

Entre o modernismo e a modernidade: O lugar de Macunaíma

Elisa Domingues Coelho (FCLAr/UNESP)¹

Resumo: *Macunaíma* permanece como objeto de interesse e desafio para a crítica. Estudado como obra-síntese do movimento de 22, é chave para compreensão da relação entre as gerações modernistas, seus projetos estético-ideológico e o próprio projeto andradiano, ocupando, portanto, lugar síntese na investigação da obra de Mário e do(s) nosso(s) Modernismo(s). Esse artigo visa, assim, analisar autor e obra nesse trânsito a partir do estudo das gerações modernistas feito por Lafetá e revisitado por Bueno, assim como operacionalizar a leitura crítica a partir da edição crítica organizada por Telê A. Lopez.

Palavras-Chave: Literatura brasileira. Modernismo. Mário de Andrade. Macunaíma.

BETWEEN MODERNISM AND MODERNITY: THE PLACE OF MACUNAÍMA

Abstract: *Macunaíma* remains as object of interest and challenge to criticism. Studied as a synthetic work of the Movement of 1922, it is the key for understanding the relationship between the modernist generations, their aesthetic-ideological projects and the Andrade's project itself, thus occupying a place of synthesis in the investigation of the work of Mario and of Brazilian(s) Modernism(s). This article aims, therefore, to analyze author and work in the transit from the study of Modernists by Lafetá, reviewed by Bueno, as well as to operationalize the critical reading from the critical edition organized by Telê A. Lopez.

KEYWORDS: Brazilian literature; Modernism; Mário de Andrade; Macunaíma.

Introdução

Compreender *Macunaíma* (1928) é, ainda, um desafio para a crítica contemporânea. É o que afirma Alfredo Bosi (1988) em “Situação de Macunaíma”, ensaio que compõe a edição crítica do romance, organizada por Telê Porto Ancona Lopez. Ela própria também afirma, ao referir-se a Mário de Andrade na introdução da edição, ter a obra “a força de um vínculo que desafia o tempo”² (LOPEZ, 1988, p. XXIII). Parece repousar nessa afirmação uma chave de leitura da complexidade, e consequente permanência, desse caráter desafiador de *Macunaíma*. Afinal, se

¹ Graduada em Letras e Mestra em Teoria e Crítica Literária (IEL/UNICAMP), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (FCLAr/UNESP). E-mail: elisadcoelho@gmail.com

² A nova edição crítica (lançada pela editora Ubu em 2017) vem endossar a permanência, na contemporaneidade, desse desafio crítico de que fala a autora.

pensarmos na compreensão da realização artística em si, de seu projeto literário, fontes e técnicas de composição, temos pelo menos três interpretações de peso em *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença (1987); *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos (2008); e *O tupi e o alaúde*, de Gilda de Mello e Souza (2003) – além da própria edição crítica já citada.

Entretanto, a afirmação de Telê referida acima, em consonância com a questão que Bosi faz em seu texto “que relação guarda a rapsódia com a leitura do Brasil que Mário vinha tentando fazer desde o começo da sua produção intelectual?” (1988, p. 176), parece apontar que a maior empreitada crítica (após esse primeiro esforço interpretativo operacionalizado pelas obras citadas) não está propriamente em compreender o texto literário – ao menos, não isoladamente – mas sim o seu contexto, ou seja, o seu lugar na trajetória intelectual de Mário de Andrade e, mais ainda:

Compreender *Macunaíma* é sondar ambas as motivações: a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar, que é histórica e ideológica. São dois projetos que chamam e se interpenetram. Mas cada um tem as suas exigências próprias e os seus modos de aparecer na rapsódia. E a sua combinação será responsável por uma riqueza de formas e significados que ainda hoje desafia a crítica. (BOSI, 1988, p. 171-172)

A identificação do cruzamento de dois projetos compondo a narrativa insere no estudo da rapsódia, além da filiação à pesquisa estética d’A Semana no contexto na obra de Mário de Andrade, o seu lugar dentro do desenvolvimento do próprio Modernismo e a transformação que se operou no projeto ideológico do mesmo.

Ademais, a própria nomeação de “estético” e “ideológico” não pode deixar de remeter ao estudo, realizado por Lafetá (1974), *1930: a crítica e o modernismo*, não sendo possível, dessa forma, compreender todas essas relações presentes em *Macunaíma* sem passar pela discussão mobilizada pelo crítico e, mais recentemente, por Luís Bueno, dos projetos estético e ideológico dos anos 20 e 30.

À revelia dos muitos esquematismos criados a partir da tese de Lafetá, segundo os quais teríamos momentos distintos de um projeto estético, primeiramente, e projeto ideológico, posteriormente, nas duas gerações modernistas, o que o autor defende é uma mobilização dialética desses conceitos. Em suas palavras (LAFETÁ, 1974, p. 11): “[...] na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*.”, dessa forma, na proposta estética do modernismo de 22, há também um projeto ideológico, uma vez que

pensar uma nova estética e uma outra linguagem passava invariavelmente por se pensar a nação, sendo, portanto, duas categorias não estanques, mas que se interpenetram e constituem o projeto literário modernista.

Projeto ideológico haveria, portanto, nos dois decênios referidos, mas, ainda que inseridos em um mesmo projeto literário, o que o autor defende são “ênfases” diferentes:

Um exame comparativo, superficial que seja, da “fase heroica” e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). [...] (LAFETÁ, 1974, p. 18)

A chave de leitura que o crítico propõe repousa, então, nessa relação entre estético e ideológico se movimentando, em um primeiro momento, em favor de se pensar ideologicamente o projeto de linguagem literária da nação e, em um segundo momento, em se pensar literariamente a ideologia, na busca por esse lugar da literatura e do escritor em época de franca polarização política.

A questão que fica, a partir da identificação das diferentes configurações do projeto estético-ideológico das gerações modernistas, é entender o lugar de *Macunaíma* - e Mário de Andrade – entre os modernismos. Parece-nos que autor e obra não se filiam nem ao experimentalismo estético de 22 nem à orientação ideológica de 30 e, para perseguir tal hipótese, é necessário, em primeiro lugar, compreender como essas categorias são mobilizadas na tessitura do texto para, então, compreendermos o lugar de Mário no Modernismo.

1. O(s) projeto(s) estético-ideológico do Modernismo

Tentando um cruzamento entre o que dizem Bosi e Lafetá, estético e ideológico em *Macunaíma* equivalem a essas duas fases de um mesmo projeto literário do Modernismo, ou seja, um percurso de seu amadurecimento. O primeiro com uma ênfase “narrativa”, que diria respeito à composição da rapsódia a partir do(s) elemento(s) popular(es) – em consonância com a proposta estética de 22 –, e o segundo centrado no viés “interpretativo”, que traria essa matriz de visão ideológica da nação e do próprio

brasileiro – preocupação latente na prosa de 30 – através da constituição de seu anti-herói.

Sendo as duas gerações modernistas atravessadas por um mesmo espírito, por um mesmo projeto ideológico, a rapsódia estaria inserida em um processo de desenvolvimento que compreenderia essas duas “ênfases” e perfeitamente coerente com o Modernismo brasileiro. Luís Bueno (2006), no entanto, revisita a formulação de Lafetá e aponta para uma composição menos orgânica e mais conflituosa entre os modernistas de 20 e os romancistas de 30.

No caso do modernismo, é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma a que a ênfase num ou noutro dê conta dos desacordos que separam essas duas gerações. Seria preciso saltar as enormes diferenças que há entre os intelectuais formados antes da Primeira Guerra e a dos formados depois dela. (BUENO, 2006, p. 58)

Em sua avaliação do que defende Lafetá, o autor aponta, então, para uma fissura – calcada na experiência da Primeira Guerra, regimes totalitários e polarizações políticas – que denota uma descontinuidade entre as gerações modernistas. E, falando de intelectuais em franca produção e convivência entre si, significa uma relação conflituosa, assim como seus projetos de literatura nacional.

É importante notar que as interpretações de Lafetá e Bueno convergem no apontamento da influência do contexto político na literatura: para ambos é ele o grande divisor de águas entre os intelectuais de 20 e 30. Não obstante, diferem em suas leituras do desenvolvimento ulterior dessa relação: para o primeiro, é cenário de amadurecimento intelectual de um mesmo projeto ideológico; para o segundo, opera uma outra visão de nação e, por conseguinte, de literatura nacional:

[...] temos um afastamento ideológico considerável entre a geração que fez a Semana de Arte Moderna e a que escreveu o romance de 30. Essa diferença de visão dominante do país é elemento central nas diferentes formas de ação privilegiadas pelos modernistas e pelos romancistas de 30. Ora, a ideia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30. (BUENO, 2006, p. 59).

A formulação de Bueno (2006) remete a uma outra, de Antonio Candido (2011), em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, que diferencia o espírito de 20 e de 30 como fases distintas da consciência de país subdesenvolvido. Enquanto o ensaio de Candido (2011) pensa o processo de tomada de consciência do atraso em um espectro mais amplo, Bueno firma sua tese na experiência definitiva que isso significou no contexto literário.

Desse modo, a experiência política da virada das décadas operara uma diferença de visão de nação, como observa Candido (2011), que, por sua vez, filia os escritores de 20 e 30 a projetos ideológicos distintos e, afirma Bueno (2006), por isso, não se pode olhar as duas gerações em uma perspectiva de continuidade: enquanto, para a geração de 22, o projeto literário se sustenta na promessa da construção da nação, para os escritores de 30, ele se calca na percepção dos conflitos e mazelas sociais.

2. *Macunaíma* e os Modernismos

É a utopia – ou ausência dela – que cinde em dois o projeto ideológico e o faz distinto nas duas gerações, o que torna um pouco mais complexo o lugar que ocupa uma obra como *Macunaíma*, que traz, em seu experimentalismo, uma visão de nação que atravessa o estético e o ideológico. Mais complexo se torna ainda por ser obra-síntese da trajetória de um intelectual como Mário de Andrade, que fez da tarefa de pensar a arte nacional seu projeto de vida e, por seu olhar extremamente atento e perspicaz, manifesta na rapsódia uma interpretação de nação que não está em nenhuma das pontas da utopia, habita a incerteza, como ele mesmo avalia em um dos Prefácios inéditos lançados junto à primeira edição (e recuperados pela nova edição, publicada recentemente, em 2017):

Nas épocas de transição social como a de agora é duro o compromisso com o que tem de vir e quase ninguém não sabe. Eu não sei. Não desejo a volta do passado e por isso já não posso tirar dele uma fábula normativa. [...] O presente é uma neblina vasta. Hesitar é sinal de fraqueza, eu sei. Mas comigo não se trata de hesitação. Se trata duma verdadeira impossibilidade, a pior de todas, a de nem saber o nome das incógnitas. (ANDRADE, 2017, p. 217)

Esse trecho localiza *Macunaíma* não só entre utopia e pós-utopia, mas em relação ao passado, esse passado já tão discutido do nosso anti-herói como releitura do herói romântico e que, aqui, aparece como fonte dessa imagem tão significativa da neblina. Não há mais espaço para a literatura nacional do romantismo e começa a não

haver para a modernista utópica e, nesse difícil momento de transformação, surge a impossibilidade, palavra tão cara ao contexto que está se formando e dominará a segunda geração modernista.

No entanto, mesmo com essa percepção aguda que, de certa forma, antecipa o espírito de época de 30, o lugar de Mário, cerne da pesquisa operacionalizada na rapsódia, é o “não sei” que tantas vezes enuncia. Sobre isso, afirma Telê:

É evidente que não se pode ver, na perspectiva de um modernista de 1920, ou mesmo de 1922, uma conceituação de país subdesenvolvido, pois estávamos ainda muito distantes dessa consciência ou dessa formulação. O que se percebe é uma descoberta primeira, quase uma intuição, manifestando-se com dinamismo e, às vezes, até com radicalidade (emocional), anunciando, para a continuação do movimento, o que Antonio Candido chamará de “pré-consciência de nosso subdesenvolvimento”. (LOPEZ, 1996, p. 17).

Como a autora aponta, Mário de Andrade se vê, por fim, nesse entre-lugar em que, mesmo filiado ao experimentalismo e utopia de 22, pressente o adiamento da mesma, que ocorreria em 30. Sua trajetória parece ser, desse modo, de um desengano com a perspectiva do “país por se criar” ao olhar para a sociedade brasileira e ter a percepção dolorida de uma brasilidade outra, que não a que ansiava, mas a que se fazia e que seria retratada em seu anti-herói.

Outrossim, se *Macunaíma* é a riqueza desafiadora que Bosi (1988) afirma, a raiz disso parece realmente estar nesse vínculo apontado por Telê (1996) entre autor e obra, que situa a narrativa no mesmo lugar entre os projetos de 20 e 30 em que se encontra Mário e dele surge a pulsão geradora da rapsódia.

Em “*Macunaíma* et marginália”, a autora afirma também que “Construindo uma rapsódia, Mário de Andrade pôde, através do sentimento nacional encontrado, pôr em prática duas teses suas: o primitivismo do povo brasileiro e a legitimidade estética da literatura popular e oral, para auxiliar a criação erudita.” (LOPEZ, 1974, p. 9).

Das inúmeras passagens passíveis de citação para ilustrar o que aponta a autora acerca da composição rapsódica da narrativa, o epílogo certamente é ponto-chave do projeto literário que movimenta não só a cultura popular como a própria tradição oral em sua estruturação ao atribuir, em sua última página, a voz narrativa a um rapsodo brasileiríssimo:

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim

aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.
Tem mais não. (ANDRADE, 2017, p. 207)

Trata-se aqui, portanto, da composição a partir do encontro das duas frentes apontadas por Bosi (1988) – narrativa e interpretativa – através do experimentalismo descrito por Lopez (1974) e de que também fala Sterzi (2017, p. 219): “o autor coloca em questão com o seu livro, todo ele uma vasta remixagem paródica de vozes e fraseologias alheias, assim como uma contínua interceptação e deposição das formas (europeias) da literatura pelas formas (ameríndias) do mito.”.

Nesse mosaico de mosaicos, encontram-se, enfim, o Mário modernista, que remonta ao projeto de construção da língua nacional e defesa do elemento popular na constituição da nação brasileira; e esse Mário já mais desperto para a realidade nacional e que buscava compreender a nação que já se concretizava:

Desde *Paulicéia desvairada* é possível destacar elementos de criação popular incorporadas à criação artística de Mário de Andrade, de forma consciente e querendo exprimir o Brasil em linhas nacionais nítidas. Assim é, porque o poeta, além de estudioso de Folclore e Etnografia, viveu em constante pesquisa de valores brasileiros, psicológicos, sociais e estéticos, conforme o confessa em cartas a seus amigos. [...] (LOPEZ, 1974, p. 8).

Sendo essa união de teses e experimentalismo já referidos, a obra é, além disso, fruto de uma trajetória de estudos para pensar e compreender o Brasil no que Mário achava ser seu cerne, o elemento popular. Através da sua forma rapsódica, composta a partir de elementos vários provenientes dessa incansável pesquisa, Mário pôde então sistematizar as teses e pesquisas de anos em uma das maiores realizações estéticas que o Modernismo conheceu.

Por outro lado, como já dissemos, seu projeto literário não traz apenas a proposta estética do Modernismo de 22, do mesmo modo que a própria pesquisa realizada não diz respeito somente à esfera narrativa, vem antes compor o campo da representação, como elucidado pelo próprio Mário, de “*um brasileiro*”:

A partir da explicação do autor, pode-se compreender a personagem Macunaíma não como o brasileiro, mas como *um brasileiro* bem caracterizado pela sua característica, trazendo à baila o comportamento do povo. Os valores éticos apresentados por ela são a fusão de elementos da estrutura psicológica e social do índio, do branco e do negro, que resultou numa religião mágica, no sincretismo dos cultos, no lirismo melancólico e na

realização humana no plano ideal, construída com preguiça, sonhos e palavras. (LOPEZ, 1974, p. 12)

Todas as características que o autor mobiliza para compor Macunaíma como esse anti-herói, nessa clara releitura do herói romântico a que já nos referimos – índio inventado e tão distante de nossa brasilidade –, colocam em evidência essa atitude interpretativa do Brasil. Entrando nesse aspecto, o tom de sátira que a composição da personagem e da própria história carrega – a começar pela frase tão característica e tão imortalizada do anti-herói “Ai que preguiça!” e toda a sua caracterização amoral e indolente – parece nos dizer que passamos a olhar para um Mário mais distante da Semana de 22 e que passou por um processo de percepção de uma outra realidade nacional.

Lugar híbrido que ocupa e que se faz interessantíssimo por potencializar esse ponto de conflito entre os modernistas de 22 e os romancistas de 30. Relação que aparece em textos como o que escreve Zé Lins:

O movimento literário que se irradia do Nordeste muito pouco teria que ver com o modernismo do Sul. Nem mesmo em relação à língua. A língua de Mário de Andrade em *Macunaíma* nos pareceu tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira. A língua que Mário de Andrade quis introduzir com seu livro é uma língua de fabricação; mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito. O livro de Mário de Andrade só foi bem entendido por estetas, por eruditos, e o seu herói é tão pouco humano e tão artificial quanto o boníssimo Peri, de Alencar. [...] *Macunaíma* é um Peri que se serviu da ruindade natural, em vez da bondade natural. Este livro de Mário de Andrade é um repositório do folclore, o livro mais cerebral que já se escreveu entre nós. [...] (REGO, 1938, p. 95).

Como um atestado de seu experimentalismo estético e releitura do herói romântico, Lins do Rego critica tudo o que há de Modernismo em *Macunaíma*. De tal forma, em uma relação que se assemelha a um “conflito de pai e filho”, como diz Bueno, ele critica a estética modernista da obra de Mário, querendo dele a linguagem popular que se desenvolveria ulteriormente e seria mais característica de 30 – e que ele próprio lograria tanto em conseguir e seria tão bem aceito – graças ao que tanto demoniza.

Partindo, portanto, desse lugar de necessidade de afirmação do romance do Nordeste, Zé Lins viu tudo o que havia de diferença dos projetos literários de 20 e 30 e

condenou, sem conseguir enxergar a preconização de 30 que havia naquele experimentalismo acadêmico.

3. A difícil relação entre Mário, *Macunaíma* e o romance de 30

Esse conflito, personificado na crítica de Zé Lins, permanecerá até que, tempos depois, Lúcia Miguel Pereira (1940, p. 107) terá lucidez e afastamento para dizer que o Modernismo “[...] foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira.”.

Destarte, essa incompreensão e o consequente conflito não foram de mão única, foram, antes, recíprocos. Do mesmo modo que Zé Lins não pôde enxergar o quanto de sua obra havia sido germinada pelo experimentalismo modernista, Mário de Andrade também não compreendeu 30 nem conseguiu antever o quanto da próxima geração havia em seu *Macunaíma*. Emblema desse cruzamento é o que escreve em “Elegia de Abril” ao ser o primeiro a identificar a figura do fracassado³, figura-síntese do romance de 30, segundo Luís Bueno:

[...] 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. [...] 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 para 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. [...] (ANDRADE, 2002, p. 212).

O descontentamento de Mário com o projeto literário que ele vê se desenhar em 30 é simbólico dessa outra mão da incompreensão e não reconhecimento. Antes mesmo de falarmos de sua relação conflituosa com a geração que o sucede, é de se notar a memória que nos desperta a descrição dessa figura tão emblemática. Há um quê do herói sem nenhum caráter, de sua preguiça, da falta de vontade e, como *grand finale*, nada exemplifica melhor essa caracterização do que o fim de *Macunaíma*, sem qualquer

³ Em *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno conceitua a figura do fracassado – surgida com esse nome pela primeira vez nesse texto de Mário de Andrade, sob o signo da desistência – como a sistematização, no romance, do espírito pós-utópico. A utopia adiada nessa falta de perspectiva do presente aparece, tanto nos romances sociais quanto intimistas, como esse mergulho na miséria do tempo presente e preferência pelo impasse como o verdadeiro espírito de época de 30 e, por isso, afirma Bueno, é a figura-síntese da prosa da segunda geração modernista.

atributo heroico, afinal, nada mais desfibrado do que o anti-herói do próprio Mário, que apenas desiste da vida:

Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. Capei bem nova relumeava lá na gupiara do céu. Macunaíma cismou inda meio indeciso, sem saber si ia morar no céu ou na ilha de Marajó. Um momento pensou mesmo em morar na cidade de Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou ânimo. Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível. Até era por causa disso mesmo que não achava mais graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização. (ANDRADE, 2017, p. 201-202).

Essa passagem da desistência de Macunaíma, derrocata que, depois de tantas peripécias, mora em si mesmo, afinal. O uso de termos como “indeciso”, “faltou ânimo”, “impossível”, “se deixar viver”, “não tinha coragem” é altamente significativo no contexto da virada das décadas, como temos discutido até então. Não afirmamos aqui categoricamente que seria ele o nosso primeiro *fracassado*, mas há ecos dessa figura que, usando as próprias palavras de Mário de Andrade (2002, p. 212), “se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução.” no anti-herói andradiano, assim como há ecos da consciência pós-utópica em Mário.

Nada é mais emblemático disso que ecoa em autor e obra do que a avaliação dele próprio de sua narrativa, abordada por Lopez:

A intenção de sátira em *Macunaíma* caminha paralelamente com o desejo de simbolizar a mentalidade brasileira, mas essa coexistência decepçiona o autor que considera a sátira uma reação amarga, incapaz de corrigir os costumes. A frustração com a mensagem do livro não se manifesta em Mário de Andrade apenas no período de publicação, mas cresce com o tempo, com a repercussão da obra [...] (LOPEZ, 1974, p. 13).

O intelectual, com suas raízes no pensamento utópico da vanguarda, assim como quer dos romancistas uma construção propositiva da literatura nacional e se amarga desse seu *métier* do fracasso, amarga igualmente sua obra, vê nela esse mesmo espírito derrotista que frustra seu anseio pela construção, no fundo, daquela brasilidade utópica de 22.

Com esse desengano de Mário de Andrade, percebemos ainda mais como *Macunaíma* dá indícios de estar nesse entre-lugar entre os projetos estéticos do

Modernismo e do romance moderno. Como sistematização de uma longa trajetória, talvez quisesse de sua obra essa ação propositiva que ansiava diante da realidade de colapso flagrante que se desenhava. Em aspectos narrativos, essa frustração poderia se dar nos termos do que fala Bueno (2006, p. 78): “[...] O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso.”.

Dessa maneira, aliando vida e obra, esperava Mário uma criticidade transformadora, mas o que verifica em si e em quem se segue é justamente essa incorporação do que ele critica – as facetas do atraso. Tanto que, em seu crescente descontentamento com o que significou o seu *Macunaíma*, ele diz: “[...] não via o livro como uma expressão da cultura brasileira, mas como um “sintoma de cultura” brasileira. Cultura nacional não existe num país incaracterístico; urge formá-la [...]” (LOPEZ, 1974, p. 16).

Essa formulação muito nos diz sobre como Mário conseguiu lidar com essas tensões presentes entre seu anseio e a realização final de *Macunaíma*. Queria dela uma criticidade formativa e, em seu desgosto, aceitou que o que queria ainda estava por se fazer, sua obra não poderia ser distinta enquanto manifestação que era do estágio incaracterístico de nossa brasilidade.

A mesma aceitação não se opera, todavia, com o romance de 30. A sua relação com a geração seguinte seguirá nessa chave de conflito e, em larga medida, pode-se ver como um alastramento do descontentamento com sua própria obra e trajetória. Emblemático nesse sentido é a carta que escreve a Murilo Miranda, em que justifica a diferença entre os modernistas e os romancistas de 30:

[...] Fiz e faço “arte de ação”, como desde bem mais de dez anos venho repetindo aos amigos, em cartas, e até já em artigo. Mas pros amigos da minha geração, essas palavras serão mais fáceis de compreender do que para vocês, gente de após-guerra. Minha “ação” se confinou ao terreno da arte porque, conformado numa geração e num fim-de-século diletantes, sou um sujeito visceralmente apolítico, incapaz de atitudes políticas, covarde diante de qualquer ação política. (ANDRADE, 1981, p. 37).

Esse trecho não só é muito significativo dessa relação das gerações modernistas como muito esclarece o desengano que Mário vive com *Macunaíma*. Em sua perspectiva, os modernistas de 22 atuavam através do projeto literário para a nação brasileira em formação e, sendo assim, não é de se estranhar o desejo de sua rapsódia ir

além de uma crítica que amargasse a característica do brasileiro. Sua obra era sua ação.

Mesmo assim, enquanto texto literário sintomático de uma nação ainda débil, mas igualmente ainda por se fazer, Mário de Andrade pôde, de alguma forma, reconciliar-se, embora permaneça o desconforto. Conceber, entretanto, que o romance de 30 fizesse disso, da indolência, *modus operandi* da literatura nacional é uma outra questão e uma incompreensão que permaneceu.

[...] não é muito apropriado identificar a exploração artística constante do fracasso à desistência. Trata-se antes de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico. A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. [...] (BUENO, 2006, p. 76-77)

Em sua análise do que é dito na “elegia de Abril”, Bueno (2006) ilumina uma questão que parece ser o cerne da reprovação de Mário: o entendimento da figura do fracassado como elaboração da desistência. A escolha de termos como “desfibrado” ou “conformista insolubilidade” para caracterizar essa personagem já denota essa percepção de um projeto literário sem ganas para dar consequência à luta pela nação.

Existe, nas palavras do modernista, uma impossibilidade, ou até mesmo uma recusa, dessa consciência pós-utópica que olha a realidade pela perspectiva do impasse e faz da literatura esse viver a insolubilidade do presente. Desse modo, como afirmou o autor, não se trata de fazer uma literatura do desengano, é antes a consciência de um momento de suspensão da utopia porque “Só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente.” (BUENO, 2006, p. 77).

Essa, talvez, seja a maior síntese do projeto estético do romance de 30, é uma ficção que tomou como missão parar e olhar para vários “um brasileiro”. Esse presente, que vem e suspende a utopia entusiástica das vanguardas, toma a literatura de cheio, como já disse Lafetá, e se faz como esse olhar não para o fracasso, mas para o que faz fracassar. É a compreensão atualíssima da necessidade de se compreender a realidade social para, só depois, elaborar o futuro.

[...] Os ataques constantes ao modernismo podem ser lidos como índices de sua permanência nos anos 30. E, para não forçar a nota, é preciso dizer que

houve também quem demonstrasse enxergar essa permanência, o que foi o caso, no inquérito da *Revista do Brasil*, de intelectuais como o crítico Jayme de Barros ou Astrojildo Pereira, um dos fundadores do Partido Comunista, que ligou o movimento modernista ao momento histórico vivido pela sociedade brasileira ainda no momento em que falava: “Permanece e permanecerá enquanto não caducar por sua vez, isto é, enquanto demonstrar capacidade e possibilidade de se exprimir em consonância com o jogo (nem sempre visível a olho nu) das forças sociais que condicionam o desenvolvimento histórico do país”. (BUENO, 2006, p. 51)

Tal relação conflituosa tem suas raízes, desse modo, no fundo, em um mesmo espírito de época, a necessidade de revisitar o Brasil, mas sob perspectivas muito distintas de quem se localiza em fases do processo histórico com uma enorme distância entre si. No entanto, são preocupações extremamente ligadas a partir de uma realidade que se transforma assustadoramente e impõe novos desafios em velocidade alucinante.

Conclusão

A partir da discussão crítica acerca dessa relação tão conflituosa dentro do Modernismo, podemos afirmar que nada atesta mais a importância e atualidade das duas gerações para todo o desenvolvimento da literatura brasileira do que essa sua característica – o próprio conflito –, afinal pensar a nossa cultura naquele contexto passava, necessariamente, por diferentes atitudes frente a realidade nacional nessa tarefa de reelaborar a cena cultural em sua expressão literária e em seu pensamento político-ideológico.

Mário de Andrade e seu *Macunaíma* talvez sejam emblemas justamente por isso, por atravessarem essa série de fatores que estiveram em movimento nas décadas de 20 e 30. A crítica ferrenha de Mário aos romancistas de 30 repousa nesse desengano, antes de tudo, consigo mesmo e com o alcance de sua obra, tom de lamento que parece lhe atravessar até sua morte e ser a expressão máxima desse entre-lugar:

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão ‘momentâneo’ como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar para depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.” (ANDRADE, 2002, p. 279-280).

Quando, em sua avaliação d'A Semana, diz servir de lição por uma suposta ausência nesse momento político, é com a atitude engajada de 30 que ele está dialogando. Enquanto modernista de 22, atuou em seu projeto literário e sua consciência política, por assim dizer, quer dele um espírito mais de 30, traz um desengano e até certa diminuição de todo o experimentalismo e revolução estética do Modernismo. Entretanto, ele segue sendo um modernista e, como tal, não consegue se colocar em esfera outra que não a literária nem compreender o projeto de 30, quer dele mais o espírito de 22.

Mário, em toda sua relação com sua própria obra e com os “pós-modernistas”, é, então, essa consciência atormentada que se movimenta entre os projetos ideológicos e, para seu desgosto, não consegue permanecer circunscrito a nenhum deles. É, no entanto, graças a esse seu estatuto que o Modernismo e o romance moderno brasileiros puderam ser o que foram, pois, sem *Macunaíma*, o projeto de vanguarda não teria se realizado em toda sua potencialidade e o novo romance jamais teria encontrado a abertura que encontrou para se alastrar e se multiplicar como ocorreu em 30.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de; Telê Ancona Lopez; Tatiana Longo Figueiredo. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. - Ed. crítica./Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Lierature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LOPEZ, Tele Porto Ancona. Arlequim e Modernidade. In. *Mariodeandradiando*. São Paulo, SP: Hucitec, 1996.

_____. *Macunaíma* et Marginália. In. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, SP: Hucitec, 1974.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Resposta de Lúcia Miguel Pereira”, *Revista do Brasil*, mar. 1940, 3ª fase, III, 21, p. 107.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1987.

REGO, José Lins. “Espécie de História Literária”, *Lanterna Verde*, n. 6, abr. 1938.

SOUZA, Gilda de Mello e. O tupi e o alaude: uma interpretação de Macunaima. 2. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

STERZI, Eduardo. A irrupção das formas selvagens. In. ANDRADE, Mário de; Telê Ancona Lopez; Tatiana Longo Figueiredo. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.