

MACUNAÍMA : ENTRE O MITO E O MAQUINISMO

Raul de Souza Püschel*

Em *Macunaíma*, Mário de Andrade se vale principalmente de uma série de mitos amazônicos recolhidos por Koch Grümberg. Entrementes, vê-se claramente a mão do artista que soube amalgamar o material antropológico ao elemento expressivo. A obra é inovadora não só por fugir dos esquemas narrativos de nossa tradição literária, como também por sua capacidade de se ligar a vários dos aspectos mais conseqüentes do Modernismo. Assim, em relação aos esquemas narrativos, podemos ver que o autor não obedece a uma cronologia linear, nem também segue as categorias convencionais de tempo e espaço físicos. Passa de um ponto a outro do país sem se preocupar em fazer uma imitação realista. Quanto às inovações modernistas, percebe-se, entre outras coisas, a supressão de certas amarras tal como preceitua a estética surrealista que se liga à abertura do imaginário e do sonho; o uso da colagem cubista; as palavras em liberdade do futurismo; o questionamento da pureza gramatical. Além disso, a obra do autor (um paulistano) diz respeito ao Brasil inteiro, com as variantes regionais, vários provérbios e tradições que fogem de um âmbito local. Em muitos aspectos, a obra passa a ser até hispano-americana, como no episódio em que Macunaíma tira a consciência para tomar um banho e na volta, ao não encontrá-la, usa a de um outro habitante do continente.

O herói segue a tradição aberta, entre nós, por Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*. Em vez do herói valente e destemido (vide Peri em *O guarani*) tem-se o anti-heroísmo. O protagonista malicioso é capaz de enganar até os irmãos Jiguê e Maanape, se necessário. Mais que valentia, demonstra lubricidade.

O resumo é simples: Macunaíma era um índio, porém preto, o que já denota certa miscigenação muito comum no Brasil - apesar de certo racismo, ora velado, ora mais explícito

* Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Para contatos com o autor: puschel@uol.com.br

em nosso país. Fala aos seis anos (“Ai! que preguiça!...”), mas conquista sucessivamente todas as companheiras de seu irmão Jiguê. Criança, torna-se um príncipe e “brinca” (= relaciona-se sexualmente), com Sofará, depois com Iriqui e mais tarde com Suzy, a piolhenta.

Quando morre a mãe, flechada por engano pelo herói, os três irmãos partem por esse mundo. A seguir, Macunaíma encontra seu grande amor, a amazona Ci – mãe do mato – e se torna, então, Imperador do Mato Virgem. O veneno da Cobra Preta faz com que Ci e o filho do casal morram. Antes de morrer e virar uma estrela, ela dá ao herói a muiraquitã (um amuleto sob a forma de sauro) que mais à frente fica sob a posse de Venceslau Pietro Pietra. Para recuperá-la, Macunaíma vai a São Paulo e tenta enganar o gigante peruano, primeiro passando por uma francesa, depois fazendo uma macumba.

No meio tempo, entre outras coisas, trai as três filhas de Vei, a Sol, que o queria como genro e escreve uma carta em estilo formal para as icamiabas. Reencontra Pietro Pietra e o faz cair em uma imensa macarronada fumegante, recuperando a muiraquitã. No entanto, volta a perdê-la, iludido pela imagem da Uiara, e atira-se na água cheia de piranhas. Aí, além de vários ferimentos, perde também a perna. Cansado de viver, transforma-se na Ursa Maior.

No epílogo, o aruaí (o papagaio remanescente do séquito de Macunaíma) reconta a história vivida pelo herói ao narrador que diz ter ficado para nos contá-la.

Mais do que pelo enredo sofisticado e simultaneamente irônico, a obra vale por todas as experiências narrativas e lingüísticas aqui utilizadas. Além disso, remete, intertextualmente, a uma série de outros livros (Alencar, Capistrano, Koch Grumberg, entre outros), bem como ao nosso folclore. Apesar da justaposição de motivos, a colagem do material revela uma estrutura bem articulada, o que denota unidade. A coerência narrativa (termo melhor do que o tradicional

verossimilhança) não ocorre sob os princípios realistas, mas sim sob a óptica musical (cf. Gilda Mello e Souza) e sob a arquitetura mítico-estrutural (cf. Haroldo de Campos).

Ou seja, Haroldo tem razão ao destacar como central a disputa pela muiraquitã. Por sua vez, Gilda tem também razão, em contraponto, ao mostrar a relevância da formulação musical da obra. O que acontece, no livro, é fruto da complexidade de sua organização e de sua concepção. Como diz George Steiner, em “On difficult”, um texto poético possui quatro níveis de dificuldades. O primeiro é chamado de contigente; o segundo, de modal; o terceiro, de tático; o quarto, de ontológico. A dificuldade contigente revela um aspecto circunstancial. Por exemplo, para dirimir uma dúvida, o leitor precisará apenas ler o sentido da palavra no dicionário. Para pensarmos na dificuldade modal será necessário, ilustremos, pegar todo um sistema articulado de referências. Não se lê *O livro dos mortos do Antigo Egito* sem um tipo de informação enciclopédica. Todavia, é só no Modernismo que estrategicamente os escritores resolvem fazer aquilo que Steiner considera um trabalho para iniciados. É como se o autor do período criasse uma nova língua. O quarto nível, ainda mais complexo, tenta instaurar intrinsecamente a dificuldade no seio da obra (pensemos aqui em Mallarmé e Joyce).

Como *Macuanaíma* tem muito de prosa poética, é válido pensar no que fala Steiner. O livro de Mário não está escrito nem sob o signo da pureza gramatical portuguesa, nem é um mero espelhamento do coloquial. É um outro idioma, o idioma modernista, que valoriza o oral, mas valoriza também a experimentação. Portanto, se na sua matriz há marcas da oralidade, concomitantemente também é transcendido o domínio do mito, em que pese a ampla utilização deste último.

Como se sabe, fazia parte do projeto modernista modernizar não somente a arte como ainda as estruturas econômicas e sociais brasileiras. *Em boa parte*, a linha mais conseqüente e esteticamente produtiva do nosso modernismo coincidiu, o que não foi o caso geral (vide Ezra

Pound ou Marinetti, entre outros), com uma visão mais progressista socialmente. Assim, se em termos econômicos, era necessário também pensar em um modelo menos dependente, o que ocorreu em *Macunaíma*, particularmente, foi seguir a valorização da máquina, despojando, no entanto, tal valorização do ranço bélico e conservador de Marinetti. Por isso, Mário reveste suas transformações da base lendário-mítica, porém complexificando-a com a visão das modificações de cunho linear e não-cíclica dos maquinismos.

Valendo-se de uma formulação antropológica, em várias ocasiões o poeta mexicano Octávio Paz nos fala que no mundo dito arcaico a lógica seria cíclica; no mundo moderno, linear; no atual, fragmentária. Assim, a representação das sociedades orais tem por base o ciclo das estações, a sucessão e a previsibilidade (madrugada/manhã/tarde/noite; primavera/verão/outono/inverno; tempo de plantar/tempo de colher etc). Em tal organização social, cada um sabe seu papel. Funciona a expressão “rei morto, rei posto”. As narrativas também operam como elemento de coesão social. O mito possibilita, dessa forma, que se entenda o mundo circundante. Por sua vez, a longa tradição de heroísmo subjaz nas epopéias.

Já nas sociedades modernas, que têm como fator de culminância a máquina e a industrialização, a representação em linha reta tem como vetor de orientação o progresso, a modificação. Daí, o termo moderno deriva de moda. Por isso, o moderno valoriza o “make it new” (vide Pound). Sabe-se que advirão processos de mutação contínuos. Não por acaso, uma série de pensadores do século XIX tem como solo comum o conceito de evolução e outros cunhados com termos similares ou pelo menos permutáveis em certos contextos (Darwin, Marx, Peirce, Comte etc). O herói comumente perde seu caráter, como diz Luckacs, de alguém que é superior a nós, tornando-se igual ou inferior ao leitor. Surge o herói problemático do romance moderno.

No mundo atual, nas sociedades pós-modernidade, dominadas pela globalização, e que economicamente têm como característica central os serviços, a representação passa a ser problemática, pois, como diz Elias Canetti, a realidade agora tem mais objetos, tais objetos são cada vez menores e o devir é muito menos claro e previsível para nós. Não é por acaso que Octávio Paz afirma que Mallarmé, por não enxergar mais nada como referência, configura signos em rotação. No dizer de Hugo Friedrich, teríamos então uma transcendência vazia.

Há ainda em *Macunaíma* o céu estrelado e até há uma dupla e antagônica obsessão em Mário de Andrade. Assim, é um procedimento comum no livro e até em outras obras do autor (Vide “O peru de natal” de *Contos novos*), personagens tornarem-se estrelas e constelações. Por outro lado, Mário em suas páginas críticas pede que se evite Mallarmé, como se esse fosse um precursor do qual ele teria que se desviar de modo preocupante (se pensarmos na formulação de *A angústia da influência*, de Harold Bloom).

Destarte, Mário evita o perigoso passo que o levaria ao texto ontologicamente difícil, mas já pensa na superação do herói tradicional e também, conseqüentemente, da trama tradicional. Assim, seria com ironia (que para Paz seria a lógica da modernidade e cujo étimo diria tudo: dissimulação) que *Macunaíma* se vale do mito, um elemento típico do mundo dito arcaico, e o imanta com o maquinismo, um elemento das sociedades industriais e tidas por Paz como tipicamente lineares.

Prolifera na obra a transformação. No entanto, ao invés do sapo virar príncipe, da abóbora tornar-se carruagem, o que vemos, ora com riso reduzido, ora com gargalhadas, é a transformação de tudo em aparelhos e instrumentos. Assim, perdura ainda na trama a transformação clássica quando o cômico não é o móvel da narrativa (principalmente, quando por um processo sublime ou então pelo cansaço da vida, personagens viram estrelas, ou quando se faz a opção por explicar algum processo, como é o caso do mito do guaraná que teria nascido do

corpo do filho de Macunaíma). Entretanto, multiplicam-se mutações que significam a passagem do folclore e, portanto, do arcaico e mítico para o moderno e industrial.

De modo explícito, sem querer trazer uma listagem infinita que, na verdade, abunda pelo livro, vemos que Jiguê é transformado diversas vezes em telefone para que o protagonista xingue o herói; um inglês vira o Banco de Londres; o tuiuiú torna-se a máquina aeroplano. Há ainda várias referências ao termo máquina, como, por exemplo, em “estacionamento de máquinas táxis” ou em “as máquinas jornais anunciavam a volta de Venceslau Pietro Pietra” ao Brasil etc.

No capítulo VI, para enganar o gigante, Macunaíma usa roupas de francesa e tais peças são sempre chamadas de máquinas, como se vê na passagem abaixo:

“Então Macunaíma, emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruge, a máquina meia-de-seda, a máquina combinação com cheiro de casca-sacaca, a máquina cinta aromada com capim cheiroso, a máquina decolê úmida e patchuli, a máquina mitenes, todas essas bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim”.¹

No capítulo XIV, é relatado o tempo em que o automóvel ainda não era uma máquina e sim uma onça parda chamada Palauá. Ela tinha a capacidade de mandar os olhos para o meio do mato Fulano. Em uma certa feita, os olhos logo voltaram quando ela percebeu que Aimalá-Pódole, o Pai da Traíra, estava nadando no mar. Assim que os olhos da onça retornaram, uma tigre preta muito feroz exigiu que queria passar pela mesma experiência. Mesmo avisada do risco, a tigre repetiu a exigência. O que aconteceu é que Aimalá-Pódole engoliu os olhos da felina que ficou cega e correu raivosamente atrás da onça. O processo de transformação da onça em automóvel é exemplar, como se vê no final do relato na longa transcrição abaixo:

¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. 20.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p.38.

“Bateu fome em Palauá. A tigre na cola dela. Mas Palauá nem não podia mais correr assim com o estômago nas costas, vai, em de mais longe quando passou pela barra do Boipeba onde o cuisarrúim morou, viu um motor perto e engoliu o tal. Nem bem motor caiu na barriga da onça que a pobre criou força nova e chispou. Fez légua e meia e olhou pra trás. Isso a tigre preta vinha feita pra cima dela. Estava uma escuridão que só vindo por causa da malinçoncia da noite e bem na frente dum freixo a onça deu uma trombada temível no derrame dum morrete, que por um triz, era uma vez Palauá! Vai, ela abocanhô dois vagalhões e seguiu com eles nos dentes pra alumiar caminho. Nem bem fez outra légua e meia e olhou ora trás. A tigre junto. Era por causa que a onça parda cheirava muito e a peste da cega tinha faro de perdigueiro. Vai, Palauá ingeriu um purgante de óleo de mamona, pegou numa lata de essência chamada gasolina, despejou no x e lá foi fuomfuom!fuom! que nem burro peidorreiro por aí. A bulha foi tamanha que nem se escutou o tinido assombrado dos pratos partidos do morro do Assobio ali. A tigre preta ficou toda atrapalhada por causa que era cega e não cheirava mais a catinga da comadre. Palauá correu mais muito e olhou pra trás. Não enxergou a tigre. Também nem não podia mais correr com as fuças fumeganda de quentura. Tinha ali perto um bananal macota com um pauê na faixa porque Palauá já tinha chegado no porto de Santos. Vai, a bicha derramou água cansada no focinho e desesquentou. Depois cortou uma folha açu de banana-figo e se escondeu botando ela por riba feito capote. Dormiu assim. A tigre preta que era muito feroz até passou por ali, onça nem pio. E a outra passou não presenciando a comadre. Então de medo a onça nunca mais que largou tudo o que tinha ajudado ela a fugir. Anda sempre com roda nos pés, motor na barriga, purgante de óleo na garganta, água nas fuças, gasolina no osso-de-Pai-João, os dois vagalhões

na boca e o capote de folha de banana-figo cobrindo, ai ai! prontinha pra chispar. Principalmente si pisa nalguma correição da formiga chamada táxi e alguma trepando no pelame luzido morde a orelha dela, qual! chispa que-nem Deus! E inda tornou nome estranho pra disfarçar mais. É a máquina automóvel.

Mas por causa que bebeu água cansada Palauá teve estupor. Possuir automóvel de seu é ter estupor em casa, moços.

Dizem que mais tarde a onça pariu uma ninhada enorme. Teve filhos e filhas. Uns machos outros fêmeas. Por isso que a gente fala ‘um forde’ e fala ‘uma chevrolé’...

Tem mais não”.²

Além destas transformações que podem ser repetidas aqui à náusea, há também outras de caráter vicário. Na linguagem, por exemplo, *secundou* substitui *respondeu*. Os inventos de cada um dos irmãos também são significativos: “Maanape inventou o bicho-do-café, Jiguê a lagarta-rosada e Macunaíma o futebol, três pragas”.³

Todavia, as alterações relatadas no último parágrafo não são maquinais. Há outras, por seu turno, que revelam a gratuidade de um mundo sem o suporte do antigo sistema de amarras e de coesão social existentes no mundo arcaico e agrário. Nas fábulas antigas, as modificações são justificadas pelo desenvolvimento da narrativa. Já nas modernas, mesmo naquelas que poderiam ser consideradas como tendo um teor sério como em Eliot ou em Pound, há antes uma montagem ideogramática, numa profusão de motivos, do que uma modificação orientada por núcleos de transformações mais previsíveis e catalogáveis, como os levantados por Propp. Nisso tem razão Gilda Mello e Souza. Porém, ao contrário destes escritores de língua inglesa, *Macunaíma* tem um

² Idem, *ibidem*, p. 103.

³ Idem, *ibidem*, p. 38.

fio condutor mais visível. Nisso tem razão Haroldo de Campos. Ou seja, apesar de não-linear, a narrativa dialoga entre a coesão do mito e o universo múltiplo da rapsódia. Só que, em geral, o que existe não é o perdurável, o que há é o processo de mudança sem fim. Assim, o processo típico do mundo maquinal revela-se até no não-maquinal, como nas várias “desidealizações” da obra. Por exemplo, “os passarinhos do gigante eram cobras e lagartos”.⁴

Outra coisa a considerar é que, tal como diz Oswald de Andrade, a única máquina que não seria preciso inventar seria a máquina de fazer poesia, pois já existia o poeta parnasiano que faria versos como se seguisse uma espécie de paradigma limitado. A tal forma de expressão maquinal, Mário dedica o maior dos capítulos de *Macunaíma*, a “Carta pras icamiabas”. Lá tudo que é formal, gramatical em excesso, é ridicularizado.

Assim, Mário não abandona o mito, não abandona o que provém de suas leituras. Todavia, o que vale é sua desleitura, ou seja, uma leitura forte e inovadora. Entre o mito e o maquinismo, algo perdura, uma escrita singular, uma matriz que agrega vários saberes e sabores.

⁴ Idem, ibidem, p.105.