

A carnavalização em *Macunaíma*: uma leitura de Mário de Andrade sob a perspectiva de Bakhtin

Shana Schlottfeldt *

Resumo: O objetivo do presente trabalho é analisar a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (2019), sob o ponto de vista da Teoria da Carnavalização, de Mikhail Bakhtin. Para tanto, a metodologia utilizada foi a de apresentação do conceito de carnavalização e seus elementos principais, seguida da aplicação de tais conceitos ao texto de Mário de Andrade, como forma de aproximar a teoria de Bakhtin do trabalho literário marioandradiano. Buscou-se, assim, equipar o leitor com o ferramental teórico necessário à análise proposta. Como resultado, pode ser afirmado que uma leitura de *Macunaíma* sob a perspectiva da carnavalização literária permite encontrar diversas temáticas bakhtinianas, e.g., o riso; o cômico como força regeneradora e renovadora; a dualidade e a ambivalência; a paródia; a relativização de elementos sérios; o mundo às avessas; a negação do discurso de autoridade e o desfazimento de hierarquias; a dessacralização e a profanação; o realismo grotesco; a conjugação do material e do corporal; o desafio aos limites do concreto conduzindo a feições fantásticas; a valorização do popular.

Palavras-chave: Mário de Andrade; *Macunaíma*; Mikhail Bakhtin; Carnavalização.

Abstract: The objective of this work is to analyze the work *Macunaíma: the Hero with No Character*, by Mário de Andrade, from the point of view of the Theory of Carnivalization, by Mikhail Bakhtin. The methodology used was to present the concept of carnivalization and its main elements, followed by the application of such concepts to Mário de Andrade's text, as a way of bringing Bakhtin's theory closer to Andrade's literary work. The aim was, therefore, to prepare the reader with the theoretical tools necessary for the proposed analysis. As a result, it can be stated that reading *Macunaíma* from the point of view of carnivalization allows us to find several Bakhtinian themes, e.g., laughter; the comic as a regenerating and renewing force; duality and ambivalence; the parody; the relativization of serious elements; the world in reverse; the denial of the discourse of authority and the undoing of hierarchies; desacralization and profanation; grotesque realism; the combination of the material and the corporeal; the challenge to the limits of concrete leading to fantastic features; the appreciation of the popular.

Keywords: Mário de Andrade; *Macunaíma*; Mikhail Bakhtin; Carnivalization

* Graduanda em Letras - Tradução - Francês, pela Universidade de Brasília (UnB). O trabalho foi produzido para conclusão da disciplina de Literatura Brasileira-Modernismo, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da UnB, sob supervisão do Prof. Me. Marcos Eustáquio de Paula Neto.

1. A carnavalização literária

Enunciada pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin na publicação dos trabalhos *Problemas da poética de Dostoievski* (2002) – originalmente publicado em 1929 – e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais* (1987) – apresentado como tese doutoral em 1946 e publicado em 1965 –, a teoria da carnavalização, em sentido lato, trata da “transposição do espírito carnavalesco para a arte” (Fiorin, 2011, p. 56). Bakhtin (1987) propôs-se a analisar o problema da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, discernindo suas dimensões e definindo suas características originais. Ao fazer isso, foi capaz de identificar uma série de características que, como será visto ao longo deste artigo, podem ser reconhecidas em obras literárias, constituindo uma possível abordagem que permite acesso a outras dimensões de leitura.

A literatura carnavalizada vem renovando-se e ressignificando-se ao longo do tempo, mas suas raízes encontram-se no período helenístico, no diálogo socrático, na sátira menipeia e no carnaval na Idade Média (Fiorin, 2011), nos quais se verifica a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia. Bakhtin (1987) refere-se ao carnaval como uma coleção de festividades, ritos e formas cuja essência se encontra nas raízes primitivas do homem e da sociedade em seus laços com a cultura popular. O carnaval seria, portanto, uma das questões mais surpreendentes e complexas da história cultural humana em especial — por sua incrível força vital, representando uma verdadeira mescla de espetáculo sem palco e sem divisão de papéis entre atores e espectadores, em que se vive o momento, numa ordem diversa do habitual (Bakhtin, 1987). O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova: festa da mudança, rito de passagem — é o próprio renascimento e renovação da vida na sua forma ideal ressuscitada (Bakhtin, 1987).

A compreensão carnavalesca coloca o vocábulo em uma associação na qual tudo é visto numa relatividade alegre, jovial, exultante, festiva. Ao mesmo tempo em que se sustenta na tradição, em um passado quimérico e fabuloso. A ele não se prende, permitindo-se guiar pela livre experimentação. A literatura carnavalizada mescla uma multiplicidade de estilos, de vozes, de gêneros (cartas, manuscritos, paródias, rapsódias etc.), provocando um amálgama característico de propriedades. É *ambivalente*, uma vez que não busca uma crítica de caráter moral, social ou político, mas age no plano da negação. Para dizer-se carnavalizada, é necessário manifestar traços de *riso*, de *dessacralização* e de *relativização de elementos sérios*.

Um dos traços importantes da carnavalização, o deboche da voz séria, nega o discurso da autoridade e, por sua vez, afirma a relatividade das coisas. Tem-se, assim, a

ironia direcionada aos poderosos, ao hierarquicamente superior; a zombaria; a gozação; a alegria; o jocoso; o paródico; a visão ridícula do mundo cotidiano; a excentricidade; a desordem. Tudo isso está intimamente associado à ideia de mudança e transformação, o que em nível simbólico permite parodiar as esferas do poder. O mesmo pode ser observado com relação aos gêneros clássicos (epopeia, tragédia, história, retórica clássica, escrituras sagradas): a literatura carnalizada é o “destronamento” do conceito idealizado de cultura, gerando uma produção de caráter popular. Evidencia-se, pois, a *dualidade* do mundo: o perfeito é aniquilado pelo humor.

Dessa forma, é no diálogo, pelo tom de voz, pelo vocabulário, pelos gestos e outras particularidades na comunicação entre pessoas, que rompe-se a seriedade da conversa austera, em que se evidencia a cultura carnavalesca. Ainda ela se manifesta concretamente nos diálogos que acontecem nas feiras e praça públicas, sítios propícios a piadas, conversas despreziosas, linguagem familiar, palavras de baixo calão, insultos, blasfêmias e grosserias, bem como obscenidades (Bakhtin, 1987). O discurso é dialógico, dicotômico e bipartido na medida em que a um lado formal e solene opõe-se o anedótico e o ridículo — justamente por isso, o dialogismo abre espaço a diferentes vozes. As relações podem ser de divergência ou convergência, de aceitação ou de recusa. Como, de certa forma, todo discurso é atravessado pelo discurso alheio, o dialogismo é a relação que se estabelece entre dois “enunciados”. Mesmo o mundo interior de um indivíduo pode ser formado por diferentes vozes em relação. A inclusão do discurso dos outros torna o dialogismo *polifônico* por meio da manifestação dos “eus embaralhados”, exteriorizados, por vezes, com o registro formal/oficial, por vezes, com o registro informal. Partindo-se do princípio de que todas as línguas são processos dialógicos e que a literatura é constituída pela língua, conseqüentemente, o sentido de uma obra literária será produto de uma construção dialógica.

Para Bakhtin (1987), o romance polifônico teria sua origem em gêneros sério-cômicos, em especial a sátira menipeia, praticada pelos gregos nas festividades populares, caracterizada por criticar os mitos e os deuses, manifestando um caráter irônico, cômico e questionador, por meio do grotesco popular. As sátiras menipeias reportam a Menipo de Gádara, discípulo de Diógenes de Sinope (precursor da filosofia cínica, ramificação do socratismo que destaca o riso e o desprezo das instituições sociais). Importa mencionar que essa literatura cômica não era apenas humorística, mas uma crítica às instituições por meio do *riso*.

Consoante com Bakhtin, a percepção carnavalesca do mundo comportaria algumas categorias (Pokulat, 2012): (1) *familiaridade*: a revogação de todas as formas de desigualdade entre os homens; (2) *excentricidade*: quando se busca captar e evidenciar apenas um lado, escondendo o outro; (3) *mésalliances carnavalescas*: a “aproximação” e a “combinação”

entre o sagrado e o profano, entre o sério e o cômico, entre o sublime e o grotesco, entre o grande e o insignificante, entre o sábio e o tolo; (4) *profanação*: indecências carnavalescas com a valorização da paródia; na visão de Bakhtin, para que se tenha o “desmascaramento”, é necessária a “profanação”. Tais categorias seriam o meio pelo qual o homem se relaciona com seu mundo habitual, desierarquizando-o. Na literatura, essas categorias permitiriam, por meio da carnavalização, o constructo de um meio utópico, onde prevalecem a liberdade, a ousadia, a orientação para o futuro, a igualdade, a universalidade, a valorização do “mundo às avessas” (*inversões carnavalescas*) (Bakhtin, 1987). Tudo isso permite a expressão do reprimido, transformando-o na figura central: é o caso da coroação do bufão e do destronamento do rei.

A transformação de tais rituais em literatura ocorre quando o enredo alcança “profundidade simbólica”, “ambivalência”, “rapidez das mudanças”. O carnaval estabelece, nas sociedades hierarquizadas, um diálogo marcado pela comunicação impetuosa, sedutora e concreta de todas as categorias e grupos sociais. As desigualdades são eliminadas, uma vez que o mundo está de cabeça para baixo e a sociedade se encontra momentaneamente despojada de seus centros regulares de poder.

As festas cômicas tinham a capacidade de romper as barreiras sociais diferentemente das festas oficiais, que ratificavam a existência delas (Bakhtin, 1987). Como ferramenta desses espetáculos públicos, o riso estabeleceria a contraposição de dois mundos: a seriedade do cotidiano à alegria carnavalesca (Bakhtin, 1987). Teria, portanto, função de catarse. Acrescenta-se, ainda, o conceito de Bakhtin (1987) de *realismo grotesco*, manifestação do contraditório, do movimento e do inacabado. Se destaca, sobretudo, a imagem do corpo, que possui dimensões exageradas, apetite excessivo, assim como hiperbólicas são as manifestações da vida material e corporal, por exemplo, comida, bebida, degradação e despedaçamento corporal, necessidades fisiológicas e sexuais, todas em abundância. O grotesco carnavalesco permite associar elementos heterogêneos; aproximar o que está distante; libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, das convenções e de elementos banais e habituais; olhar os universos com novos olhos; compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (Bakhtin, 1987).

Por fim, a paródia pode ser vista, num contexto metalinguístico, como uma forma de diálogo artístico da linguagem consigo mesma, por meio da qual o artista produz arte a partir do conteúdo de outrem. Uma espécie de “ode” que subverte o sentido da obra original, na qual se inspira e deriva. Há um “abandono” da semântica original, espécie de “devoração” (antropofagia) do sentido primário, uma imitação às avessas; na comparação da paródia com a paráfrase, esta busca respeitar e manter o sentido da obra original, ao passo que aquela rompe com tal sentido. Para percebê-la, cabe ao leitor promover a aproximação das distintas obras literárias, ou melhor, o diálogo intertextual e atemporal

entre os textos. São recursos estilísticos da paródia: (1) o *paradoxo* e sua *ambiguidade*; (2) a *hipérbole*, enfatizando as deformações impostas ao herói; (3) a *ironia*, usada não só para zombar do herói, mas para despertar identificação com a crítica propalada.

2. A carnavalização em *Macunaíma*

Em uma leitura de *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter sob a perspectiva da carnavalização literária, é possível encontrar diversas temáticas bakhtinianas, como as inversões carnavalescas, a polifonia cultural e textual, o riso, o grotesco. A obra é, na classificação do próprio autor, Mário de Andrade, uma *rapsódia cultural* (responsável por entrelaçar diferentes gêneros literários, quais sejam: o narrativo, o dramático, o lírico), na qual se mesclam lendas, canções, provérbios, ditados populares, estereótipos da sátira popular e superstições de origem ameríndias, africanas e portuguesas (Bosi, 2003). Uma verdadeira colcha de retalhos narrativa. Apontados por Tatiana Batista (2005, p. 96), existem vários textos e vozes “desfilando na mesma praça pública” (outra marca da carnavalização), evidenciando não só uma “intertextualidade” (pelas múltiplas fontes), mas um “plurilinguismo” (pela riqueza de culturas e línguas – indígena, africana e europeia). Portanto, desde o gênero textual escolhido por Mário de Andrade, a rapsódia, já se percebe uma das marcas da carnavalização, uma vez que, como já salientado, a literatura carnavalizada é “aquela que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (Bakhtin, 2002, p.107).

Macunaíma não se restringe ao mundo objetivo e à recriação da realidade na obra literária (i.e., *mímesis*) — muito pelo contrário, a obra desafia os limites do concreto, dando-lhe feições fantásticas, mas em um processo inventivo que absorve as manifestações populares conferindo-lhes novo sentido (cf. Souza, 2003; Bosi, 2003). Esse fenômeno é também descrito por Bakhtin (1987) ao fazer a análise de como Rabelais sincretiza várias manifestações populares e eruditas em suas obras (sobretudo nas obras primas cômicas *Pantagruel* e *Gargântua*). *Macunaíma* reformula o conhecimento popular, fazendo com que histórias esparsas do folclore brasileiro integrem uma narrativa maior, a do próprio herói.

Sua fala é uma composição (verdadeira *bricolage*) de várias falas, sua polifonia repete a voz dos personagens de contos indígenas e folclóricos, sua malandragem remonta aos romances picarescos. O autor não utiliza material inédito, pois recicla lendas, mitos, tradições; entretanto, a forma como assimila e reproduz esse material concede-lhe um aspecto inédito, não só na obra, mas na literatura brasileira, “relocalizando” espaço-temporalmente os mitos dos tempos originários no presente moderno e urbano dos anos 1920.

Se *Macunaíma* personifica a carnavalização do herói convencional, segundo Batista (2005, p. 108), não há paródia sem polifonia pois, na pior das hipóteses, tem-se a voz vencedora que “destrona” a voz oficial. Ademais, o texto dá voz ao ameríndio, expressando todo seu estranhamento inicial e descoberta da cidade, das máquinas, da língua, dos costumes, da velocidade, da dinamicidade, da lógica econômica (cacaús e vinténs). É um caminho ao contrário (às avessas), não é o civilizado descobrindo a terra intocada, mas o homem originário descobrindo a grande metrópole, o que pode ser visto como uma antropologia reversa.

A narrativa apresenta *metamorfozes* que *incorporam o real ao fantástico*, sem distanciamento, sem estranhamento. Observa-se uma constante: as metamorfozes ocorrem, ora como prêmio, ora como punição, mas sempre como resultado do contato dos envolvidos com o protagonista. Se não diretamente por ele, ao menos por sua voz é que tais metamorfozes são conhecidas: Ci, a Mãe do Mato, vira a estrela Beta de Centauro; Capei, a boiúna, vira a Lua; a filha de Piaimã vira um cometa; Suzi, companheira de Jiguê, vira uma estrela cadente; hora ou outra Jiguê vira “máquina telefone”; Iriqui, vira estrela; o filho de Macunaíma com Ci, vira o guaraná; a origem do Cruzeiro do Sul é a transformação sofrida pelo Pai do Mutum; o automóvel era uma onça parda; ao ir embora de São Paulo, o herói metamorfoseia a cidade em um grande “bicho preguiça todinho de pedra” (Andrade, 2019, p. 112); isso sem falar no fato que vários elementos e animais (timbó, carrapato, formiga) “já foi gente que nem nós” (Andrade, 2019, p. 104).

A *linguagem vulgar oral* — no sentido de *popular*, distinta da norma culta, falada no dia a dia, na feira, nas ruas — é trazida ao literário. A obra usa diversos registros e níveis de fala (Bosi, 2003). Desta forma, rompe-se com os padrões da escrita portuguesa através de uma subversão que prima pelo estranhamento da linguagem. Além disso, faz-se *uso de recursos estilísticos disruptivos para linguagem culta*: (1) a ausência de vírgulas em enumerações; (2) as próprias enumerações, que evocam os cancioneiros nordestinos (Souza, 2003); (3) o emprego de palavras com a grafia de como são faladas e não seguindo a norma culta (“corgo”, no lugar de córrego; “frecha”, no lugar de flecha; “sinão”, em vez de senão; “satisfa”, para referir-se a satisfação; “pra”, em lugar de para; assim também, “milhor”, “rapaiz”, “nam sculhamba” etc.); (4) o uso frequente do ponto de exclamação (“Ai!... que preguiça!...”; “empregados-públicos! muitos empregados públicos!”). Desta forma, são diversos os registros da grafia das palavras respeitando a *oralidade*, mas transgredindo a forma dicionarizada.

Macunaíma também parodia o romance tradicional, especialmente o romance indianista do século XIX, apresentando uma releitura dos componentes cavaleirescos, do indígena e dos heróis nos textos românticos brasileiros, fortemente idealizados (Batista, 2005). A dedicatória original da primeira edição, posteriormente modificada, incluía José

de Alencar (famoso pelos livros indianistas “O guarani”, “Iracema” e “Ubirajara”, nos quais o indígena é “embranquecido”, retratado com características europeizadas típicas dos romances cavaleirescos). Assim, a rapsódia gravita entre uma visão distinta de deformação e um exagero do espírito heroico. Se o herói romântico possui um comportamento educado, leal, corajoso, justo, o “herói da nossa gente” tem um comportamento social segundo o olhar ameríndio, conforme entendido por Mário de Andrade, i.e., preguiçoso, indolente, por vezes covarde, injusto, libertino, e mesmo infantil.

O *sexo é naturalizado* (versão carnalizada do amor cortês) — noticiado por meio dos eufemismos “brincar” e “festinha” — e o *impulso sexual* apresentado de formas pouco convencionais (inclusive por práticas que poderiam ser descritas como sadomasoquistas, ou seja, dar ou receber prazer através de atos que envolvem o recebimento ou a aplicação de dor física e moral), como quando Macunaíma e Sofará “brincam” com violência e quando Macunaíma faz sexo pela primeira vez com Ci, Mãe do Mato (o que poderia ser interpretado como a descrição de um estupro):

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. [...] foram muitas festinhas. [...] Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu torcendo de riso aos pés dele. Puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando no tronco gigante. Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. [...] Depois de brincarem Macunaíma quis fazer uma festa em Sofará. Dobrou o corpo todo na violência dum puxão mas não pôde continuar, galho quebrou e ambos despencaram aos embolésus até se esbarracharem no chão. [...] Então se escutou um risinho e Macunaíma tomou com uma gusparada no peito, era a moça. Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele em baixo com o sangue espirrado. Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes. Ela pulou do galho e juque! tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram mais outra vez (Andrade, 2019, p. 13-14).

Foi um pega tremendo [...]. O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. [...] vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos: “Me acudam que sinão eu mato! me acudam que sinão eu mato! [...] Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato (Andrade, 2019, p. 21-22).

O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, publicado na Revista Antropofagia, em 1928, foi fundante para o Modernismo brasileiro e teve como uma das bandeiras o “tema da identidade cultural”. O manifesto ironicamente afirmava que “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Andrade, 1928, p. 7), entretanto, não sendo possível retornar ao passado indígena glorioso e idealizado, a saída coerente seria a *antropofagia*, a partir da “estratégia” da deglutição da influência estrangeira, a fim de absorver, da própria fonte de dominação, elementos de valorização da cultura local.

Há no Modernismo brasileiro um sentido de *dessacralização da identidade nacional*, de maneira que culturas de diferentes espaços dialoguem entre si. Macunaíma reformula a identidade nacional, o herói é sem caráter por seus defeitos; pelas três etnias que formam e conformam a nação (a indígena, a africana e a europeia); por transitar no mundo originário e colonizado, amalgamando todos estes aspectos indistintamente, num processo contínuo, inacabado, em construção.

O subtítulo da obra, “herói sem nenhum caráter” indica não uma vilania, mas uma amoralidade do protagonista, qualificado com um comportamento “preguiçoso”, “arguto”, “enganador” ao tempo em que denuncia a falta de uma identidade que personifique o que é ser brasileiro. O herói da “nossa gente” não se encaixa em nenhum comportamento cavalheiresco padrão. De fato, quando Macunaíma faz um balanço de sua vida, não encontrando mais sentido para viver, decide ir pro céu para ser “o brilho bonito mas inútil [...] de mais uma constelação”, ao passo que como lápide deixa a mensagem transgressora “NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA” (Andrade, 2019, p. 138), pedra podendo ser entendida como fundação, base sobre a qual algo é edificado, lapidação de caráter, disciplina, cumprimento de regras, tudo de que Macunaíma se burla. Assim, como o “brasileiro médio”, a identificação se dá com a personificação no herói de caráter duvidoso.

A obra dá testemunho do impacto exercido pelos europeus sobre indígenas e negros, no período do descobrimento e da colonização. O processo de transculturação, iniciada por “São Tomé” (embranquecimento cultural forçado pela catequese), marca os envolvidos, de maneira que não têm possibilidade de tornarem a ser o que eram antes do contato com o branco. Os três irmãos representam a formação da sociedade brasileira: o indígena, o africano e o europeu:

Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. [...]. O herói [...] entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque [...] era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. [...] Nem bem Jigüê percebeu o milagre, se atirou na marca

do peção do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e [...] Jiguê [...] só conseguiu ficar da cor do bronze novo. [...] Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas (Andrade, 2019, p. 33).

Ainda na linha do *sincretismo*, o Padre-Nosso perde seu caráter cristão para ganhar *ares profanos* ao ser rezado por Macunaíma, em um terreiro de macumba, para invocar Exu, com o fito de vingar-se de Piaimã. A obra apresenta, inclusive uma paródia, por que não dizer, de Jesus Cristo: quando do nascimento de Macunaíma, apenas sua mãe é mencionada (pode-se entender que o herói teria nascido sem concepção; por partenogênese; ou trata-se de um nascimento cósmico) e diz-se que dá à luz ao “filho do medo da noite” (alusão a um “espírito santo”), Macunaíma chega a morrer e ressuscitar e, ao final, sobe aos céus (transfigura-se na constelação Ursa Maior).

Na resignificação da nacionalidade brasileira, a rapsódia busca a identificação além das diferenças geográficas: Macunaíma *percorre os quatro cantos do País*, ampliando sobremaneira os cenários de nacionalidade tradicionais predecessores. Observa-se uma verdadeira *ruptura das fronteiras*: com seus poderes fantásticos o herói circula pelo País, reformula a concepção de nação, ultrapassando e relevando divisas estaduais em nome de uma *unidade territorial*. Verifica-se a variedade cultural como extensão geográfica, um único país, formado por expressões regionais e lendas folclóricas que são intencionalmente “misturadas” e não segmentadas ou situadas no espaço. Essa, aliás, é uma crítica pós-moderna apresentada ao texto de Mário de Andrade, no que diz respeito à miscigenação, à mestiçagem, ao sincretismo, à fusão, à homogeneização e ao aculturamento (Taurepang, 2019), mas esse não é o foco deste trabalho, motivo pelo qual não se aprofundará no tema.

Toda literatura é *intertextual* e Macunaíma, esse herói às avessas, apesar de moralmente discutível, apresenta, por meio de narrativas coletivas de vidas carnalizadas, ritos de inversão, nos quais os valores sociais são subvertidos ou simplesmente ignorados. Macunaíma reiteradamente desfaz hierarquias: (1) ainda criança, cospe na cara dos “machos”; (2) “mija” na mãe e acaba por matá-la; (3) não se deixa amedrontar pelo gigante Piaimã, etc.

O protagonista fez de sua vida um verdadeiro sambódromo, por onde desfilaram seus delírios carnavalescos. Na obra está presente o *ritual de “entronamento” e “destronamento”* do carnavalismo: se por um lado Macunaíma é esperto e perspicaz, se torna o Imperador do Mato-Virgem (por sua união com Ci, Mãe do Mato) e por várias vezes sai vitorioso em suas aventuras; por outro lado, em mais de uma ocasião é perseguido, acossado, enganado (cf. Batista, 2005; Souza, 2003).

Em “Carta pras Icamiabas”, Mário de Andrade tem a aptidão de produzir uma *paródia dentro da paródia* (Batista, 2005). Conta notícias da cidade tendo como destinatárias suas “súditas”, as amazonas brasileiras, i.e, as icamiabas, membras lendárias de uma sociedade matriarcal de mulheres guerreiras, das quais Ci teria sido líder. O paralelo, no caminho contrário (às avessas), com a carta de Pero Vaz de Caminha dando notícia de terras brasileiras à metrópole portuguesa, é inevitável.

Mas a paródia e a assimilação (antropofagismo), não param por aí: o próprio Mário de Andrade em carta aberta publicada como crônica no Diário Nacional de São Paulo, afirma que na “Carta pras Icamiabas”, colocou “frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, [devastou] [...] a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa” (Nodari, 2020, p. 59). A Carta é uma “crônica de viagem” que ressalta e ironiza o *contraste do uso da linguagem na escrita e na fala*, e.g., “sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que [os homens brancos] falam numa língua e escrevem noutra” (Andrade, 2019, p. 70). Em uma metalinguagem ironizante, a Carta faz exatamente o que condena: é uma crítica à eloquência e aos artifícios retóricos. Ademais, é um deboche à assimilação do idioma culto pela população semi-alfabetizada, o que se percebe nos desvios gramaticais nela presentes, como “saúde”, “importância”, “imperator”, “Cámbio”.

Por fim, conforme apontado por Batista (2005), o *realismo grotesco*, marca de carnavalização, está presente em várias passagens: “a índia tapanhumas pariu uma criança feia” (Andrade, 2019, p. 11); “Era preto retinto e filho do medo da noite” (Andrade, 2019, p. 11); “— Carne de minha perna! carne de minha perna! Lá de dentro da barriga do herói a carne respondeu: — Que foi?” (Andrade, 2019, p. 18); “ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá” (Andrade, 2019, p. 19), o que faz com que Macunaíma tenha aspecto disforme e mantenha a feiura do nascimento (o corpo está pronto para o sexo, mas a inteligência segue imatura — observe-se que por várias vezes ele se mostra esperto, sagaz, inclusive mais inteligente do que o irmão mais velho, Jiguê, entretanto permanece pueril). Sobre este último aspecto, Gilda de Mello e Souza (2003) aponta a correspondência entre a personagem da mitologia grega, Aquiles, que se banha na água do rio Styx deixando o calcanhar de fora, seu ponto fraco; e a cabeça não molhada de Macunaíma, que paralelamente seria seu ponto fraco (a imaturidade).

Outra figura do grotesco é o apetite sem fim do burguês Venceslau Pietro Pietra, o Piaimã, gigante comedor de gente. Uma alegoria/alusão, talvez, do/ao Capitalismo (que tudo devora, inclusive os corpos humanos, com sua mais-valia). Por trás da crítica está também a ideia da Antropofagia modernista:

A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina... [...] Macunaíma concluiu: — Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate. [...] De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfação mãe. Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas (Andrade, 2019, p. 36).

3. Considerações finais

Macunaíma narra a história do “herói de nossa gente” desde seu nascimento até sua morte (e transfiguração). Entre esses dois extremos, acompanhamos sua trajetória aventuresca. Ele é o oprimido (indígena/retirante) que vai para a cidade em busca de seu tesouro perdido, sua muiraquitã (artefato talhado em pedra, representando animais, usado como amuleto/símbolo de poder), empreendendo uma verdadeira cruzada pelo seu “Santo Graal” (a comparação medieval é inevitável) (cf. Souza, 2003; Bosi, 2003). Para tanto, precisa derrotar o gigante Piaimã. O herói às avessas dribla as dificuldades e obstáculos com esperteza, malandragem e alegria. Após derrotar o Gigante e recuperar a muiraquitã, volta para a floresta fraco, cansado, sem dinheiro, para encontrar sua terra destruída. Mas a mensagem é de esperança e continuidade, pois transfigurado na constelação Ursa Maior: “É mesmo o herói capenga que de tanto pensar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (Andrade, 2019, p. 140).

A memória é mantida por meio da *tradição oral*: no Epílogo é dado a conhecer que a história é contada por um homem, que a ouviu de um papagaio... Polifonia narrativa? Paródia da invocação das Musas? Sobrevivência de um passado morto? “Acabou-se a história e morreu a vitória. [...] Tem mais não” (Andrade, 2019, p. 140-141). Talvez não, já que por meio de *múltiplas posições narrativas* (quais sejam: autor, Macunaíma, papagaio, rapsodo) (Nodari, 2020, p. 44, 59), a história é passada adiante, assim, o fim pode não ser um fim definitivo ou absoluto, mas algo *que se renova, em constante transformação*.

Conforme defende Batista (2005), em que pese acreditar-se que uma única teoria não seria capaz de exaurir as dimensões de leitura e interpretação de uma obra literária como *Macunaíma*, lê-la sob a perspectiva bakhtiniana da carnavalização permite identificar uma série de características — o riso; o cômico como força regeneradora e renovadora; a dualidade e a ambivalência; a paródia; a relativização de elementos sérios; o mundo às avessas; a negação do discurso de autoridade e o desfazimento de hierarquias; a dessacralização e a profanação; o realismo grotesco; a conjugação do material e do corporal; o desafio aos limites do concreto conduzindo a feições fantásticas; a valorização do popular —, que levam a (re)descobrir a composição de Mário de Andrade sob novas e

distintas dimensões, o que inclui uma visão da narrativa pelo ângulo da complexidade da compreensão do que é ser brasileiro, pela junção da antítese “vencedor-vencido” representada pelo “herói da nossa gente”.

De todo o exposto, entende-se que *Macunaíma* pode ser tido como um romance que apresenta um herói carnavalizado, considerando-se uma perspectiva de festa popular, de folclore, dos costumes, da cultura e da história de uma sociedade. Assim, espera-se, com o presente trabalho, ter contribuído com o aprofundamento da análise da obra marioandradiana, sob o ângulo de uma das possíveis abordagens ao texto, no que diz respeito ao ponto de vista da carnavalização bakhtiniana.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 2. ed. Brasília: Edições Câmara, 2019.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, v. 1, n. 1, maio 1928. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033273&bbm/7064#page/1/mode/2up>. Acesso em: 03 ago. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BATISTA, Tatiana. A carnavalização em Macunaíma: um olhar bakhtiniano. *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 4, n. 4, p. 95-112, 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/35559>. Acesso em: 03 ago. 2024.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 187-207.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

NODARI, Alexandre. A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais. *Crítica Cultural*, v. 15, n. 1, p. 41-67, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.19177/rcc.v15e1202041-67>. Acesso em: 03 ago. 2024.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidade, 2003.

TAUREPANG *et al.* *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.

Recebido em 16 de outubro de 2023

Aceito em 03 de agosto de 2024