de Belazarte* (1934), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928). Assim, retomaremos o enredo dessas narrativas, tendo por finalidade facilitar a apresentação dos traços nacionais presentes em alguns personagens de cada uma delas. Nesse capítulo pretendemos deixar claro que as características do ser brasileiro aprofundam-se mais a cada personagem criado por Mário de Andrade. O próprio título dos subcapítulos é exemplar do que queremos comentar introdutoriamente: 2.1 “A personagem no romance moderno” em que o enfoque principal está na configuração problemática abarcada pelo romance, notadamente a personagem; 2.2 “A busca da nacionalidade na construção das personagens” em que adentraremos nos contos analiticamente, separando os contos de *Primeiro Andar* e *Contos de Belazarte* e o terceiro subcapítulo ganhou o título “A representação nacional nas personagens Carlos e Macunaíma”.

Do livro de conto *Primeiro Andar*, selecionaremos os contos: “Caçada de Macuco”, “Caso Pansudo”, “Galo que não cantou”, “Brasília”, “Moral Quotidiana” e “Eva”. No conto “Caçada de Macuco” cuidaremos da análise das personagens Maria e Nhô Pires; Nhô Rezende e Felipão; Jacinta e Telinho; Louis e Iolanda; o Marido, a Esposa brasileira e a Amante francesa e, por fim, Eva, Julinho, Dona Julia e o “Desejo”. Da obra *Os contos de Belazarte*, interpretaremos os contos “O besouro e a Rosa” e suas personagens João, Pedro Mulatão e Rosa; “Jaburu malandro” com Carmela e Almeidinha; “Caim, Caim e o resto” e as personagens Aldo e Tino; “Menina de olho no fundo” em que destacaremos Dolores e Seu Gomes; “Túmulo, túmulo, túmulo” com Ellis, Belazarte e Dora; e “Nízia Figueira, sua criada” em que analisaremos as personagens Nízia e Rufina. Em *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*, apresentaremos traços nacionais das personagens Carlos e Macunaíma, respectivamente, evidenciando aspectos que os aproximam em nome daquela *constância cultural* que já comentamos.

Assim, acreditamos que ao apresentarmos traços da brasilidade que se repetem nas personagens, articulando-as demonstraremos que, no processo de criação de um autor, há sempre um centro e um núcleo, sendo que em Mário de Andrade, o núcleo seria a identidade cultural brasileira que oscila num centro gravitacional, o nacionalismo. Enfim, acreditamos demonstrarmos que, no processo de criação das narrativas de Mário, a busca pela nossa identidade foi constante e

que a cada narrativa e a cada personagem, as especificidades brasileiras se aprofundavam de forma marcante. Dessa maneira, observaremos que nacionalidade, cultura popular e erudita, identidade cultural e brasilidade penetram toda a sua obra.

1. AUTONOMIA LITERÁRIA E A BUSCA DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA

Sentimentos em mim do asperamente
Dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
Intermitentemente no meu coração arlequinal...
[...]
Sou um tupi tangendo um alaúde.
(Mário de Andrade)

1.1 UMA BREVE ABORDAGEM DA FASE COLONIAL

Durante a fase colonial no Brasil, escrevia-se com o intuito de chamar a atenção dos portugueses para a nova colônia. Assim, tínhamos uma escrita focada na exaltação da terra. Segundo Dante Moreira Leite (1976, p.154), “essas imagens referem-se principalmente à natureza e, em menor escala, aos indígenas e aos colonos. A natureza é apresentada como exuberante e a terra como extraordinariamente fértil”. Na produção desse período, eram descritas a fauna, a flora, a fertilidade e os perigos da terra, e um dos pioneiros em relatar as qualidades e os obstáculos encontrados na colônia foi Gabriel Soares de Sousa, que se referiu, por exemplo, o empecilho que a saúva era para a agricultura.¹ A própria carta de Caminha se configura exemplar nesse sentido.

A *Carta* de Caminha constitui-se verdadeiramente nossa certidão de nascimento. “Espírito observador, ingenuidade (no sentido de um realismo sem pregas) e uma transparente ideologia mercantilista batizada pelo zelo missionário de uma cristandade ainda medieval.” (BOSI, 1997, p.14). Destacaremos alguns trechos bastante curiosos, descrevendo os índios:

¹ Dos textos de origem portuguesa merecem destaque: a *Carta* de Pero Vaz de Caminha a El-rei D. Manuel, referindo o descobrimento de uma nova terra e as primeiras impressões da natureza e do aborígene; o *Diário de Navegação* de Pero Lopes de Souza, escrivão do primeiro grupo colonizador, o de Martim Afonso de Souza (1530); o *Tratado da Terra do Brasil* e a *História da Província de Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil* de Pero Magalhães Gândavo (1576); a *Narrativa Epistolar* e os *Tratados da Terra e da Gente do Brasil* do jesuíta Fernão Cardim (a primeira certamente de 1583); o *Tratado Descritivo do Brasil* de Gabriel Soares de Souza (1587); os *Diálogos das Grandezas do Brasil* de Ambrósio Fernandes Brandão (1618); as *Cartas* dos missionários jesuítas escritas nos dois primeiros séculos de catequese; o *Diálogo sobre a Conversão dos Gentios* do Pe. Manuel da Nóbrega e a *História do Brasil* de Fr. Vicente do Salvador (1627).

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência.²

Há uma preocupação em atenuar uma eventual impressão de selvageria:

Mas apesar de tudo isso andam bem curados, e muito limpos. E naquilo ainda mais me convenço que são como aves, ou alimárias montezinhas, as quais o ar faz melhores penas e melhor cabelo que às mansas, porque os seus corpos são tão limpos e tão gordos e tão formosos que não pode ser mais!³

A conclusão encerra uma síntese dos ideais colonizadores:

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d'agora assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem!

Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui esta pousada para essa navegação de Calicute bastava. Quanto mais, disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé!⁴

A preocupação com as riquezas minerais, no entanto, é sugerida:

O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, aos pés uma alcatifa por estrado; e bem vestido, com um colar de ouro, mui grande, ao pescoço. E Sancho de Tovar, e Simão de Miranda, e Nicolau Coelho, e Aires Corrêa, e nós outros que aqui na nau com ele íamos, sentados no chão, nessa alcatifa. Acenderam-se tochas. E eles entraram. Mas nem sinal de cortesia fizeram, nem de falar ao Capitão; nem a alguém. Todavia um deles fitou o colar do Capitão, e começou a fazer acenos com a mão em direção à terra, e depois

² CAMINHA, Pero Vaz de. **A Carta**: de Pero Vaz de Caminha. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2016. p.3.

³ Id., op. cit., p.9.

⁴ Id., ibid., p.14.

para o colar, como se quisesse dizer-nos que havia ouro na terra. E também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, como se lá também houvesse prata!⁵

É nesse período que surgem as primeiras manifestações literárias, no entanto, ainda detínhamos apenas uma *literatura de informação*. Aliás, tal designação, adotada aqui e ali, carrega uma contradição básica, tendo em vista que a condição informativa descarta a possibilidade de se constituir *literatura*, no entanto:

A pré-história das nossas letras interessa como reflexo da visão de mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país. É graças a essas tomadas diretas da paisagem, do índio e dos grupos sociais nascentes, que captamos as condições primitivas de uma cultura que só mais tarde poderia contar com o fenômeno da palavra-arte.

E não é só como testemunho do tempo que valem tais documentos: também como sugestões temáticas e formais. Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos agudos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro: então, os cronistas voltaram a ser lidos, e até glosados, tanto por um Alencar romântico e saudosista como por um Mário ou um Oswald de Andrade modernista. Daí o interesse obliquamente estético da “literatura” de informação. (BOSI, 1997, p.13).

Cândido (1959, p. 23) distinguiu *manifestações literárias* de *literatura* propriamente dita. Consiste, literatura, num “sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitam reconhecer as notas dominantes duma fase”. São estas notas dominantes características internas como língua, temas, imagens, bem como elementos de natureza social e psíquica que, literariamente organizados, fazem da literatura “aspecto orgânico da civilização”. Acrescente-se ainda a existência de: Produtores literários mais ou menos que conscientes do seu papel; Receptores que engrossam uma variabilidade de público e um mecanismo transmissor que é uma linguagem, traduzida em estilos, que, por sua vez, liga produtores e seus correspondentes receptores. Valida-se, assim, uma “comunicação inter-humana”, um “sistema simbólico” que chamamos literatura, em que as

⁵ Id., *ibid.*, p.4.

veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. Por fim, “formação da continuidade literária” se dá com a integração no sistema dos escritores de um dado período. Isto resulta numa tradição à medida que implica padrões que influenciam comportamento e pensamento. A literatura, enquanto fenômeno da civilização, sustenta-se nesta tradição.

Nas fases iniciais, não há formação de grupos de escritores, elaboração de uma linguagem própria e público. Não há, pois, literatura porque não representam um sistema, mas, quando muito, um esboço. Do séc. XVI às Academias do séc. XVIII o que há são *manifestações literárias* que não deixam de ser, no entanto, importantes, uma vez que representam nossas raízes literárias. Gregório de Matos, apesar de ter permanecido na tradição local da Bahia não existiu literariamente até o Romantismo que o redescobriu e pode devidamente avaliá-lo.

Antonio Candido, ainda, lembra que:

Os homens que escreveram aqui durante todo o período colonial são, ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, iniciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria. A sua atividade intelectual, ou se destina a um público português, quando desinteressada, ou é ditada por necessidades práticas (administrativas, religiosas, etc.) (CANDIDO, 2002, p. 90).

Segundo Afrânio Coutinho, em tese defendida nos anos 60, a especificidade e a autonomia da literatura brasileira já se faziam desde Gregório como uma *tradição afortunada*, livre de conflitos e rupturas, com um unívoco espírito nacional que evolui gradativamente como manifestação espontânea, como aconteceria com qualquer indivíduo sujeito as mesmas condições geográficas e climáticas. O colonizador português, assim, teria passado por um processo de *obnubilação*, isto é, esquecimento total de suas práticas e valores de origem.

Tais ideias têm pressupostos e implicações bastante discutíveis. Conforme Pedrosa (1992, p.296), uma definição meramente geográfica de nacionalidade peca por conta da sublimação de apelos sociais e políticos, atendendo a identificação com expectativas institucionais do senso comum: a literatura brasileira constituir-se-ia meramente na literatura produzida no Brasil.

Silvio Romero, com seu estudo historiográfico polêmico (modelo sociológico positivista), abriu caminho para o trabalho crítico e historiográfico de Antonio Candido que parte de uma premissa que se opõe à de Afrânio Coutinho. Candido negará a ideia naturalizante e homogenizadora da nacionalidade. Para ele, um valor sociopolítico sustenta o conceito de literatura brasileira, um valor que foi e continua sendo definido e redefinido. Nossa literatura, portanto, só pode se constituir à medida da afirmação de uma vontade e uma consciência de identidade nacional que magnetizaram público e escritores para uma atividade literária brasileira. (CANDIDO, 1957, p.24-25).

A inserção geográfica de autores e a submissão a temas predefinidos como nacionais não determinam a atividade literária. Ou melhor, ela não está desvinculada a eles. Seria, sim, devedora de todo um movimento surgido no século XVIII com a autonomia proposta pelo Romantismo. Gregório de Matos, pois, está fora, em se considerando a literatura como uma atividade sistemática. Trata-se, conforme Cândido, de *manifestações literárias*, “não originadas de uma consciência nacional, independente de uma prática contínua de escritura e leitura e, por isso, incapaz de influir na formação de uma tradição literária.” (CANDIDO, 1957, p.25). A produção neoclássica, no entanto, tem o papel resgatado apesar de convencionalmente ser considerada mera reprodução alienada de formas e valores culturais europeus. O que pesa para Candido é a função aglutinadora das academias e sociedades literárias fundada no período com atuação pedagógica e política intensa. O pastor arcádico é concebido por ele como precursor do *índio* romântico. (CANDIDO, 1957, p.52-53).

O esforço de atualização do racionalismo clássico, próprio da poesia pastoril, colaborou para que a realidade rústica do Brasil se adequasse à linguagem literária. Tem-se assim aberto o caminho que permitiria a nossa literatura ocupar um lugar no quadro da cultura ocidental. Universal e particular, racional e expressivo, clássico e romântico relacionam-se dialeticamente, exemplarmente, na auto definição de Mário de Andrade: “um Tupi tangendo um alaúde” que se associa àquela que preside as relações de troca e dependência cultural. Candido descarta uma crença idealista na identidade nacional autônoma, e a inevitabilidade e conveniência de nossa submissão aos desígnios colonizadores, mas considera uma função repressiva e produtiva. Enfatiza ele o *duplo gume* mobilizador e direcionador de nossa formação cultural e literária, como das demais nações americanas.

A descrição da terra e o sentimento nativista, conforme José Aderaldo Castello, “transformados pelo gosto romântico, terão continuidade na Literatura Brasileira dos séculos XIX e XX” (CASTELLO, 1965, p. 56-57). Entretanto, Bernardo Ricupero (2004) alerta-nos que, o processo de nossa autonomia literária teria se iniciado e se intensificado a partir do século XVIII, mas, só teria efetivado-se a partir do século XIX com a nossa independência política.

1.2 O ROMANTISMO BRASILEIRO: RUMO À IDENTIDADE CULTURAL

Após a nossa independência política, sentiu-se a necessidade de também buscarmos a nossa autonomia literária, ou seja, precisávamos aderir a uma literatura com traços tipicamente brasileiros. Precisávamos ainda, superar “as formas mentais da época de colônia” (RICUPERO, 2004, p. 87). Tivemos como precursores de tal necessidade, o bávaro Friedrich Philip Von Martius, os ingleses John Artimage e Robert Southey e o francês Ferdinand Denis. Em 1826, Ferdinand Denis sugere a busca dessa autonomia em seu *Resumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du resumé de l’histoire littéraire du Brésil*. Segundo ele, a nossa literatura teria que ser original. Podemos observar que, mesmo querendo distanciar-se das influências europeias, ironicamente a nossa autonomia teve um pioneirismo estrangeiro.

“Denis sugere, pouco depois da independência, o programa indianista que tanto marcará o Romantismo Brasileiro” (RICUPERO, 2004, p. 87). Sendo assim, foi no Romantismo que se acentuou a busca da nossa autonomia literária. Ansiando uma independência literária e a representação de um ser nacional dentro de uma literatura nacional, os escritores brasileiros tomam para si um papel de ‘descobrir’ o país e a nossa identidade nacional, dessa maneira buscam o particularismo. Conforme Candido:

Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836 – 1870) e o ainda chamado modernismo, no presente século (1922 – 1945). Ambos representam particularismo literário na dialética local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante no modelo europeu. [...] o primeiro procura superar a influência

portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, [...].
(CANDIDO, 2002, p. 112).

O brasileiro precisava distinguir-se de Portugal, então, na tentativa de apresentar nossas particularidades, apareceram projetos como, por exemplo, a literatura nacionalista, a literatura indianista e a literatura regional. Além disso, fez-se do índio e do sertanejo personagens emblemáticos. Ora, o negro até então era visto como o escravo vindo da África e os europeus tidos como colonizadores, sendo assim, só restava ao índio que, era nativo da terra, representar nossa autêntica nacionalidade. Logo, é nesse contexto que a literatura indianista aparece, mostrando uma “imagem positiva do povo brasileiro: amor à liberdade, apego à terra e a valores individuais” (LEITE, 1976, p. 171).

No Romantismo, o índio serve de “mito de fundação nacional” (RICUPERO, 2004, p. 154). É visto como o bravo guerreiro e fonte de inspiração para os escritores desse período. O primeiro poema indianista brasileiro é escrito em 1837, *Nênia*, de Firmino Rodrigues da Silva. Nesse poema é retratado o lamento de uma índia chamada Niterói, pela morte do seu filho, e, nesse contexto, ela passa a representar também, a mãe dos brasileiros.

Niterói, Niterói, que é do sorriso
Donoso de ventura, que teus lábios
Outrora enfeitiçava? Cor de jambo
Pelo sol destes céus enrubescido
Já não são tuas faces; nem teus olhos
[...]
Dois arroios de lágrimas; — tu choras,
Desventurada mãe, a perda infausta
Do filho teu amado; e que outro filho
Mais sincero chorar há merecido?!
[...]
Também sou filho teu, oh minha pátria,
E o melhor dos amigos hei perdido,
Da minha guarda o anjo... eia deixemos
Amargurado pranto deslizar-se
Por faces, onde o riso só folgara:
Que ele mitigue dor que não tem cura!

Niterói tinha um sorriso que encantava, mas, de tanto chorar a perda do filho, sua face modificou-se, não parecia mais ser a mesma. Nesse ensejo de lamento e dor, ela não está sozinha, os brasileiros também choram essa perda.

Alegam serem seus filhos, lamentam a partida daquele que consideravam como o melhor amigo.

A mestiçagem aparece, em 1844, como tema do poema *Três dias de um noivado*, de Antônio Gonçalves da Silva. Segundo Ricupero, “o interesse pela situação da mestiçagem não é mero acaso, sendo o autor do poema ele mesmo mulato” (RICUPERO, 2004, p. 155).

Gonçalves Dias é outro escritor a identificar-se com a temática indianista, uma vez que, ele é filho de pai português e de mãe fruto da mistura de índio e negro. Na obra de Gonçalves Dias, eram exaltadas a beleza da natureza brasileira e a força do índio. Podemos perceber a exaltação da natureza e a expressão do sentimento nacionalista, por exemplo, no seu poema, *Canção do Exílio*. De acordo com Dante Moreira Leite:

A primeira corrente, de nítido nacionalismo, indicou um tema constante, não só aos poetas, mas, sobretudo aos anseios críticos dos românticos. A esse tema está ligada a mais conhecida poesia romântica, “A Canção do Exílio” de Gonçalves Dias (LEITE, 1927, p. 169).

Na sua produção épica, temos como destaque o poema *I-Juca-Pirama*. Nesse poema, é narrada a história de um índio tupi que se torna prisioneiro de uma tribo inimiga, os timbiras. Há um conflito vivido pelo prisioneiro, de um lado, ele pretende lutar e morrer como um guerreiro corajoso que era, e, do outro, deseja ficar vivo para cuidar do pai cego e doente. Os timbiras então resolvem libertá-lo, e ele para demonstrar sua garra, promete voltar à tribo e se entregar, quando a morte do pai vier a acontecer. Mas, mesmo assim, é acusado de covarde pela tribo inimiga. O índio vai até o pai e leva-lhe alimento, contudo, o seu pai sente o cheiro da tinta usada no ritual para sacrifício e renega o filho. Leva-o aos timbiras, pede que ele seja sacrificado e o amaldiçoa:

Sê maldito, e sozinho na terra;
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença da morte choraste,
Tu, cobarte, meu filho não és.
(DIAS, 1998, p. 122.)

Para provar que não é covarde, o índio luta bravamente contra seus inimigos e é redimido, passando, a partir desse ato, a ser respeitado por todos, até mesmo, pelos timbiras. Cabe alertar, que os inimigos dos indígenas, na escrita de Gonçalves Dias, eram também indígenas. Conforme Ricupero, esse recuo ao período pré-cabralino de forma idealizada, serve “para dar ao índio uma aura guerreira” (RICUPERO, 2004, p. 159). Desse modo, no último canto do poema *I-Juca-Pirama*, são enaltecidas as qualidades do índio guerreiro, sendo esse a representação não só um índio tupi, mas de todos os brasileiros. *I-Juca-Pirama* marca a transição das manifestações literárias nativistas, para uma manifestação de cunho nacionalista, que luta por uma literatura brasileira.

Assim como na poesia, a prosa também encontrou no índio a representação da nossa nacionalidade. José de Alencar, na busca de um projeto de construção da identidade brasileira, utiliza-se de uma produção diversificada. Escreveu romances indianistas, urbanos e históricos, dentre os seus romances indianistas, ganham destaque pela busca da nossa identidade – *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Uma das temáticas abordadas por Alencar, além do índio e da natureza, é a busca por uma língua mais brasileira, pois segundo ele, não bastava apenas abordar temas brasileiros, era preciso mais para se ter uma literatura nacional. Ele diz que “o conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. (...) É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu imagino” (ALENCAR, 1979, p. 206).

Segundo Antonio Candido (1959), Alencar foi o único escritor brasileiro a criar um mito heroico, ou seja, um mito de origem no Brasil, no caso com o romance *O Guarani*. Esse romance narra a história do fidalgo D. Antônio de Mariz, que resolve fixar-se no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, em terras oferecidas por Mem de Sá, em troca de serviços prestados para a coroa com a família - D. Lauriana (a esposa), os filhos Cecília e D. Diogo, e Isabel, que era considerada sobrinha de Mariz, mas na verdade, era filha dele com uma índia. Em *O Guarani*, temos a fidelidade do índio Peri à Cecília, o amor de Álvaro por Cecília, o de Isabel por Álvaro, e a morte de uma índia aimoré provocada de forma acidental por D. Diogo, o que resultará na guerra entre a família de D. Antônio de Mariz e os índios aimorés.

Peri e Cecília são apaixonados um pelo outro. Os dois demonstram pureza, todavia, são de natureza diferente, “enquanto a da menina branca está toda ela

amparada nas lições do cristianismo e da civilização, a do guerreiro é espontânea” (RICUPERO, 2004, p. 168). O fato do guerreiro Peri não ter devoção, mostrar-se servo de forma voluntária e ser capaz de fazer qualquer coisa por Cecília demonstra toda a sua grandeza.

Peri desejará lutar sozinho contra os aimorés para tentar salvar a família de sua amada, elabora um plano de lutar envenenado, para que depois de morto quando os vencedores fossem comer sua carne, morressem também. Mas é impedido de fazer isso pelos homens de D. Antônio, então foge desesperado para a floresta em busca de um antídoto. Quando retorna, encontra Isabel e Álvaro mortos por suicídio e D. Manuel prestes a explodir a casa em nome da honra. Então, no desespero de salvar a filha Cecília, D. Antônio revolve batizar Peri, para que ele se torne cristão e possa fugir com Ceci. Os dois fogem e veem a casa explodir, restando apenas Peri e Ceci.

Cecília insiste para que Peri vá morar com ela na cidade, entretanto, ele a convence a ficar com ele na floresta. Passam dias procurando um lugar certo para ficar, quando são surpreendidos por uma tempestade, que se transformará em um dilúvio. O guerreiro luta para arrancar uma palmeira do solo e salvar Ceci, os dois ficam no topo da palmeira e Ceci já sem esperanças, acredita que morrerá, porém, Peri tenta acalmar a amada contando-lhe a lenda de Tamandaré - essa lenda conta a história de um Tamandaré que sobreviveu a um dilúvio juntamente com sua esposa, abrigando-se no topo de uma palmeira e após o dilúvio passar, desceram e povoaram a terra.

É o mesmo que acontece com Ceci e Peri, eis aqui “o mito da origem do Brasil”. Depois do dilúvio, não há mais a relação de servidão entre eles, agora resta apenas um homem e uma mulher, ela branca (Cecília) e ele índio (Peri). O beijo entre eles, no final do livro indica “que eles, diferentemente da bastarda Isabel, que carrega consigo a vergonha de duas raças, seriam complementares” (RICUPERO, 2004, p. 170). Desse modo, as duas raças que se completam e que seriam igualmente nobres povoariam as terras brasileiras. De um lado, teríamos uma raça forte e guerreira que representa a natureza e do outro, teríamos uma raça nobre, que representa a civilização.

No romance *Iracema*, também de José de Alencar, conta-se a história da lenda, criada por Alencar, da origem do Ceará, que teria surgido do amor proibido entre Martim (branco) e Iracema (índia). A virgem dos lábios de mel não poderia

casar-se, pois era portadora do *segredo* da *Jurema*, bebida utilizada nos rituais religiosos da tribo, tendo, portanto, que permanecer virgem e fiel a Tupã. Então, ela e Martim apaixonam-se e resolvem fugir para viver esse amor proibido. Alencar traça mais uma vez a perspectiva da representação do surgimento do ser nacional.

Conforme Ricupero, em *Iracema*, assim como em *O Guarani*, “da relação entre natureza americana e civilização europeia, deve surgir algo novo, possivelmente uma civilização americana” (RICUPERO, 2004, p. 171). Em *O Guarani*, Peri era a representação da América e da natureza, em *Iracema*, teremos a própria Iracema como representação da América e o fruto do seu relacionamento com Martim como a origem do povo brasileiro.

O nacionalismo disseminado pelos românticos, durante a literatura indianista, não obteve tamanha proporção no que se refere ao que se propuseram, ou seja, não conseguiram atingir a *identidade brasileira*. Conforme Antonio Candido (1959) nos fala, o indianismo dessa fase levou os escritores para a demonstração local. Dessa maneira, coube à literatura regional, o papel nacionalista que os românticos se propuseram, uma visão de si mesmo.

A literatura indianista tinha como referência o Romantismo Europeu, portanto, nesse período, o índio era visto como o “bom selvagem”, sendo assim, os escritores europeizavam esse símbolo nacional. Já a literatura regional, não teve tal referência, o que contribuiu para implantar um nacionalismo mais avançado, no intuito de conhecer e observar a realidade de cada região brasileira, para que, desse modo, pudessem projetar a identidade nacional.

Com o romance regional, os escritores buscaram valorizar as características linguísticas, étnicas e culturais de cada região da nova nação. Buscavam ainda protestar contra a hegemonia dos centros, “tais reações, havidas tanto ao Norte quanto ao Sul, decidiram que o Brasil autêntico fica no interior e não no litoral deslumbrado pela Europa” (GALVÃO, 2000 p. 47). Assim, é inegável a contribuição que a literatura regional teve na tão desejada autonomia literária e na busca da identidade cultural, uma vez que, por meio dela, pode-se conhecer as partes, até então, desconhecidas do Brasil. Além disso, ela trouxe o sertão e suas características para a nossa literatura, temática que mais tarde seria retomada – tanto no chamado pré-modernismo, quanto na geração de 30 –, mas de forma diferenciada.

Cada região teve um representante e um romance regional que se destacou: no sul, José de Alencar com *O Gaúcho*; no centro-oeste, Visconde de Taunay com *Inocência*; e no norte, Franklin Távora com *O Cabeleira*. Conforme já argumentamos⁶, dentre esses, um dos romances que mais teve destaque foi o romance de Távora, sendo considerado por muitos críticos como o marco do regionalismo (nos referimos aqui ao período dentro da historiografia literária), não pelo tema abordado, mas, pela reivindicação de uma “Literatura do Norte”. Essa aparece como forma de reivindicar a existência de um espaço marginalizado do sertão. Algo provocado pelo privilégio dado ao centro. Conforme Pierre Bourdieu:

A reivindicação regionalista, por muito longínqua que pareça deste nacionalismo sem território, é também uma resposta à estigmatização que produz o território de que, aparentemente ela é produto. E de facto, se a região não existisse como espaço estigmatizado, como <<província>> definida pela distância económica e social (e não geográfica) em relação ao <<centro>>, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência (...) (BOURDIEU, 1989, p.126).

O romance *O cabeleira* conta a história de José Gomes, o Cabeleira, que é filho de Joana e Joaquim Gomes, tido como “sujeito de más entranhas”. Cabeleira, juntamente com o pai e seu bando deixam terror por onde passam. Ele é considerado um sujeito bom, mas que, sem opção e influenciado pelo pai, acaba cedendo ao crime. Luisinha e Cabeleira se conhecem na infância e apaixonam-se, porém, a carreira no crime os impede de ficar juntos.

Enquanto Cabeleira fogia da milícia para não pagar pelas suas atrocidades, reencontra Luisinha, promete-lhe amor eterno, e também lhe promete que nunca mais cometerá nenhum crime. Vivem, assim, uma intensa aventura amorosa. Mas, esse amor dura pouco, pois Luisinha morre devido aos ferimentos provocados por um incêndio e Cabeleira acaba preso e executado. O banditismo – o cangaço – até então, era um tema inédito.

Em *O Cabeleira*, há a representação da natureza, das tradições, dos costumes e dos componentes culturais do povo do norte - trovas e expressões populares da região norte -, indicando que esses elementos seriam traços emblemáticos da nossa identidade. Isso se devia ao fato de que, conforme Távora, o

⁶ Letras em Revista (ISSN 2318-1788), Teresina, V. 07, n. 01, jan./jun. 2016.

norte ainda não teria sido invadido por estrangeiros, como foi o sul. Távora intenta projetar um romance, cujos preceitos sejam originários da tradição oral e da história nortista, constituindo uma narrativa promotora de um nacionalismo que não se detém a descrever uma região, todavia, se ergue como crítica à sociedade brasileira. Assim, apresenta o regional na busca de representar o nacional.

Dentro da literatura regional, o projeto de Franklin Távora aproxima-se do que foi abordado em *Inocência* de Visconde de Taunay, tanto na busca da projeção da nossa identidade, quanto na forma de escrever, ou seja, a região retratada é conhecida pelo autor. Já em *O Gaúcho*, Alencar tentou a representação nacional revelando os costumes e cultura da região sul, no entanto, foi bastante criticado, visto que, retratou uma região que não conhecia detalhadamente. Segundo Távora, para se romancear, era preciso sair do gabinete, era necessário conhecer a região para retratá-la. Antonio Candido trata a forma de romancear de Távora como uma virtude:

A virtude maior de Távora foi sentir a importância literária de um levantamento regional; sentir como a ficção é beneficiada pelo contacto de uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo, que serviria de limite e em certos casos, no Romantismo de corretivo à fantasia. Ora, para ele este contacto se funda na experiência direta da paisagem, que o romancista deve conhecer e descrever precisamente (CANDIDO, 1981, p. 269).

O Cabeleira, *O Gaúcho* e *Inocência* são romances em que o homem, a natureza, os costumes típicos, a credence popular, a honra, a religiosidade e as particularidades de cada região são usadas para a representação nacional. Assim, esses elementos são transferidos para o homem sertanejo, que recebe o designo de ser a representação do elemento nacional, enquanto no indianismo essa função foi delegada ao índio e à natureza. A nação que se ergue das mãos dos escritores regionais é uma nação idealizada, construída sob o paradigma de um olhar romântico. Então, ainda não se tem aquilo que tanto se buscava, a identidade nacional do brasileiro, mas já existe um avanço rumo a ela, pois foi a partir do regionalismo que passamos a ter uma noção da nossa diversidade.

O nosso Romantismo e seus projetos – indianismo, nacionalismo e regionalismo –, que incorporaram a necessidade de negar a influência europeia e mostrar nossas peculiaridades na tentativa de buscar a nossa identidade cultural,

não foram suficientes. Era preciso de fato deixar de lado a europeização do Brasil. Porém, deve-se destacar a contribuição dos projetos românticos para os escritores que viriam depois. Talvez, na época, produziu-se o que era possível, todavia, não podemos deixar de delegar aos nossos escritores românticos o precioso papel de pensar diferente e buscar a nossa independência literária.

1.3 MODERNISMO: O RETORNO DA BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL

Com o Modernismo, a busca para retratar a nossa identidade ressurgiu como preocupação ideológica. A representação da entidade nacional dar-se-ia baseando-se no tradicional e popular. Analisando uma declaração feita por Oswald de Andrade em uma entrevista cedida ao *Jornal do Comércio* do Recife, em que o escritor paulista expôs sua compreensão dos rumos que o Modernismo vinha tomando, Eduardo Jardim de Moraes observa que nela encontra-se aquilo que será necessário para a renovação que os modernistas tanto almejavam:

Essa declaração de Oswald de Andrade traz as marcas das preocupações modernistas daquele momento: o modernismo propunha a renovação no domínio da produção artística. Ao mesmo tempo, e enfaticamente, ela faz a defesa da nacionalização das fontes de inspiração do artista brasileiro. O que importa não é apenas compatibilizar o que é moderno e o que é nacional. Importa mais apresentar o moderno como necessariamente nacional (MORAES, 1988, p. 221).

Dessa forma, os modernistas começaram, a partir de 1924, a incorporar tal referência. Eles tinham um lado voltado para as novas tendências vindas das Vanguardas, e, outro que mantinha um compromisso com a tradição e bebia das fontes populares, sendo assim, o moderno tornar-se-ia a representação do nacional.

O Modernismo brasileiro representa mais que um movimento estético que visava inovar a linguagem frente ao academicismo vigente, ele “já contém em si o seu projeto ideológico” (LAFETÁ, 2000, p. 20). Segundo Alfredo Bosi, o Modernismo foi “algo mais que um conjunto de experiências de linguagem [...] representou

também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar a fundo na realidade brasileira” (BOSI, 1981, p. 375). Assim, ele representa a busca da nossa identidade e a aceitação da nossa realidade. Aceitar a nossa realidade tal como ela é era uma das preocupações do escritor modernista Mário de Andrade, e, para ele, o Modernismo Brasileiro contribuiria para isso. Ele diz que:

O maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. [...]. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia (ANDRADE, 1983, p. 18).

Podemos dizer que o Modernismo teve dois momentos. O primeiro, chamado por Eduardo Jardim de Moraes de *imediatista*, de 1917 a 1924, foi o período em que o movimento contribuiu para uma renovação estética, digamos que uma inovação nas artes brasileira, tendo como base as tendências das Vanguardas europeias. Conforme nos fala Mário de Andrade: “o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importadas da Europa” (ANDRADE, 1990, p. 19).

Posto isso, “dentro desse quadro, as modernistas buscam a atualização da produção cultural brasileira ajustando-a a um outro tempo: a Modernidade, enquanto ordem universal, na qual o Brasil teria que se incorporar” (SILVEIRA, 1999, p. 32). Então, caberia à consciência intelectual, o papel de adequar o país às novas tendências, pois, era necessário ser moderno e ao mesmo tempo ser uma nação civilizada.

Durante o primeiro momento modernista, ainda não tínhamos nada definido no que se refere ao modo de pensar e ao foco do movimento modernista, devido ao estado de revolta e destruição que balançava os ideais estéticos e ideológicos dos intelectuais brasileiros. Sabemos que baseados “de maneira algo desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália” (CANDIDO, 2000, p. 120), eles buscavam “devorar” os valores europeus, a cultura do outro. De acordo com Mário de Andrade, o Modernismo:

Não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isso com o resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá (ANDRADE, 1990, p. 34).

Todavia, foi nesse primeiro momento que obtivemos uma ruptura com a estética tradicional, inovamos na linguagem, tivemos uma revolta contra o que era a *Inteligência nacional* (ANDRADE, 1990). Pudemos assim, nos libertar do academicismo que até então vigorava.

O segundo momento do Modernismo brasileiro, de 1924 a 1928, traz de volta a discussão dos elementos nacionais que representariam a nossa identidade. Para Sirlei Silveira, “caberia à inteligência criadora estudar e conhecer o Brasil, a fim de compreender a sua realidade interna, para então definir os traços básicos da unidade nacional” (SILVEIRA, 1999, p. 34), ou seja, era preciso que os intelectuais conhecessem a diversidade brasileira para depois poder encontrar a nossa identidade nacional e cultural.

Nessa fase, há um afastamento das experimentações estéticas e uma aproximação com a projeção do Brasil na ordem universal por meio do nacional, dessa maneira, essa fase passa a ter um caráter nacionalista. Conforme Eduardo Jardim de Moraes:

O segundo tempo modernista introduz no ideário modernista uma versão nova do universalismo: ela acredita que a ordem moderna, associada sempre à ideia de concerto internacional, determina para a situação brasileira a necessidade de propor, para viabilizar a incorporação, uma produção marcada de “caráter” nacional (MORAES, 1988, p. 236).

Vale lembrar que essa visão de cunho nacionalista, não se efetivou em todos os artistas da época, um dos autores que mais se destacou no Modernismo, quanto a esse olhar, foi Mário de Andrade.

O sentimento nacionalista do Modernismo é diferente daquele demonstrado no Romantismo. Nesse tínhamos uma representação do estado de pureza do índio, que era símbolo da nacionalidade. O nosso índio era demonstrado como o “bom selvagem”, e as nossas coisas eram idealizadas e europeizadas, tudo isso, na

tentativa de amenizar o constrangimento que a cultura brasileira, ainda em formação e diversificada, causava. Já no Modernismo, o índio é representado como o antropófago, aquele que devora a cultura europeia – temática abordada principalmente pelo escritor Oswald de Andrade – e, esse estado de coisas é negado em nome da valorização de uma cultura marcada pela diversidade racial. Para Antonio Candido:

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes [...]; a mestiçagem era ignorada a paisagem amaneirada (CANDIDO, 2000, p. 119-120).

O Modernismo trouxe à tona esses valores recalcados, o que antes era motivo como vergonha, agora é razão de orgulho. A mestiçagem é valorizada, o negro e o mulato são “temas de estudo, inspiração, exemplo” (CANDIDO, 2000, p. 120). Isto é, as nossas imperfeições, nesse momento, são vistas como influência e inspiração para a representação da nossa identidade.

Em meio a esse contexto da busca da nossa identidade e da valorização das nossas *deficiências* (CANDIDO, 2000), temos como uma das principais obras do Modernismo, *Macunaíma*. Já que nela é representada não apenas o resultado das pesquisas de Mário, mas também o ápice da realização do projeto nacionalista dos modernistas. Segundo Candido, em *Macunaíma*, Mário de Andrade:

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 recalcado que precisava adquirir um estado de literatura (CANDIDO, 2000, p. 120).

O Modernismo se estenderá até aproximadamente 1978, dessa forma faremos a abordagem dos dois momentos do movimento, uma vez que, a nossa pesquisa foi baseada em obras produzidas durante esse período (*Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*). Mesmo não abordando os acontecidos de todo o

Modernismo, sabemos de sua importância para a afirmação da nossa autonomia literária, a sua contribuição para formação da nossa literatura e a libertação dos padrões formais. De acordo com Antonio Candido:

A destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude: eis algumas contribuições do Modernismo que permitiriam a expressão simultânea da literatura *interessada*, do ensaio histórico-social, da poesia libertada (CANDIDO, 2000, p. 135).

Foi com todas essas inovações que conseguimos a tão sonhada ruptura com os valores tradicionais e a representação da identidade nacional. Sob esse paradigma, podemos dizer que o Modernismo foi o movimento mais autêntico da arte e da literatura brasileira.

1.4 MÁRIO DE ANDRADE E O SEU PROJETO NACIONALISTA

Como já mencionado anteriormente, Mário de Andrade foi um dos autores modernistas que mais se destacou no âmbito da escrita nacionalista, ou seja, foi o escritor que mais se preocupou com a nossa identidade cultural e nacional. Temos nas obras do escritor paulistano aquilo que Telê Porto de Ancona Lopez chamou de *nacionalismo estético* (LOPEZ, 1972), ou seja, existiam, nelas, aspectos culturais e nacionais. Conforme já argumentamos⁷, a concepção de nacionalidade para Mário de Andrade supera a ideia de indianismo, regionalismo, exotismo, nacionalismo ou patriotismo. Vai muito além. Para ele, ser nacionalista ou buscar a nacionalidade só era possível se vivêssemos a nossa cultura como ela era. Ou seja, precisaríamos primeiramente nos conhecer e nos aceitar.

Nacionalismo para Mário de Andrade, “é antes de tudo o entrosamento na verdadeira cultura nacional” (ANDRADE, 1927), e, esse entrosamento, só seria possível por meio do contato com a tradição popular, para que de fato, pudéssemos ter um reconhecimento da nossa nação. Para que isso acontecesse, Mário de

⁷ Revista Diálogos, nº 17, 3 vols., Vol. III, Garanhuns, PE. Disponível em: <www.revistadiálogos.com.br/anais>.

Andrade mergulhou a fundo na cultura popular, o que resultou nas suas pesquisas folclóricas e etnográficas. Marta Morais da Costa nos fala que:

Sua procura, em meados da década de 20, visa descobrir o que seja a “entidade nacional”, ou mesmo a “consciência nacional”, que ele acredita ser “íntima, popular e unânime”. Como artista, procurará na música, no folclore, na literatura popular, na pintura e na língua manifestações dessa nacionalidade, e pessoalmente confessa-se um “homem-do-mundo”, encarnação da dialética implantada pelo Modernismo de 22: nacionalismo X universalismo (COSTA, 1982, p. 19).

Vale salientar que, Mário de Andrade não buscava o universal, visava o conhecimento do nacional, pois ele acreditava que só por meio do nacional conseguiríamos projeção no universal.

Ora, o autor de *Macunaíma* buscava as peculiaridades do “ser brasileiro”, desejava que a Literatura do Brasil tornasse-se nacionalista (LOPEZ, 1972, p. 169). E nesse sentido, a literatura popular seria a sua aliada, pois, para ele, somente através do contato com o popular era possível o autoconhecimento da nação. Referindo-se a isso, Lopez destaca que:

Nacionalismo para Mário, já em 1925, é uma etapa de conhecimento, de auto-conhecimento nacional, que futuramente deverá ser suplantada pela integração das artes brasileiras na universalidade. Nessa hora, porém, não cuida da segunda etapa, a universal. (LOPEZ, 1972, p. 204).

Assim, se conhecêssemos a nossa cultura e nação, seríamos capazes de nos projetar não somente no contexto nacional, mas, também, universal, como ele mesmo nos fala: “só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura” (ANDRADE, 1925, p. 18). Sendo assim, o universalismo nas artes só dar-se-ia se levássemos o Brasil ao autoconhecimento.

Mário de Andrade fez um bom proveito dessa *vivência-reconhecimento* – viver a nossa cultura como ela é, ou seja, conhecermos a nossa diversidade e nos aceitar – em parceria com a cultura popular, quando fez desse autoconhecimento, seu projeto estético de criação literária. Quando aqui falamos em projeto estético de

Mário queremos dizer que ele utiliza-se de aspectos da cultura popular como, por exemplo: lendas, crendices, folclore, linguagem e costumes. Tendo por finalidade, explicar as contradições da nossa identidade e contribuir para o tão sonhado autoconhecimento do povo brasileiro, transfigurando esses aspectos populares para suas obras, conforme observa Lopez:

Mário de Andrade entra em contato com a Literatura popular em duas áreas distintas: o Folclore propriamente dito, quando pesquisa documentos ao vivo ou registrados em trabalhos folcloristas, etnográfico e sociólogos; a literatura culta, quando capta as composições populares e as recria em romances, contos e poemas (LOPEZ, 1972, p. 123).

Além da preocupação de inserir aspectos populares em suas obras e de representar a nossa identidade, Mário de Andrade tinha outra preocupação: como fazer isso e manter a incorporação da modernidade não só em suas produções, mas também nas dos modernistas. Essa inquietação estende-se às todas as artes brasileiras. Podemos confirmar isso em uma de suas correspondências enviadas à Tarsila do Amaral, em que Mário a alerta sobre tal realidade:

Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald, Sérgio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. [...]. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e a minha queridíssima Tarsila precisam (ANDRADE, 1975, p. 369).

Mário temia que a arte brasileira se voltasse apenas para o processo de modernização e esquecesse aquilo que ele considerava mais importante, que era a modernização da arte a partir das especificidades do nacional. Pois pensava uma arte voltada para o reconhecimento universal, mas tendo como ponto de partida a aquisição do conhecimento do nacional. Ora, ele queria que Tarsila e os outros modernistas deixassem de lado a influência dos grandes centros e se voltassem

para as nossas coisas. Cabe mencionar que deixar de lado, não é deixar de modernizar-se, todavia, é fazer tal processo voltando-se para a originalidade da nossa cultura.

No projeto estético, ele buscava a “implantação” de uma língua brasileira, isto é, procurava assemelhar o mais próximo possível a língua escrita da falada. Nessa direção, queria conseguir que se escrevesse “brasileiro sem ser por isso caipira, mas sistematizando erros diários de conversação” (ANDRADE, 1958, p. 54). Desse modo, pesquisava o cotidiano do brasileiro para chegar mais perto da compreensão da língua falada pelo nosso povo. Segundo Marta Morais Costa:

Essa vontade de “abrasileirar” surgiu da convivência com Manoel Bandeira, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida. Apenas que MA (Mário de Andrade) assumiu com maior intensidade essa atitude polêmica, a ponto de reescrever, abraileirando, *Clã do Jabuti* e *Amar, Verbo Intransitivo*. Foi a leitura de *Memórias sentimentais de João Miramar* que despertou em MA o desejo de escrever brasileiro. Enquanto Oswald diluirá seu projeto linguístico no projeto ideológico de *Marco Zero*, MA aprofundará esse mesmo projeto dentro de um mais amplo projeto ideológico nacionalista, como ele o entendia (COSTA, 1982, p. 35).

Ainda referindo-se à busca de Mário por uma língua nacional, podemos citar, além de *Clã do Jabuti* (1927), a obra *Losango Cáqui* (1926), em que o autor também traz em seus versos a presença do nacionalismo estético e de uma linguagem próxima da fala cotidiana:

[...]
É como se a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
Adonde alumia o sol de ouro dentes
Obturados com um luxo oriental.
(ANDRADE, 2009, p. 140).

Em *Paulicéia Desvairada*, Mário já mostra indícios de uma escrita com termos da oralidade popular, entretanto, foi com *Losango Cáqui* que “começa a haver um esforço deliberado de aproximar a expressão literária da linguagem popular” (PACHECO, 1970, p. 36). Todavia, somente em *Clã do Jabuti* (1927) a fala brasileira começa a revelar-se, pois os poemas que constituem essa obra são

escritos de forma abasileirada, conforme podemos observar no trecho do poema “Carnaval”:

[...]
Carnaval...
Minha frieza de paulista,
Policiamentos interiores,
Temores de exceção...
E o excesso goitacá pardo selvagem!
Cafrarias desabaladas
Ruínas de linhas puras
Um negro dois brancos três mulatos, despudores.
(ANDRADE, 2009, p. 171).

O projeto ideológico de Mário de Andrade buscava a representação da nossa identidade nacional e cultural, portanto, era um projeto de cunho nacionalista que tinha como finalidade, retratar o Brasil. Mário trilhou esse caminho desde o início dos anos 20 até aproximadamente os anos 30, “neste período amadurece em sua obra a necessidade de se elaborar um retrato-do-Brasil obtido através de uma via analítica de conhecimento” (MORAES, 1990, p. 72). Essa elaboração só seria possível se o povo brasileiro se reconhecesse. Para contribuir com a efetivação dessa elaboração do retrato brasileiro, ele percorre várias regiões do Brasil, colhendo informações e vivenciando de modo geral, a cultura de cada lugar visitado.

Seguindo essa vertente da representatividade da nossa nacionalidade, Mário de Andrade percorre diversos caminhos. Entre eles, podemos citar o contato com a cultura popular, os estudos folclóricos e suas pesquisas etnográficas que contribuíram para a tão almejada representação do povo brasileiro. Eduardo Jardim de Moraes nos fala que:

Os estudos folclóricos e etnográficos permitem a Mário de Andrade imaginar a realidade distinta do ser nacional sem que isto se acompanhe da sensação de frustração. São eles que garantem reelaborar a compreensão da relação nacional-concerto internacional sem que expresse a densidade do conflito que nela está implícita e que já se manifestara sob forma de ressentimento (MORAES, 1990, p. 80).

Ora, uma das grandes preocupações tanto de Mário como dos modernistas do “segundo tempo” (MORAES, 1990, p. 79), era como incorporar o nacional no

universal. E, esse estudo e essa pesquisa facilitariam o conhecimento das regiões do Brasil para um levantamento das especificidades brasileiras, para então, uma representação da identidade nacional. Não podemos esquecer que esse estudo etnográfico confirmou a incapacidade de se representar a nossa identidade por meio da unidade de um ser. Além disso, Mário mostrou a nossa diversidade.

Mário de Andrade via nos estudos etnográficos, uma forma de contribuir com o país, já que, como pensava ele, “não podia ser útil politicamente [e] religiosamente”, então, isso o levou a “fazer estudos que ainda não tinham feito” (ANDRADE, 1968, p. 27). Mediante a etnografia, Mário passa a coletar elementos populares, dedicando-se ao conhecimento do Folclore. Conforme Telê Porto Ancona Lopez:

É através do Folclore que compreende o contexto nacional, pois ele lhe oferece os pontos-chaves de medida do povo, como expressão autêntica de seu país: reações de caráter ético-religioso, crítico e afetivo. O conjunto desses elementos proporcionaria a visão global do substrato nacional e, conseqüentemente, os pontos válidos da cultura brasileira a serem explorados e difundidos nacionalmente (LOPEZ, 1972, p. 125).

Portanto, o Folclore e a Literatura Popular eram tidos pelo o autor paulista como uma fonte para o conhecimento do povo brasileiro. Tornou-se obcecado pelas manifestações culturais, encontrando nelas as peculiaridades capazes de revelar a nossa identidade.

Em sua pesquisa etnográfica, Mário de Andrade percorre o Norte e Nordeste, que seriam regiões ainda pouco conhecidas e estudadas, isto é, não se tinha muitas informações sobre essas regiões, especialmente das suas manifestações culturais. Ele vai ao Norte em maio de 1927, “e tem a oportunidade de observar de perto as danças dramáticas da metade do ano, no Amazonas e no Pará” (LOPEZ, 1972, p. 79). Absorve vários elementos populares nessas viagens e os transpõe para suas obras. Faz do contato com o popular “o manual de informação para o conhecimento da psicologia nacional, procurado pela literatura erudita” (LOPEZ, 1972, p. 199).

Foi, portanto, por meio das suas pesquisas etnográficas que Mário de Andrade pôde compendiar os traços psicológicos característicos dos brasileiros, conhecer as especificidades da nossa brasilidade e escrever a obra *Macunaíma*,

que foi a “obra central e mais característica do movimento” (CANDIDO, 2000, p. 120). Nela, é mostrada a diversidade racial do nosso povo, os costumes, a linguagem popular, a cultura popular e as lendas, de forma desgeografizada⁸. E, por meio de toda essa abordagem, é representada a nossa nacionalidade.

Lopez (1972, p.188-189) fez a ligação da psicologia do povo brasileiro às soluções formais da criação popular, segundo a interpretação de Mário de Andrade. Tais reflexões fundamentam-se no artigo “Música brasileira”, publicado no *A manhã* (São Paulo, 24 mar. 1926). Mário de Andrade identifica no povo brasileiro uma incapacidade crítica que o impede de viver ativamente sua realidade, combinando melancolia com ironia. A melancolia é resultante de um estado primitivo, anterior à análise e sem reação. Conforme a tese de Lévy-Brühl (*La mentalité primitive...*), isto corresponde ao estágio pré-lógico, como o dos índios. Esta situação desdobra-se para o povo brasileiro em geral, acreditava Mário de Andrade, que mesmo irrealizado aceita as situações contraditórias. Trata-se de uma incapacidade crítica que encontra saída na ironia: “puro jogo de espírito”.

No próximo capítulo, abordaremos como se deu a busca da nossa identidade cultural e nacional no processo de construção dos personagens de Mário de Andrade, os quais estão submetidos ao *nacionalismo estético*. Procuraremos delimitar tal explicação às personagens das seguintes narrativas, *Primeiro Andar*, *contos de Belazarte*, e *Amar, verbo intransitivo e Macunaíma*.

⁸ O termo *desgeografização* foi usado por Mário de Andrade no prefácio inédito para *Macunaíma*. Segundo Eduardo Jardim de Moraes (1990, p. 68-69), “desgeografização” é o processo pelo qual se descobre para além das diferenças regionais (ou outras) que comporta a nação, uma *unidade subjacente* relativa à sua identidade.

2 MÁRIO DE ANDRADE: SUAS PERSONAGENS E O NACIONALISMO

Se tivéssemos jeito para a hipérbole, poderíamos exclamar nesse momento: “Se Deus pudesse contar a história do Universo, o Universo se tornaria fictício” (FORSTER).

2.1 A PERSONAGEM NO ROMANCE MODERNO

Em um processo de criação, podemos comparar o autor a uma espécie de deus, isto é, no sentido de ele criar personagens para a representação da complexidade humana. Pois, “podemos dizer que os atores de uma estória são, ou pretendem ser, seres humanos” (FORSTER, 2005, p. 71). Nesse contexto, cabe mencionar previamente que Mário de Andrade não buscou a demonstração da face oculta de um ser humano, mas a psicologia típica do ser brasileiro e a abordagem dos aspectos culturais do nosso país.

Logo, considerando o exposto e seguindo o raciocínio e perspectiva de Edward Forster, podemos dizer que o autor (criador) sabe tudo ou quase tudo das suas personagens, isso se considerando que, uma personagem, depois de criada, pode aderir a um destino diferente do inicialmente planejado. Entretanto, não podemos dizer que ele exerce total poder sobre elas. Assim, em conformidade com Antonio Candido:

É como se a personagem fosse inteiramente explicável; e isto lhe dá uma originalidade maior do que a da vida, onde todo conhecimento do outro é, como vimos, fragmentário e relativo. (CANDIDO, 1976, p. 66).

Nessa linha, é demonstrada a profundidade e totalidade do ser humano, fazendo-nos perceber até mesmo os motivos e razões para as ações dos seres. E, por meio do romance, nos é dado a oportunidade de experimentarmos a falsa

sensação de podermos desvendar e entender a “profundidade reveladora do espírito” (CANDIDO, 1976, p. 66) de cada ser fictício.

Nos romances modernos, o grau de complexidade das personagens acentua-se, pois, procurou-se com elas “aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (CANDIDO, 1976, p. 59). Passou-se, então, a ter a necessidade de uma abordagem mais submersa na caracterização da psicologia do ser. Desse modo, as personagens passaram a ser complexas e múltiplas.

Vale lembrar que, nos romances modernos, surgem também discussões colocando em foco a questão do herói e do anti-herói. Assim, a concepção de personagens “se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria” (BRAIT, 2000, p. 44).

Conforme Edward Morgan Forster (2005, p. 76), considerando o caso mais simples de um romancista, “cuja maior paixão são os seres humanos”, seria ele capaz de sacrificar “muita coisa em benefícios delas [personagens]”. No caso de Mário de Andrade, ele sacrificou a sua estética em função do nacionalismo, tendo como intuito da sua arte, ajudar o Brasil a entender e viver sua cultura. Ele mesmo se referiu a tal sacrifício em carta a Manuel Bandeira de agosto de 1931:

Quando falei que houve um sacrifício de mim, e há, no que faço, creio que não me referi ao sacrifício de linguagem [...] O sacrifício penoso é o das minhas liberdades morais cerceadas. O mais penoso ainda é o das minhas verdades intelectuais, independentes até de mim, e por mim mesmo rejeitadas no que escrevo e ajo, em proveito da normalização, da fixação, da permanência de outras verdades humanas, sociais que eu friamente sei que são mais importantes. (ANDRADE, s.d., p.205).

Argumentamos que na “rejeição no que escrevo em proveito da normatização” está o processo de criação de personagem em que, buscava a representatividade da característica do brasileiro, questão inerente a este trabalho, mas que abordaremos a seguir. Ainda pensamos necessário gastar mais argumentação em torno do surgimento do personagem, ou, como alguns preferem do *herói* como todo o personagem protagonista deveria ser, dentro da perspectiva

clássica de literatura. A finalidade do rastreamento que proporemos a seguir, enfocando inclusive o anti-herói está em subsidiar analiticamente quando adentrarmos aos contos e romances de Mário de Andrade, como é a nossa proposta.

O fenômeno *herói* se deu com o mito. O mito corresponde às crenças de um povo, do conjunto, da comunidade, da coletividade. Por conta disso, o mito se torna a verdade apodítica desse povo, no sentido de mentalidade coletiva. Feijó (1995) argumenta que um mito *não* esclarece a realidade de um povo, mas se torna um aspecto legal dele e sobrevive por conta disso. Ora, as sociedades primitivas tentam resgatar por meio do mito aquilo que entendem ter perdido: a verdade que os justifica. Isto envolve ritos, cultos e lendas para promover o retorno porque a realidade é dialética e toda transformação suscita temor. Revela-se, pois, o mito, um paliativo à brusca arrancada da história, bem como, o herói, uma tentativa de compensar as limitações humanas.

O mito, cabe ainda esclarecer, segundo Vernant (1992), para entendê-lo se faz necessário a adesão a um extenso repertório de narrativas, conhecidas desde a infância, de variadas versões, suscetíveis a várias interpretações que constituíam um conjunto de crenças. Essas narrativas, esses *mythoi*, são transmitidas por meio de uma tradição puramente oral, tanto mais familiares quanto se os ouviu narrar no mesmo tempo em que se aprendia a falar, contribuem para criar um inconsciente coletivo no qual os gregos são naturalmente levados a representar o divino, a situá-lo, a pensá-lo. A atividade literária, tradicionalmente oral, ocupa um lugar de destaque na vida social e espiritual da Grécia. Muito mais que um divertimento pessoal, para o ouvinte numa situação íntima ou em público: banquetes, festas oficiais, concursos e jogos, configuram-se como uma verdadeira instituição, uma vez que toma parte na memória social de maneira decisiva como instrumento de conservação e comunicação do saber. Traça-se assim, uma cultura comum ao conjunto de Hélade, notadamente no que se refere às representações religiosas: deuses, demônios, heróis e mortos.

O herói do mundo antigo tinha outra perspectiva em relação à realidade, pois se tratava de um mundo menor, fechado. O mundo da epopeia. Uma vez encontrado o *locus* destinado ao individual, argumenta Lukács (2009, p.29), abarca-se o mundo dos sentidos com a vista. Tais fronteiras (mundo dos sentidos e realidade) encerram necessariamente um mundo perfeito e acabado. Embora ameaças incompreensíveis

se façam sentir "além do círculo que as constelações dos sentidos do presente traçam ao redor do cosmos a ser vivenciado e formado" (LUKÁCS, 2009, p.30), não são capazes de comprometer os sentidos. Não confundem o ser, mesmo que destruam a vida. Podem lançar "sombras negras sobre o mundo formado, mas também elas serão incorporadas pelas formas, como contrastes cuja nitidez é tanto mais salientada". (LUKÁCS, 2009, p.30).

Vivem metafisicamente os gregos num círculo menor do que o nosso, argumenta, ainda Lukács (2009, p. 30), eis porque jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com a vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. "Inventamos a produtividade do espírito: eis porque, para nós os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída". (LUKÁCS, 2009, p.30).

Um longo processo, da sina trágica do homem, fez do mundo infinitamente grande e rico em perigos e dádivas e disto resultou a perda da totalidade. Algo fechado, sem dúvida, há de ser mais perfeito, porque nada remete a algo exterior mais elevado.

Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvidos pelas formas, quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (LUKÁCS, 2009, p.31).

Anuncia-se, pois, uma única possibilidade: a representação pela forma e a problemática do herói. Hegel conferiu, inclusive, o adjetivo *problemático* ao herói do mundo moderno, cuja psicologia é a demoníaca. O romance, aliás, é a forma da acomodação do herói problemático:

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele

[sentido], esta [percepção] sucumbirá ao nada da inessencialidade.
(LUKACS, 2009, p.89-90)

O demoníaco está na perda da essência, a impossibilidade de harmonia do mundo, a convivência possível com o caos em detrimento, agora, da utopia do cosmos. Mas o herói problemático, ainda, como o herói antigo, busca recuperar o equilíbrio que foi abalado por alguma razão. Talvez o problema do herói não caiba resolução, dada a eventual dimensão da problemática, porém o heroísmo está na tentativa e na conscientização do problema. O herói problemático, só para deixar bem claro o que queremos dizer, problematiza as contradições da vida, não as aceita sem lutar.

Foi a partir do século XVIII que o heroísmo se tornou problemático. O herói antigo tinha clareza dos valores do mundo, mas acabava sendo vítima do destino ou do choque da justiça mítica e a justiça da *pólis* em que a cidadania implica direitos e obrigações. Ora, o herói problemático já não tem clareza dos valores e acrescenta-se que a nossa organização social complicou a consciência ética.

A literatura, antes do século XVIII caminhava, enquanto forma de conhecimento, ao lado da história. Ambas procuravam explicar a verdade humana e tinham um caráter formativo, contudo podemos dizer que a partir do século XVIII, das revoluções burguesas (revolução industrial, francesa e romantismo), para se fixar um marco, a literatura abandonou a preocupação com um caráter moral de uma maneira direta, pois começou a absorver o protagonista anti-herói. Anteriormente, o protagonista anti-herói não tinha lugar nas obras canonizadas. Das possibilidades de anti-heróis, o pícaro é o mais popular. Podemos adiantar ainda outras possibilidades: o malandro e o pobre-diabo.

O romance picaresco teve lugar na Espanha, nos séculos XVI e XVII: *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo; *Guzmán de Alfarache* (publicado em duas partes: 1599 e 1604), de Mateo Alemán; e *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo:

Pobre e vagabundo, sendo a constante deambulação um dos elementos mais característicos do pícaro; é folgazão e bebedor; é trapaceiro, recorrendo aos expedientes mais mirabolantes para matar a fome; é desrespeitador dos bons costumes e dos bens alheios; tem uma atitude estoica face à má fortuna e um pendor acentuado para as sentenças populares e moralizantes. (ARANTES, 2008, p.39).

Antonio Candido desenvolveu um cuidadoso ensaio, “Dialética da malandragem”⁹, que investe argumentos no sentido de demonstrar que Leonardo Filho, de *Memórias de um sargento de Milícias* não se trata de um pícaro, mas sim de um malandro, apesar de algumas afinidades: como eles, Leonardo é de origem humilde e, como alguns deles, irregular, “filho de uma pisadela e um beliscão”. Ainda como ele é largado no mundo, mas não abandonado, como foram o Lazarillo ou o Buscón, de Quevedo; pelo contrário, mal os pais o deixam o destino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre, o bom barbeiro que toma conta dele para o resto da vida e o abriga da adversidade material. Também, na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; todavia Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias.

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. (CANDIDO, 1970)

Há uma perspectiva apontada por Mário de Andrade, ao se referir ao romance de 30, uma novidade no protagonismo dos romances daquele período, o fracassado:

De uns dez anos pra cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo do fracassado.

Observo mais uma vez não estar esquecido de que pra se dar entretido, há sempre um qualquer fracasso a descrever, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Madame Bovary. Mas estes, como quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas,

⁹ A fonte que colhemos o ensaio de Antonio Cândido Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias (*Revista do Instituto de estudos brasileiros*), não fornece o número das páginas. Inserimos aqui o endereço virtual: [http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/580001/8384666/Artigo%20-%20Dial%C3%A9tica%20da%20malandragem%20\(Antonio%20Candido\).pdf](http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/580001/8384666/Artigo%20-%20Dial%C3%A9tica%20da%20malandragem%20(Antonio%20Candido).pdf)

representam tendências generosas ou perversivas. São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões vencer na vida, mas que no embate contra forças maiores são dominados e fracassam. (ANDRADE, 1974, p. 189-190).

É evidente que é da perspectiva que se tem da vida que se anuncia o sucesso e o fracasso. Ao que parece está na técnica da ficção, na sintaxe dos personagens que pode propiciar um arranjo adequado.

Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. Quando, ao denunciar este fenômeno, me servi quase destas mesmas palavras, julguei lhe descobrir algumas raízes tradicionais. Hoje estou convencido de que me enganei. O fenômeno não tem raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição. (ANDRADE, 1974, p.190).

Essa “conformista insolubilidade” é bem o que entendemos pelo personagem pobre-diabo¹⁰ como bem adequadamente definiu Paes (2008, P.52):

Embora o pobre-diabo se situe por definição num dos estratos inferiores da pirâmide social – sua mesma pobreza o condena a eles –, não pode pertencer nem ao proletariado nem ao lumpemproletariado.¹¹ Naquele, costuma a ficção politicamente engajada ir buscar os seus heróis, antecipando nisso a reviravolta de valores sociais (os últimos serão os primeiros) a ser traduzida pela revolução. E do lumpemproletariado provém, como se sabe, a maioria dos heróis do romance picaresco, os quais tem mais de diabos propriamente ditos que de pobres-diabos: sua astúcia e sua desfaçatez lhes facultam aproveitar-se das desigualdades sociais, fazendo-se exploradores dos exploradores.

¹⁰ Para Paes (2008, p.50), a expressão “pobre diabo” é de caráter paradoxal, pois combina-se um núcleo de negatividade que se abranda numa aura de positividade, o foco da negatividade é evidentemente a palavra “diabo”, que nomeia o espírito do mal, o decaído de Deus, exilado para sempre no mundo inferior das trevas, de onde costuma se escapular para vir praticar maldades em nosso mundo terrestre e desviar-nos do caminho da salvação, ou seja, o homem deixa de seguir o bem para praticar o mal, e acaba desviando do caminho que conduz ao mundo celeste. A aura de positividade está na palavra “pobre”. Isto é, a pobreza, neste caso, deve ser considerada com forte aura de incompetência, ingenuidade e até mesmo de bondade. Quer dizer, o diabo, representa o mal, mas o mal requer uma certa índole que não é para qualquer um.

¹¹ O lumpemproletariado corresponde ao grupo social proletário formado por pessoas que, por estarem fora do mercado formal de trabalho, vivem na mais profunda miséria, sendo destituídos de qualquer tipo de consciência de classe.

Lembrando que são sempre tênues as fronteiras quando se refere à vida e à literatura, o que seria esse pobre-diabo?

Já o pobre-diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe. (PAES, 2008, p. 52-53).

Quanto à tradição do fenômeno da personagem fracassada, José Paulo Paes (2008), localiza alguns exemplos, talvez não seja o suficiente para configurar uma tradição, mas o fenômeno se apresentou e, penso eu, antes de Mário de Andrade configurá-lo. *O Coruja*, de Aluísio de Azevedo é o primeiro exemplo apresentado por Paes (2008) e data do final do século XIX. O centro da narrativa está na ascensão social de Teobaldo, a quem o Coruja sustenta uma fidelidade canina “a despeito de ser constantemente posta à prova por toda sorte de ingratidões”. (PAES, 2008, p.53).

Naziázeno, a personagem central de *Os ratos* de Dyonélio Machado apresenta-se como o mais radical personagem pobre-diabo encontrável na literatura brasileira: um “infeliz que se consome sem heroísmo, à procura do dinheiro com que pagar a conta do leite”, chama-o de pobre-diabo. (PAES, 2008, p.51).

Outro exemplo de Paes (2008), já datado da República, tem-se *As Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) de Lima Barreto. Caminha ambiciona em princípio a medicina, mas tal sonho “não tarda a espatifar-se contra as arestas da realidade” (PAES, 2008, p.56), notadamente pelos impedimentos de ordem raciais que se faziam vigorosos ainda no país, recentemente saído da escravidão. Acabará repórter jornalístico, dando fim a fase pobre-diabo da sua vida. A condição social de Isaías Caminha é o que faz significativa enquanto configuração do pobre-diabo.

Outro exemplo de Paes e Luís da Silva do romance *Angústia* de Graciliano Ramos, publicado em 1936. Mário de Andrade (1974, p.190) faz uma menção da mesma personagem, sem maiores comentários. “Neto de Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva, a quem a decadência econômica não faz jamais abdicar do orgulho e da autoridade de potentado rural [...]” (PAES, 2008, p.60) que acaba

reduzido a “uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem”. (PAES, 2008, p.60).

O estranhamento de Mário de Andrade da incidência do personagem tipo fracassado tem uma explicação de Paes (2008, p.72). Diante da radicalização política dos anos 30, a ordem à intelectualidade brasileira é o engajamento a “criação de um romance proletário brasileiro”. Seria o resultado da tensão que se fez sempre presente entre literatura e as demais formas de conhecimento. Aliás, o fenômeno da subserviência da literatura às outras formas de conhecimento teve outros momentos exemplares, como foi o caso mais geral do realismo literário em que, por vezes, as prerrogativas da arte literárias acabavam submissas às perspectivas científica. Pistas que se faziam fortes no período para contrapor a sentimentalidade romântica do começo do mesmo século.

Encontramo-nos em momento de penetrarmos mais fundo na orientação estética de Mario de Andrade. Acreditava ele ser uma atitude estética que deveria orientar e coordenar a criação. Para o esteta, explica, a beleza é uma *criada* que o serve, mas para o artista ela é uma *criança*. Tal metáfora cabe bem para dar a medida da *obediência* do artista “diante de elementos que têm pra com ele a complexidade, a variabilidade, a inconstância e a independência da própria infância”. (ANDRADE, 1975, p. 28). Comprova-o a história da arte: o dogma de uma estética perfeitamente orgânica nunca prendeu legítimos artistas. As doutrinas estéticas cabem melhor aos filósofos e há de se considerar que tais doutrinas não puderam explicar ou mesmo aceitar todas as obras primas da humanidade. O fato é que os limites doutrinários prefixados não tiveram força para conter os verdadeiros artistas. “É porque realmente, em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre.” (ANDRADE, 1975, p. 28). Portanto, a técnica, no sentido que a concebe Mário de Andrade, e lhe parece universal, “é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura”. (ANDRADE, 1975, p. 25).

A possibilidade da arte social, ainda, apesar de valorizada por muitos na época, é descartada por Mário de Andrade, uma vez que seus defensores pretendiam reduzir a arte a uma função meramente ideológica. Argumenta ele que “não houve mais ignorância nem diletantismo que não se desculpasse de sua miséria, como se a arte, por ser social, deixasse de ser simplesmente arte”.

(ANDRADE, 1974, p. 188). Portanto, em oposição à ótica externalista de várias correntes da época, ele tratará o conceito dentro de uma visão francamente internalista: “Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos.” (ANDRADE, 1989, p. 61).

Mas, escudados nessa descoberta de que a arte é coisa social, muitos dos nossos artistas têm feito da arte um exclusivo instrumento de combate. Ainda estou de acordo com eles. A arte pode ser evidentemente um instrumento de combate e aí estão admiráveis instrumentos de luta com o “inferno”, de Dante, o *D. Quixote* de Cervantes, o *Guerra e Paz*, do Tolstoi, e tantos mais. Porém, o que ninguém pode negar é que todos estes combatentes foram admiráveis artistas e que é justamente pela beleza da exposição formal do seu pensamento que eles adquiriram o valor de combate que têm. (ANDRADE, 1983, p. 16).

A arte pode ser um instrumento de combate, mas não sob pena de um sacrifício estético. Em 1939, quando o conteúdo acima foi escrito (entrevista ao quinzenário *Mensagem*), Mário de Andrade também condenaria a cisão que identificava entre o campo dos artistas e o campo dos combatentes sociais, em nome de uma fusão harmoniosa entre a beleza e as ideologias.

Ele se opõe ao conceito de romance de tese, redefinindo o significado do caráter social da arte. Para Mário de Andrade (1975, p. 30), a arte social, além de definir a concepção do assunto e a própria técnica, estaria apenas, mais uma vez, expressando a moderna hipervalorização da figura do indivíduo-artista em toda a sua desconsideração da objetividade da própria obra. A pregação doutrinária, em circunstância alguma, deveria prevalecer sobre a arte.

E é justamente isto que uma limitação de conceitos estéticos deve e pode dar ao artista: uma atitude estética diante da arte, *diante da vida*. E é isso justamente, essa atitude estética, o que falta à grande maioria dos artistas contemporâneos: essa contemplação, essa serenidade oposta ao engeguimento de paixões e interesses, como a caracterizava Schiller. *E é justamente por isso que também, numa enorme maioria, eles puseram de lado essa importantíssima parte do artesanato que deve haver na arte, que tem de haver nela pra que ela se torne legitimamente arte.* (ANDRADE, 1975, p. 31).

Ora, “serenidade oposta ao engeguimento de paixões”. É de se notar, diga-se de passagem, a aproximação do pensamento de Mário de Andrade a Lukács, na

“Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”, primeiro capítulo do seu *Ensaio sobre literatura*. Quando a evolução de um personagem entra em confronto com as concepções do escritor, afirma Lukács (1968, p. 37), “este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas consequências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade”. Nisto, aliás, consiste, avança Lukács, “a honestidade do grande artista [...] Tal é a honestidade que podemos localizar e estudar em Cervantes, em Balzac, em Tolstoi”. O triunfo do realismo, na acepção marxista, significa um rompimento com aquela concepção vulgar da literatura e da arte que deduz mecanicamente o valor da obra literária a partir das concepções políticas do escritor, reveladas da sua pseudopsicologia de classe.

Partindo, pois, da hipótese que Mário de Andrade buscava a representatividade da característica do brasileiro demonstraremos, a seguir, como se deu a busca da identidade nacional no processo de construção das personagens em suas obras. Já que, ao observarmos atentamente tal processo, podemos perceber que Macunaíma seria a versão ampliada de Carlos de *Amar, verbo intransitivo*. Isto é, as especificidades do brasileiro foram atribuídas às suas personagens, obtendo-se o cume dessas atribuições ao personagem Macunaíma.

2.2 A BUSCA DA NACIONALIDADE NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

Como já mencionado no capítulo anterior, Mário de Andrade resumiu a sua criação literária e ensaística à busca da identidade cultural brasileira, processo o qual Telê Porto de Ancona Lopez denominou de *nacionalismo estético*. Esse nacionalismo é notório na produção e expressão da sua voz poemática, percorrendo pelos seus contos e estendendo-se até seus romances, em que podemos perceber o auge de tal abordagem nacionalista, isso, no sentido da representação do ser nacional.

Podemos observar a expressão de traços da nossa nacionalidade, desde o livro de poemas, *Clã do Jabuti* (1927), assim como também, nos livros de contos, *Primeiro Andar* (1926) e *Os contos de Belazarte* (1933) e, ainda no romance (idílio)

Amar, verbo intransitivo (1927) e realizando a representação da brasilidade com o romance (rapsódia) *Macunaíma* (1928).

Telê Porto de Ancona Lopez nos conduz a uma interessante reflexão quando nos fala que *Clã do Jabuti + Amar, verbo intransitivo = Macunaíma*. Isso, no sentido da linguagem utilizada pelo autor. Todavia, essa observação leva-nos a avançar as reflexões, ou seja, esse encadeamento que leva Mário a aprofundar a sua escrita na língua (popular) tida como brasileira dá-se não somente no processo de tentar assemelhá-la à língua oral da escrita. Acontece, também, no processo de construção das personagens, buscando assim, a representação da identidade cultural brasileira.

2.2.1 PRIMEIRO ANDAR

Primeiro Andar é um livro de contos, publicado em 1926. Na sua segunda edição, ele reúne contos, nos quais, podemos observar características tanto psicológicas quanto físicas e culturais do brasileiro nas personagens. Algumas histórias que estavam na sua primeira edição foram retiradas da segunda, como, por exemplo, o conto “O Besouro e a Rosa”, que passou a fazer parte de *Os contos de Belazarte*, e, nesse livro, tomou o seu devido lugar, conforme Mário cita na nota para a 2ª edição de *Primeiro Andar*. Abordaremos a seguir os contos dessa obra, em que, mais se destaca as especificidades nacionais.

Segundo Fernando Gebra (2009, p. 16), “Primeiro Andar” já trazia a afirmação do autor que se tratava de um “livro sem outros valores que esses: carinho e enganos bem iludidos de aprendiz [...] “primeiro andar de casa crescendo”, em que “ninguém põe reparo nele, o que passou passou”. De qualquer forma, mesmo sem concordarmos inteiramente com tal assertiva, nesse contos se processa o amadurecimento estético do autor, o que muito nos interesse, notadamente por conta das personagens.

Conforme a terceira edição de *Obra Imatura* (1980), em que foram incluídos os respectivos contos, há datas que indicam o ano de escritura dos mesmos: “Conto de Natal”, 1914; “Caçada de Macuco”, 1917; “Caso Pansudo”, 1918; “Galo que não

cantou”, 1918; “Eva”, 1919; “Brasília”, 1921; “História com data”, 1921; “Moral cotidiana”, 1922; “Caso em que entra bugre”, 1929; “Briga das Pastoras”, 1939 e “Os Sírios”, de 1930.

Os três últimos contos, indicados acima, não consideramos significativo à nossa pesquisa, porque foram escritos posteriormente à *Macunaíma*. Talvez haja erro nessa avaliação. Mário de Andrade apresentou explicitamente sua rejeição por eles em nota sobre o conto “Briga de Pastoras”: “Conto muito mais fraco que os demais. Ainda pertence, como espírito, a essa atitude de inteligência nacional, que considero eminentemente cafajeste”.

O primeiro conto do livro, “Conto de Natal” destoa dos demais na perspectiva que estudamos aqui, a busca de identidade cultural do brasileiro. Trata-se de uma alegoria religiosa. Podemos observar que a data de escritura antecede bastante aos demais. Diríamos até que não faz parte dos antecedentes da Semana de Arte Moderna, de 1922. O enredo do conto consiste no retorno de Jesus em uma noite de 24 de dezembro do século XX e o conseqüente estranhamento dele do clima de festa em detrimento à ascensão cristã. Paulillo (1980, p.8) considera que *Há uma gota de sangue em cada poema*, escrito três anos mais tarde, já traria um catolicismo de orientação bem mais social. Aliás, segundo a pesquisadora, o “caráter moralista e doutrinário” de “Conto de Natal” não corresponde ao “[...] espírito ameno e até malicioso da ficção mais representativa da época”, bem como denuncia “ausência de uma compreensão mais dialética do mundo”.

O conto “Caçada de Macuco” já nos oferece muitos referenciais sobre a cultura e o modo de ser do brasileiro, hábitos e costumes. Narra a história do fazendeiro Nhô Pires que se casou com Maria, uma jovem que “não era bonita nem garrida” (ANDRADE, 1980, p. 64). Ela, filha de pais italianos, acabara de ficar órfã e, após a morte dos seus pais, ficara sozinha aqui no Brasil. Então, Maria casa-se com Nhô Pires, ele a “amando”, e, ela precisando de apoio, deixou-se levar.

Depois de certo tempo, Maria descobre que o seu enteado, Tônico, era apaixonado por ela. Sente-se espantada, envergonhada, chora e começa a viver um conflito interior complexo que não entende com clareza. Porém, em respeito ao seu esposo, Nhô Pires, ela não cede ao assédio de Tônico. Como forma de chantagear Maria, o enteado articula um plano para fazê-la fugir com ele, como queria. Ele ameaça que às nove horas, o macuco iria piar na perobeira próximo a casa da fazenda e se Maria não o quisesse vê-lo morto era para ela ir encontrá-lo. O fato é

que Nhô Pires era caçador e a ave é muito apreciada. Tónico sabia que ele não resistiria ao piado de um macuco tão próximo à sua casa, sendo assim, imaginava que Maria fosse levantar e ir ao seu encontro, mas não foi isso o que aconteceu. Maria irrita-se, chora, pensa em chamar o marido e contar tudo, contudo, acaba dormindo:

A's nove horas o macuco piou.
Maria levantou-se sobressaltada, compreendendo enfim a realidade.
Impetos de chamar o marido, contar tudo. Chorou de raiva. Depois
soluçou ajoelhada junto à cama. [...]
Dormiu profundamente (ANDRADE, 1980, p. 69).

Tónico insiste em fazer esse tipo de chantagem em outras noites, e, nesse jogo, Maria não cede. Todavia, no desenrolar do conto, Nhô Pires começa a desconfiar da esposa. Em uma noite, no seu desespero de querer Maria, Tónico resolve insistir com os pios do macuco. Ela, por medo que viesse acontecer uma desgraça, resolve protegê-lo, “morrer por ele se preciso” (ANDRADE, 1943, 78). Sai em direção à mata escura. Só de pensar na morte de Tónico, isso a sufocava. Mesmo fazendo de tudo para evitar o pior, não consegue evitar a sua própria morte, pois é atingida por um tiro de Nhô Pires, enquanto Tónico fugia:

Era uma noite negra. [Maria] Titubeou. A ideia da morte do amante [Tónico] sufocava-a intoleravelmente. Seguiu machucando-se nos cipós, nas arvoretas. Torcia o pé a cada passo. Si errasse a direção... O galho desnastrou-lhe o cabelo. Rasgou-se a blusa nos espinhos. Sangue. Arquejava. Avançou mais lento. Marretava troncos. Afundava o rosto na vegetação. Salvar Tónico! Parou. Mais tacto agora. A perobeira devia estar perto. Nítida compreensão. Cumplicidade. Muito cuidado no pisar as folhas secas... Nhô Pires certamente por ali... Procurou a árvore com os sentidos... Mais um passo. Tiro. (ANDRADE, 1980, p. 73).

Após contar os fatos mais marcantes do conto “Caçada do Macuco”, apresentaremos alguns aspectos do nacionalismo estético presentes nesse conto. Nele é notória a presença da fauna e flora brasileira, assim como também, a influência de uma mulher descendente de italianos (Maria), de presença marcante no enredo do conto. Ora, se pensarmos em uma das características do Modernismo, nesse primeiro momento, interpretaremos que o fato de Nhô Pires ter se apaixonado

por Maria sem motivos aparentes, estaria ligado à incorporação da cultura europeia à cultura brasileira:

Apaixonara-se por Maria apenas a vira sem que houvesse para isso razão influente. A moça não era bonita nem garrida. Mesmo apesar de seus vinte e poucos anos, desses tipos neutros que desarmam os femeeiros mais indiferentes pela qualidade da presa (ANDRADE, 1980, p. 64).¹²

Em uma nação nova, aquilo que era considerado civilizado, ou seja, tinha o sentido de algo moderno. Assim, era tido como belo e fonte de inspiração e incorporação para a formação de um país que surge. Por este viés, podemos interpretar que com o Modernismo, a incorporação da influência de outras culturas entre elas, a europeia, foi negada. Em outras palavras, era necessário desvincular-se de tal paradigma para podermos erguer uma nação com traços tipicamente brasileiros. Nesse contexto, a morte de Maria representaria a “deglutição” da cultura do outro.

O poder que Maria exercia se estende também a Tônico que, aliás, trazia “na face e nas mãos a palidez inglória dos filhos da terra” (ANDRADE, 1980, p. 59):

Tônico oprimira a testa com os punhos, desesperado. Um respeito por aquela mulher que vivera na cidade impedia-lhe bruteza mais franca e sua voz nas intercadencias da comoção falava surda em frases curtas, repetidas, num romantismo ousado e sério de sertão:
– Venha, Maria! Fuja comigo! Não posso viver assim sem você! Não posso mesmo!... (ANDRADE, 1980, p. 60).

É inegável a influência de outras culturas na formação da nossa. Assim, não podemos deixar de perceber que mesmo o primeiro tempo modernista “rejeitando” a cultura alheia ao mesmo tempo em que a absorvendo, na perspectiva da sua utilidade na troca de valores que nos representa.

A estrutura psicológica de Nhô Pires é construída tendo como horizonte o brasileiro típico do sertão. Adquirirá um “farto sendal de invernadas e mata-virgem” (ANDRADE, 1980, p. 62) e instalara-se lá. Quando jovem, “viveu a poesia nômade

¹² Mantivemos a ortografia original.

dos tropeiros” (ANDRADE, 1980, p. 61) e construiu sua fortuna na medida em que matou sua alma.

Sujeito de princípios ocasionais, gasto na briga com as intempéries, vencedor das febres e do sertão, criava somente duas grandes inclinações: orgulho e amizade. Orgulho das vitórias e do reinado. Amizade pelo João.

Morrera-lhe a mulher [anterior à Maria] há cinco anos sem que se lamentasse. Não sentiu a falta da serva porque nos arrancos contra a braveza do matagal acostumara-se às omissões e descarinhos. Os filhos, mandara-os para longe, ignaros, rudes, mal sabendo lêr, à cata duma riqueza igual à que souber alcançar. Perpetuassem-lhe a vida e a coragem!... As duas filhas tinham partido também, levando no dorso os maridos que Nhô Pires paralisara negando-lhes dote. Ficara livre. Só. E mais a terra. E mais o orgulho. (ANDRADE, 1980, p. 62-63).

Se por um lado o modernismo de Mário, até este momento, absorvia sintomas do positivismo realista como denuncia a citação acima, o conto é dialeticamente mais bem acabado, porque Nhô Pires aprenderá a absorver a dor, compativelmente ao peso do sentimento e a experiência da perda de Maria, pelas suas próprias mãos, e tratará, digamos assim, de recuperar a alma perdida pelo pragmatismo da vida. Chorou. Saudade da primeira esposa e dos filhos que mandara para longe, salvo Tônico, é claro.

Num momento o velho fazendeiro apareceu à porta da varanda. Procurou a mata em frente. Lá estavam os últimos galhos da perobeira dominando a humildade implexa das ramas em redor. Nhô Pires imagina. Desce o tronco da árvore e a poucos passos dela num bem disfarçado chão de folhas penetra fundo na terra. Estar deitado junto do corpo que tanto amara!... [Maria] Afinal tão moça obrigada a aguenta-lo... Virou as costas à paisagem. Foi fechar-se no quarto. E chorou. (ANDRADE, 1980, p. 75).

As marcas do espaço, apontando a grandeza misteriosa do Brasil, além de significativas ao clima do conto são sintomas do nacionalismo estético:

Os cavalos voltavam a passo, fumegantes. Sombras abismais subiam da mata. Os últimos pios dos anuns. A impaciência dos cavalos... Que tristeza angustiada dentro d'alma... A escuridão crescia no céu. Mugir de vaca longe auc, auc, auc... Grandeza misteriosa... Brasil (ANDRADE, 1943, p. 68).

O conto “Caso Pansudo” narra a história de dois vizinhos, Nhô Rezende e Felipão. Esse conto tem como motivação um desentendimento entre os dois, devido à invasão de uma porca de Felipão na propriedade de Nhô Rezende. Felipão era conhecido na região como “cabra facinoroso, avelhentado” (ANDRADE, 1943, p. 80), apesar, de aparentar ser um sujeito de pouca força, devido à sua altura, diferente em tudo de Nhô Rezende, de comportamento retilíneo e altamente dedicado à família.

Felipão tem uma porca, que devota grande estima, mas que, constantemente, invade a lavoura do vizinho. O desaparecimento da porca resulta na desconfiança de Felipão da culpa de Rezende, por conta de reclamações anteriores em desfavor da porca. Revoltado, Felipão não acredita na inocência de Rezende e resolve raptar Martinho.

Vidrilhar de estrêlas já. É a longa noite de Catulo, cheia de imagens, de perfumes, de tragédias. Que luar, oh gente, o do sertão!... Na testa livre das baixadas ondula a mantilha de prata das águas. A Ribeira tem curvas gentis. Duas leguas abaixo da fazenda de nhô Rezende caracola que nem potro novo. Há mesmo o trecho em que se espraia mais larga e esquece a viagem, brincalhona, sobre as pedras. Na outra margem, no escuro, pouco denso da mata ha uma pequena furna. Essa pedra fecha-lhe a entrada. Lá dentro, sôbre o chão verde, liso, está Martinho adormecido. Relaxa-lhe a expressão aterrorizada do rosto o sorriso cheio de sonho. Ao lado da bilha um último pedaço de pão a esfarinhar-se. Ratos. (ANDRADE, 1980, p. 87).

O final em aberto suscita um profundo desamparo. Seria exagerar nas elucubrações situar Martinho, como síntese da nossa cultura?

No conto “Caso Pansudo”, percebemos a representação de aspectos da nossa nacionalidade por meio do uso da linguagem. Nele, são empregadas algumas expressões populares, ocorrendo, assim, uma tentativa de aproximar a língua escrita da língua falada, como podemos notar no trecho abaixo.

- Minino, quê que tu tá fazendo aí parado, seu palerma! Venha segurá a porca pra mim. Ocê vai leva ela no Rio Novo e fale p'ro Felipão que é a urtima! Si a maiada passa pra cá outra veiz eu mato ela. Juca vá com seu irmão. Tá bom: é mió vocês não dizê nada.

Não é mió dizê... Repita bem prêle que si a porca torna a passa pra cá outra veiz eu aticho a cachorrada nela (ANDRADE, 1943, p. 80).

Nessa fala usada por Nhô Rezende, diga-se de passagem, podemos perceber o uso da linguagem popular e a transcrição da língua oral para a escrita.

Tanto no conto “Caçada de macuco” quanto “Caso Pansudo”, além da brasilidade fortemente inserida, dialeticamente integrada, conforme orienta Candido (2000), fundindo texto e contexto, tornando interno o externo, temos ainda um forte jogo antitético na constituição dos personagens: a força de Nhô Pires em detrimento à pusilanimidade de Tonico ou a suscetibilidade de Maria; bem como a diferença de Rezende e Felipão. Em tudo, a decadência.

No conto “Galo que não cantou”, o núcleo de ação dramática está no conflito de Jacinta e Telinho, por conta do autoritarismo da mulher e da submissão dele. Permanece o modelo antitético, isso é, um é o oposto do outro. Isso é declarado pelo próprio narrador, “E Jacinta era a antítese de Telinho” (ANDRADE, 1943, p. 89).

Aqui podemos apontar também aos recursos formais: “linguagem mais desinibida, pontilhada de brasileirismo, onomatopeias, vocábulos de origem popular e até de recursos tipográficos”. (PAULILLO, 1980, p.13).

Quando defrontou a rua em que morava tomou-se de tal pavor que rodou para trás. Decididamente não voltava! Havia de esperar sozinha [Jacinta] toda a noite. Bem feito! Experimentasse o que é falta de homem! Na casa dele que cantava era o galo... Não voltaria! Si voltasse ela veria nisso... atchim!... uma prova de submissão...
Isso
Nunca!.....nunca!
.....atchi
m!.....
..... (ANDRADE, 1980, p.102).

Mas Telinho voltou e se adequou a situação, “a consciência da própria fraqueza acirrava-lhe por tal forma a sensibilidade que duas ou três vezes por dia era todo coleras abafadas”. (ANDRADE, 1980, p. 97). Ora, não se trata propriamente do herói que não esboça nenhuma reação como condenava Mário, conforme refletimos anteriormente, mas aqui está um caso de *adaptação* à impotência como concluíra, estudando a psicologia do povo brasileiro.

Já o conto “Brasília” conta-nos a história de um Secretário da Embaixada de França, Louis, que veio para o Brasil, e que buscava encontrar aqui traços peculiares da cultura brasileira. Entretanto, chegando ao Brasil, ele se depara com um cenário que não o deixa satisfeito, já que Louis, “não abandonara a França para vir encontrar do outro lado do mundo uma reprodução, reduzida e falsa de coisas já vistas” (ANDRADE, 1980, p. 114). Na verdade, ele queria conhecer o Brasil. Assim, ansiava:

Observar-lhe os costumes. Um fraco pelos índios, por solenes mulatas gordas e suadas num calor de fornalha. É mesmo bem possível que na minha curiosidade sonhadora e orgulhosa de civilizado, quem sabe? Um novo continente por descobrir... Rios gigantescos feras insaciáveis... Novas raças. Novos hábitos. Nova língua. (ANDRADE, 1980, p. 114).

Louis fica decepcionado com tamanha bajulação. Ele era sempre recebido com cortejos, todos se esforçam para recepcioná-lo *em francês*. Chegou até mesmo sentir nojo da língua francesa. Irritava-se, “sobretudo com o esforço para imitar as civilizações europeias” (ANDRADE, 1980, p. 114). Por meio dessa construção de ideias, percebemos uma rejeição à maneira como o brasileiro aceita e imita a cultura europeia. Verossímil tal situação, porque quem respeita sua cultura com consciência de humanidade não se conformaria com os representantes de outra nação que desprezassem a própria cultura.

Nas pátrias novas sem verdadeiras tradições de meio, qualquer estrangeiro que jogue o pôquer dance o fox-trot e possua dinheiro necessário para concorrer às subscrições de caridade tem títulos de nobreza suficientes para ouvir o seu nome anunciado com aceitação geral [...] (ANDRADE, 1943, p. 113).

O Secretário da Embaixada da França desejava encontrar uma mulher que fosse brasileira, isto é, que ela tivesse traços físicos, psicológicos e costumes brasileiros. Assim, encontra Iolanda. Mas com o passar do tempo e o aprofundamento da relação descobre que Iolanda não é uma típica brasileira, mas como ele, francesa. Baseando-se na rejeição que o primeiro momento modernista tinha em relação à cultura europeia, e em alguns trechos do conto, acreditamos que Iolanda seria uma metáfora da cultura brasileira. Louis, ao referir-se ao desejo

obsessivo de encontrar uma mulher brasileira, faz referência à América, o dificultoso descobrimento. Impossível aqui não se lembrar do discurso modernista de Mário de Andrade *A escrava que não é Isaura*: “Essa mulher escandalosamente nua [a linguagem, a cultura brasileira] é que os poetas modernistas se puseram a adorar.” (ANDRADE, 1980, p. 202).

Desejava. Mas, desejava essa mulher. Pintava-a em alucinações. Como era linda! Boa! Como era minha! Andei inglês, maleducado, neurastênico. Imaginava-a berliosianamente orquestrada de mil belezas graça vigor – paisagem de cor viva onde espriar minhas ânsias impacientes. E essa América parecia-me mais difícil de achar que a do navegador. Essa mulher... (ANDRADE, 1980, p. 116).

Ora, Louis mergulhou com sede nos encantos de Lolanda. Com o mesmo desejo e obsessão que ele tinha em encontrar uma mulher que fosse verdadeiramente brasileira. No entanto, decepçiona-se com Lolanda, assim como, também, com a nossa cultura, pois essa se encontrava cheia de francesismos e caminhava rumo ao inglesismo. Desse modo, a cultura brasileira, assim como Lolanda estava impregnada da influência francesa, a ponto de Louis, ter comparado o encontro dessas culturas com um encontro quase incestuoso, uma vez que, a cultura brasileira queria ser igual à europeia.

Nesse conto, é abordado, também, costumes tipicamente brasileiros que estavam sendo trocados pelos costumes vindos de outras culturas. Sabemos que é inevitável o processo de aculturação, ou seja, uma cultura adquirir traços de outras devido à convivência entre elas. Todavia, o narrador demonstra achar tais atitudes ridículas, pois os brasileiros estavam negando a sua própria identidade, uma vez que, até a língua era negada, logo “era mais familiar a minha língua que a do país” (ANDRADE, 1943, p. 115). Aquilo que era tipicamente brasileiro estava sendo esquecido:

Irritava-me sobretudo nessa gente o esforço para imitar as civilizações da Europa. E Paris. Ninguém desconhecia Paris. [...] Pagava-me o café. Nem ao menos café! Eram chás de manipulação inglesa licores conhaque. E si eu mostrava desejo de comer aquelas bananas jogadas no mostrador tratavam-me de original corridos de vergonha (ANDRADE, 1980, p. 114).

Louis chama-nos a atenção para o abandono do nosso costume de tomar café. Pois, o nível de imitação era tão elevado, que aquilo que até mesmo os europeus apreciavam no Brasil, o café, estava sendo substituído por um costume inglês, o de tomar chá, conhaque e licor. Alerta-nos, ainda, da mania de querermos conhecer a Europa, quando na verdade, não conhecemos direito o Brasil. Um olhar indireto, portanto, às nossas mazelas culturais.

O próximo conto que selecionamos para análise trás o título de “Moral Quotidiana”. Mário de Andrade inseriu num livro de contos um texto que designou como tragédia, e obedeceu muitos aspectos formais dessa forma do gênero dramático, mas a temática é bem outra: um problema atual de 1922, quando o conto foi escrito, que é a preocupação do modernismo brasileiro com a desvalorização da nossa cultura em detrimento à forte influência francesa. Isto se dá por meio de uma situação ficcional de um triângulo amoroso em que a amante francesa tem privilégios na relação em detrimento da esposa brasileira.

Aristóteles refere-se à tragédia como imitação de seres superiores. E acrescenta: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

“Moral Quotidiana” mostra uma ação grave, mas banalizada pela cotidianidade, como o próprio título do conto indica. Aproxima-se, pois, mais da comédia do que da tragédia. Aristóteles, também, fará a adequada definição da comédia como oposta à tragédia, porque o que está em foco são pessoas inferiores. As indicações das personagens nesse conto-tragédia são acompanhadas de curiosas classificações: a “Amante”, “primadona”; a “Mulher”, “coisa que acontece” e o “Marido”, “joguete nas Mãos do Destino”. A prioridade na relação, como já dissemos, é da amante *francesa*, em detrimento da mulher que é brasileira.

Não se trata de pastiche, mas paródia, por conta da situação levada ao ridículo. Parodia, pois, a própria forma, uma vez que tragédia constitui-se na ação de seres superiores. O gênero dramático se efetiva normalmente sem a presença do narrador. Mas em “Moral Quotidiana” temos insinuações sarcásticas, diferentemente das habituais indicações.

A mulher é uma brasileira de 24 anos e a amante uma francesa de 35, que apesar da idade esbanja beleza. Sendo assim, a mulher carrega traços tantos físicos

como psicológicos do brasileiro, e, a amante, traços europeus, como podemos notar no trecho abaixo.

No Guarujá. Presente. Hotel. São 14 horas, muito dia, luz de verão puro-sangue. Terraço. Mesas. Cadeira. Tudo chique. O smoking dum criado dependurado impassível na porta. Vem a amante e a mulher. Esta, brasileira. Brasileirinha. 24 anos. Morena, cabelos negros, viva, etc. Cabelos quase rubros. Olhos verdes. Esplendor aos 35 anos (ANDRADE, 1943, p. 154).

A estrutura da tragédia, conforme Thiery (2009, p.14-15), que se reporta ao capítulo XII da *Poética* de Aristóteles, consiste em um **prólogo**, que expõe a ação ou mesmo o desfecho, seguido do **párodos** (entrada do coro), dos **episódios** (partes faladas), separados por **stasimon** (canto do coro, sem movimento), e do final ou **êxodo** que tradicionalmente tem início após o último *stasimon*. “Moral Quotidiana”, no entanto, constitui-se de um único ato, dividido em duas cenas. Há, pois, uma dialética da contribuição grega e das conquistas posteriores.

A presença do coro é realmente significativa. Entende-se o coro como manifestação da coletividade reduzida a uma única voz e, às vezes, mediada pelo corifeu que o representa. O coro em “Moral Quotidiana” se apresenta em várias modalidades: coro das senhoras casadas, dos senhores casados, das senhoras idosas e dos senhores idosos. Se já não há mais condições de unidade, há uma tentativa de forjar pequenas unidades para tentar um todo coeso. De qualquer forma, a expressão do coro fica dentro de segmentos fechados (casados e idosos). Isto que em princípio parece absurdo tem clara explicação no contexto, conforme já comentamos: valorizávamos mais a cultura francesa que a nossa própria. Nesse sentido, o coro defende a manutenção da amante e a rejeição da esposa. As senhoras idosas diziam: “Uma amante... que tinha? É natural” (ANDRADE, 1980, p. 159), os senhores casados falavam: “Pois um pobre marido não pode ter amante?” (ANDRADE, 1943, p. 159).

Relacionando as falas dos senhores e das senhoras casados às culturas brasileira e europeia, percebemos uma aclamação do povo em deixar-se ser influenciado pela Europa. Os senhores a defendiam e a admiravam: “Coitada! Francesa! Tão loira! Tão linda!” (ANDRADE, 1943, p. 159). Nesse jogo, ninguém queria que o marido ficasse com a esposa, uma típica brasileira: “que ridícula!” (ANDRADE, 1943, p. 159), diziam. Faz-nos ainda lembrar de que essa rejeição da

cultura alheia era uma das bases do Modernismo no seu primeiro momento, e que, conforme João Pacheco, “denuncia o momento gritantemente modernista” (PACHECO, 1970, p. 98). Gatto (2004, p.172) argumenta:

Mário lançava uma crítica violenta à subserviência à cultura europeia e de uma certa forma perdoava o marido, colocando-o como “joguete das mãos do destino”. Ora, como o próprio povo brasileiro. A redenção do marido, optando abertamente pela mulher, resultará na morte da amante francesa. Isto implica dizer, a opção do povo brasileiro pela sua própria cultura, o que se configurava uma utopia neste 1922 que vivenciou o grito iconoclasta da Semana de Arte Moderna.

Sim, e se concordamos que o marido seria metáfora do povo brasileiro enquanto joguete nas mãos do destino, podemos acrescentar que a esposa é clara metáfora da nossa cultura, desprezada em detrimento da influência francesa.

“Eva” (1919), seguindo a linha de “Moral Quotidiana” apresenta-se em modo dramático. Ao todo, quatro personagens: Eva, Julinho, Dona Julia e o “Desejo”. A história é ambientada em um paradisíaco quintal. Inevitável a analogia com a parábola bíblica, mas aqui não temos *Adão* como seria de se supor, mas Júlio que podemos interpretar como referência a Júlio Cesar (100 a.C. – 44 a.C.) significativamente importante à ascensão do Império Romano, como sabemos. De fato, a mãe de Júlio Cesar era Aurélia Cota, mas *Júlia* era a designação geral da família e consta que Júlio Cesar teve uma tia chamada Júlia que se casara com o influente general Caio Mário a quem foi sempre muito ligado.

A religiosidade de Mário de Andrade foi problemática: “Era um fanático, um intolerante, um iconoclasta, que não admitia acomodações com o mundo, nem atenuações nas exigências do Dogma,” lembra Alceu Amoroso Lima (1971, p. 56-57), mas não abria mão de uma convivência fraterna. Conforme Gatto (2004, p. 88) disto resulta uma tentativa pouco compreendida em relacionar o catolicismo ao marxismo:

Sua consciência do dever da militância intelectual e do desejo de ver realizado um tipo de convivência humana fraterna e democrática resulta no esforço em relacionar o catolicismo com o marxismo que realizou de maneira originalíssima. Sua estrutura ideológica, portanto, se apoiará numa, para muitos, incoerência teórica entre

materialismo histórico e *mistério* essencial. Por um lado, não vemos neste ponto nenhuma incoerência teórica, mas por outro, aceitamos ser isto incompreensível para quem não consegue relacionar os vários planos da vida. De qualquer forma, Mário de Andrade manteve sempre extrema coerência de temas e posições, tendo no centro de sua preocupação um critério de validade ética.

Sua obra, por vezes, perturbou os moralistas, mas “o que notamos acima de tudo é a presença oculta de Deus”. (AMOROSO LIMA, 1971, p.50-51).

A personagem principal do conto “EVA”, por fim, conforme anunciado pelo narrador, é o “Desejo”, identificado inclusive como “Demônio familiar”: “Nasce na comissura dos lábios das meninas. Divide-se em dois mais tarde e sai pelo mundo para que uma das suas partes eleve a dona ao altar enquanto a outra sacrifica os homens na ara.” (ANDRADE, 1980, p. 104).

Faz-se oportuno, neste momento, considerar que se Mário de Andrade investiu em revestir seus personagens com os aspectos estudados das características dos brasileiros, foram aos personagens masculinos, deixando às femininas justamente perturbar um estado de coisa, uma estabilidade, ou, como afirmou Gatto (2004, p. 322), as personagens femininas ficou “o *privilégio* do trágico”. Nesse sentido, Eva está ali, promovendo a subversão no paraíso, uma Eva caracteristicamente brasileira:

Meia-duzia de anos mais dois. Muito brasileira. Do famoso moreno alaranjado que é a melhor fruta da nossa terra. Grandes olhos móveis misteriosos promissores, marechais do amor. Cabeleira dum azulmarinho quasi preto, crespa enorme, reminiscencia de algum **antepassado longinquo... menos português**. (ANDRADE, 1980, p. 104).

É a crítica a europeização dos nossos costumes:

Lá fora. Poucas árvores. Muitas arvoretas. Pomar ridiculamente europeu de cidade sulamericana civilizada. Há maçãs azedíssimas e retortas, pessegos bichados, uvas que são limões e peras com sabor de água fervida. Dez ou mais jaboticabeiras demonstram o bom senso antigo de algum pomareiro anónimo e dão sombra valorizando a chacara com a docura das suas frutas. (ANDRADE, 1980, p. 106).

Sim, “o bom senso antigo de algum pomareiro anónimo”. O narrador nem precisava gastar argumento nesse sentido, mas Mário de Andrade tinha pressa no sentido de valorização da nossa cultura, valorizando o que era nosso. O que parece também é que ele acreditava de uma força que vinha desses pomareiros anónimos, do povo de uma forma geral, de que houvesse uma força impermeável à poderosa influência francesa. No conto “História com data”, o motorista, alheio aos gravíssimos problemas dos patrões, coisa de vida ou morte, lia um folhetim (“A filha do enforcado”) enquanto esperava. “Isto nos permite pensar numa alusão ao conflito que padecia a inteligência brasileira, querendo criar uma cultura nacional que abrigasse uma síntese de contrários [...]”. (MERCADANTE apud GATTO, 2004, p. 168). Já nos referimos às duplas antitéticas, mas agora temos o quadro ampliado diretamente à cultura, dividindo povo e elite econômica e cultural.

2.2.2 CONTOS DE BELAZARTE

Contos de Belazarte foi escrito na década de 20, do século passado, mas só teve a sua primeira edição publicada em 1934. Antes, Mário de Andrade divulgou as histórias de *Belazarte* na revista *América Brasileira*. Assim, “Belazarte, narrador e personagem, um *alter ego* de Mário de Andrade, nascera nas *Crônicas de Malazarte*” (MARQUES, 2009, p. 10). Por meio do narrador, temos as histórias cotidianas narradas de forma simples, utilizando-se de uma linguagem informal. Segundo Maria Augusta Fonseca:

Auxiliado pelo bordão, “Belazarte me contou”, Mário impõe ao relato uma oralidade caseira, explorando acontecimentos da vida diária, situações anedóticas, bisbilhotando a vida alheia. Coerente com os relatos, aborda temas populares, recorta falas do cotidiano, explora o universo das expressões populares (FONSECA, 2013, p. 155).

O livro inicia com o conto “O Besouro e a Rosa”, que conta a história de Rosa que morava com duas senhoras solteiras, dona Carlotinha e dona Ana. Rosa era uma moça que “com dezoito anos em 1923” (ANDRADE, 2009, p. 27) ainda “possuía a pureza das crianças dali” (ANDRADE, 2009, p. 27). Mesmo vivendo de

forma despercebida, ela chama a atenção de João, o filho do padeiro português. João sempre que a via sentia algo diferente, percebeu que era amor e resolveu pedir a mão de Rosa em casamento, porém ela não aceitou.

Um episódio que aconteceu com Rosa mudou o seu jeito, ou seja, as suas atitudes infantis. Certa noite ela dormia apenas de camisola com a janela do quarto aberta, e, depois de pegar no sono, entra um besouro no seu quarto. Ele percorre o seu corpo e Rosa cai “na cama se estorcendo” (ANDRADE, 2009, p.33) e gritando. Dona Carlotinha e dona Ana vão até o quarto de Rosa para socorrê-la, mas não sabiam o que estavam acontecendo, pois ela não falava. Dona Ana consegue entender os gestos de Rosa e orientada por eles descobriu o besouro e o arrancou do corpo de Rosa.

Depois desse dia Rosa nunca mais foi a mesma, mudou completamente. Teve medo de ficar solteira para sempre, resolveu que iria se casar com o primeiro homem que encontrasse. Assim, encontrou Pedro Mulatão, um sujeito que bebia muito, e, decidiu se casar com ele. Se não a deixassem casar, ela fugiria com o Mulatão. As senhoras puseram-se a pensar, como casar Rosa com um “homem repugnante” (ANDRADE, 2009, p. 36), um “mulato, amarelo pálido já descorado...pela pinga” (ANDRADE, 2009, p. 36). Pensaram que Rosa não iria aceitar. Enganaram-se, pois Rosa aceitou, queria mesmo casar com Pedro Mulatão. O enxoval foi feito às pressas. Dona Carlotinha e dona Ana insistiram para que Rosa mandasse o noivo embora e desistisse do casamento, mas foi em vão. Rosa “quis casar e casou” (ANDRADE, 2009, p. 37), porém foi muito infeliz.

Quando soube que Rosa iria se casar, João sentiu um desespero, encontrou com alguns parceiros e bebeu. No dia seguinte quando ele voltava do trabalho, encontrou Carmela que o chamou para conversar e pediu para que ele não bebesse mais, pois a mãe dele tinha chorado muito. João percebe que não deveria mais beber. E, nesse clima de conselho inicia-se um ambiente envolvente entre os dois.

Esse romance terá continuação no conto seguinte, o “Jaburu Malandro”. Já que, as histórias narradas no livro *Os Contos de Belazarte*, apesar de independentes entre si, intercomunicam-se, como, por exemplo, o relacionamento amoroso de João e Carmela que se iniciou no primeiro conto, “O Besouro e a Rosa”, e é retomado no segundo, “Jaburu Malandro”.

Em “O Besouro e a Rosa”, não fica claro traços das características do brasileiro. Podemos observar apenas alguns elementos psicológicos e físicos do

personagem Pedro Mulatão, que como o nome já nos indica, é um mulato. As características físicas de alguns personagens desse conto estão retratadas de forma explícita em “Jaburu Malandro”, como é o caso dos traços de Carmela.

No conto “Jaburu Malandro”, como já mencionado, é narrada a continuidade da história de João e Carmela, que assim como a de “O Besouro e a Rosa” tem um final infeliz. Nesse, Carmela ajudou João a curar a dor provocada por Maria quando ela decidiu casar-se. Entretanto, naquele, Carmela, assim como Maria, também causou sofrimento ao João quando ela o trocou por Almeidinha, um brasileiro, que depois a abandonaria. Desse modo, foi a chegada do Grande Circo Bahia na cidade que poria fim ao relacionamento dos dois, pois junto com ele que veio o homem-cobra, o Almeidinha.

Em “Jaburu Malandro”, podemos identificar vários aspectos nacionais. Além disso, são colocados, de forma clara, os traços físicos e psicológicos de Carmela, os quais também eram atribuídos às outras mulheres italianas:

Era moça bonita, isso era, desses tipos de italiana que envelhecem muito cedo, isto é, envelhecem não, engordam, ficam chatas e enjoativas. Porém aos dezenove, que gostosura! Forte, um pouco baixa, beiços tão repartidinhos no centro, um trevo encarnado! Cabelo mais preto nem de brasileira! Porém o sublime era a pele, com todos os cambiantes do rosado, desde o róseo-azul do queixo com as veinhas de cá pra lá sapecas, até rubro esplendor ao lado dos olhos, querendo extravasar pela fronte nos dias de verão brabo (ANDRADE, 2009, p. 40-41).

Nota-se que, o narrador fala tudo isso de Carmela e das mulheres italianas, todavia deixa transparecer que ela, por enquanto, era diferente das outras moças.

Carmela vai ao circo “alumiando de boniteza” (ANDRADE, 2009, p. 43), vê pela primeira vez o espetáculo do homem-cobra, sente algo jamais sentindo antes. Ora, esse não era o melhor espetáculo do circo, porém foi o que despertou sensações até então estranhas em Carmela:

O reposteiro escarlate se abriu. O artista veio correndo lá de dentro, com um malhõ todo de lantejoulas, listrado de verde e amarelo. Era o homem-cobra. [...] Tipo esquisito o homem-cobra... esguio! Esguio. Assim de malhõ, então, era ver uma lâmina. [...] Feio não era. Esse gênero de brasileiro quase branco já, bem pálido. Cabelo liso, grosso, rutilando azul. O nariz não é chato mais, mesmo delicado de tão pequenininho. Aliás a gente só via os olhos, puxa! Negros,

enormes! Aumentados pelas olheiras. Tomavam a cara toda. Carmela sentiu admiração. E um malestar. Pressentimento não era, nem curiosidade... malestar (ANDRADE, 2009, p. 43).

Ela se interessou não pela apresentação, e sim pelo Almeidinha, o brasileiro. É interessante observarmos esse episódio, pois a moça italiana se apaixonou por um brasileiro, um rapaz do norte, e abandonou o seu namorado português. Isso nos leva a inferir que assim como Carmela, filha de italianos, se interessou por Almeidinha, o brasileiro, deixando o seu namorado João, o filho de português, assim também era o interesse dos europeus pelo território brasileiro.

Almeidinha vestia-se para o espetáculo com as cores da bandeira, o verde e amarelo. O que nos leva a observar certo nacionalismo, isso no sentido de valorizar os símbolos nacionais. Ele era o típico brasileiro, ou seja, apresentava em suas características físicas traços de mestiçagem. A sua pele era de tonalidade clara, o nariz já não era mais chato e sim pequeno e os cabelos negros. Dessa forma, temos a busca da representatividade nacional em Almeidinha.

Em “Caim, Caim e o resto”, temos a representação do ser brasileiro em Tino que era um sujeito quieto, humilde e de cor escura, “herdara o brasileiro do pai, aquela cor caíinha que não dava nada de si e uns musculinhos que nem o trabalho vivo de pedreiro consertava” (ANDRADE, 2009, p. 58). O conto narra a história de dois irmãos, Aldo e Tino, que se gostavam, mas acabam se desentendo por nenhum motivo aparente e brigando, o que faz brotar ódio entre os dois. Aldo “era bem forte, puxara mais a mãe que o pai. Só que a gordura materna se transformava em músculo no corpo vermelho dele” (ANDRADE, 2009, p. 58). Aldo até protegia Tino, todavia depois da primeira briga isso não foi mais feito. Deixaram de andar e trabalhar juntos, quando se encontravam olhavam um para o outro com ódio.

Antes de brigarem, não frequentavam a missa, apenas tiravam “o chapéu quando passava pela porta das igrejas. Por que tiravam não sabiam, tinham visto o pai fazer assim e muita gente fazia assim, faziam também, costume” (ANDRADE, 2009, p. 60). No entanto, depois das brigas, começaram a ir à missa. Faz-se necessário esclarecer que, o gesto de retirar o chapéu, ao passar pela igreja, representa um costume típico dos brasileiros católicos. E foi em um domingo, após saírem de uma missa que, os irmãos brigaram de forma brutal até um deles vir a óbito, Tino.

Aldo foi preso, mas logo inocentado. O advogado conseguiu afirmar que teria sido legítima defesa, pois Tino quando estava sendo sufocado pelos braços de Aldo, mordeu o dedo dele e conseguiu arrancá-lo. Aldo voltou a trabalhar, ter uma vida sossegada. Não demorou muito, ele teve o seu triste fim: foi encontrado morto “já bem podrezinho, num campo” (ANDRADE, 2009, p. 63). O assassino foi encontrado e preso, era Alfredo, o marido de Teresinha. Foi uma morte sem motivo aparente também. Seguindo a linha do livro, os personagens, Alfredo e Teresinha, reaparecerão no conto “Piá não sofre? Sofre”, e, ficaremos sabendo o que aconteceu com eles.

No conto “Menina de olho no fundo”, é narrada a história de Dolores, uma linda menina, que será aluna de música do professor Carlos da Silva Gomes, o seu Gomes. Dolores é uma brasileira de alma, pois da “terra e da nossa raça não tinha nada” (ANDRADE, 2009, p. 67). Ela admirava tudo do Brasil, até os nomes achava lindos. Queria que seu Gomes a chamasse de Dores, pois não gostava do seu nome espanhol, Dolores:

Dores! “Dolores” é espanhol, não gosto! Sou tão brasileira como o senhor, fique sabendo! Já não basta esse Bermudes tão feio que não posso mudar... Fale “Dores”! São tão bonitos os nomes brasileiros... Carlos da Silva Gomes! Ah, si eu tivesse um nome assim! (ANDRADE, 2009, p. 69).

Dolores se apaixonou por seu Gomes, e, será capaz de tudo para despertar o interesse dele, mas ele gostava dela apenas como aluna. Em alguns trechos do conto, percebe-se que seu Gomes quer ceder aos encantos de Dolores, mas resiste fortemente, e aos poucos substituiu a imagem de Dores pela de Serafina. Na tentativa de conquistá-lo, Dolores inventa que está noiva e aparece com um anel de noivado, seu Gomes percebe e pergunta se ela se casará e Dores responde que sim. Depois de alguns dias ela vai à aula sem o anel e fala para seu Gomes que não irá mais casar. Com essa invenção ela percebeu que não foi capaz de conquistar seu Gomes, então resolve armar algo diferente: dessa vez, diria para ele que todos estão comentando que os dois têm um envolvimento amoroso e falaria isso para seu Carlos, desesperada e chorando.

O maestro Marchese chama seu Gomes para conversar sobre o assunto e ele diz que não tem nada com Dores, mas para não prejudicar a imagem do

conservatório, ele decide pedir demissão. Sem entender o motivo pelo qual estavam falando deles, foi até a casa de Dolores conversar com sua mãe, e, lá descobre que era mais uma invenção dela. Dolores confessa tudo perante a mãe e seu Gomes:

- Não! O senhor não larga de mim! Me leve daqui! É mentira! Nem podia falar, feito louca.
- É mentira! Não largue de mim, eu gosto tanto do senhor! Eu morro! É tudo mentira! Ninguém está falando mal de nós! Fui eu que falei pras colegas! Eu! Eu não posso ficar com o senhor! Nem que seja só para estudar! Mamãe! Fui eu que falei pro diretor! Me deixe com o senhor!... (ANDRADE, 2009, p. 81).

Depois disso, seu Gomes vai embora e Dolores entra para o quarto chorando e angustiada, porém depois de três meses, estava curada de todo sentimento.

Nesse conto podemos perceber a influência europeia (italiana) na formação da nossa cultura, e, também certa ironia na aceitação e valorização da cultura trazida por eles em detrimento da nossa. Observamos tal ironia quando o narrador nos fala que o maestro Marchese não era maestro, tornou-se após chegar ao Brasil:

O maestro Marchese era maestro uma ova, foi mas violinista numa companhia de operetas, isso sim. Até me contaram que na Itália ele esfregava rabecão num barzinho de Gênova, não sei. Chegou aqui, virou maestro. (ANDRADE, 2009, p. 65).

Certamente, não valorizavam tanto os nossos maestros, uma vez que não eram “formados” na Europa.

Poderíamos inferir que, em “Menina de olho no fundo”, temos uma personagem, Dolores, que remete ao desejo de Mário de Andrade, ou seja, o de vivermos e aceitarmos a nossa cultura como ela é. Ora, esse sentimento fora despertado em Dolores, que não era uma brasileira em suas características físicas, pois tinha pele clara e olhos verdes. Ela “era um desses tipos que o Brasil importa a mãe e o pai pra bancar que dá moça linda” (ANDRADE, 2009, p. 66). Entretanto, era uma brasileira de alma, defendia o Brasil e a cultura brasileira, assim, era mais brasileira que os próprios brasileiros:

Da terra e da nossa raça não tinha nada, porém se pode afirmar que o tinha o demais, porque não havia ninguém mais brasileiro que ela. Falassem mal do Brasil perto dela pra ver o que sucedia! [...] Ah! Perto de mim você não fala do Brasil, não porque eu dou pra trás, sabe! Eu sei bem que a Itália é mais bonita, mais bonita o quê!... uma porcaria de casas velhas, isso sim, e gente ruim, só calabrês assassino é que se vê!... aqui tem cada amor de bangalozinho!... e a estação da Luz, então! Você nunca, aposto, que já entrou no teatro Municipal! Si entrou, foi pro galinheiro, não viu o fuaiér! Itália... a nossa catedral... aquilo é gótico, sabe! (ANDRADE, 2009, p. 67).

Temos nesse trecho, além de uma defesa, uma abordagem dos pontos culturais de São Paulo.

Dolores seria, conforme o desejo de Mário, o brasileiro que o Brasil precisava. Aqueles que estivessem cientes de estarem vivendo o século XX e que aceitassem e assumissem o nosso país, conforme ele cita na crônica *Cartaz* ao falar que precisamos de brasileiros. Referindo-se a essa crônica, Telê Porto de Ancona Lopez nos fala que nela Mário de Andrade:

[...] enquadra o Brasil naquele seu conceito de pátria, contingência necessária, ligada à internacionalidade, a qual, uma vez existente, constatada como dado da realidade deve procurar sua autenticidade. Para tanto, precisa da tradição como apoio, mas dentro de um dever ser, de um transformar-se que levará em conta os traços característicos do brasileiro, os traços positivos, capazes de conseguir a reformulação. (LOPEZ, 1972, p. 206).

No conto “Túmulo, túmulo, túmulo”, é narrada a história de Belazarte e do seu criado Ellis. Belazarte queria muito ter um criado, “mas, [queria] brasileiro e preto” (ANDRADE, 2009, p. 84). Até teve um, mas não gostava dos serviços dele, deu graças a Deus quando ele pediu demissão. Passou alguns dias sem ter um criado, mas, indo visitar uns terrenos, encontra no bonde Ellis, “um tiziu extraordinário de fantástico” (ANDRADE, 2009, p. 83). Depois de algum tempo Ellis decide se casar com Dora e avisa ao patrão e amigo que irá deixá-lo, pois pretendia tirar carta para ser chofer, pois assim iria ganhar mais dinheiro para sustentar a família.

Ellis não tira a habilitação, e deixa seu Belazarte. Passa a ter uma vida sofrida. Dora engravida e ele para tentar suprir as necessidades da família trabalhava em tudo que encontrava. Ellis adocece, contrai tuberculose. Dora também

fica doente e morre logo. Não se passa nem uma semana e o filho deles também morre. Por último morre também Ellis.

Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, percebemos uma admiração de Belazarte pela cor negra. O narrador deixa clara tal contemplação ao relatar de forma detalhada os aspectos físicos de Ellis e a exaltação da beleza da pele negra. Admirava também sua conduta moral e sua amizade. Ele era um criado de confiança, sublime. Dessa forma, Ellis representava o típico brasileiro:

Ellis era preto, já disse... Mas uma boniteza de pretura como nunca eu tinha vista assim. Como linhas até que não era essas coisas, meio nhato, porém aquela cor elevava o meu criado a tipo-de-beleza da raça tizia. Com dezenove anos sem nem um poucadico de barba, a epiderme de Ellis era um esplendor. Não brilhava mas não brilhava nada mesmo! Nem que ele estivesse trabalhando pesado, suor corria, ficava o risco da gota feito rastinho de lesma e só. Bastava que lavasse a cara, pronto: voltava o preto opaco outra vez. Era doce, aveludado o preto de Ellis... (ANDRADE, 2009, p. 84).

Outra demonstração da apreciação da cor negra por Belazarte pode ser constatada pelo relato dele da lembrança de Dora no casamento dela com Ellis:

Cheguei do casamento com uma felicidade artística dentro de mim. Você não imagina que coisa mais bonita Ellis e Dora Juntos! Mulatinha lisa, lisa, cor de ouro, isto é, cor de óleo de babosa, cor de olhos de Ellis! [...] Dora linda! (ANDRADE, 2009, p. 88-89).

Além disso, Belazarte também demonstrava ter conhecimentos da cultura negra. Podemos perceber isso, quando escolhe o nome Benedito, “nome abençoado de todos os escravos sinceros” (ANDRADE, 2009, p. 91) para o filho de Ellis e Dora que seria o seu afilhado. Entretanto, em consideração à memória e o desejo de Dora, decidiram colocar Luís, o que causou grande desgosto à Belazarte.

Observamos, nesse conto, além de uma admiração pelos negros, a abordagem de várias expressões populares usadas em diversas regiões, que são empregadas tanto pelo narrador como pelos personagens. Quando Belazarte vai falar para Ellis pensar sobre tirar a carta, temos um exemplo do uso dessas expressões pelo narrador:

- Você pense bem, decida e volte me falar. Chofer é bom, dá bem, só que é ofício perigoso e já tem muito chofer por aí. Muitas vezes a gente imagina que faz um giro e faz mas é um jirau (ANDRADE, 2009, p. 86-87).

No conto “Piá sofre? Sofre”, temos a continuidade da história de Teresinha e Alfredo, que eram personagens do conto “Caim, Caim e o resto”. Nesse conto temos clareza de que a culpa pela morte de Tino e de Aldo seria de Teresinha. Ou seja, por causa dela, Aldo e Tino teriam se desentendido a ponto de ter ódio um do outro, e, por ela, Alfredo mata Aldo. Já em “Caim, Caim e o resto” isso não é colocado de forma explícita.

Alfredo continua preso pelo crime que cometeu, e, Teresinha se torna lavadeira. Devido ao trabalho e as amarguras da vida, ela não dá atenção para o filho, Paulino. Ele era esquecido em todos os sentidos, não recebia carinho e nem demonstração de amor da mãe, tinha apenas as tamancadas dela. Para complementar o pão que recebia para comer pela manhã, ia até o quintal comer formiga saúva. Vale realçar que a saúva representa um dos elementos nacionais dentro desse conto.

Ainda “semiboa no corpo e com pabulagem de muitos querendo intimidades com elas ao menos por uma noite paga” (ANDRADE, 2009, p. 99), Teresinha recusava por medo do marido assassino. A vida para ela seguia duramente. Dificuldades, angústias e ainda a sogra que ela detestava, mas era obrigada a aceitar por causa dos cem mil réis que ela ia deixar para Teresinha. Com o passar do tempo ela encontra Fernandez, um espanhol, com quem decide ficar. A sogra fica enfurecida ao saber disso, e vai até a casa da nora e começa uma discussão entre elas, que acaba quando a mãe de Alfredo leva Paulino embora.

No contexto desse debate entre nora e sogra, podemos observar certo desprezo dos europeus pelos brasileiros, mesmo eles estando morando no Brasil. Pois, Teresinha era italiana e Fernandez, espanhol. Podemos comprovar isso nesse trecho:

E mandava que Teresinha agora se arranjasse, porque não estava pra sustentar cachorrice de italiana acueirada como espanhol. Teresinha secundava gritando que espanhol era muito mais melhor que brasileiro, sabe! Sua filha de negro! Mãe de assassino! Não careço da senhora, sabe! Mulata! Mulatona! Mãe de assassino!

- Mãe de assassino é tu, sua porca! Tu fez meu filho sê infeliz, maldiçoada do diabo, carcamana porca! (ANDRADE, 2009, p. 106).

O sofrimento de Paulino não terá fim após ir morar com sua vó paterna, mas diminuirá. Sente pela primeira vez o aconchego do amor nos braços de sua avó, quando ela o está levando para casa, porém tudo isso só dura no primeiro dia. Ao invés das tamancadas da mãe, terá as colheradas da avó. A comida melhora, contudo sente falta das formigas que estava acostumado a comer e passa a ingerir terra. Podemos ressaltar que, Paulino também aprecia um costume brasileiro, apesar de não o fazer frequentemente, tomar café.

Teresinha não tinha mais visto o filho depois dele ter ido morar com a dona Mulatona. Depois de ter sido abandonada por Fernandez, um dia toda produzida, pois agora ela “tinha moçado de uma vez” (Andrade, 2009, p. 113), encontra Paulino “sujo, aniquilado, sentiu toda a infelicidade própria, e meia que desacostumou de repente da vida enfeitada que andava levando, chorou” (ANDRADE, 2009, p. 113). Pensou em levá-lo, mas desistiu logo. Sabia que ele iria atrapalhar a sua nova vida. Paulino fica no portão parado sem reação vendo a mãe desaparecer.

Em “Nízia Figueira, sua criada”, temos a representação da nossa brasilidade, por meio da fala brasileira¹³. Especialmente pela voz da personagem Rufina, uma criada que morava com Nízia:

- Antão num lavei elas na semana retrasada mêmo!
- Mas olhe como estão!
- Num inxergo nada não, porém mecê qué eu lavo! Tou vendo mas é que seu Leme veio atrapaiá tuda a vida nesta casa! Mecê inté parece que nem num sabe adonde assentá! Cadera num farta! Sente, fique sussegada que é mió! (ANDRADE, 2009, p. 124).

A representação da língua brasileira como traço da nossa nacionalidade é abordada não somente nos contos de Mário de Andrade, mas de forma aprofundada em seus romances *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*.

Dessa maneira, em “Os contos de Belazarte”, Mário de Andrade utiliza-se da linguagem popular e de fatos do cotidiano para a constituição da obra literária. No livro, “mistura, ainda, expressões em língua estrangeira e outras tantas retiradas de

¹³ Quando aqui falamos em fala brasileira, queremos nos referir à aproximação que o autor faz da fala oral para a escrita.

adaptações do imigrante à fala local” (FONSECA, 2013, p. 155), assim transpõe o popular para o erudito. De acordo com Maria Augusta Fonseca:

O artista nos remete aos cotidianos das personagens em suas ocupações, modos de ser, afetos, iluminando traços significativos de certo filão da vida social e das relações humanas. Essa obra experimental de Mário de Andrade articula-se a duas outras importantes criações ficcionais, centradas em diferentes camadas sociais: o idílio *Amar, verbo intransitivo* e a rapsódia, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (FONSECA, 2013, p. 155).

Mário de Andrade, portanto, investiu mais nas situações do que nas personagens. Como comentamos, ele não considerava valor o tipo personagem fracassado, mas não consideramos incoerência entre crítico e ficcionista, mas uma opção estética pelo espaço social em detrimento aos personagens. Há muito preocupação teórica nesse sentido quando se diferencia romance de espaço e romance de personagem como fez Kayser, *Análise e interpretação da obra literária* (1985), como também na própria configuração de novela literária em que o trabalho estético privilegia a ação em detrimento dos mergulhos psicológicos nos personagens.

Trataremos a seguir do romance *Amar, verbo intransitivo*, em que Mário de Andrade acentua a presença de um Brasil burguês, e do romance *Macunaíma*, em que alcança a maior expressão de Brasil. Mostraremos os traços nacionais presentes nos personagens Carlos e Macunaíma, abordando o nosso foco: dentro da busca da nossa nacionalidade Macunaíma é a versão ampliada de Carlos.

2.3 A REPRESENTAÇÃO NACIONAL NAS PERSONAGENS CARLOS E MACUNAÍMA

Seguindo a vertente de Edward Morgan Forster, de que um romancista pode sacrificar algo no romance em função de suas personagens, observamos que Mário de Andrade sacrificou a sua estética de criação de personagens em função do *nacionalismo estético*. Isso na tentativa de buscar um ser que representasse a nossa identidade brasileira, de mostrar como ela se constitui em suas múltiplas

expressões, abordando não apenas traços nacionais, mas a influência de outras culturas na formação da nossa ao longo da composição física e psicológica de seus personagens. Conforme nos disse Lopez (1972, p. 11), Mário de Andrade teorizou a literatura em função da cultura brasileira.

Falando a respeito da criação de seus personagens em uma entrevista, Mário de Andrade diz que não criou nenhum deles. Na maioria, eles são somas de pessoas que já encontrou:

Construo os meus personagens, ou melhor, não construo coisa nenhuma: no geral eles surgem, se impõem, mas feitos como fazem os demais artistas. Na infinita maioria, os meus personagens são somas de pessoas que encontrei na minha vida (ANDRADE, 1983, p. 112).

Em outra entrevista, ele ainda declara que algumas vezes coloca personagens que nunca se conheceram para viverem juntos.

Amar, verbo intransitivo narra a história da iniciação sexual de um adolescente, Carlos, com uma alemã, cujo nome é Elza, mas é meramente chamada por Fraülein (senhorita, professora), de 35 anos. Ela é contratada pelo pai do garoto, o senhor Sousa Costa, tendo como função principal ser “professora de amor”, mas, aparentemente, tratava-se apenas de uma governanta que ministraria aulas de alemão e piano, configurando uma retrato da hipocrisia paulista de novos ricos do começo do século XX. Sousa Costa tinha medo que o filho começasse a gastar dinheiro com mulheres de vida fácil, contraísse alguma doença sexualmente transmissível ou se tornasse viciado. O trecho que reproduzimos, abaixo, refere-se à tentativa de Souza Costa em convencer a esposa, Dona Laura, da situação, envolvendo a professora e Carlos:

Laura, Fräulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve!. COMO NUNCA TEVE, Laura... Depois isso de principiar... é tão perigoso! Você compreende: uma pessoa especial evita muitas coisas. (ANDRADE, 1944, p.77).

Leda Miranda Hühne, sobre este sórdido arranjo, nos diz que:

Amar, verbo intransitivo quis ser uma sátira aos costumes da família burguesa tradicional, bem-comportada e hipócrita. Aquela que passa ambigualmente os valores do corpo e os valores do espírito, de geração a geração (HÜHNE, 2002, p. 338).

Na educação de Carlos, ele tem direito a tudo, inclusive, de ser o “machucador” das irmãs. Já elas são educadas para serem boas esposas, mães e fazer do lar algo sagrado, seguindo o modelo da mãe, Laura.

Ora, dona Laura era um belo exemplo a ser seguido, vivia fingindo ignorar “as navegações de Pedro Álvares Cabral” (ANDRADE, 1944, p. 55). Era uma esposa tranquila, boa mãe, orientava as filhas para que fossem sempre gentis. A farsa da família burguesa é representada no casamento convencional:

Nas noites espaçadas em que Sousa Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre o cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá em baixo no vale. [...] Entre ambos se firmara tacitamente e bem cedo uma convenção honesta: nunca jamais ele trouxera do vale um fio louro no paletó nem aromas que já não fossem pessoais. [...] E quem diria que Sousa Costa não era bom marido? era sim. Fora tão nu de preconceitos até casar sem por reparo nas ondas suspeitas dos cabelos da noiva. [...] Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que bigodes abastosos e brilhantinados são suspeitos também. (ANDRADE, 1944, p. 55).

Em Amar, verbo intransitivo, podemos constatar uma abordagem da nossa *entidade nacional* na construção da personagem Carlos e da influência de Fraülein, uma alemã, na sua formação. Reforçando, assim, a ideia da nossa diversidade cultural. Não podemos esquecer o empregado japonês, que, mesmo não influenciando de forma veemente a formação de Carlos, não impede de deixar rastro nela. Vemos ainda, o estereótipo dos brasileiros e dos alemães. A esses seriam atribuídos a rigidez e a rápida adaptação. O narrador atribui a isso o motivo do progresso deles, e àqueles seriam imputados certo relaxamento ou descontração:

Mas não tem dúvida: isto da vida continuar igualzinha, embora nova e diversa, é um mal. Mal de alemães. O alemão não tem escapadas nem imprevistos. A surpresa, o inédito da vida é para ele uma continuidade a continuar. Diante da natureza não é assim. Diante da vida é assim. Decisão. Viajaremos hoje. O latino falará: viajaremos hoje! O alemão fala: viajaremos hoje. Ponto final. Pontos-de-

exclamação... É preciso exclamar pra que a realidade não canse (ANDRADE, 1944, p. 54).

Ainda por meio da sátira, percebemos o narrador se referir aos alemães como uma raça superior, e diante dela estaria raças inferiores: negro, índio e também portugueses. Essa também era a reprodução do pensamento de Fraülein. Todavia, isso ela não podia falar por conta da adaptação. E os brasileiros mestiços? Por estar aqui no Brasil, ela não poderia de forma alguma dizer que os consideravam inferiores, como podemos observar no trecho abaixo.

Vejam por exemplo a Alemanha, que-dê raça mais forte? Nenhuma. E justamente porque mais forte e indestrutível neles o conceito da família. Os filhos nascem robustos. A mulheres são grandes e claras. São fecundas. [...] De raça superior, como ela, Fraülein. Os negros são de raça inferior. Os índios também. Os portugueses também. Mas esta última verdade Fraülein não fala aos alunos. [...] Os portugueses fazem duma raça inferior. E então brasileiros misturados? Também isso Fraülein não podia falar. Por adaptação. Só quando entre amigos de segredo, e alemães (ANDRADE, 1944, p. 63-64).

Essa ironia em relação às raças mostra um narrador que não escrevia à toa, sabia do seu papel de artista e da função social da sua arte.

O emprego da fala popular pelo narrador de *Amar, verbo intransitivo* faz parte de um projeto linguístico do escritor modernista. Ele “usou termos de diferentes regiões do Brasil, modismo de sintaxe e expressões, lugares comuns brasileiros, de cabeça pensada” (HÜHNE, 2002, p. 339). Dessa forma, tentou aproximar ao máximo o mundo erudito do popular, retratando assim, a nossa *brasilidade*. O uso dessas expressões populares é perceptível desde *Os contos de Belazarte*, percorrendo por *Amar, verbo intransitivo* e chegando à *Macunaíma*.

Dentro da busca da nossa identidade brasileira, Carlos reproduz o “tradicionalismo cultural” do brasileiro como um indivíduo ora brincalhão, ora sujeito às normas burguesas. Para Leda Miranda Hühne (2002), ele “é o símbolo dele mesmo, de todos os bem-sucedidos ‘filhos do tempo’, fruto da sacra família”. Conforme Mário de Andrade:

Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa à que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos. Em parte enorme: má educação e maus modos. Carlos está entre nós pelo incomparavelmente mais numeroso que ainda tem no Brasil de tradicionalismo “cultural” brasileiro burguês octocentista. Ele não chega a manifestar o estado bio-psíquico do indivíduo que se pode chamar de moderno. **Carlos é apenas uma apresentação, uma constatação da constância cultural brasileira** (ANDRADE, 1944, p. 155). Grifo nosso.

Posto isto, podemos inferir que Carlos é o modelo do tradicionalismo do Brasil, aquele que seria fruto da imitação dos outros. Desse modo, representando o que mais se encontrava nos costumes burgueses. Mas o que Mário de Andrade queria, como já comentamos, era tradicionalizar a cultura brasileira que estertorava por conta da influência principalmente francesa.

Com *Macunaíma*, Mário de Andrade buscou representar a nossa *entidade cultural* por meio de lendas, costumes, folclore, parlendas, fauna, flora, culinária, falares das diferentes regiões brasileiras. Isso na (des) configuração da personagem Macunaíma, que era para nascer índio, porém nasceu preto e se torna branco ao longo da narrativa, passando a caracterizar o brasileiro. Mário de Andrade compendiou todos esses aspectos de forma “desgeografizada”. Segundo Gilda de Mello e Souza:

“A embrulhada geográfica proposital” tinha por objetivo criar uma espécie de geografia, fauna e flora lendárias que, libertando-se das contingências regionais, funcionasse como um elemento unificador da grande “pátria tão despatriada” [...] (SOUZA, 2003, p. 32).

Nessa perspectiva de usar diferentes costumes, falas e lendas das diversas regiões do Brasil, mostra um escritor que tinha consciência do seu projeto: da representação da identidade do brasileiro. De acordo com Alfredo Bosi:

O trabalho de organização artística dessa variada *poranduba* atesta, em primeiro lugar, a seriedade com que Mário a reconhecia como um complexo sistema de formas significantes, e que ele identifica com a cultura brasileira subconsciente, não-letrada. Cultura em que se inseriam não apenas os indígenas, mas também os caipiras e sertanejos, os negros, os mulatos, os cafuzos e (por que não?) o branco que vive entre a técnica e a magia [...] (BOSI, 2003, p. 200).

Isso nos mostra a intenção de Mário de Andrade de não resumir a cultura brasileira em sua obra, entretanto de revelar os constituintes dela. É interessante observarmos que nesse aspecto há uma valorização do reconhecimento do ser brasileiro, nas esferas culturais da *nossa gente*. Todos esses elementos fazem com que Macunaíma, conforme Silvia Carvalho (1997), “seja tudo, ao mesmo tempo que nada”, ou seja, nossa entidade cultural não resume-se a um ser, mas, em “ser nenhum” (BOSI, 2003, p. 201).

Isso porque não era esse o intuito de Mário ao escrever *Macunaíma*, na verdade, sua intenção era mostrar os retalhos da constituição da nossa cultura. Continuar a coser “em 1928, o traje de arlequim que Paulicéia desvairada propõe em 1922” (LOPEZ, 2008). Era revelar uma cultura *multifacetada*, no sentido, de não poder ser representada de uma única forma ou em um único ser, pois ela estava e ainda continua em formação.

No que se refere a Carlos como sendo um personagem brincalhão, faz-nos lembrar de Macunaíma. Carlos gostava de brincar com as irmãs, eram brincadeiras inocentes, mas por vezes as machucava. Já Macunaíma brincava com sua cunhada, mas desde pequeno fazia “coisas de sarapantar” (ANDRADE, 2007). Outro aspecto que Carlos lembra Macunaíma é o ato de amar sem amor, ou seja, sem compromisso. Carlos teve uma “professora” para ensiná-lo a amar sem que houvesse sentimento, Macunaíma também ama sem compromisso, somente por amar, e teve Sofará como a sua preceptora.

Quando Macunaíma encontra Ci, a mãe do mato, ele precisa da ajuda dos seus irmãos para brincar com ela, e, brincando, se apaixonam. Entretanto, o fato dele amar Ci não o impedia de ficar com as outras Icamíabas. *A paixão de brincar* é manifestada como traço característico da nossa identidade, que, conforme Gatto (2004, p. 208), “fez-se tema para Mário de Andrade afinar o nacionalismo”.

O desempenho do narrador, em *Amar, verbo intransitivo* é significativo no sentido das preocupações nacionalistas de Mário de Andrade. O narrador não é o autor e a dinâmica da narração implica um jogo constituído pela complexidade do outro, pela nossa incompreensão dela que no caso é de ordem cultural:

E foi de caso pensado, em nossa opinião, submetido à verossimilhança, que esse narrador, tentando entender Fräulein, se meteu em muitas complicações. O que ele queria, afinal, era demonstrar a complexidade de compreender uma cultura tão diversa da nossa. Ora, isto estava no pacote da preocupação com a nossa cultura, em valorizá-la. Na mesma direção, mas em outro sentido, Fräulein, também, padeceu seus despeitos e pequenas desilusões com esses brasileiros misturados. O que quer dizer tal situação? O núcleo de ação dramática consiste, também, em alteridades não assimiladas. (GATTO, 2014, p. 6).

Ora, sofrer por amor nem Carlos nem Macunaíma saberia a não ser circunstancial e superficialmente.

Outro aspecto que pode aproximar Carlos de Macunaíma é a incorporação da cultura europeia. Tanto Carlos quanto Macunaíma a incorporam sem nenhum receio. Carlos adquire elementos das culturas alemã e inglesa durante a sua formação. No caso de Macunaíma, quando ele se torna “branco” tudo se torna fácil para ele. Depois de Ci, ele fica com uma portuguesa. Para cair nas armadilhas da Vei, ela tem que europeizar a Uiara, pois ele já estava acostumado com o europeísmo. Isso tudo exemplifica a incorporação da cultura europeia.

Ao observarmos a relação existente entre Carlos e Macunaíma, podemos perceber a aproximação cultural entre eles, que extravasa os limites de obra, não em função de uma personalidade, mas de um motivo: a identidade brasileira. Nesse sentido, podemos relatar que em relação a essa causa, não seríamos levianos em acreditar que, Macunaíma seria a versão ampliada de Carlos. Dante Gatto nos alerta que:

Por um lado, dizer que um processo de criação de personagens em Mário de Andrade se resume à busca da identidade cultural do brasileiro seria um despropósito, tendo em vista suas múltiplas facetas (“trezentos, trezentos e cinquenta”); por outro, apreciando Macunaíma como um Carlos abrasileirado ao paroxismo, levantamos outras possibilidades, de passagem: não serão todos os personagens de um autor, por fim, um único personagem sempre mais e mais aprofundado segundo os interesses do ficcionista? Não teria um autor, no seu infinito universo de personagens, tipos e caricaturas (*planas* e *redondas*), um núcleo que como um polo magnético atrai tudo para o seu centro? Sem uma resposta pronta para uma questão tão ampla e complexa, podemos inferir, circunscritos à pouca amplitude das nossas reflexões, que tal núcleo

em Mário de Andrade seria a identidade cultural do brasileiro e o centro, o nacionalismo estético (GATTO, 2004, p. 209).

Nesse sentido, é interessante observarmos que, Mário de Andrade, em *Os contos de Belazarte*, coloca personagens de um conto para viver em outro, conforme relatamos anteriormente. Chama, inclusive, a atenção do leitor para esse recurso. Provavelmente nos alertava de que personagens de uma obra poderiam estar em outra, vivendo de forma diferente. No caso dos seus romances, não retoma os mesmos personagens, todavia, aprofunda as características do brasileiro neles. Desse modo, *Macunaíma* seria a versão ampliada de *Carlos*, no que diz respeito à busca da entidade nacional.

Ainda seguindo esse paradigma, Maria Augusta Fonseca (2013) nos fala que, nos roteiros de *Café*, “é possível reconhecer pegadas de *Macunaíma*, de *Amar, verbo intransitivo*”, sendo assim, também percebemos diálogos entre as duas últimas obras citadas. Elas dialogam no viés de representar a cultura brasileira em seus mais diversificados aspectos.

Quando aqui falamos que *Macunaíma* é a versão ampliada de *Carlos*, queremos dizer isso no sentido de que ele possui traços psicológicos do brasileiro de forma mais ampla que as encontradas em *Carlos*. Pois, conforme demonstramos, Mário de Andrade vem ao longo da criação de seus personagens atribuindo a elas as peculiaridades do brasileiro, sejam elas físicas, psicológicas, costumes, folclore ou expressões da fala popular.

Com essa estratégia percebemos que a cada personagem criado, essas características do brasileiro foram se aprofundando até chegar a *Macunaíma*, personagem em que Mário de Andrade conseguiu reunir todos os aspectos nacionais em um ser fictício, ainda que por meio do fantástico e do pitoresco. Assim, *Carlos* e *Macunaíma*, constituindo a nossa *entidade nacional*, refletem a vertente crítica do Modernismo de Mário de Andrade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sustentamos essa dissertação, estruturalmente, considerando a hipótese de que o processo de construção das personagens em Mário de Andrade obedece a uma perspectiva estética em que o *núcleo* seria a identidade cultural brasileira que oscila num *centro* gravitacional, o nacionalismo. Vamos sobrevoar as páginas anteriores – do alto, bem do alto – e distinguir os aspectos principais do movimento que empreendemos.

O nacionalismo na literatura brasileira, como bem argumentou Machado de Assis, configurou-se como um instinto (*instinto de nacionalidade*). Reportamo-nos à conhecidíssima *Carta de Caminha*, Certidão de Nascimento do Brasil, como exemplarmente representativa dos horizontes da colônia, circunscrita à cultura da metrópole, a exploração, que reduziu a colônia à condição de *o outro*. A superação de tal condição está em se fazer sujeito da própria história. A origem da nossa literatura, portanto, está ligada a afirmação de um complexo colonial de vida e de pensamento que ocorreu num lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas. Está, pois, na nacionalidade o amadurecimento de uma cultura.

A perspectiva de Cândido (1959), distinguindo *manifestações literárias* de *literatura propriamente dita* serviu de justificativa para avançarmos para a busca da nacionalidade no século XIX. Discutimos, no processo, o contraponto de Afrânio Coutinho que sustenta sua tese na obnubilação em detrimento à literatura como sistema que prescinde de uma nacionalidade subjacente que só pode ser conseguida com a independência política.

Destacamos os paradigmas de nacionalidade que vieram com o romantismo, notadamente o indianismo e o regionalismo, e se fez momento adequado para encaminharmos o processo de autonomia literária que ficou claro aos intelectuais somente nesse momento histórico e cultural.

Quer o indianismo, em verso e prosa, de Gonçalves Dias e Alencar, bem como *O Cabeleira*, *O Gaúcho* e *Inocência* as particularidades de cada região são usadas para a representação nacional. De qualquer forma, a necessidade estava em negar a influência europeia.

Avançamos para o modernismo que se, por uma lado apresentava-se caudatário de romantismo; por outro, trazia um projeto ideológico mais amadurecido e crítico, sem o idealismo romântico ou o pessimismo produzido por vertentes científicas positivistas de que a literatura se fez afeita a partir da segunda metade do século XIX.

Chegamos, enfim, ao modernismo de Mário de Andrade, que se mostrou um intelectual atento ao seu tempo, com um projeto de fazer o brasileiro encontrar o Brasil e viver sua particularidade cultural que só assim poderia dar uma contribuição ao seu tempo e à humanidade. É verdade que isto significou um sacrifício estético como reclamaria futuramente, tomando mesmo a proporção de um sacrifício pessoal.

Adentrando, enfim, analiticamente nos contos com prioridade aos personagens e a dialética da construção, conscientes, é claro, daquilo que tanto enfatizamos como prerrogativa do autor, a *constância cultural brasileira constatada*. Ora, se *Macunaíma* foi objetivação e síntese desse processo, nos personagens anteriormente criados o autor foi inserindo traços que iriam, por fim, constituí-lo. Constituiu-se, pois, lentamente. Foi com a clareza que este processo evidenciou-se em Carlos, de *Amar, verbo intransitivo* que nos fez recuperar os demais personagens. *Macunaíma* é um projeto estético próprio do modernismo brasileiro e não é sem justificativa, nesse sentido, que o romance seja tão valorizado enquanto expressão mais acabada do período.

Mário de Andrade preferiu os personagens masculinos para inserir aspectos que consideramos próprio ao nacionalismo estético. Comentamos amplamente seu envolvimento com a cultura brasileira, por meio de estudos etnográficos para sustentar seu projeto nacionalista. As personagens femininas ele preferiu o jorrar trágico da sensibilidade. Está posto, pois, nessa fórmula, o motivo condutor, o conflito que sustenta a narrativa.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José. **Iracema**. 2. ed. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979.

AMARAL, Aracy. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. Vol. 1. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AMOROSO LIMA, Alceu. Mário de Andrade e o catolicismo. In: _____. **Companheiros de viagem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p.50-59.

ANDRADE, Mário. **Amar, verbo intransitivo – Idílio**. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1944.

_____. Elegia de abril. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p.183-195.

_____. **O baile das quatro artes**. 3.ed. São Paulo: Martins, 1975.

_____. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. A propósito de Amar, verbo intransitivo – 1927. In: _____. **Amar, verbo intransitivo – Idílio**. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995. p. 153-155.

_____. **Cartas a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. **Entrevista e depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. **O Banquete**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. O Movimento Modernista. In: BERRIEL, C. E. (org.). **Mário de Andrade Hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 15-39.

_____. **Os contos de Belazarte**. 10. ed. Rio de Janeiro: Edigraf, 2009.

_____. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.

_____. A escrava que não é Isaura. In: _____. **Obra Imatura**. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.195-300.

_____. Primeiro andar. In: _____. **Obra Imatura**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 43-194.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005. p.17-54.

BERRIEL, C. E. (Org.). **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. **Céu, inferno** – Ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A Carta**: de Pero Vaz de Caminha. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Vol. 1. São Paulo: Martins, 1959.

_____. **A personagem de Ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo, 1970, p. 67-89. Disponível em [http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/580001/8384666/Artigo%20-%20Dial%C3%A9tica%20da%20malandragem%20\(Antonio%20Candido\).pdf](http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/580001/8384666/Artigo%20-%20Dial%C3%A9tica%20da%20malandragem%20(Antonio%20Candido).pdf). Acesso em 04 nov. 2016.

CARVALHO, M. S. S. Macunaíma, Maíra e Quarup. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 11, p. 55-80, 1997.

CASTELLO, A. J. **A Literatura Brasileira**: Manifestações Literárias da Era Colonial. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1965.

COSTA, Cláudio Manoel da, In: **Obras Poética**. 1903 SONETOS. Disponível em: <http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=16746&poeta_id=397>. Acesso em: dez. 2016.

COSTA, M. M. O modernismo segundo Mário de Andrade. In: COSTA, Marta Moraes et al. **Estudos sobre o modernismo**. Curitiba: Criar, 1982. p. 11- 43.

DIAS, Gonçalves. **Poesia e Prosa completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense. 1995.

FONSECA, A. M. **Por que ler Mário de Andrade**. São Paulo: Globo, 2013.

FORSTER, M. E. **Aspectos do Romance**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

GALVÃO, N. W. Anotações à margem do regionalismo. In: **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 5, p. 45-55, 2000.

GATTO, Dante. Aspectos da identidade cultural no nacionalismo estético de Mário de Andrade. **ArReDia**, v. 3, p. 1-13, 2014.

GATTO, D. **A tragédia na ficção de Mário de Andrade**. Assis, 2004. 366 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho".

GEBRA, Fernando de Moraes. **Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade**. Curitiba, 2009. 237 f. Tese (Doutorado em Letras – área de Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

HÜHNE, M. L. **A estética aberta de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2002.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. 7. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

LAFETÁ, L. J. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEITE, M. D. **O Caráter Nacional do Brasileiro: história de uma ideologia**. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1976.

LIMA, L. C. Literatura e nação: esboço de uma releitura. **Revista Brasileira de literatura comparada**. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.03. p.33-39, 1996.

LOPEZ, T. P. A. **Mário de Andrade: Ramais e Caminhos**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

_____. Uma difícil conjunção. In: ANDRADE, M. **Amar, verbo intransitivo – Idílio**. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1944.

LOUBET, Maria Seabra. **Estudos de estética**. Campinas: Unicamp, 1993.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

_____. **Ensaio sobre Literatura**. Tradução de Leandro Konder. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO DE ASSIS, José Maria. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: _____. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. III. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2017.

MARQUES, N. A. Uma história que Belazarte não contou. In: ANDRADE, M. **Os contos de Belazarte**. 10. ed. Rio de Janeiro: Edigraf, 2009.

MORAES, J. E. Modernismo Revisitado. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro-RJ, Vol. 1, n. 2, p. 220-238, 1988.

_____. Mário de Andrade: Retrato do Brasil. In: BERRIEL, C. E. (org.). **Mário de Andrade Hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 67-102.

MORAES, Marcos Antonio de. **Correspondência esparsa**. Juiz de Fora, v. 4, n.2, p.57- 64, jul./dez. 2000.

PACHECO, João. **Poesia e Prosa de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins, 1970.

PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. **Mário de Andrade contista**. São Paulo, 1980. 124p. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luis. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.277-306.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a Ideia de nação no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVA, Firmino Rodrigues da. **Poema Nénia**. Disponível em: <http://www.antonio Miranda.com.br/lberoamerica/brasil/firmino_rodrigues_da_silva.html>. Acesso em: dez. 2016.

SILVEIRA, Sirlei. **O Brasil de Mário de Andrade**. Campo Grande: UFMS, 1999.

SOUZA, M. G. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

SOUSA, M. C. J. A busca da identidade cultural no processo de construção das personagens em Mário de Andrade. In: **Revista Diálogos**, Garanhuns-PE, Vol. III, nº 17, p. 1858-1864, 2015. Disponível em: <www.revistadiologos.com.br/anais>. Acesso em: nov. 2015.

SOUSA, M. C. J; OLIVEIRA, J. P. Franklin Távora: Um projeto estético nacional em O Cabeleira. In: **Letras em Revista**, Teresina-PI, Vol. 17, nº 1, p. 82-98, 2016. Disponível em: <<http://ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/article/view/48>>. Acesso em: dez. 2016.

THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1992.