

MACUNAÍMA E SERAFIM PONTE GRANDE: LEITURAS POSSÍVEIS
MACUNAÍMA AND SERAFIM PONTE GRANDE: POSSIBLE INTERPRETATIONS

Iran Ferreira de Melo
 Doutorando em Filologia e Língua Portuguesa
 Universidade de São Paulo¹
 (iranmelo@usp.br)

É sobre a realidade concreta e espiritual do homem que a literatura constrói sua interrogação e passa a existir como arte, fonte e forma de conhecimento. Metáfora da nossa existência, através dela alcançamos conhecimentos que ampliam o saber sobre nós mesmos (LIMA, 2000, p. 184).

RESUMO: Neste trabalho, apresentaremos discussões em torno das obras Macunaíma e Serafim Ponte Grande, com o objetivo de identificar em ambos os textos características típicas dos movimentos artísticos modernistas que formaram a identidade da literatura brasileira no início do século XX.

Palavras-chave: literatura; modernismo; identidade

ABSTRACT: In this paper, we present discussions on the works Macunaíma and Serafim Ponte Grande, with the aim of identifying in both texts typical characteristics of modernist artistic movements that shaped the identity of Brazilian literature in the early twentieth century

Keywords: Literature; Modernism; Identity

O conhecimento sobre nós mesmos foi um dos aspectos pertinentes para a criação literária do Brasil no início do século XX, não que a busca de nossa identidade literária nunca tivesse acontecido, mas foi principalmente com o advento do Movimento Modernista em suas fases **heróica** e **destruidora**, segundo Mário de Andrade (1978), que o desejo de renovação literária se exaltou e se transbordou numa atmosfera transformadora de posicionamentos ideológicos, essencialmente com o desenvolvimento dos Manifestos estéticos (e **lato sensu** políticos) da **Poesia Pau-Brasil** e **Antropófago**.

Esse momento foi realmente relevante, pois, segundo Antônio Cândido (2000, p.110):

A nossa literatura (...) tem (...) consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado desenvolve em face de

¹ CAPES

velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes.

O Modernismo rompe com esse estado de coisas, pois as nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades; atribui-se um significado construtivo, heróico à mistura de raças e culturas localizadas numa natureza áspera. O primitivismo é, com o Movimento Modernista, fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura.²

Com esse levante em favor do nacional, nossos intelectuais estavam ligados aos movimentos de vanguarda, hoje históricos, que se desenvolveram na Europa: “A ação da vanguarda [...] radicalizou a ruptura com os padrões normais da produção artística, e a sua peculiaridade consistiu em transformar essa ruptura em método e estilo de atuação” (BOAVENTURA, 1985, p. 12).

Vivendo num mundo de crise, guerra, calamidade, o homem do início do século XX via-se inclinado ao questionamento do ideal iluminista e propunha uma renovação estética e de valores, além de ir de encontro à herança cultural recebida, fazendo, pois, da iconoclastia uma maneira de atuação:

A vanguarda reaviva nos países de cultura dependente, os elementos especificamente nacionais e primordiais [...] No Brasil as propostas externas de renovação da arte inspiraram a pesquisa ou o aprimoramento do conhecimento da realidade brasileira. O sentimento indianista é despertado, simultaneamente, com a pesquisa de valores novos (BOAVENTURA, 1985, p. 16).

Não se trata, aqui, no entanto, de observar o Modernismo Brasileiro conectado às vanguardas européias, como se fosse apenas uma simples mudança de dependência: antes o elemento português agora as vanguardas. Contudo, deve-se analisar que o movimento de renovação e afirmação da literatura brasileira soube aproveitar-se de um contexto histórico de renovação e transformação no Ocidente, para, de uma vez por todas, reforçar com espírito mais forte e fundamentado o alicerce da arte literária nacional e, assim, afirmar uma identidade nacional, uma identidade brasileira, pois, segundo Otávio Paz (1984, p. 47), “a modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um

² É importante lembrar que noutros países americanos o modernismo *per se* existe desde o raiar do séc. XX e que, apenas no Brasil, a crítica separou tudo que se fez antes da Semana de Arte Moderna de 1922 como “pré-modernismo”.

princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente”.³

Já, conforme Mário de Andrade (1978, p. 281), “O Movimento Modernista foi o pronunciador, o preparador e, por muitas partes, o criador de um estado de espírito nacional”. O Modernismo, de acordo com Afrânio Coutinho (1976), tomou o rumo de uma verdadeira descoberta do Brasil, criando uma consciência da realidade brasileira, libertando o país da mentalidade colonial e do fascínio da Europa. Pois, outrora, o intelectual brasileiro vivia voltado para a Europa; a inteligência brasileira amadureceu, integrou-se, tomou posse de si mesma e do país, radicou-se na terra, passando a ter participação ativa na vida nacional, graças, evidente, a uma identificação total com os problemas sociais, políticos e econômicos vividos no Brasil; desse modo, a realidade brasileira havia sido descoberta, e ao Modernismo coube valorizá-la num tom revolucionário, responsável pela sua definitiva integração.

Nesse construto do espírito nacional artístico, a Semana de Arte de 22, ocorrida em São Paulo, foi o elemento catalisador do movimento. Ponta de lança da experimentação estética daquela fase do Modernismo, ela objetivou um estado comportamental de interesses estéticos que disseminaria novos olhares para a sociedade brasileira e provocaria, na dimensão de seus dias, inquietações significativas, alargando a ideologia maiakovskiana de que não há arte revolucionária sem forma revolucionária: “aqueles sete dias não foram sete dias, mas sete anos, e depois sete vezes sete anos, e sete vezes setenta, e etc” (PIGNATARI, 1998, p. 74).

Assim, a partir de fevereiro de 1922, no intuito de corroborar o espírito de renovação e afirmação do elemento nacional, várias figuras da intelectualidade brasileira atuaram nesse “projeto”, no entanto, podem-se enfatizar dois nomes como paradigmáticos desse momento: Mário de Andrade e Oswald de Andrade, os quais fundamentaram seus pensamentos nos diversos manifestos desenvolvidos no período inicial do Modernismo brasileiro, dentre os quais podem-se destacar os escritos por Oswald, **Pau-Brasil** e **Antropófago**, em suas obras, resultados dos seus pensamentos sobre a estética literária (influenciadas pelas vanguardas artísticas européias) e sobre a condição social e linguística brasileira.

³ Também convém lembrar que as atitudes demolidora e jocosa do modernismo paulistano já existiam numa movimentação intelectual do final do séc. XIX em Fortaleza, no Ceará, como a “Padaria Espiritual”.

Com o trecho “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e ocre nos verdes das favelas, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”, Oswald de Andrade inicia (1990, p. 41) o Manifesto da poesia Pau-Brasil e conseqüentemente a discussão da realidade e da identidade nacionais. Propõe o autor uma reflexão sobre os fatos culturais que atravessam o cotidiano. Sem adotar um nacionalismo “contra”, de sentido reacionário, o Manifesto girará em torno dos problemas e da realidade do Brasil, o homem brasileiro e os fatos estéticos que nos formam: o conceito de brasilidade é a pedra de toque da sua criatividade. O artista possui vivo o senso de presença no meio brasileiro, não fazendo, como outrora, uma arte europeizante do ponto de vista da disposição da linguagem.

Paródia, metalinguagem, a junção do primitivismo psicológico – valorização dos estados brutos da alma coletiva (fatos culturais) – com a estética do movimento de vanguarda Cubismo – simplificação e depuração formais – caracterizam o que propõe o manifesto da Poesia Pau-Brasil.

Para Mário, o primitivismo psicológico, principalmente, é um elemento de significativa importância na produção literária da sua proposta estética; refere-se à prática cultural cotidiana no Brasil que reverencia atitudes involuntariamente anacrônicas como o costume de frequentar a benzedeira para espantar maus fluidos; o uso de ex-votos, a fim de agradecer a uma graça cedida por algum santo; o uso da medalhinha, símbolo de devoção na religião católica: “A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira” (ANDRADE, 1990, p. 44).

Essas práticas, na verdade, constituem a representação de um imaginário cultural primitivo que deve ser apresentado numa arte genuinamente brasileira e que abandone “A riqueza dos bailes e das frases feitas. [...] Falar difícil” (ANDRADE, 1990, p. 41).

O livro **Macunaíma** publicado em 1928 configura-se, nesse sentido, como a produção literária que talvez melhor reflita a proposta do Manifesto citado acima, pois Mário de Andrade (autor de **Macunaíma**), faz de sua obra o que chama de “rapsódia”, um texto onde se aglutinam vários elementos folclóricos (um resgate cultural), fruto de anos de pesquisas de lendas e mitos indígenas que o escritor reúne em sua narrativa, utilizando a linguagem popular e oral da várias regiões do Brasil. **Macunaíma: o herói sem caráter** “põe na mesa” toda nossa consciência coletiva guardada nos brasis sem fim e a traz totalmente revitalizada na conciliação

entre uma cultura nativa e uma cultura intelectual renovada, contribuindo com e recriando uma linguagem brasileira, que se diz nova a cada momento de leitura, uma linguagem literária: “Os escritores como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores” (POUND, 1983, p. 36).

Macunaíma é hoje uma das obras literárias pilares da cultura brasileira. Numa narrativa fantástica e picaresca, reelabora temas da mitologia indígena e visões folclóricas da Amazônia e do resto do país, fundando uma nova linguagem literária peculiarmente brasileira. Revolucionária, desafiou, dentro do espírito vanguardista, o sistema cultural vigente, propondo, através de uma nova organização da linguagem literária, o lançamento de outras informações culturais, diferentes das mantidas na sociedade dominante de então, pautadas pelo reacionarismo e o atraso cultural generalizado. Nacionalista crítico e sem xenofobia, o livro **Macunaíma** também legitima as propostas lançadas por Oswald de Andrade no **Manifesto Antropófago** de 1928. Pois existe a “fome” por comer uma “realidade social, vestida e opressora [...] sem complexos e sem loucura” (ANDRADE, 1990, p. 52) sendo, de fato, uma obra antropofágica.

É na dialética que repousa o mito de **Macunaíma**, nela funda-se seu tempo e seu espaço em que, na esteira teórica de Octavio Paz (1984, p. 23), “confluem em um aqui e agora”: o “tempo-sem-tempo” – a dialogicidade entre o passado e o presente, o novo e o velho, o moderno e o tradicional, o urbanóide e o tribal – é a dimensão em que se desenvolve a narrativa; o “espaço-sem-espaço” – ambiente do tribal na representação de um espaço imemorial onde nasce o “herói” funde-se com o do cosmopolitismo de São Paulo, já no início do século XX, dotado de urbanização e situado historicamente. Contudo, numa apuração maior, percebe-se que é no escopo do tribal que São Paulo (o urbano) acontece, ou seja, através de um processo antropofágico, o tribal deglute o urbano. Mora exatamente no resultado desse espaço/tempo o fluido que constitui a modernidade na obra.

A protagonista de **Macunaíma**, cujo nome dá título à obra, é a concretude do sentimento abstrato de identidade nacional, modelo das atividades e instituições, do sagrado (daí sua narrativa maravilhosa). O mito em **Macunaíma** é um mito brasileiro e, por conseguinte, ambíguo, pois dotado de poderes de criação e transformação, nutridor por excelência, ao mesmo tempo malicioso e pérfido; nascido no meio de uma diversidade cultural que não se explicaria com apenas uma

visão homogênea e única dos fatos, mas a partir da noção de antropofagia. Na antropofagia, segundo Costa Lima (1991), o outro não é identificado como algo impuro ou como corpo poluído, cujo contado pudesse ser interdito. O manifesto Antropófago, neste sentido, ajusta a experiência brasileira da vida com a tradição que herdamos.

Ainda é possível observar em **Macunaíma**, no capítulo “Carta pras icamiabas”, no qual o herói faz uma sátira feroz ao beletismo parnasiano da época quando descreve, à feição tradicional de Roma, a cidade de São Paulo, o que inverte o relato dos cronistas quinhentistas, agora é o índio quem descreve a terra desconhecida. Sem caráter, Macunaíma o faz tomando emprestado a linguagem rebuscada de um Rui Barbosa ou de um Coelho Neto, o que se inscreve como um aproveitamento do academicismo para poder criticá-lo, sendo na obra, vislumbrada a construção prática de um projeto antropofágico da formação de uma identidade nacional, regido dentro da organização estética da linguagem literária moderna.

Outro vultoso nome da ficção modernista escrito de acordo com os preceitos ideológicos e estéticos dos manifestos da **Poesia Pau-Brasil** e **Antropófago** é a obra de Oswald de Andrade **Serafim Ponte Grande**. Texto publicado em 1933, de humor corrosivo em cima das tradições e valores sociais, possui o espírito da fase destruidora, pois foi produzido durante o clima iconoclasta dessa época. Romance de destruição (ou anti-romance) desobedece aos padrões tradicionais da narrativa, diluindo a separação entre prosa e poesia. Apresenta metáforas ousadas, neologismos, e é totalmente fragmentário. Nele há uma grande quantidade de “capítulos-relâmpagos” que podemos denominar de **grandes unidades**. É descontínuo e antidiscursivo, predominando a ideia de montagem cinematográfica, isto é, da técnica do corte e da colagem dos múltiplos fragmentos. Ele apresenta várias modalidades de linguagem: a cotidiana, a caipira, a linguagem dos bacharéis, a de composições infantis, a dos diários íntimos. Inclui ainda os clichês, as frases feitas, piadas, palavrões, etc: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1990, p. 42).

Sob a perspectiva da forma, ela pensa a ideia da concepção gráfica além da linguagem da narrativa: o texto é formado por um compósito de gêneros textuais reunidos através de suas grandes unidades em número de onze e de ordem que

pode ser refeita sem nenhum comprometimento à narrativa; é uma história fragmentária, seguindo a lógica da estética cubista em sua concepção de simultaneidade de ângulos; na verdade, os gêneros se rivalizam dentro do texto, a fim de contar da melhor forma a história: “Pouco importa, no mundo contemporâneo, por onde se inicia o exame de um assunto” (POUND, 1983, p. 33). A intertextualidade manifesta ainda é um caráter recorrente em **Serafim Ponte Grande**, sendo a citação de outros textos não literal, mas reconstruída, sob a égide poundiana do novo que se faz novo.

A presente obra representa um dos pontos máximos da prosa dos anos heróicos do modernismo. A impressão que se tem com uma narrativa como essa foge aos padrões tradicionais aos quais o leitor comum está acostumado, daí a impressão caótica que deixa.

Um aspecto que chama a atenção em **Serafim Ponte Grande** é a linguagem telegráfica, extremamente concisa. Além de dar velocidade à narrativa, esse tipo de recurso torna o texto mais denso, pois acaba criando toda uma teia de informações sugeridas, subentendidas. Tal aspecto oportuniza na obra “capítulos” curtíssimos, que lembram os famosos poemas-piada ou poemas-pílula, consagrados por Oswald no primeiro tempo modernista.

Na perspectiva de uma literatura depositária e produtora de sentidos de uma sociedade, sempre à soma do imaginário de um povo, imaginário concreto formalizado em uma cultura, a obra apresenta arquétipos da cultura brasileira, de acordo com o conceito de que o diferente pode ser o novo, mesmo que não seja o atual, constrói-os em sua tecitura como elementos novos, recontados. Além do protagonista Serafim, gravitam na obra personagens-tipos eficientes para o autor realizar sua crítica social. Lá estão Lalá, mulher quem Serafim desvirginou e com a qual, dentro dos modelos sociais, manteve a moral e o decoro por meio do matrimônio, mas o resultado é uma união medíocre, poder-se-ia até dizer “pequena burguesa”; Birimba, traficante de cocaína; Manso, que acaba desenvolvendo uma proximidade estranha e perigosa com Lalá; Benedito Carlindonga, odioso chefe; Pinto Calçudo, personagem que não desgruda do protagonista, pois é um típico bajulador; entre outros.

Trabalhando forma e tema, Oswald de Andrade, em **Serafim Ponte Grande**, dinamitou, no início do século XX, todo o sistema estético influenciado

pelas vanguardas artísticas da Europa, contribuindo para a crítica de formas que desaguará explicitamente no “Plano-piloto para Poesia Concreta – poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal) [...]” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1978, p. 156); e, também, segundo BOSI (1994, p. 356), foi “quem assimilou com naturalidade os traços conflitantes de uma inteligência burguesa em crise nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929/30”.

Inserido dentro da classificação poundiana de **mestre** de uma linguagem literária, Oswald, em sua proposta estética, buscava o ideal do homem natural tecnizado, pois, segundo ele, a cultura do homem civilizado que seguia o paradigma estético anterior deveria ser abolida para se abrir espaço a um modelo de homem primitivo-natural que congregasse com os valores da sociedade industrializada do início do século:

Oswald vislumbra uma nova idade de ouro, uma cultura antropófago-tecnológica, na qual o homem natural tecnizado, sob a égide do matriarcado (vale dizer, sem as amarras da família, da propriedade e do Estado de classes, próprias da cultura patriarcal, “messiânica”), redescobrirá a felicidade social e o ócio lúdico, propício às artes (CAMPOS, [s.d.], p. 172).

Tomando como base a paródia para sua coesão, a filosofia de **Serafim** é, sem dúvida, pautada no ideal antropofágico de que se “come” o que se quer “comer”, o que se é conveniente para melhor traduzir o espírito modernista da época.

Em **Serafim Ponte Grande**, há que se ressaltar o emprego dos ideais da Antropofagia, que acabam por representar muito bem o caráter moderno em vigor na década de 20. E seu mérito, tanto quanto o de **Macunaíma**, é, certamente, a criatividade e identidade que estão em adaptar e dar uma natureza extremamente desigual a sua obra, como sugeriu Haroldo de Campos (1979, p. 293), através da:

Aceitação não passiva, mas sob a forma de uma devoção crítica, da contribuição européia e a sua transformação em um produto novo, dotado de características próprias que, por sua vez, passava a ter uma nova universalidade, uma nova capacidade de ser exportado para o mundo

Além disso, essa poética pode ser vista como uma “protoglobalização”.

Nota-se nessas obras como o elemento estrangeiro se mistura ao nacional, não só na linguagem (na mistura de sotaques e de línguas); existe também mistura na representação das personagens vistas de espaços (**locus**) diferentes.

De acordo com a breve discussão sobre as obras acima relatadas – **Macunaíma: o herói sem caráter** (1985) e **Serafim Ponte grande** (s.d) – é possível concatenar essas produções e a essência de suas linguagens com a construção das propostas dos manifestos da **Poesia Pau-brasil** e **Antropófago** sobre a formação de uma identidade nacional regida dentro do espírito da modernidade, o qual, segundo Paz (1984, p. 18), “é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, porém desaloja-a para, no instante após, ceder lugar a uma outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade”, o que restabelece o vínculo com a história, ao mesmo tempo, criticando-a sob uma linguagem auto-reflexiva, anti-discursiva, anti-retórica e construindo como gênese de prospectivas gerações da arte literária no Brasil.

Referências

ANDRADE, M. **O movimento modernista**. In: Aspectos da literatura brasileira. 6 ed. São Paulo: Martins, 1978

_____. **Macunaíma: o herói sem caráter**. 21 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global, [s.d.]

_____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; Secretaria da cultura do estado de São Paulo, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).

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

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, H. **Serafim: um grande-não-livro**. IN: ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 4 ed. São Paulo: Global, [s.d.].

_____. **Ruptura dos Gêneros na Literatura latino-americana** In: MORENO, César F. (org.) **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos – 1950-1960**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura**. 8 ed. São Paulo: Queroz, 2000.

LIMA, A. Narratividade e representação social. **Encontro**. Recife, PE, a.16. n.16. p. 183-185, 2000.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGNATARI, D. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

SEABRA, Z. **Tempo de Camélia: o espaço do mito**. Rio de Janeiro: Record, 1996.