



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do
Paraná

Câmpus Pato Branco

Linguagem, Cultura e Sociedade
Literatura, Sociedade e Interartes



DIEGO DA CRUZ

A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE AMERICANA:
pontos e contrapontos entre *Macunaíma* e *Meridiano de sangue*

Pato Branco/PR
2017

C957f Cruz, Diego da.
A formação da identidade americanas: pontos e contrapontos entre Macunaima e Meridiano de sangue / Diego da Cruz. -- 2017.
122 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Mirian Ruffini
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2017.
Bibliografia: f. 120 - 122.

1. Literatura comparada. 2. Literatura - Análise. 3. Pós-colonialismo na literatura. 4. Pós-modernismo (Literatura). I. Ruffini, Mirian, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus - Pato Branco
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Letras



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 06

“A Formação da Identidade Americana: Pontos de Contato entre Macunaíma e Meridiano de Sangue”

por

Diego da Cruz

Dissertação apresentada às quatorze horas, do dia treze de setembro de dois mil e dezessete, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Mirian Ruffini
UTFPR/PB (Orientadora)

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB

Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello
UEL/Londrina

Prof. Dr. Anselmo Pereira de Lima
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Letras - PPGL/UTFPR

A via original, devidamente assinada, encontra-se na Biblioteca da UTFPR - Câmpus Pato Branco

DIEGO DA CRUZ

A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE AMERICANA:
pontos e contrapontos entre *Macunaíma* e *Meridiano de sangue*

Dissertação apresentada ao programa de mestrado em letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – câmpus Pato Branco, como requisito parcial à obtenção do Título de mestre em Literatura e Sociedade: Diálogos Culturais e Comparativismos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirian Ruffini

CRUZ, Diego da. A formação da identidade americana: pontos de contato entre *Macunaíma* e *Meridiano de sangue*. 126 fls. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Sociedade: Linguagem, Cultura e Sociedade Literatura, Sociedade e Interartes) Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Câmpus Pato Branco. 2017.

RESUMO

Esta pesquisa estabelece uma análise comparativa das obras *Macunaíma*, herói sem nenhum caráter (1928) de Mário de Andrade e *Meridiano de Sangue* (1985) de Cormac McCarthy. Questões de linguagem no sentido de representação de mundo, violência e ambiguidade de caráter são levantadas, sob a perspectiva pós-modernista e pós-colonialista, a fim de se discutir a identidade das duas nações em questão – a brasileira e a estadunidense. Para tal, discute-se em que medida *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* se aproximam ou se distanciam nas discussões identitárias das suas contemporaneidades; analisam-se as características fundamentais dos heróis das duas obras em questão para justificar comparativamente as suas formações com respeito à ambiguidade, linguagem e violência; e demonstra-se a convergência das estéticas de *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* para a possibilidade de uma leitura pós-modernista e pós-colonialista dessas obras. Foram fundamentais as leituras de Eduardo Coutinho (2003), Stuart Hall (2006), Jeremy Hawthorn (1992), Linda Hutcheon (1991), Jean François Lyotard (1992), Boaventura de Sousa Santos (2009) e Homi Bhabha (2014), nas discussões em torno do pós-modernismo. Roberto Damatta (1997) e Roberto Reis (1987) foram teóricos importantes sobre o Brasil do período colonial, para que então fosse possível discutir o pós-colonialismo sob as teorias dos já citados Boaventura de Sousa Santos (2009), Homi Bhabha (1998) e Eduardo Coutinho (2003), além de Silvano Santiago (2000); Kimberle López (1998) e *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy* (2013), organizada por Steven Frye, foram fundamentais devido à sua importância dentro dos estudos pós-coloniais que envolvem *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue*. Antonio Candido (1993) e Alfredo Bosi (1975) foram aparato teórico base à análise estética de *Macunaíma*, enquanto Steven Frye (2013) e David Holloway (2003) foram base ao entendimento da obra de McCarthy, junto com a obra *An Outline of American History* (1994) organizado por Howard Cincotta que foi importante na estrutura dos argumentos em torno da formação dos Estados Unidos. Como a formação e uma determinada estrutura social estão em voga em *Macunaíma*, percebe-se neste trabalho como Kid e Macunaíma plasmam suas nações na formação das suas subjetividades, a notar-se a ambiguidade que ambos possuem como característica, Kid em sua maneira de defrontar a violência e Macunaíma nas suas contradições e transformações constantes; a linguagem de ambos também demonstra um processo identitário, pois enquanto Kid se insere em um contexto bélico e esse lhe permite

sobreviver, Macunaíma precisa absorver antropofagicamente a civilização e se inserir em um contexto de códigos novos de comunicação. Sobretudo, as duas obras dialogam com o conflito de perda de autoridade, deslocamento, ou até mesmo dizimação, do que tem se considerado o selvagem, no processo civilizatório. Enquanto Macunaíma é o próprio selvagem, que têm de se deslocar à civilização para recuperar sua posse que foi usurpada, Kid constitui a força oposta, a que está a usurpar os indígenas, as suas cabeças, literalmente. São, portanto, duas discussões muito próximas sob perspectivas diferentes.

Descobriu-se neste trabalho que, embora em contextos e momentos diferentes, Andrade e McCarthy discutem de maneira similar suas contemporaneidades, por meio de questões referentes à identidade, que dão mote à construção dos seus personagens, linguagem e estilo das suas obras. Dessa forma ambos os autores convergem às características pós-colonialistas e pós-modernistas.

Palavras chave: Macunaíma; Meridiano de Sangue; identidade; pós-colonialismo; pós-modernismo.

CRUZ, Diego da. The Shaping of the American Identity: contact points between *Macunaíma* and *Meridiano de sangue*. 126 lvs. 2017. Dissertation (Master's degree in Literature and Society: Language, Culture and Society; Literature, Society and Interarts) Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Câmpus Pato Branco. 2017.

ABSTRACT

This research study establishes a comparative analysis of Mário de Andrade's *Macunaíma*, herói sem nenhum caráter and Cormac McCarthy's *Blood Meridian*. Issues regarding language, violence and ambiguity are raised from a post-colonial perspective in order to discuss the identity of both nations in question - Brazilian and American. For this purpose, it discusses how *Macunaíma* and *Blood Meridian* approach or distance from each other as regards identity discussions of their contemporaneity. It also analyzes the fundamental characteristics of both books heroes in order to comparatively justify their formation concerning ambiguity, language and violence; and finally, it shows the convergence of *Macunaíma* and *Blood Meridian* aesthetics for the possibility of a postmodernist and post-colonialist reading perspective. The readings of Roberto Damatta (1997) and Roberto Reis (1987) concerning Brazil from the colonial period were essential, so that it was possible to discuss post-colonialism under the theories of Homi Bhabha (1998), Eduardo Coutinho (2003), Silviano Santiago (2000) and Boaventura de Sousa Santos (2009); Kimberle López (1998) and *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy* (2013), organized by Steven Frye, were instrumental because of their importance in the postcolonial studies involving *Macunaíma* and *Blood Meridian*. Linda Hutcheon (1991), Stuart Hall (2006) and Eduardo Coutinho (2003), were the basic authors for the postmodernism understanding. Antonio Candido (1993) and Alfredo Bosi (1975) were theoretical basis for *Macunaíma*'s aesthetic analysis, while Steven Frye (2013) and David Holloway (2003) were the basis for understanding McCarthy's work, so was *An Outline of American History* (1994) organized by Howard Cincotta.

Since formation and a certain social structure are in vogue in *Macunaíma*, it is perceived in this work as Kid and Macunaíma shape their nations in the formation of their subjectivities, mainly the ambiguity that both possess as characteristic, Kid in his way of confronting violence and Macunaíma in his constant contradictions and transformations; the language of both also shapes an identity process, because while Kid inserts himself in a warlike context and it allows him to survive, Macunaíma needs to absorb anthropophagically the civilization and insert himself in a context of new codes of communication.

Above all, the two works dialogue with the conflict of loss of authority, displacement, or even decimation of what has been considered the savage in the civilization process. While Macunaíma is the savage himself, who has to go

to civilization to regain his possession that has been usurped, Kid constitutes the opposing force, which is literally usurping the Indians, their heads. They are, therefore, two very close discussions under different perspectives.

It was found out that, although the novels were written in different contexts and time, Andrade and McCarthy similarly discuss their contemporary issues, by means of questions regarding identity, which gives a motto to the construction of their characters, language and style of their works. In this way, both authors converge to common post-colonial and post-modernist characteristics.

Key words: Macunaíma; Blood Meridian; identity; post-colonialism; post-modernism.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1 O PÓS-MODERNISMO	8
1.1 <i>Macunaíma</i> e <i>Meridiano de Sangue</i> vistos a partir da ótica pós-modernista.	13
1.2 A Teoria Pós-Colonialista	23
1.2.1 <i>Macunaíma</i> e <i>Meridiano de Sangue</i> de acordo com a teoria pós-colonialista.....	29
2. BUSCA MODERNISTA POR UMA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA	39
2.1 O conceito de antropofagia como base para a discussão da identidade nacional.....	39
2.1.1 Mário de Andrade	45
2.2 Apresentação analítica de <i>Macunaíma</i>	45
2.2.1 <i>Macunaíma</i> como romance identitário e antropofágico	46
2.2.2 Contradição, casualidade, espontaneidade e aleatoriedade em <i>Macunaíma</i>	61
2.2.3 A linguagem na formação de <i>Macunaíma</i>	70
3. MERIDIANO DE SANGUE E MACUNAÍMA: PONTOS E CONTRAPONTOS	82
3.1 Cormac McCarthy, o autor de <i>Meridiano de Sangue</i>	82
3.2 Contexto de produção de <i>Meridiano de Sangue</i>	83
3.3 Apresentação da obra	87
3.4 <i>Meridiano de Sangue</i> como romance identitário	90
3.4.1 <i>Meridiano de Sangue</i> : romance identitário como <i>Macunaíma</i>	94
3.5 A ambiguidade da violência como crise identitária em <i>Kid</i>	95

3.5.1 A ambiguidade de Kid e de Macunaíma.....	105
3.6 O processo armamentista de Kid como linguagem.....	107
3.6.1 O processo armamentista de Kid e a absorção antropofágica do mundo de Macunaíma como linguagens comparadas.....	114
4. CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS.....	120

INTRODUÇÃO

Neste trabalho serão comparadas, sob uma perspectiva pós-modernista e pós-colonialista, as obras *Macunaíma*, *Herói sem Nenhum Caráter* (2007) de Mário de Andrade e *Meridiano de Sangue ou O Rubor Crepuscular do Oeste* (2009) de Cormac McCarthy, no que tangem às discussões identitárias, configuradas na ambiguidade, linguagem e violência presentes nessas obras.

Em consulta a artigos e a livros percebeu-se que ambos os autores são fundamentais enquanto articuladores do pensamento das suas contemporaneidades, embora estejam em momentos e contextos diferentes, as suas discussões suscitam questões referentes à identidade. Entretanto, não há trabalhos que os coloquem em contato. Portanto, serão analisadas comparativamente essas narrativas enquanto manifestações muito parecidas, inseridas em contextos e momentos diferentes de crise de identidade.

Para tal, os objetivos específicos são (a) demonstrar a convergência das estéticas de *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* para a possibilidade de uma leitura pós-modernista e pós-colonialista dessas obras; (b) analisar as características fundamentais dos heróis das duas obras em questão para justificar comparativamente as suas formações com respeito à ambiguidade, linguagem e violência; e (c) verificar em que medida *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* se aproximam ou se distanciam nas discussões identitárias das suas contemporaneidades.

O enredo de *Macunaíma* será descrito no corpus da pesquisa, e sequencialmente analisado. Trata-se de uma obra cujo protagonista é um indígena nascido na beira do rio Uraricoera, no estado de Roraima, e vive sua infância e uma parte da sua juventude no mato, local de onde vira imperador após se relacionar com Ci. Ela dá um filho a Macunaíma, mas o infante logo morre e ela também, fica como lembrança para o herói uma pedra, a muiraquitã, a qual ele perde. Logo lhe é revelado que a sua muiraquitã está em São Paulo sob a posse de um colecionador de pedras ítalo-peruano, que é ao

mesmo tempo um gigante Piaimã, chamado Venceslau Pietro Pietra. Macunaíma então parte à metrópole sob a guarda de seus dois irmãos e trava embates para recuperar a pedra da posse do gigante. A maior parte da obra acontece sob esse enfoque, com ênfase à psiqué do herói deslocado do seu espaço selvagem. Ao recuperar a Muiraquitã ele retorna ao Uraricoera, ainda como imperador, mas não encontra mais ninguém lá que o reconheça, depois de embates pessoais por ocorrência do seu retorno, o herói se desanima e escolhe subir ao céu para lá viver sob o formato de uma constelação.

Macunaíma foi publicado pela primeira vez em 1928, sob a efervescência do movimento modernista brasileiro, quando uma emancipação cultural brasileiraurgia e para isso o desprendimento das correntes europeias acontecia por meio da reformulação estética que caracterizou esta primeira fase do modernismo no país. A discussão acerca da identidade brasileira se dá nessa obra de Andrade já sob uma leitura de seu título original, *Macunaíma, Herói sem Nenhum Caráter*, afinal, o caráter nacional está em questão, principalmente tendo em vista todas as transformações que o herói sofre na sua travessia do mato à principal metrópole brasileira, São Paulo. Os efeitos no personagem ao longo dessa sua saga dialogam com o ser brasileiro, multifacetado, versátil, incoerente e ambíguo, tal qual se discute esteticamente nesse momento no Brasil o ser antropofágico. Assim, *Macunaíma* é uma quebra de paradigmas, uma proposta de revisão de determinada ordem eurocêntrica e hegemônica que o precede, dando espaço ao selvagem, marginalizado, como forma de discutir um caráter nacional.

Meridiano de Sangue tem como protagonista Kid, que, no ano de 1848, foge de casa aos catorze anos e vaga por meses do Tennessee ao Kentucky. Lá é recrutado pelo sargento de um exército, que lhe oferece uma arma e um cavalo. Esse exército, que rumava ao Texas, é atacado pela tribo comanche e acaba dizimado, mas Kid sobrevive pelo deserto. Em seguida, é preso no norte do México e recrutado pelo bando do tenente Glanton e do Juíz Holden, que sobrevivem da venda de escalpos de índios.

O bando é composto sempre por uma média de vinte homens, que rumam em direção ao oeste para caçar selvagens, e a cada capital de estado à qual chegam os aventureiros vendem estes escalpos antes de seguirem viagem.

Em determinado momento da narrativa, a violência domina o bando de maneira que eles passam a assassinar também pessoas das civilizações não indígenas e dos pequenos povoados por onde passam. Por algum tempo eles obtêm lucro ao vender esses escalpos aos governadores, mas logo a notícia se dissemina de forma que uma recompensa é oferecida pela cabeça do tenente Glanton, o que leva exércitos a se mobilizarem à sua caça.

Quando Glanton e Holden resolvem parar de cavalgar e administrar uma balsa na Califórnia, o bando sofre um ataque de uma tribo local que vivia nas redondezas do rio Colorado. Desse ataque sobrevivem Kid e o padre Tobin, que vagam pelo deserto onde são perseguidos pelo Juiz Holden. Depois de um desafio apoteótico entre Kid e o Juiz ao longo do deserto, eles se encontram em um espetáculo na cidade de Griffin, no norte do Texas. Nesse desfecho, o Juiz “abraça” o menino, em uma cena simbólica, e este desaparece junto com a narrativa.

Meridiano de Sangue foi publicado pela primeira vez em 1985, quinze anos após o fim da guerra do Vietnã, e em um momento em que a sociedade estadunidense via crescer as suas estatísticas acerca da violência. A obra de McCarthy discute essa contemporaneidade sob a luz do resgate histórico, uma vez que a narrativa trata dos anos de 1848 até 1862. Esse fora um período fundamental para o processo civilizatório dos Estados Unidos, pois que diz respeito à guerra civil, aos estados do sul, e seus conflitos armados contra o México, devido ao território do estado do Texas. Portanto, *Meridiano de Sangue* discute a formação da identidade violenta estadunidense baseando-se no seu histórico processo bélico de civilização. Os personagens dessa obra se caracterizam fundamentalmente pela sua rigidez diante de um processo de guerra, o que sob uma leitura que concerne a estética da obra os transforma em assassinos como forma de sobrevivência, mas sob uma ótica mais

contextual lê-se políticas homogeneizadoras, ou seja, políticas de dizimação das diferenças, as quais formam, sobretudo, o presente deste país.

Os objetivos desta dissertação foram alcançados por meio de pesquisa e análise bibliográfica. A base teórica na discussão acerca da pós-modernidade, que leva à sequente comparação entre *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* de acordo com a estética se deu com base em Eduardo Coutinho (2003), Stuart Hall (2006), Jeremy Hawthorn (1992), Linda Hutcheon (1991), Jean François Lyotard (1992) e Boaventura de Sousa Santos (2009). Embora dedique sua obra principalmente aos estudos pós-coloniais Homi Bhabha (1998) também foi usado nas reflexões acerca da pós-modernidade.

Depois de apontamentos em que as duas obras de ficção dessa dissertação são então comparadas com base na discutida pós-modernidade, os estudos pós-coloniais são teorizados com base nos já citados Homi Bhabha (1998) e Eduardo Coutinho (2003), além de Silvano Santiago (2000) e Boaventura de Sousa Santos (2009), cujos textos complementam a discussão; foram fundamentais também as leituras de Roberto Damatta (1997) e Roberto Reis (1987) que dizem respeito ao Brasil do período colonial. Em um estudo mais aplicado na defesa de *Macunaíma* receber uma leitura pós-colonial, Kimberle López (1998) revela-se fonte imprescindível, e a obra *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy* (2013), organizada por Steven Frye, foi fundamental devido à sua importância dentro dos estudos de McCarthy, fornecendo o embasamento para que *Meridiano de Sangue* possibilite uma leitura pós-colonialista.

Quanto à análise estética de *Macunaíma*, Antonio Candido (1993) e Alfredo Bosi (1975) foram o aparato teórico base, e ainda Gilda de Mello e Souza com *O Tupi e o Alaúde* (2003) e Gustavo Lins Ribeiro com o artigo *Macunaíma: To Be and Not To Be, That Is the Questions'* (1993) pautaram igualmente a discussão. Quanto à estética de *Meridiano de Sangue*, Steven Frye (2013) e David Holloway (2003) foram base ao entendimento da obra; todavia, pesquisas históricas foram necessárias para a discussão da obra de

McCarthy, as quais forma obtidas principalmente em *An Outline of American History* (1994) organizado por Howard Cincotta.

Sob os olhos dessa teoria e crítica literária, discute-se no primeiro capítulo como se desenvolvem as teorias pós-modernistas, sobretudo como os sujeitos que produzem os discursos hegemônicos são colocados em questão e conseqüentemente a história acaba sendo revista nesse período. Hutcheon (1991) afirma a pós-modernidade como um momento de valorização histórica, mas também um pensamento crítico a respeito desta. O momento é visto pela autora a partir das críticas que sofre. Com isso discute-se a questão da política, da história e da identidade na pós-modernidade. O pós-modernismo traz em seu nome o modernismo devido à série de características em comum com esse movimento que o antecede. Percebe-se ainda nesse capítulo como ainda é difícil definir a poética do momento, afinal, se escreve de dentro do momento em que se vive; todavia, nesse capítulo elenca-se uma série de características estéticas da literatura contemporânea.

No subcapítulo seguinte, lê-se *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* sob a luz da teoria pós-modernista e traça-se a primeira aproximação entre as duas obras, ou seja, argumenta-se que ambas podem ser comparadas pelo fato possuírem características caras à pós-modernidade. *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* repensam a história sob o viés de discussões identitárias das suas contemporaneidades. A problematização pós-modernista da relação entre realidade e ficção e as discussões que isso suscita nas questões de linguagem, encontram convergência nas obras de Andrade e McCarthy.

Sequencialmente, abre-se o subcapítulo em que se discute o pós-colonialismo. Procura-se distingui-lo do pós-modernismo com base nas afirmações de Bhabha (2014) e Santos(2004), cujos textos argumentam que a perspectiva pós-colonial e a pós-moderna se confundem muitas vezes. Porém, os autores explanam que a primeira estética possui enfoque mais político enquanto a segunda adquire enfoque mais estético. Verifica-se que o pós-colonialismo é teorizado na discussão de como teóricos de países periféricos começaram a frequentar as universidades de países centrais – Estados Unidos

e Inglaterra – na década de 1960 e a modificar a forma de pensar no ocidente, antes muito pautado no patriarcalismo e em verdades universais hegemônicas, que passam a ser entendidas como construções e começam a ser desconstruídas, sendo então o pós-colonialismo uma resposta à hegemonia do colonialismo.

Na seção seguinte, exploram-se então *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* enquanto dois romances à luz do pós-colonialismo, uma vez que se demonstram anti-hegemônicos. A obra de Andrade pela sua tendência antropofágica de deglutir criticamente a cultura estrangeira, e não mais fazê-lo passivamente, como no século anterior, e a obra de McCarthy por revisitar a história oficial e ficcionalizá-la com enfoque nas minorias, ou seja, descentralizar a história. Entende-se ainda as duas narrativas construídas com base na subversão, e por assim serem se inscrevem como obras desconstrucionistas de determinada ordem e, conseqüentemente, podem ser lidas no que se teoriza como pós-colonialismo.

O capítulo seguinte trata da análise estética de *Macunaíma*. Na primeira subseção deste capítulo a antropofagia é analisada de forma que está entrelaçada à discussão de identidade que Andrade propõe como modernista. Depois de uma breve apresentação de Mário de Andrade, *Macunaíma* é estudado sob a luz da antropofagia e das discussões identitárias. Logo em seguida o herói é considerado sob a perspectiva da sua ambigüidade, casualidade, contradição e aleatoriedade, causas da sua ausência de projetos, o que o possibilita se metamorfosear e faz dele um alguém sem nenhum caráter. No fechamento desse capítulo, verifica-se como a linguagem é fundamental na leitura que se faz de *Macunaíma* como um herói que se adapta às circunstâncias mais variadas. Sua linguagem se desenvolve conforme ele absorve o mundo e constrói uma identidade baseada no apego. Porém, começa a perder os instrumentos de sua segurança, inserindo-se então no universo do simbólico e precisa sobreviver, sintoma dessa luta do herói se dá pelo desenvolvimento da sua linguagem.

No capítulo seguinte, Cormac McCarthy é apresentado, bem como seu contexto e *Meridiano de Sangue*, a obra em questão. Na primeira subseção do capítulo, a obra é entendida como um romance identitário, devido ao seu contexto de produção, um momento de crise moral estadunidense que sucede a guerra do Vietnã. Esse diálogo com a identidade proposto por McCarthy é então comparado à dialética identitária Andradiana. Kid, o herói de *Meridiano de Sangue* é lido sob a ótica da violência e denota-se como ela dá escopo à crise de identidade no herói, que por sua vez torna-se ambíguo ao longo da obra. Na sequência do trabalho compara-se Kid e Macunaíma sob o viés da ambiguidade e o herói de McCarthy é analisado por meio da sua relação com as armas, e como estas se tornam a sua linguagem dentro do seu contexto. O trabalho se encerra na comparação dessa linguagem belicista de Kid e a linguagem de Macunaíma, ambas formas de expressão que se submetem às suas realidades, que são permeadas por necessidades de sobrevivência específicas.

1. O pós-modernismo

Nesse capítulo apresenta-se a teoria do pós-modernismo, com o objetivo de situar *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* como obras que possuem em comum, também, características típicas dessa estética.

Para definir o pós-modernismo Jeremy Hawthorn (1992) escreve:

O pós-modernismo, então, pode ser usado hoje de várias maneiras diferentes: (i) para referir-se à literatura não-realista e não-tradicional e à arte pós Segunda Guerra Mundial; (ii) para referir-se à literatura e arte que leva certas características modernistas a um estágio extremo; (iii) para referir-se a aspectos de uma condição humana mais geral no mundo do "capitalismo tardio" da década de 1950 que tem um efeito abrangente sobre a vida, a cultura, a ideologia e a arte, bem como (em alguns, mas não em todos os usos) para uma atitude geralmente acolhedora e celebratória em relação a esses aspectos. (HAWTHORN, 1992, p.110) Tradução nossa.¹

Boaventura de Sousa Santos (2004), ao discutir as questões da pós-modernidade em seu artigo "Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial", comenta sobre as definições convencionalmente aceitas do período:

As concepções dominantes – onde pontificam nomes como Rorty, Lyotard, Baudrillard, Vattimo, Jameson – assumem as seguintes características: crítica do universalismo e das grandes narrativas sobre a unilinearidade da história traduzida em conceitos como progresso, desenvolvimento ou modernização que funcionam como totalidades hierárquicas; renúncia a projectos colectivos de transformação social, sendo a emancipação social considerada como um mito sem consistência; celebração, por vezes melancólica, do fim da utopia, do cepticismo na política e da paródia na estética; concepção da crítica como desconstrução; relativismo ou sincretismo cultural; ênfase na fragmentação, nas margens ou periferias, na heterogeneidade e na pluralidade (das diferenças, dos agentes, das subjectividades); epistemologia construtivista, não-fundacionalista e anti-essencialista. (SANTOS, 2004, p. 6)

¹ *Postmodernism*, then, can be used today in a number of different ways: (i) to refer to the non-realist and non-traditional literature and art of the post-Second World War period; (ii) to refer to literature and art which takes certain modernist characteristics to an extreme stage; (iii) to refer to aspects of a more general human condition in the "late capitalist" world of the post 1950's which have an all-embracing effect on life, culture, ideology and art, as well as (in some but not all usages) to a generally welcoming, celebrative attitude toward these aspects. (HAWTHORN, 1992, p.110)

Na seção seguinte deste capítulo, serão abordados os questionamentos do autor sobre algumas dessas concepções em busca de uma ruptura mais branda com a modernidade.

Todavia, Linda Hutcheon (1991) ressalta as complexidades e conotações negativas que circundam o termo:

Ele costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. O que todas essas palavras fazem, de forma literal (exatamente com seus prefixos, que negam o compromisso - *des*, *in* e *anti*), é incorporar aquilo que pretendem contestar, conforme o faz, suponho, o próprio termo pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991, p. 19).

De acordo com a autora, o pós-modernismo incorpora aquilo que pretende contestar porque traz em seu nome a época que se pretende estipular como ultrapassada.

A incorporação do modernismo ao termo pós-modernismo não é fortuita, uma vez que no próprio pós-modernismo se reconhece a manutenção de características típicas das produções culturais da modernidade, como a ênfase na pluralidade, a discussão de identidade, e também a paródia, que ganha como “irmão” na pós-modernidade o pastiche - a declaração das influências - uma vez que o passado é fundamental ao pós-modernismo.

Apesar de seus detratores, o pós-modernismo não é anistórico ou desistoricizado, embora realmente questione nossos pressupostos (talvez não admitidos) sobre aquilo que constitui o conhecimento histórico. Nem é nostálgico ou saudosista em sua reavaliação crítica da história. (HUTCHEON, 1991, p.14).

Dialeticamente, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), Hutcheon está a combater os críticos desse período e os contradiz demonstrando como o período leva em consideração a história, sobretudo a fim de definir uma poética do pós-modernismo, a autora procura características comuns às obras contemporâneas, ao mesmo tempo que, diferentemente de Hawthorn (1992), admite a dificuldade em se definir a pós-modernidade.

Portanto, ao escrever sobre essas contradições pós-modernas, obviamente eu não gostaria de cair na armadilha de propor uma "identidade transcendental" (Radhakrishnan 1983, 33) ou uma essência para o pós-modernismo. Em vez disso, considero-o como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma "poética", uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. (HUTCHEON, 1991, p. 32).

Então, de acordo com a autora, contextualizar o pós-modernismo é tarefa ousada, obviamente, devido à dificuldade que isso implica, uma vez que se trata da contemporaneidade, ou seja, falamos de dentro do tempo que estamos teorizando. Além disso, a teoria já produzida em torno do termo é muitas vezes contraditória, tese com a qual Hutcheon encontra correspondência em Eduardo Coutinho.

A polêmica a respeito da definição do Pós-Modernismo é intensa nas últimas décadas. [...] Por ora, basta que atentamos para a pluralidade do conceito e para a ideia de que não há um só Pós-Modernismo, mas vários – e para a crítica, presente em todos eles, ao discurso dos universais, que favorece, com a máscara do consenso, o interesse dos grupos hegemônicos. (COUTINHO, 2003, p. 106).

Em *Literatura Comparada na América Latina* (2003), Coutinho reconhece a polêmica em torno de tal definição, mas pontua que, em comum, as definições de pós-modernismo apontam para o desconstrucionismo dos discursos universalizantes que impõem ordens hegemônicas à contemporaneidade.

Coutinho escreve ainda como se daria o pós-modernismo na América Latina, e nesse texto ele o define como fundamentalmente heterogêneo, além de desconstrucionista das grandes narrativas em vista de identidades culturais, além de que todas as totalidades e totalitarismos seriam revistos na “*episteme* Pós-Moderna”.

Se admitirmos a heterogeneidade como a marca do Pós-Moderno, bem como a desconstrução sistemática das grandes narrativas, que põe em xeque constantemente o papel do iluminismo para a construção da identidade cultural do ocidente e o problema da totalidade e do totalitarismo na *episteme* Pós-Moderna, torna-se pelo menos viável um exame da produção cultural latino-americana sob a

ótica do Pós-Modernismo. Mas, ainda assim, é preciso que entendamos a Pós-Modernidade como respostas ou propostas estético-ideológicas locais diante da transnacionalização capitalista não apenas na América do Norte e na Europa, mas em todo o mundo. Essas respostas/propostas poderão sem dúvida integrar o quadro amplo que vem sendo designado pela crítica da cultura atual como pós-moderno (este mosaico de peças díspares), mas são povoados de signos peculiares que encerram inclusive contradições como as que sinalizam as diferenças entre as sociedades pós-industriais altamente tecnicizadas e o contexto latino-americano. (COUTINHO, 2003, p. 106).

Todavia, Coutinho também aponta para as contradições que caracterizam a poética e a sua tendência estético-ideológica de propor respostas e/ou propostas à dinâmica capitalista - que já se entende como tardia, de acordo com Stuart Hall (2006), devido aos processos globalizantes. Nesse momento de tentativa de elucidar o pós-modernismo, chama a atenção na escrita de Coutinho o fato de ele usar “mosaico de peças díspares” para se referir ao período.

Essa heterogeneidade do pós-modernismo também leva a novas possibilidades de representações, conforme argumenta Jean François Lyotard (1992) quando define o pós-modernismo:

[o pós-modernismo é] Aquilo em que no moderno invoca o irrepresentável na apresentação em si, o que recusa o consolo das formas corretas, recusa a consolação do gosto, permitindo uma experiência comum de nostalgia pelo impossível e averigua por meio de novas apresentações. (LYOTARD, 1992, p. 15) Tradução nossa²

Assim Lyotard está a corroborar com a proposta “aberta” de Hutcheon quando comenta o período. A autora também aponta para o aspecto político e o contraditório da poética:

[c]omo uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. (HUTCHEON, 1991, p.20)

² That in which in the modern invokes the unrepresentable in presentation itself, that which refuses the consolation of correct forms, refuses the consolation of taste permitting a common experience of nostalgia for the impossible, and inquires into new presentations. (LYOTARD, 1992, p. 15)

Hutcheon ressalta o caráter contraditório das produções culturais da pós-modernidade e chama a atenção também o valor que a autora dá à história para caracterizar a sua poética - tanto que a segunda metade da obra trata apenas da metaficção historiográfica -, e como as produções contemporâneas acabam sendo políticas como consequência do seu historicismo, ou seja, a crítica e o engajamento das obras pós-modernistas, geralmente, não é declarada.

Nas palavras de Santos a relação história, política e produção cultural se dá da seguinte maneira:

A transição pós-moderna é concebida como um trabalho arqueológico de escavação nas ruínas da modernidade ocidental em busca de elementos ou tradições suprimidas ou marginalizadas, representações particularmente incompletas porque menos colonizadas pelo cânone hegemônico da modernidade que nos possam guiar na construção de novos paradigmas de emancipação social. Entre essas representações ou tradições, identifico, no pilar da regulação, o princípio da comunidade, e no pilar da emancipação, a racionalidade estético-expressiva. (SANTOS, 2004, p. 14)

Para o autor existe a tendência de emancipação social quando se volta ao desconstrucionismo da modernidade. Portanto, a constante presença na história e o consequente teor político do pós-modernismo se devem ao desconstrucionismo de totalitarismos e hegemonias, sobretudo, discursivas. E esse desmanche do discurso universalizante acontece na discussão acerca da complexidade do sujeito da enunciação – o que leva desconstrucionistas como Roland Barthes (2004) propor a morte do autor e Hall (2006) propor a morte do sujeito – que também é comentada por Homi Bhabha (2014):

Não podemos compreender o que está sendo proposto como “novos tempos” no interior do pós-modernismo – a política no lugar da enunciação cultural, os signos culturais falados às margens da identidade e do antagonismo social – se não explorarmos brevemente os paradoxos da metáfora da linguagem. (BHABHA, 2014, p. 287).

Se para Coutinho o pós-modernismo é caracterizado pela crítica aos discursos universais, e para Hutcheon pelos pressupostos que compõem o nosso conhecimento histórico, em consonância, para Bhabha é fundamental estar atento às questões de linguagem ao pensar o pós-modernismo.

Portanto, de acordo com os teóricos supracitados percebe-se que o pós-modernismo ainda está amplificado em suas características, e talvez essa amplitude seja, paradoxalmente, a sua grande característica, o que o torna controverso e permite que teóricos o recusem com veemência. Todavia, levando-se em consideração as questões contextuais, que inevitavelmente se relacionam com a forma de pensar e produzir a cultura, o modernismo já não dá conta da contemporaneidade, e por isso admite-se aqui a pós-modernidade.

Na seguinte seção deste capítulo *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* serão lidos a partir da ótica pós-modernista.

1.1 *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* vistos a partir da ótica pós-modernista.

Torna-se complexo afirmar com clareza que as duas obras em questão neste trabalho são pós-modernas, mas entendendo o pós-modernismo, nas palavras de Coutinho, como “um mosaico de peças díspares”, é possível teorizar a ficção pós-modernista a partir de suas características específicas e demonstrar sua correspondência nas obras de Andrade e McCarthy.

Admito que "problematizar" é um termo estranho - como outros que, deliberada e inevitavelmente, utilizei no presente estudo: teorizar, contextualizar, totalizar, particularizar, textualizar, etc. [...] Por exemplo, "totalizar" não significa apenas unificar, mas sim unificar com vista ao poder e ao controle, e, como tal, esse termo aponta para as relações ocultas de poder que estão por trás de nossos sistemas humanista e positivista para a unificação de materiais distintos, sejam estéticos ou científicos. Minha segunda razão para utilizar as formas de cada um desses termos com final em "izar" é a ênfase no conceito de *processo* que está no âmago do pós-modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 13).

De acordo com a citação acima podemos situar tanto *Macunaíma* como *Meridiano de Sangue* como obras que lidam com questões que estão no âmago do pós-modernismo. Afinal, enquanto a obra de Andrade retrata o processo civilizatório do povo do Brasil, a obra de McCarthy também dialoga com questões históricas. As duas obras apresentam elementos históricos tendo

em vista a contemporaneidade, e são, portanto, obras baseadas no processual característico do pós-modernismo.

Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da "presença do passado". (HUTCHEON, 1991, p. 20).

No início do capítulo três desta dissertação o roteiro de *Meridiano de Sangue* é apresentado de maneira detalhada, mas por enquanto nos cabe refletir em torno da inscrição da obra dentro do que se teoriza como pós-modernismo.

Entendendo *Meridiano de Sangue* como uma obra que dialoga com uma crise de identidade mais política do que *Macunaíma*, a forma como o passado se insere na obra de McCarthy a inscreve no que Hutcheon caracteriza como o pós-modernismo. Todavia, o fato de as relações políticas de *Macunaíma* serem menos declaradas do que as de *Meridiano de Sangue* não o exclui de características pós-modernas, afinal, como arguido acima, a política no pós-modernismo é consequência estética, e verifica-se assim em ambas obras. Em outras palavras, as duas obras em questão apresentam teor político nas suas estéticas, e se inserem no que se define o pós-modernismo quanto a isso.

No entanto, não é apenas por serem politizadas que as duas obras se inserem na episteme pós-moderna, mas porque essa politização das obras é consequência da auto-consciência historiográfica que apresentam, oferecendo um repensar a história como construção condicionada pelas relações existentes entre realidade e linguagem.

Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada - como uma criação humana. E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. E os romances pós-modernos - *The Scorched-Wood People* (O Povo da Madeira Queimada), *Flaubert's Parrot* (O Papagaio de Flaubert), *Antichthon*,

The White Hotel (O Hotel Branco) - nos dizem algo sobre esse fato e sobre suas consequências. (HUTCHEON, 1991, p. 34).

A noção da problemática da textualização do passado faz a ficção pós-moderna, muitas vezes, autorreferencial, ou seja, sua crítica está inserida dentro da estética das próprias obras. Essa sensibilidade à noção de que a história é textual e questionável tem correspondência no epílogo de *Macunaíma*, quando um homem admite que está cantando a história do herói, a qual ele escutou de um papagaio. Ou seja, há condicionamentos ao acesso do leitor ao texto, portanto se problematiza a história sem negá-la.

Ao entender *Meridiano de Sangue* como um romance que produz tratamento tão peculiar a fatos históricos, sem negar-lhes a ficção, sob a ótica dos derrotados, marginalizados e criminalizados – suas “testemunhas oculares” - pela história oficial, ou seja, condiciona-se a história à textualização, percebe-se a problemática tipicamente pós-moderna da relação entre história e ficção.

Essa noção da história como criação humana muito próxima da ficção, de acordo com Hutcheon, deu origem à metaficção historiográfica.

A maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo é a narrativa - seja na literatura, na história ou na teoria - que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para o repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p. 22).

O fato de *Macunaíma* não ser uma narrativa situada no passado, e conseqüentemente não o teorizar, pelo menos de maneira direta, não o situa dentro da teoria de metaficção historiográfica, visto que Andrade situa antes o simbólico nas suas construções e a história é secundária. Portanto, nesse aspecto do pós-modernismo não se inscreve em *Macunaíma*, diferentemente de *Meridiano de Sangue*, que é uma literatura cuja narrativa está situada historicamente com teor político e teórico em relação ao processo civilizatório estadunidense. Assim, a obra de McCarthy se torna o que Hutcheon chama de “base para o repensar e sua reelaboração do passado” (1991).

O tenente John Joel Glanton, um dos principais personagens de *Meridiano de Sangue* é personagem histórico, tendo se envolvido na independência do Texas e na guerra entre Estados Unidos e México. Todavia, na obra de McCarthy ele é ficcionalizado e o enredo da obra se baseia em parte da sua história, que entre outros é relatada em *My Confessions* (1956) por Samuel Chamberlain, um dos supostos sobreviventes do seu bando. Ainda assim, Glanton não é o personagem principal, mas sim Kid, personagem criado por McCarthy. A história pessoal de Chamberlain tem muitas semelhanças com a história de Kid, e nos seus relatos há também a descrição do estranho Juiz Holden, que por outro lado parece fantástico na literatura, mas cuja existência é descrita historicamente.

A problematização dessa relação entre história e ficção aumenta em torno das discussões acerca da veracidade dos relatos de Chamberlain em *My Confessions*, mas, como disse Cormac McCarthy em 1992 em entrevista ao *The New York Times*, “livros são feitos de livros”. Portanto, nesse jogo de vozes que ficcionaliza a história e ao mesmo tempo não a nega, *Meridiano de Sangue* é pós-moderna.

A insistência de Hutcheon em afirmar o passado como formador do pós-modernismo fortalece *Meridiano de Sangue* dentro essa estética. E ao apontar – como se fará no capítulo 3 desse trabalho - que a construção da obra de McCarthy é um diálogo identitário, ou seja, se refere ao presente da sua produção, percebe-se outra característica fundamental do pós-modernismo que a autora chama de “presença do passado”.

O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de “presença do passado” ou de “presentificação” desse passado. O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados. (HUTCHEON, 1991, 39).

Pode-se conjecturar que *Macunaíma* também é um romance identitário, tanto quanto, senão mais, do que *Meridiano de Sangue*. Todavia, o passado

está presente na obra de uma forma mais modernista, o que significa dizer que o passado não é declarado na obra, o que também o impossibilita de ser uma metaficção-histriográfica.

Stuart Hall em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2006), no capítulo “As Culturas Nacionais como Comunidades imaginadas”, afirma:

Em primeiro lugar, há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essa fornece uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. (HALL, 2006, p. 52)

Para o autor, a ideia de nação é uma construção baseada em símbolos e representações, que ajuda o sujeito nas identificações que compõem em si uma noção de inteireza, ou seja, que compõem a sua identidade. Essas construções sempre tentam ser homogêneas a fim de estabelecer uma ordem, uma coerência nacional, e para isso as narrativas nacionais são “forjadas”.

Cada conquista subjuguou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada. Como observou Ernest Renan, esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser “esquecidos”, antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea. (HALL, 2006, p. 60).

Hall está a afirmar nesta seção do seu livro como essas identidades nacionais estão em colapso na pós-modernidade. Para ele, o processo de globalização tende a levar à ruptura da identificação do sujeito com uma ideia de nacionalidade. Isso levaria a duas situações: enquanto alguns tentam ser mais tradicionais e recuperar o passado a fim de manter alguma “coerência” identitária baseada no nacionalismo, outros refutam identificar-se com noções nacionalistas e identificam-se com as culturas internacionais que perpassam os seus espaços. Nesse segundo sentido, o nacionalismo é revisto de forma que seus “começos violentos” (HALL, 2006) que deveriam ser esquecidos, são expostos. Assim, inscrevem-se *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* em uma das condições identitárias pós-modernas, de acordo com Hall, visto que nessas

obras é o próprio “internacionalismo”, o próprio perpassar de culturas, a própria pluralidade, que constroem o caráter dos heróis, também o mito formador dos dois países em questão são desconstruídos, expostos e criticados.

Se pensarmos a pluralidade da população estadunidense na contemporaneidade, perceberemos que a violência que eclode constantemente dentro dessa sociedade se deve a um histórico de tentativas de homogeneização, e a discussão de McCarthy aponta para a histórica resistência à inevitável pluralidade, e como isso constitui a violência nos Estados Unidos, tanto no passado, como no presente. Podemos assim entender como as discussões de *Meridiano de Sangue* estão inseridas dentro da pós-modernidade, afinal, de acordo com Hall, “os fluxos culturais entre as nações e o consumismo global criam a possibilidade de identidades compartilhadas” (p. 74).

E a “identidade compartilhada” não é senão o princípio dos modernistas antropófagos em sua pretensão de fortalecer o caráter nacionalista do Brasil, entendendo este justamente como não sendo único:

Alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de *todas* as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente, e na diferença e no pluralismo cultural descrita por Kenneth Thompson (1992), mas agora numa escala global – o que poderíamos chamar de *pós-moderno global*. Os fluxos culturais entre as nações e o consumismo global criam a possibilidade de “identidades compartilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens. (HALL, 2006, p. 74)

Portanto, nas discussões de Hall em torno da crise da identidade nacionalista dentro da pós-modernidade, *Meridiano de Sangue* se inscreve com pontualidade. Como processo cultural que expõe a multiplicidade que os discursos hegemônicos subtraem:

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante

sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (segundo Homi Bhabha) chama de “tradução”. (HALL, 2006, p. 87)

Dessa maneira, a obra de McCarthy está inscrita nas identidades em torno da “tradução”, já que a obra é política, plural e trans-histórica, uma forma de representação da “impureza” histórica dos Estados Unidos, e assim “traduz” a crise identitária que se estabelece no presente no país. Essa discussão é característica da episteme pós-modernista, na qual *Meridiano de Sangue* está inserido de acordo com Hall e Hutcheon:

A estratégia, um pouco diferente, da metaficção historiográfica subverte, mas apenas por meio da ironia, e não da rejeição. A problematização substitui a demolição. Romances como *The White Hotel*, de Thomas, ou *Midnight's Children*, Rushdie, fazem o mesmo em relação às noções de formação do sujeito: desafiam o pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integrada, por meio do estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente. (HUTCHEON, 1991, p. 15)

As palavras de Hutcheon citadas acima fortalecem *Meridiano de Sangue* dentro do pós-modernismo na medida em que este não rejeita a história, mas a visita com enfoque nos personagens marginalizados, assim problematizando e pluralizando a identidade estadunidense, que muitas vezes se propõe homogênea. Tal qual, a incoerência de *Macunaíma* é um desafio à unificação do sujeito e noção de uma integração da sua consciência; então, esse estabelecimento e simultânea subversão da coerência pontuam também a obra de Andrade no pós-modernismo.

Hall afirma que “A identidade completamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. (HALL, p. 13). Dessa maneira, *Macunaíma* dialoga quase diretamente com o que diz Hall em relação à identidade dentro da pós-modernidade, uma vez que em “Tequeteque, Chupinzão e a Injustiça dos Homens”, o herói passa quase todo o capítulo pensando até tomar a

decisão fantasiosa de não ir à Europa porque “A civilização europeia na certa esculhamba a inteireza do nosso caráter” (ANDRADE, p. 102). Justo ele que não tem “nenhum caráter”, acredita, apenas por um instante, certamente irônico, que possui uma identidade “unificada, completa, segura e coerente”.

A construção de Macunaíma parece ter sido feita a partir da descrição de Hall quanto à identidade dentro da pós-modernidade:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13)

Se quanto à historicização das narrativas de acordo com Hutcheon encontramos mais afinidades na construção de *Meridiano de Sangue* como esteticamente pós-moderna, quanto às definições da identidade cultural dentro da pós-modernidade de Hall há paralelos muito próximos ao caráter de Macunaíma. Evidências disso são o fato de o herói se adequar ao contexto em que está inserido, e sua principal característica ser justamente não ter nenhum caráter, por ter a capacidade de absorver “uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”:

[à] medida em que os sistemas de representação e significação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

De acordo com Hall, essa fragilidade da identidade se deve aos processos globalizantes da pós-modernidade, e a sobreposição dos espaços culturais como consequência do consumo. Ainda, essa identidade fragmentada estaria se tornando então contraditória, se não mal resolvida:

Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão “mudando”. O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado;

composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. (HALL, Stuart. 2006, p. 12)

Se levarmos em consideração a ambiguidade de Kid e de Macunaíma, podemos situá-los dentro dessa incoerência que caracteriza a identidade dentro da pós-modernidade. Afinal, enquanto Macunaíma é incoerente e contraditório, Kid é mal resolvido em relação à guerra e o ambiente em que está inserido, uma vez que ele não absorve a violência e isso o caracteriza no ambiente.

Segundo Hutcheon, não apenas os personagens do pós-modernismo são contraditórios, mas os textos em si o são:

Além de serem indagações “fronteiriças”, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. (HUTCHEON, 1991, p. 28).

A relação intertextual com os gêneros também caracteriza *Macunaíma*, no qual se percebem momentos de música quando a saudade aflige o herói em “Boiuna Luna” e “Macumba”, e carta em “Carta pras Icamiabas”. Todavia, a obra teria sido cantada por um homem, o que a caracterizaria como musical, mas se tratando de uma história popular, que teria sido contada por um papagaio, a obra também é uma rapsódia. Dessa maneira, há uma determinada subversão dos gêneros textuais envolvidos em *Macunaíma*, construção tipicamente pós-moderna.

Essa subversão de gêneros é uma característica do pós-modernismo sob a qual *Meridiano de Sangue* não se estabelece, embora o seu enfoque narrativo seja complexo e por isso pós-modernista de acordo com Hutcheon:

Outra consequência dessa ampla indagação pós-moderna sobre a própria natureza da subjetividade é o frequente desafio às noções tradicionais de perspectiva, especialmente na narrativa e na pintura. Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (como em *The White Hotel* [O Hotel Branco], de D. M. Thomas) ou deliberadamente provisórios e limitados - muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

Na obra de McCarthy, o narrador em terceira pessoa e onisciente se desfaz muitas vezes em diálogos, cuja transição de vozes não possui marcas e tende a criar uma polifonia que confunde o leitor. Além disso, o enfoque narrativo sob a perspectiva do Kid não é uma constante na obra, pois o herói some da narrativa por capítulos inteiros muitas vezes e a perspectiva dos bandos de que ele faz parte se tornam a norma. Do mesmo modo, as noções de mundo do Juiz Holden, por meio dos seus longos discursos, suas estórias, e as justificativas que oferece para as tomadas de decisões do bando, conferem um dos tons de *Meridiano de Sangue*.

Cronologicamente, ao situar a ideologia de *Meridiano de Sangue*, também há sintonia com o que diz Hutcheon: “os anos 60 foram a época de formação ideológica para muitos dos pensadores e artistas pós-modernistas dos anos 80, e é hoje que podemos verificar os resultados dessa formação” (HUTCHEON, p. 25).

Afinal, McCarthy publicou essa obra pela primeira vez em 1985 e o estilo que influencia a criação da obra e as ideologias que a fundamentam, como será pontuado no capítulo 3 desse trabalho, são dos anos 60 – *The Wild bunch* (1969) e *Soldier Blue* (1970). Outra inspiração que se deve levar em consideração é a da guerra do Vietnam como elemento formador da ideologia de *Meridiano de Sangue*.

Macunaíma está cronologicamente excluído do que a crítica em geral considera como arte pós-modernista. Contudo, há de se considerar o conjunto de características modernistas que se estendem ao período que o sucede e será possível admitir inscrições de *Macunaíma* no pós-modernismo, principalmente por sua crítica a princípios básicos de estruturação social:

A arte pós-moderna afirma de maneira idêntica, e depois ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade (Russell 1985, 247), que têm constituído as premissas básicas do liberalismo burguês. Esses princípios humanísticos ainda atuam em nossa cultura, mas muitos acreditam que eles já não são considerados como eternos e imutáveis. (HUTCHEON, 1991, p.31).

Todos esses princípios enumerados por Hutcheon - valor, ordem, sentido, controle e identidade – estão em voga em *Macunaíma*. O herói se torna inquieto e contraditório, de forma que noções básicas de ordem e sentido que estruturam a lógica do leitor acabam causando nele um estranhamento. O herói não tem nenhum caráter e essa é a sua identidade, que ao mesmo tempo é um ataque à noção de identidade, ou seja, é exatamente o que Hutcheon anuncia sobre a estética pós-modernista: há a afirmação e na sequência o ataque a tais noções.

Ao mesmo tempo, em *Meridiano de Sangue*, sob a voz do Juiz, há questionamentos em torno da moral e da justiça, quando este justifica a guerra e a barbárie, e por meio dessas divagações questiona igualmente a verdade. Ainda, pode-se conjecturar que a própria existência da obra seja um questionamento da história.

As discussões em torno do pós-modernismo são amplas, embora a teoria que trata do período seja vasta e muitas vezes não haja consensos, o que dificulta situar as duas obras em questão neste trabalho, incluindo-as na estética do período. Todavia, tendo levantado pontos fundamentais da produção cultural pós-modernista, percebe-se que esses estão inseridos em *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue*. Assim, reforça-se o objetivo principal desse trabalho, comparar as duas obras e mostrar os seus pontos de contato, arguidos nesse capítulo quanto à possibilidade de uma leitura pós-modernista de ambas.

1.2 A Teoria Pós-Colonialista

Neste capítulo o pós-colonialismo é discutido de forma a entender-se *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* como duas obras que têm em comum as suas discussões afinadas com a teoria.

Homi Bhabha (2014) é um dos principais teóricos do pós-colonialismo, e depreende-se de seus argumentos que devido ao capitalismo tardio, por meio dos desconstrucionismos, contemporaneamente se estabelece, como Já argumentado nesse trabalho, a pós-modernidade, e o pós-colonialismo seria a

crítica dessa contemporaneidade com enfoque nas questões sociais, culturais e políticas, que levam o autor a discutir temas como tradução cultural, diásporas, estereótipos, marginalidade e, sobretudo, colonialismo. Como se percebe na seguinte citação:

Questões problemáticas como essas são atividades dentro dos termos e tradições da crítica pós-colonial quando ela reinscreve as relações culturais entre esferas de antagonismo social. Os debates atuais do pós-modernismo questionam a astúcia da modernidade – suas ironias históricas, suas temporalidades disjuntivas, seus paradoxos do progresso, sua aporia da representação. (BHABHA, 2014, p. 281).

Como arguido acima, o autor situa o pós-colonialismo dentro do pós-modernismo, já que usa o segundo termo quando se refere a questões mais diversas, como astúcia de período, ironia, disjunção, paradoxos, representações, que são relativas à estéticas e linguagem, todavia, quando se refere a questões sociais e de cultura, o autor escreve por meio do viés pós-colonialista.

Santos (2004) faz críticas às concepções dominantes de pós-modernidade, porque, de acordo com o autor, ela daria continuidade a projetos emancipatórios da modernidade e não romperia por completo com os seus padrões discriminatórios, eurocêntricos e etnocêntricos. Por isso, o autor propõe uma pós-modernidade de oposição, em que faz ressalvas às concepções aceitas de pós-modernidade. Ou seja, o autor propõe uma revisão mais radical da modernidade, e por seus argumentos estarem mais acerca de questões geográficas, políticas e de emancipação social, ele admite que sua proposta, de pós-moderno de oposição é mais pós-colonial do que pós-moderno:

Finalmente, o quarto argumento tem a ver com a caracterização da minha proposta. A minha proposta da reconstrução da emancipação social a partir do Sul e em aprendizagem com o Sul faz com que o pós-moderno de oposição se possa legitimamente conceber como mais pós-colonial do que pós-moderno. Por outras palavras, nas margens mais extremas é ainda mais difícil distinguir entre o exterior e o interior da margem e, mesmo que seja possível, é questionável que tal distinção faça diferença. (SANTOS, 2004, p.6),

Percebe-se, portanto, que Santo corrobora Bhabha quanto à distinção entre o pós-moderno e o pós-colonial, um mais estético, outro mais social.

Santos, todavia, pontua as ambiguidades nos argumentos que cerceiam o pós-moderno e o pós-colonial:

A relação entre as concepções dominantes do pós-modernismo e o pós-colonialismo é complexa e se não internamente contraditória, pelo menos muito ambígua [...] Por outro lado, a ideia da exaustão da modernidade ocidental facilita a revelação do carácter invasivo e destrutivo da sua imposição no mundo moderno, uma revelação cara ao pós-colonialismo. (SANTOS, 2004, p.6).

Na citação acima o autor faz menção à questão do colonialismo quando se refere às imposições que aconteceram no mundo moderno, como tal discussão é cara ao pós-colonialismo. O colonialismo é a imposição de valores do colonizador e a supressão dos valores, e em muitos casos da existência do colonizado. A violência caracteriza o colonialismo, pois ela se apresenta de todas as formas nesse tipo de dominação, que se refere historicamente ao tipo de relação que os europeus mantiveram com os povos africanos e os povos do território americano a partir do século XVI.

É impossível pensar em colonialismo sem pensar em termos amplos de violência, seja ela física ou ideológica, direta ou indireta, por meio das armas ou dos verbos, da perseguição ou catequese. A principal moeda de troca e força estrutural do colonialismo sempre foi a escravidão, que por séculos estruturou o “modus vivendi” americano, deixou marcas no continente africano e ajudou a estabelecer o padrão europeu, de forma a estruturar a dinâmica social da contemporaneidade nos três continentes.

Tratando-se de América, a escravidão estabeleceu uma estrutura familiar baseada no patriarca, o homem, com a mulher e os filhos e filhas ocupando papéis secundários. O escravo, inserido na casa-grande, se confunde historicamente com a família e a história se diversifica; entretanto, o seu espaço social característico foi a senzala. Esse é o núcleo do patriarcalismo, em outras palavras, é a estrutura dos tipos de relações no período da escravidão na América:

O fato de que também nos referimos à "casa" como local de trabalho ou até mesmo ao país como um todo. Porque, se o local de trabalho é uma casa, isso é sinal de que os patrões são pais (as palavras têm uma mesma raiz) e seus empregados são seus filhos (ou suas mulheres). (DAMATTA, 1997, p. 38).

A partir dessa citação de Roberto Damatta pode-se compreender como a família de sangue se confunde com aqueles que a cercam, e assim, ela estiliza as relações sociais mais amplamente. Contudo, quem cerca a família não é unicamente o escravo.

No centro ou núcleo está a figura do senhor e patriarca, junto com os que habitam a casa-grande. Na nebulosa ou periferia, a bem dizer, todos os restantes. Precisando mais: na nebulosa circulam o índio, o sertanejo, o gaúcho e o negro. Ou seja, nela alinharia categorias étnicas (o negro e o índio) e sociais (o jagunço, o gaúcho e o sertanejo), aglutináveis na medida em que não figuram no núcleo, sendo subjugados na base de uma relação de dominação, hierárquica. Efetivamente, os figurantes do núcleo senhorial exercem domínio sobre os da nebulosa. (REIS, 1987, p. 32).

Nesse trecho Roberto Reis esclarece as relações familiares dentro do patriarcalismo a partir da hierarquização, dominação e subjugo, princípios que se tornaram básicos das relações sociais mais amplas. Por meio da teoria de Roberto Reis citada acima é possível notar as formações dos núcleos e periferias, dos centros e das margens, que se estabeleceram no Brasil. Essa dinâmica na formação das relações sociais constituiu verdades hegemônicas, dentre as quais o estabelecimento de papéis aos negros, índios e mulheres, além de situar como "minorias" qualquer identidade diferente do patriarca clássico. Escreve-se "minorias" entre aspas, pois elas são assim definidas por serem consideradas menores ideologicamente, não em termos de quantidade de indivíduos.

Com o fim da escravidão, todas as relações familiares e sociais começaram a se tornar mais complexas. Afinal, o trabalho não mais era baseado na figura do patriarca, mas sim na do patrão, e a periferia se tornou principalmente espaço urbano e não apenas um dos espaços da casa-grande, que por sua vez deixou de ser a casa-grande no sentido colonial para se tornar a casa, como a entendemos hoje.

Conquanto as relações de trabalhos começaram a mudar, as verdades hegemônicas estabelecidas no período colonial se mantiveram e condicionaram as relações do período pós-escravidão. As “minorias” se flexibilizaram e alguns espaços se tornaram restritos ideologicamente.

Sobretudo os países colonizadores mantiveram os discursos coloniais com o objetivo de hierarquizar as relações políticas. A contestação dessas ideologias inicia o pós-colonialismo, que é uma corrente teórica e analítica, conforme pontua Boaventura de Sousa Santos.

Entendo por pós-colonialismo um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo (SANTOS, 2004, p. 8).

Homi Bhabha esclarece como a construção das verdades ideológicas dão forma a uma falsa normalidade, numa luta por autoridade, dinâmica que constitui o foco da crítica pós-colonial:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das "minorias" dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma "normalidade" hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. (BHABHA, 1998, p. 239).

O espaço das correntes teóricas pós-colonialistas começou a surgir na segunda metade do século XX, de acordo com Eduardo Coutinho.

Um número expressivo de intelectuais de países considerados periféricos e coloniais ingressaram em universidades britânicas e norte-americanas e conquistaram o direito à palavra, abalando os alicerces da forma de se pensar a literatura na academia ocidental, e introduziram reflexões que ainda hoje se inscrevem na agenda dos debates internacionais. (COUTINHO, 2003, p. 91).

Portanto, o sujeito do terceiro mundo conseguiu voz a partir do momento em que ingressou no centro político universal, o primeiro mundo – Europa e

Estados Unidos -, e os debates começaram a evidenciar um passado opressor, formador de uma contemporaneidade desigual.

Os discursos pós-coloniais constantemente revisitam o passado de maneira crítica, com o fim de compreender as construções dos alicerces formadores do presente e conseqüentemente desconstruí-los em prol de uma nova ordem, mais plural e menos monista.

O pós-colonialismo se inscreve na pós-modernidade, momento de crítica desconstrucionista dos estabelecimentos do passado, principalmente os princípios da modernidade:

[a] ideia da pós-modernidade aponta demasiado para a descrição que a modernidade ocidental fez de si mesma e nessa medida pode ocultar a descrição que dela fizeram os que sofreram a violência com que ela lhes foi imposta. Essa violência matricial teve um nome: colonialismo. Esta violência nunca foi incluída na auto-representação da modernidade ocidental porque o colonialismo foi concebido como missão civilizadora dentro do marco historicista ocidental nos termos do qual o desenvolvimento europeu apontava o caminho ao resto do mundo... (SANTOS, 2004, p. 6).

Santos então pontua como a noção de civilização sempre impôs - e toda imposição é violenta - formas minorizantes de relação. Ainda de acordo com o autor, é possível notar essa auto-representação da modernidade quando se pensa nos princípios da revolução francesa – liberdade, igualdade e fraternidade – que são princípios que se atêm ao nível do discurso, e apenas isso, uma vez que a modernidade é o tempo do liberalismo, que levou ao crescimento da desigualdade, baseada na competição.

Portanto, o pós-colonialismo é uma resposta cultural à hierarquização imposta durante o colonialismo. Essa teoria se fundamenta na compreensão das verdades como construções, na normalidade como interesse, e desconstrói esses paradigmas para poder reorganizar, culturalmente, uma nova dinâmica, baseada na pluralidade, na diferença e descentralização.

Pode-se dizer ainda que o pós-colonialismo é a reação das “minorias”, é quando as periferias alcançam o centro e o desconstróem com sua voz, e assim propõem uma forma nova de expressão. Então, o mundo pós-colonial –

os países colonizados, os sujeitos das “minorias” – é o mundo das identidades em conflito, é o mundo da constante expressão como resistência das marcas históricas coloniais, desconstrução e reorganização de um ser independente e autônomo.

1.2.1 *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* de acordo com a teoria pós-colonialista

É possível que se compare *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* a partir dos meandros da teoria pós-colonial, visto que ambas propõem uma visão desconstrucionista de determinada hegemonia ainda vigente nos seus contextos de produção.

Embora, de acordo com Coutinho (2003), o pós-colonialismo comece a vigorar apenas a partir da década de setenta, é possível notar nos conceitos fundamentais da antropofagia dos modernistas a relação com o que mais tarde seria teorizado como pós-colonialismo. Para exemplificar ainda na literatura nacional, é possível notar anteriormente ainda ao movimento modernista nacional uma discussão cara ao pós-colonialismo, que é a questão feminina, na construção da *Capitu*, de Machado de Assis. Ainda para se ater a esse autor é possível notar também no conto “O Anjo Rafael” a loucura a dois, que foi teorizada somente mais tarde pelos psicanalistas franceses Jean-Pierre Falret e Ernest-Charles Lasègue, ou ainda “Édipo Rei” de Sófocles, que séculos depois influenciou uma das principais teorias de Freud, como exemplos de como é possível admitir que haja diálogo da arte com uma teoria situada cronologicamente de maneira posterior, como é o caso de *Macunaíma* e o pós-colonialismo.

Silviano Santiago defende, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, que os rituais antropófagos remanescentes dos povos da América latina são rebelião à passividade do colonizado esperada pelo colonizador:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente

vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, aliás, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p.26).

Foi nesse ínterim de resistência que Oswald de Andrade escreveu o seu manifesto modernista baseado na antropofagia, já que, passivamente às tendências impositivas europeias, no Brasil seria improvável estabelecer uma autonomia cultural e assim voltaria-se à submissão, levando então a um ostracismo, afinal, as coisas voltariam a ser como no século XIX.

De acordo com o Manifesto Antropófago sabe-se que a arte brasileira, e conseqüentemente o indivíduo, deveriam deglutir os conhecimentos todos que aqui se ofereciam; esse deglutir significa ingerir criticamente, ou seja, de maneira não passiva, de forma combativa e fundamentalmente sem ser submisso ao europeu.

Nesse ato de deglutir o externo, há o objetivo de não apenas manter, mas fortalecer o que é o ser brasileiro. E ao entender o Brasil como colônia europeia por tantos séculos, percebe-se a antropofagia como movimento resistente ao eurocentrismo, e assim descolonizador, ou pós-colonial.

Diferentemente da situação em que se colocaram os Estados Unidos, de antiga colônia que se tornou um país neocolonizador, as teorias pós-coloniais não defendem, em geral, o estabelecimento de um novo centro de colonização, um neocolonialismo, mas sobretudo apoiam a descentralização da ideologia e das relações. Dessa maneira, a estética modernista baseada na antropofagia é categórica em não recusar o externo, o europeu, mas pretende aproveitá-lo de forma que não se destrua o interno, o brasileiro.

Pensar o pós-colonialismo é principalmente pensar teoricamente contra o projeto de caráter monista de civilização imposto por séculos. Nesse aspecto, a antropofagia se oferece afinada à teoria, uma vez que se baseia na exaltação do selvagem como forma de estabelecimento de uma identidade. Ao se tratar de América Latina, os povos daqui eram exatamente o alvo a ser combatido e domesticado no processo colonizador. O movimento modernista, antropófago,

portanto, é um movimento no sentido exatamente oposto a essa dominação, movendo-se assim, na direção do pós-colonialismo.

Uma das frases mais célebres do Manifesto Antropófago – encontrado em *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas* de Gilberto Mendonça Teles (1976) - “transformar o tabu em totem”, talvez seja um dos maiores símbolos de compreensão de que os “tabus” são construções ideológicas de uma colonização baseada na religiosidade. Portanto, esse manifesto se propõe como uma desconstrução da pisque dos séculos anteriores, visto que quando se transforma esse “tabu” em “totem” as ideologias hierarquizantes são subvertidas, a fim de que a pluralidade se torne a norma.

Oswald de Andrade, antropófago, alinou-se a discursos canibalistas anti-burguesia para escrever o manifesto, conforme atesta López:

O conceito modernista do primitivo, tal como descrito no "Manifesto Antropófago" de Oswald de Andrade (1928), foi especificamente influenciado pela leitura de Lévy-Bruhl e Keyserling e pelos dadaístas, que tinham seu próprio movimento canibalista anti-burguês. Embora Mário de Andrade não tenha lido Levy-Bruhl até depois da publicação de *Macunaíma*, ele deve estar familiarizado com as ideias do pensador francês, que foram fundamentais para o *Manifesto de Pau Brasil* (1924) que Oswald de Andrade tinha escrito anteriormente. (LÓPEZ, 1998, p. 28)³, tradução do autor).

A citação acima corrobora a análise deste trabalho, quando se apresenta *Macunaíma* como uma obra construída com base na estética da antropofagia, e por isso alinhada às correntes pós-coloniais em vários aspectos. Além disso, *Macunaíma* desconstrói a ótica do processo civilizatório quando enfoca o selvagem, lógica esta que se apresenta perfeitamente contrária à ideologia burguesa e colonial.

³ The modernist concept of the primitive, as outlined in Oswald de Andrade's "Manifesto Antropófago" (1928) was specifically influenced by the reading of Lévy-Bruhl and Keyserling, and by the Dadaists, who had their own anti-bourgeois cannibalist movement. Although Mário de Andrade did not read Levy-Bruhl until after the publication of *Macunaíma*, he must have been familiar with the French thinker's ideas, which were key to Oswald de Andrade's earlier *Pau Brasil* Manifesto (1924). p. 28)

O herói de Andrade tem os princípios indígenas como sua base formadora, tanto é que em “Pauí-Pódole” ele desconstrói uma lenda contada pela civilização acerca da constelação Cruzeiro do Sul, e incorpora uma nova história, de uma lenda do mato. Além disso, a linguagem indianista é respeitada na narrativa, como exemplo mais claro o nome do próprio personagem, que nomeia também a obra. Como resistência ao discurso burguês homogeneizador vale lembrar do capítulo “Macumba”, no qual o herói se insere efetivamente em cultos tipicamente africanos:

Enquanto o romantismo de estilo europeu inclui personagens indígenas de efeito exótico - exotismo que forma parte de uma linguagem de opressão -, *Macunaíma* representa tanto aspectos positivos como negativos dos personagens indígenas e afro-brasileiros, resistindo assim à simples idealização desses grupos marginalizados. Em *Macunaíma* Andrade destaca a ambiguidade ideológica tanto de estrangeiros quanto de brasileiros de diferentes origens raciais, sem modelos exclusivamente positivos ou negativos de qualquer origem étnica. (LÓPEZ, 1998, p. 27⁴, tradução do autor).

De acordo com López, a manutenção dos indianismos de Macunaíma, sua inserção efetiva no universo afro e a sua ambiguidade são desconstruções e resistência ao exotismo, que oprime o selvagem, ou seja, é uma visão minorizante do colonizador sobre periférico. Ampliando essa discussão, a própria existência de Macunaíma é um ato pós-colonialista, em um momento de desamarrear-se culturalmente.

O discurso de *Macunaíma* tanto é oposto ao discurso burguês que o grande representante do patriarcado na obra, o gigante Piaimã ítalo-peruano Venceslau Pietro Pietra, é o vilão que deve ser combatido pelo herói. Mais do que isso, ele deve ser combatido devido ao seu hábito: colecionar pedras raras, que consiste em mover riquezas da periferia do Brasil, a parte selvagem do país, para o centro civilizatório da nação. Portanto a obra de Mário de Andrade

⁴ Whereas European style Romanticism includes indigenous characters for exotic effect – exotism forming part of a language of oppression -, *Macunaíma* represents both positive and negative aspects of indigenous and Afro-Brazilian characters, thus resisting the simple idealization of these marginal groups. In *Macunaíma* Andrade brings out the ideological ambiguity of both foreigners and Brazilians of different racial background, with no exclusively positive or negative models of any ethnic origin. P.27)

tem como sua espinha dorsal, seu leitmotiv, seu tema, o coração do seu enredo, o jogo de forças coloniais.

O princípio básico de civilização ocidental, burguesa e industrial, inspirado em noções positivistas, de “ordem e progresso”, sofre resistência na obra de Andrade, já que o lema que marca o herói é o “Ai! Que preguiça!”.

Em *Macunaíma* Andrade escolhe fazer a preguiça como a característica definidora de seu “herói sem nenhum caráter”; como o uso modernista do canibalismo, o mito do nativo preguiçoso está relacionado com a valorização do primitivo, pois em contraste com a ética de trabalho de uma sociedade de consumo, as sociedades primitivas não exigem que os indivíduos continuem a trabalhar depois que suas necessidades básicas foram satisfeitas. Diante disso, o jargão de *Macunaíma*, “que preguiça”, pode ser visto como um símbolo de resistência contra um sistema econômico que não atende às necessidades do brasileiro. Em *Macunaíma*, a insistência na indolência como traço que define o herói é um meio pelo qual o romance rapsódico de Andrade desafia o ideal positivista de “ordem e progresso”, oferecendo a noção de “preguiça” como antídoto ao conceito utilitarista da humanidade no Brasil urbano. (LÓPEZ, 1998, p. 29⁵, tradução do autor).

Dessa Maneira, a obra se afina com as teorias pós-coloniais, não apenas pelo contexto de sua produção, seu estilo e linguagem, mas também nas nuances da sua forma.

No epílogo de *Macunaíma* é feita a revelação ao leitor de que a história foi contada a um homem por um papagaio que conheceu a saga do herói:

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruína minada pelas saúvas e *Macunaíma* subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande *Macunaíma* imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

⁵ In *Macunaíma* Andrade chooses to make *preguiça* as de defining characteristic of his “hero without a character”; like the modernist use of cannibalism, the myth of the lazy native is related to the valorization of the Primitive, since in contrast to the work ethic of a consumer society, primitive societies do not require that individuals continue to work after their basic necessities have been satisfied. In this light, *Macunaíma*’s motto, “que preguiça”, can be seen as a symbolizing resistance against an economic system which does not serve the Brazilian’s needs. In *Macunaíma*, the insistence in indolence as the hero’s defining trait is a means through which Andrade’s rhapsodic novel challenges the positivist ideal of “order and progress”, offering the notion of “preguiça” as an antidote to the utilitarian concept of humanity in urban Brazil. (LÓPEZ, Kimberle. 1998, p. 29)

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, 2007, p. 152).

Note-se que depois de contar ao homem toda a história de *Macunaíma* o papagaio partiu rumo a Lisboa, o que uma atitude é pós-colonialista ao tratar da inversão da lógica colonial, quando o europeu trouxe a sua cultura à colônia. É o papagaio que guarda a história do símbolo do povo brasileiro que agora migra a Portugal é o movimento típico das teorias pós-coloniais, quando o agente periférico migra em direção à metrópole. Em outro âmbito, o epílogo também corrobora com o argumento pós-colonial de Bhabha (1998) que trata da mímica da colônia em relação ao colonizador: o papagaio não mimetiza a Europa em direção ao Brasil, mas ao contrário, leva o herói nacional em direção à Europa.

Um ponto de contato fundamental das estéticas de *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue*, e que os insere nas discussões pós-coloniais, diz respeito à subversão dos valores, que tende a constituir as duas obras. A pluralidade das duas obras dá substância à subversão que nelas surge. Há como exemplo a cena de *Macunaíma* voltando ao mato no capítulo “Uraricoera”, percebemos uma hibridização grotesca na cena do indígena na canoa com um revólver, um relógio e um animal dentro de uma gaiola, todos em mãos. A mesma configuração se encontra em *Meridiano*, na cena do ataque dos comanches à primeira tropa da qual Kid faz parte:

Uma legião medonha, às centenas em número, seminus ou vestidos em trajes áticos ou bíblicos ou ataviados como num sonho febril com as peles de animais e ornatos de seda e peças de uniforme ainda marcadas com o sangue de seus donos originais, capotes de dragoons trucidados, casacos de cavalaria com galões e alamares, um de cartola e outro com guarda-chuva e mais outro com longas meias brancas de mulher e um véu de noiva manchado de sangue alguns com cocares de pena de grou ou capacetes de couro cru ostentando chifres de touro ou búfalo e um metido de fraque ao contrário e resto nu e outro com armadura de um conquistador espanhol, o peitoral e as espaldeiras com fundas mossas de antigos golpes de maça ou sabre feitos em outro país por homens cujos ossos agora eram pó e muitos ainda com suas tranças entrelaçadas ao pelos de outras feras a ponto de arrastar no chão e as orelhas e rabos de seus cavalos ornamentados com retalhos de tecidos coloridos brilhantes e um cujo animal tinha a cabeça inteira pintada

de escarlate e os rostos de todos os cavaleiros lambuzados de tinta de um jeito espalhafatoso e grotesco como uma companhia de palhaços a cavalo, hilários mortais, todos ululando em uma língua bárbara e caindo sobre eles como uma horda de um inferno ainda mais horrível que o mundo sulfuroso do juízo cristão, guinchando e gritando e amortalhados em fumaça como esses seres vaporosos de regiões além da justa apreensão onde o olho erra e os lábios balbuciam e babam. (MCCARTHY, 2009, p. 60).

A inversão dos valores dos objetos do mundo na cena acima caracteriza a subversão de valores em *Meridiano de Sangue*. Casacos de cavalaria, cartola, guarda-chuva, véu de noiva e armadura de conquistador espanhol são objetos que estão fora do seu lugar comum, além da relação do homem com o animal por meio das suas tranças, o tom de celebração que as tintas dão aos animais e aos selvagens, que por sua vez são descritos a partir de um termo completamente deslocado e que reforça o desenredo da situação: “palhaços”. Tudo isso leva à construção de uma ambientação que vai ao encontro da metáfora da origem cristã de inferno:

A ambiguidade criada no uso tardio do carnavalesco é o que, nos termos de Bakhtin, leva ao desenvolvimento do romance polifônico, que por sua própria estrutura permite a liberação de múltiplas vozes, muitas delas subversivas e, no caso de *Meridiano Sangue*, moralmente, intelectualmente, fisicamente perversa e violenta. A leitura de Bakhtin da tradição do carnaval coloca grande ênfase no elemento subversivo, já que o comportamento transgressivo é admitido por um tempo ao invés de ser suprimido, e a adaptação dessa estética no romance leva à sua polivalência inerente. McCarthy certamente mantém essa diversidade de vozes possivelmente como um elemento subversivo. (FRYE, 2013, página 116⁶, tradução do autor).

Portanto, há nessa estética questões de polivalência, ambiguidade e subversão. Podemos entender esses princípios como desconstrucionistas de determinada hegemonia estabelecida, o que faz de *Meridiano de Sangue*, assim como *Macunaíma*, discursos pós-coloniais. Além disso, as duas obras

⁶ The ambiguity created in the late use of carnivalesque is what, in Bakhtin's terms, leads to the development of the polyphonic novel, which by its very structure allows for the release of multiple voices, many of them subversive and, in the case of *Blood Meridian*, morally, intellectually, physically perverse and violent. Bakhtin's reading of the carnival tradition places great emphasis in the subversive element, as transgressive behavior is admitted for a time rather than suppressed, and the adaption of this aesthetic in the novel leads to its inherent polyvalence. McCarthy certainly retains this diversity of voices as well as perhaps a subversive element. (FRYE, Steven. 2013, p. 116)

estão a discutir a questão da fissura na identidade que existe nos seus contextos de produção, e a desconstrução da noção de hierarquia em favor de uma dialética identitária é a base da teoria pós-colonial. O fim das duas obras em questão corrobora com a leitura que Frye faz da teoria do carnavalesco de Bakhtin:

Em suas considerações sobre o elemento carnavalesco nos contos populares, Bakhtin observa que eles tendem a não acabar em morte, o que impõe uma ordem absoluta, mas com um banquete que implica o potencial de renascimento. McCarthy interpreta essa noção na conclusão de *Meridiano de Sangue*, já que o próprio romance não termina com a morte do Kid, mas com a cena carnavalizada e a dança do juiz. (FRYE, 2013, p.118, tradução do autor⁷).

Nesse trecho Frye comenta a cena final de *Meridiano de Sangue*, abrindo o escopo para a possibilidade de paralelo com o fim de *Macunaíma*, quando o herói desiste de viver e resolve se tornar uma constelação, o que é, muito próximo às palavras de Frye, um renascimento potencial, não é uma morte definitiva. Assim, argumentamos que as obras também admitem uma leitura pós-colonial porque desconstruem alguma ordem imposta diante da morte definitiva que encerra os enredos.

Meridiano de Sangue tem implicada em si a subversão, mas apenas isso não a colocaria dentro das discussões pós-coloniais, mas sim o fato de que o principal objeto de subversão da obra é a história oficial. Essa narrativa de McCarthy é uma metaficção historiográfica, de acordo com as definições de Linda Hutcheon (1992), por revisitar um momento histórico com diferentes enfoques aos da história oficial. Por descrever o passado a partir das minorias, excluídas dos discursos hegemônicos e por conferir voz ao sujeito marginalizado historicamente, *Meridiano de Sangue* fundamentalmente se torna pós-colonial. Além disso, a ambiguidade moral do herói dessa obra,

⁷ In his considerations of the carnivalesque element in the folktales, Bakhtin notes that they tend not to end in death, which imposes an absolute order, but with a banquet that implies the potential of rebirth. McCarthy plays on this notion at the conclusion of *Blood Meridian*, as the novel itself ends not with the kid's death but with the carnival scene and the judge's dance (FRYE, Steven. 2013, p. 118) ⁷

assim como na obra de Andrade, transforma as certezas que constituíram a civilização em dúvidas.

Todavia, deve-se questionar o fato de *Meridiano de Sangue* ter sido escrito dentro do contexto de um país que atualmente é o maior colonizador do mundo, que embora tenha sido colônia inglesa se tornou o grande império do neocolonialismo. Essa indagação é possível de ser compreendida a partir de palavras de Boaventura de Sousa Santos em *Epistemologias do Sul* (2009).

Entendo por pós-colonialismo um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo (SANTOS, 2009, p. 8).

O autor defende que existem as epistemologias do sul porque existem as epistemologias do norte, ou seja, que a imposição colonial dos países do norte geográfico determinou a dinâmica do sul, mas que na contemporaneidade essas epistemologias já não dizem respeito a questões apenas geográficas. Isso se explica, por exemplo, no fato de que os latinos são uma grande parte da população dos Estados Unidos, ou ainda, que existe um núcleo branco ideologicamente patriarcal no Brasil, denotando entre-lugares identitários mais complexos, e dando espaço, por exemplo, para um pós-colonialismo de maneira efetiva, mesmo ocorrendo dentro dos grandes impérios contemporâneos, como os Estados Unidos. Esse é o caso, por exemplo, da cena em que o estadunidense Glanton age de maneira a humilhar a bandeira do México.

Em algum momento do fim da tarde Glanton acordou e deu um jeito de se libertar de suas amarras. A primeira notícia que tiveram dele que estava diante do quartel onde arrancou a bandeira mexicana com sua faca e a amarrou ao rabo de uma mula. Depois montou no animal e o fustigou através da praça arrastando a bandera sagrada na lama atrás de si. (MCCARTHY, 2009, p. 204).

Dentro do contexto já citado neste trabalho, entende-se que esse trecho é um exemplo do pós-colonialismo encontrado obra, principalmente por ser um retrato histórico que subverte os relatos considerados oficiais quanto às

relações entre Estados Unidos e México, mas também denuncia o tipo de relação abusiva e impositiva que os dois países mantiveram. Afinal, a estética de McCarthy nessa obra corrobora com a definição de Coutinho quanto ao pós-colonialismo:

Assim como as literaturas pós-coloniais desafiam a visão de mundo ocidental, ao apropriar-se criticamente das formas e do idioma da narrativa europeia e ao pôr em xeque os pressupostos filosóficos em que esta se baseia, a teoria pós-colonial surge da desconstrução de teorias europeias e de sua reestruturação a partir de uma reflexão profundamente crítica sobre o elemento local e o diálogo estabelecido entre este e a tradição ocidental. Uma teoria como a de Homi Bhabha, por exemplo, provém de uma reflexão sobre a natureza da produção cultural pós-colonial e dos tipos diferentes de hibridismo daí decorrentes. (COUTINHO, 2003, p. 94).

Meridiano de Sangue e *Macunaíma* não estão interessados em fortalecer os pressupostos filosóficos do século XIX de uma civilização eurocêntrica, com princípios ainda iluministas de glória e verdade. Ao contrário, são obras que desconstróem essas noções de maneira a criticar as origens da tradição ocidental, por meio do hibridismo nas duas obras, que se esclarece na sua pluralidade e carnavalização, e desafia o caráter monista da sociedade patriarcal.

2. BUSCA MODERNISTA POR UMA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA

Neste capítulo são discutidas as formas, estilos e ideologias do modernismo brasileiro, baseados no conceito de antropofagia e consoante o seu contexto. Para essa finalidade, será analisada a obra *Macunaíma, Herói sem Nenhum Caráter*, como texto representativo do movimento, a respeito de questões identitárias e sociais do Brasil em formação. A Análise de *Macunaíma* demonstra como os seus constructos estéticos e ideológicos são fundamentados na discussão de uma identidade cultural brasileira que, naquele movimento/momento, estava em voga.

2.1 O conceito de antropofagia como base para a discussão da identidade nacional

Herdeiros de um século XIX colonial que estabeleceu formas de organização patriarcais, os modernistas buscaram uma identidade nacional por meio de um revisionismo do ser brasileiro, fundamentalmente a partir de Mario de Andrade e Oswald de Andrade. Essa revisão foi, sobretudo, dos valores nacionais, visto que acontecia em um momento de crise de identidade, devido à emancipação civilizatória que se notava no país. Consoante Vieira (In BASSNETT, 1999, p. 95), esse movimento se referia à tensão entre a identidade nacional e uma cultura pós-colonial periférica, bem como as contribuições oriundas dos contextos hegemônicos.

Historicamente o país ainda lutava por se desprender das amarras escravocratas e se estabelecer como uma metrópole, a fim de não ser mais apenas colônia no sentido cultural. Afinal, o sentimento de inferioridade que reinou durante o século XIX sobre as produções nacionais – vide os padrões europeus da nossa produção e, por isso, o distanciamento de características da nossa realidade – no começo do século XX era algo a ser revisto pelos modernistas do Brasil.

A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante

de obstáculos, entre os quais um sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. (CANDIDO, 1975 P. 110).

Essa colocação do Brasil dentro do mapa cultural exigiu esforços de oposição a Portugal. O Romantismo já tentara estabelecer alguma identidade nacional, porém não se despreendeu da influência portuguesa. O mérito passa a ser dos modernistas, que então desvinculados de maneira dosada do eurocentrismo, alcançaram alguma percepção da independência nacional e começaram a desenvolver a arte mais autônoma e autêntica brasileira até então. Diz-se a arte como autônoma porque em forma e estilo conseguiu-se inovar o seu fazer, e coloca-se ela como autêntica porque conseguimos discussões sociais mais amplas e verdadeiras em relação ao contexto nacional.

A idealização de uma sociedade europeizada talvez seja uma das marcas mais fortes da influência do século XIX sobre a estrutura da literatura brasileira, e o ponto a ser combatido pelos modernistas. Exemplos da força da influência europeia na sociedade patriarcal brasileira são características que estão em obras como *Senhora* e *Lucíola*, por exemplo, que fazem raras menções aos escravos, que eram parte fundamental da sociedade brasileira do século XIX, e quando o fazem, usa-se o termo “pajem” para referir-se a eles, como é o caso de *Helena* de Machado de Assis.

Esses são sintomas marcantes de um Brasil colonial política e culturalmente, onde os moldes europeus haviam de ser seguidos e o escravagismo que o Brasil sustentava não condizia com a organização social europeia. Assim, tentava-se assemelhar à Europa, idealizando a nossa realidade e ignorando a escravidão.

Essa idealização dos moldes europeus e subversão da realidade nacional já não acontece em obras como *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Macunaíma*. A primeira, sendo escrita nos anos do Romantismo, é inovadora por focar as classes marginais brasileiras e ter pouco compromisso com a

estética eurocêntrica, embora a figura do escravo ainda não esteja nela presente de forma marcada. Apesar disso, por sua visão da figura dos marginalizados das urbes brasileiras, *Memórias de um Sargento de Milícias* é considerada a pioneira na formulação do malandro brasileiro, tanto que apenas ganhou substância de leitores depois do Modernismo, já que essa estética não era cara ao Romantismo.

Enquanto Manuel Antônio de Almeida assim o fazia no século XIX, Mário de Andrade no século XX, de maneira muito semelhante, criou a simbologia do malandro brasileiro em *Macunaíma*, *O Herói Sem Nenhum Caráter*. Artista fundamental à estética modernista⁸, Mário de Andrade é um dos primeiros autores dentro do movimento a oferecer uma revisão desta estrutura patriarcal nacional, como comenta Antonio Candido:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costumar dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria levado à categoria de símbolo por Mario de Andrade em *Macunaíma* e que Manuel Antônio com certeza plasmou espontaneamente, ao aderir com a inteligência e a afetividade ao tom popular das histórias que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal, antigo sargento comandado pelo major Vidigal de verdade. (CANDIDO, 1993, p. 22).

Dessa maneira, Candido lê *Memórias de um sargento de Milícias* como um romance desprendido das amarras europeias do século XIX, já que trata das classes populares no Brasil, ou seja, das camadas sociais mais marginalizadas. Candido ainda vê sua correspondência em *Macunaíma*, cujo autor estivera engajado em manifestações a fim de movimentar as produções nacionais, com a propriedade de quem se admite identitariamente. Foi nesse ínterim que se desencadeou a semana de 1922, que apresentou entre seus destaques, além de Mario de Andrade, Oswald de Andrade.

⁸ “ESTÉTICA – O vocábulo designa, *lato sensu*, o conhecimento da beleza na arte e na natureza, ou seja, a teoria ou a filosofia do belo, entendendo-se por Belo, todo o conjunto de sensações experimentados na obra de arte ou no contato com a natureza. *Stricto sensu*, equivale à teoria ou à filosofia da Arte” (MOISES, 1985, p. 201). Então o termo Estética modernista, cunha a teoria ou a filosofia desse movimento artístico brasileiro.

A Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922) foi realmente o catalizador da nova literatura, coordenado, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas. Integram o movimento alguns escritores intimistas como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida; outros, mais conservadores, como Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo; e alguns mais novos que estrearam com livre e por vezes desbragada fantasia: Mario de Andrade, Oswald de Andrade, na poesia e na ficção; Sérgio Millet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, no ensaio. Dirigindo aparentemente por um momento, e por muito tempo proclamando e divulgando, um escritor famoso da geração passada: Graça Aranha. (CANDIDO, 1975, P. 118).

Ainda de acordo com Antonio Candido, a estética modernista, baseada na reinterpretação dos códigos e valores morais e éticos nacionais, transforma as nossas “deficiências”, sejam elas supostas ou reais, em “superioridades”. Essa reformulação cultural foi inspirada pelo contexto político brasileiro, expansivo, afinal, havia pouco tempo histórico da abolição do trabalho escravo no país, ou seja, essa estruturação social aproximava o Brasil efetivamente de ser uma metrópole, para além de uma colônia escravocrata. Portanto, essa percepção das particularidades da identidade nacional estava estreitamente vinculada àquele momento de reorganização social, quando a autonomia política e também a autonomia cultural eram necessárias:

Um olhar, ainda que rápido, para esse conjunto mostra que deviam separar-se cada vez mais os pólos da vida pública nacional: de um lado, arranjos políticos manejados pelas oligarquias rurais; de outro, os novos estratos sócio-econômicos que o poder oficial não representava. Do quadro emergem ideologias em conflito: o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos, permeável aos influxos europeus e norte-americanos na sua faixa burguesa, e rica de fermentos radicais nas suas camadas média e operária. No limite, a situação comportava:

- a) - uma visão do mundo estática quando não saudosista;
- b) - uma ideologia liberal com traços anarcóides;
- c) - um complexo mental pequeno-burguês, de classe média, oscilante entre o puro ressentimento e o reformismo;
- d) - uma atitude revolucionária. Não se deve esquecer, porém, que esse esquema indicativo só funciona quando articulado com a realidade de um Brasil plural, onde os níveis de consciência se manifestavam em ritmos diversos. (BOSI, 1975, p. 342).

É importante ressaltar que reformulações políticas e culturais estiveram atreladas, porém, é incerto afirmar qual age sobre a outra - seria uma afirmação do gênero a arte imita a vida ou se a vida imita a arte? Essa autonomia cultural se fundou basicamente na noção da juventude da formação

do povo brasileiro, o que o leva a características peculiares. A consciência de o Brasil ser um território amplo de maneira incomparável ao europeu e ter uma história recente, igualmente incomparável à europeia, somado às teorias psicanalíticas daquele momento, ajudou a perceber a cultura local como algo bastante particular:

O nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal, e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular. (CANDIDO, 1975, P. 119).

Essa concepção da dialética entre o geral e o particular indica que o Brasil é devedor de culturas já desenvolvidas e não as deve negar como um todo, ao passo que é igualmente detentor de particularidades que dão o tom da sua identidade, sobretudo os indianismos e os africanismos.

É dessa maneira – levando em consideração o geral e o particular - que surge em Oswald de Andrade o ideário da antropofagia, conceito segundo o qual o brasileiro não há de apenas ingerir o que é estrangeiro, mas digerir – criticamente - o que vem de fora do país, para fortalecer as particularidades brasileiras e potencializar a possibilidade de uma existência cultural autônoma. Segundo Vieira (apud: BASSNETT, 1999, p 95):

“Um experimentalismo nacional muito específico [...] uma operação ideológica e um discurso crítico teorizando a relação entre o Brasil e as influências externas, cada vez mais se afastando de confrontações essencialistas em direção a uma apropriação bilateral de fontes e a contaminação da univocalidade colonial/hegemônica”. (VIEIRA, In BASSNETT, 1999, p. 95)

Tendo escrito o *Manifesto Antropófago* (1928)⁹, que por ser em tom de manifesto já aponta para a intenção de estabelecimento, nesse caso de uma identidade, Oswald aponta as influências marxistas, psicanalíticas (freudianas) e filosóficas internacionais correntes naquele instante, no Brasil e no mundo.

⁹ O Manifesto Antropófago(1928) foi escrito por Oswald de Andrade afim de estabelecimento de uma estética nacionalista autêntica, com o objetivo de valorização do selvagem como formador do povo e da ideologia nacional

Sendo assim, essa estética sustenta que as particularidades brasileiras são valorizadas enquanto autônomas e adaptadas ao que é universal, sem qualquer tom de revanchismo histórico. Pelo contrário, o universal há de ser ingerido, digerido, transformado com o intuito de se transformar em matéria de fortalecimento.

Pode ser observado a partir de um dos trechos mais simbólicos do *Manifesto Antropófago*: “Tupi or not tupi that’s the question”, como uma das frases mais célebres da literatura universal – em *Hamlet* de Shakespeare “To be or not to be? That’s the question” – é “digerida” de acordo com o momento e a psique brasileira, de forma que se levante a grande questão: somos ou não somos tupis? Ou seja, em que medida somos e/ou não somos selvagens? De acordo com Vieira (apud: BASSNETT, 1999, p. 97), a diferença entre as consoantes “b” e “p” destaca a divergência e instaura uma visão colonial no cânone ocidental, do qual faz parte a obra Shakespeariana:

Visto que era uma tribo que habitava o Brasil na época do descobrimento, o dilema colonial não é aquele informado pelos escrúpulos cristãos sobre a vida após a morte, mas está relacionado à dualidade, à pluralidade da origem e, dessa forma, da identidade cultural do Brasil, europeia e tupi ao mesmo tempo, civilizada e nativa, cristã e mágica, uma cultura que se desenvolveu da justaposição de não uma, mas muitas civilizações, e que carrega até os dias de hoje o paradoxo da origem. Tupi, to be: a tentativa na década de 20 de descontinuar o colonialismo mental por meio da dessacralização devoradora do legado ocidental. (VIEIRA, In: BASSNETT, 1990, p. 97, tradução do autor).¹⁰

Portanto, esse trecho é uma demonstração de reconhecimento da tradição literária universal que, ao mesmo tempo é digerida quando adaptada, parodiada, à questão brasileira, em busca de manifestação autônoma. Assim, questiona-se a extensão do ser indígena e a dimensão das influências externas

¹⁰ Since the Tupis were a tribe inhabiting Brazil at the time of the discovery, the colonial dilemma is not one informed by Christian scruples as to what may come after death, but has to do with the duality, plurality of the origin and, accordingly, of the cultural identity of Brazil, both European and Tupi, both civilized and native, both Christian and magic; a culture that grew out of the juxtaposition of not two but many civilizations and which carries to this day the paradox of origin. Tupi, to be: the attempt in the 1920s to discontinue mental colonialism through the desanctifying devouring of the Western legacy. (VIEIRA, In: BASSNETT, 1990, p. 97).

que moldaram o ser brasileiro, formato da identidade encontrado pelos artistas desse momento.

É importante pontuar que *Macunaíma* foi publicado pela primeira vez em 1928, seis anos depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo, mas ainda assim constrói a dialética identitária do ser brasileiro, ponto mais alto dentre as manifestações artísticas desse momento.

2.1.1 Mário de Andrade

Mário de Andrade nasceu em 1893 na cidade de São Paulo e morreu em 1945 na mesma cidade. Entusiasta de manifestações artísticas variadas, dentre elas a Semana de Arte Moderna de São Paulo, foi responsável pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de S. Paulo. Além de ter sido um apaixonado pela música e pelas artes plásticas, tornou-se um grande estudioso do folclore brasileiro, o que encontra correspondência na ideologia do modernismo brasileiro e no constructo de *Macunaíma*.

2.2 Apresentação analítica de *Macunaíma*

Nesta subseção *Macunaíma* é analisado de maneira a destacar-se pontualmente sua construção, sobretudo, de como se discute a identidade nacional por meio do desenvolvimento do herói, e como o movimento modernista está inserido na obra.

2.2.1 *Macunaíma* como romance identitário e antropofágico

Algumas das características mais marcantes de *Macunaíma* são suas constantes transformações, sua flexibilidade e sua capacidade de se transformar e se adaptar às mais diversas situações. Isto é, na obra de Mário de Andrade a simbologia da antropofagia está presente, uma vez que o herói está deglutindo o mundo e, por isso, se transformando constantemente, além da representação do particular em constante transformação no contato com o universal:

A noção principal que rege *Macunaíma* é a mesma que forma a estética deste momento do modernismo brasileiro: nossa verdade enquanto civilização é ambígua. Fomos colônia europeia e as marcas indianista e negra nos constituíram de maneira igualmente relevante. Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. (CANDIDO, 1975, P. 119).

Se essa ambiguidade do ser brasileiro foi motivo de constrangimento ao escritor eurocêntrico do século XIX, para os modernistas ela era exatamente a força da identidade nacional, o grande ponto de autonomia do sujeito brasileiro. Conseqüentemente, enquanto no Romantismo se camuflava a figura do negro, do escravo e do índio, no Modernismo estes são postos em contato direto com o branco, dessa maneira colorindo a literatura modernista conforme atesta Alfredo Bosi, ao ler o contexto social em que surgiu o movimento:

O quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século vai-se transformando graças a processos de urbanização e à vinda de imigrantes europeus em levas cada vez maiores para o centro-sul. Paralelamente, deslocam-se ou marginalizam-se os antigos escravos em vastas áreas do país. Engrossam-se, em conseqüência, as fileiras da pequena classe média, da classe operária e do subproletariado. [...] Seja como for, o intelectual brasileiro dos anos de 20 teve que definir-se em face desse quadro: as suas opções vão colorir ideologicamente a literatura modernista. (BOSI, 1975, p. 343).

Admite-se assim, nesse momento, o nosso herói em *Macunaíma* como a própria miscelânea, pois é a mistura que o caracteriza e, assim sendo, o seu caráter é marcado pela falta de coerência ou unicidade, já que ao não possuir características específicas ele é capaz de apresentar todas as características possíveis:

Um herói sem caráter é uma poderosa metáfora para a miscelânea de culturas e o sentimento de perda de identidade. É também uma metáfora patética. A busca por essências e autenticidade não pode ser satisfeita por um herói sem caráter. Quem somos nós? Não há resposta satisfatória para essa questão quando o fluxo de transformações é a única resposta. (RIBEIRO, 1993, p.9. Tradução do autor).¹¹

¹¹ A hero without character is a powerful metaphor to the melange of cultures and the sense of loss of identity. It is also a pathetic metaphor. The search for essences and authenticity cannot be satisfied by a hero without character. Who are we? There is no appeasing answer for that question when the flux of transformations is the only answer. (RIBEIRO, 1993, p.9)

É a partir da vontade do herói de ir a São Paulo que começam a se tornar mais evidentes na obra a antropofagia e a dialética das características que dizem respeito à identidade nacional. Afinal este é o início do que pode ser considerado o processo civilizatório do herói. Há nesse processo civilizatório na obra uma paródia do início do desenvolvimento histórico do Brasil, que começa com a subtração das suas riquezas naturais pelos europeus - representados pelo ítalo-peruano Venceslau Pietro Pietra, que é o gigante piaimã - sobretudo o ouro. Além disso, ocorreu a imposição de uma nova ordem onde já existiam identidades formadas, estas representadas pelo próprio herói, que já era desenvolvido física e psiquicamente quando roubam a sua muiraquitã:

A luta de Macunaíma contra o gigante Piaimã, um estrangeiro no livro de Andrade, representa a oposição do conhecimento local a uma razão instrumental pragmática diferente, nascida de estranhos. É a luta das culturas locais contra novas ondas de incorporação no sistema capitalista mundial, contra novas ondas de fragmentação sob a hegemonia de novos atores e fases da expansão da economia política ocidental. (RIBEIRO, 1993, p.12, tradução do autor).¹²

Dentro desta paródia historiográfica do desenvolvimento nacional, “Boiuna Luna” é um capítulo da obra que diz respeito ao contato direto e transformador da identidade indígena colocada em contato com a civilização que aqui passou a se estabelecer, na obra sob a figura de São Paulo. Portanto, é a partir de então que se tornam mais evidentes as antropofagias, e as miscelâneas que representam a formação da identidade nacional, pois não apenas a cultura indianista, mas também as culturas que migraram para o Brasil começam a ser descritas e transformar o herói.

Esse é o momento em que começam as formações mais contundentes no herói, e no início do capítulo seguinte – “Piaimã” – quando os três irmãos

¹² The struggle of Macunaíma against the giant Piaimã, a foreigner in Andrade's book, represents the opposition of local knowledge to a different pragmatic instrumental reason born by outsiders. It is the struggle of local cultures against new waves of incorporation into the world capitalist system, against new waves of fragmentation under the hegemony of new actors and phases of the expansion of the Western political economy. (RIBEIRO, 1993, p.12).

estão indo para São Paulo, é simbolizada a formação do negro, índio e o branco, as três raças principais do povo brasileiro:

Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa 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. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. (ANDRADE, 2007, p. 37).

Esse é um dos muitos momentos em que Andrade parodia a história brasileira e a transforma em símbolo, na construção do herói brasileiro. Aqui representando o período da catequização dos indígenas por parte dos jesuítas, o que é no passado do país um dos períodos de embranquecimento cultural, conforme atesta Alfredo Bosi:

Paralelamente à crônica leiga, aparece a dos jesuítas, tão rica de informações e com um “plus” de intenção pedagógica e moral, os nomes mais significativos do século XVI são os de Manuel da Nóbrega e Fernão Cardim, merecendo um lugar à parte, pela relevância literária, o de José de Anchieta. (BOSI, 1975. p. 21).

De acordo com as palavras do teórico a “intenção pedagógica e moral” são o viés por meio do qual o português impôs a sua ideologia no Brasil, citando ainda os seus principais representantes portugueses. Este não é apenas um trecho de *Macunaíma* que simboliza o branqueamento da cultura brasileira, mas a constituição de diferentes etnias, visto que os irmãos do Macunaíma também entram na poça da água e se formam cada um de uma maneira diversa, como segue a cena:

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

– Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz. 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. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são

vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

– Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! (ANDRADE, 2007, p. 38).

Este é um trecho que faz menção à obra de Paulo Prado, *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1926), autor a quem é dedicado *Macunaíma*, devido à sua influência na construção do herói:

Simbolicamente, a figura de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, foi trabalhada como síntese de um presumido "modo de ser brasileiro" descrito como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador: caracteres que lhe atribuía um teórico do Modernismo, Paulo Prado, em *Retrato do Brasil* (1926). (BOSI, 1975, p. 400).

A menção à obra de Paulo Prado é direta e Mario de Andrade sempre a declarou, inclusive em um dos prefácios de *Macunaíma*, quando escreve:

Uma coisa que não me surpreende porém ativa meus pensamentos é que em geral essas literaturas rapsódicas e religiosas são freqüentemente pornográficas e em geral sensuais.

Não careço de citar exemplos. Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. Paulo Prado, espírito sutil pra quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveitei-me antecipadamente. (ANDRADE, 2007, p. 155)

Percebe-se então, nas próprias palavras de Andrade acima, as menções diretas do autor à obra *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*; mas a importância da influência dos povos na formação nacional em *Macunaíma* também é comentada por Gustavo Lins Ribeiro:

Mas há razões mais profundas para entender por que *Macunaíma* se tornou um item bem conhecido no universo cultural brasileiro. Afinal, uma das ideologias mais fortes do Brasil é a participação igualitária das "três raças" - negros, índios e brancos - na formação da cultura brasileira. Nas palavras de Roberto da Matta (1987: 68), "a fábula das três raças" é "uma ideologia que permite conciliar impulsos contraditórios dentro de nossa sociedade, sem criar um plano para sua profunda transformação". E mais, "constitui a força cultural mais poderosa do Brasil, permitindo uma conceptualização do país, uma integração ideal de sua sociedade e uma individualização de sua cultura" (ibidem: 69). (RIBEIRO, 1993, p.6, tradução do autor).¹³

¹³ But there are deeper reasons to understand why *Macunaíma* became a well-known item in Brazil's cultural universe. After all, one of Brazil's strongest ideologies is the equal participation of the "three races" - Blacks, Indians and Whites - in the formation of Brazilian culture. In the words of Roberto da Matta (1987: 68), "the fable of the three races" is "an ideology that allows to reconcile contradictory impulses within our society, without creating a plan for its profound transformation". And more, it "constitutes the most powerful cultural force in Brazil, allowing for

Na cena se segue uma espécie de formação das três raças brasileiras que agora estão dentro de uma determinada fauna, que o autor também faz questão de pluralizar na descrição:

E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados.

O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiaúna o sabiapiranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute, todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloqüência. Macunaíma teve ódio. Botou as mãos nas ancas e gritou pra natureza:

– Nunca viu não!

Então os seres naturais debandaram vivendo e os três manos seguiram caminho outra vez. (ANDRADE, 2007, p. 38).

As cenas citadas acima são anteriores à chegada de Macunaíma e seus irmãos a São Paulo. Este é um momento decisivo da narrativa, uma vez que diz respeito ao principal processo transformador do herói, suas impressões sobre a cidade de São Paulo e seu conseqüente envolvimento com a urbe que faz dele o sujeito antropofágico, sob metamorfose constante, como até então não ocorrera na narrativa.

Em “Piaimã” depreende-se um Macunaíma que “ainda não estava acostumado com discursos” (2007), mas em processo de desenvolvê-los, junto às suas próprias concepções à medida que também se transformava. Macunaíma deglute o mundo, não apenas deixando que o ensinem, e a partir de então se transforma e da mesma forma o seu vocabulário, como quando se refere à “máquina telefone”: a antropofagia é a representação que o herói faz

a conceptualization of the country, an ideal integration of its society and an individualization of its culture" (ibidem: 69). (RIBEIRO, 1993, p.6).

do mundo, e a expressão estranha de quem interpreta o que aprende; similarmente, em uma representação mais direta da antropofagia, as pessoas estão ali para serem deglutidas pelo herói, afinal ele encomenda “lagosta e francesas”.

Ainda em “Piaimã”, Macunaíma tem seu primeiro contato com o gigante Venceslau Pietro Pietra, que está com a sua muiraquitã. Nesse encontro, o herói é arrastado pelo gigante para dentro de sua casa e lá está para ser devorado por Venceslau, dentro de uma polenta:

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarará Cambigique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapicuá e tocou pra pensão. (ANDRADE, 2007, p. 43).

Entende-se que essa passagem, de acordo com a leitura que López faz do gigante, representa a miscelânea de *Macunaíma*:

Contudo a identidade cultural de Venceslau Pietro Pietra é complicada, pelo fato de que ele também carrega os rótulos de “gigante” e “Piaimã”, apelações que evocam lendas de comedores de homens tanto ibéricas como Taulipangs. Uma vez que a identidade do vilão é tão difundida, ele não pode ser simplesmente relacionado com qualquer rejeição simples de influência estrangeira. Mais do que sua etnia, a profissão de Venceslau Pietro Pietra é indicativa de por que ele é o vilão: como um novo rico imigrante e colecionador de pedras preciosas de todo o Brasil, sua representação pode ser vista como um comentário a respeito da aquisição estrangeira de propriedade brasileira.¹⁴ (LÓPEZ, 1998, p. 33, tradução do autor).

Maanape resgatou o herói que estava “picado em vinte vezes trinta pedaços”, mas que depois disso volta a ser quem era. Aqui se observa a capacidade de Macunaíma se tornar plural e ao mesmo tempo se reformar, se

¹⁴ Venceslau Pietro Pietra’s cultural identity is complicated however, by the fact that he also carries the labels of “gigante” and “Piaimã”, appellations that evoke both Iberian and Taulipang legends of man-eaters. Since the villain identity is so difused, he can not be linked with any simple rejection of foreign influence. More than his ethnicity Venceslau Pietro Pietra’s profession is indicative of why he is the villain: as a nouveau riche immigrant and collector of precious stones from all over Brazil, his representation can be seen as a comment upon foreign acquisition of Brazilian property. (LÓPEZ, 1998, p. 33)

reorganizar. No capítulo “A francesa e o gigante” Macunaíma se passa por uma francesa para adentrar a casa do gigante Venceslau Pietro Pietra e tomar a muiraquitã. Sobretudo, este capítulo apresenta um herói conhecedor das lógicas do pensamento dos civilizados, uma vez que ele se utiliza dos artifícios da cultura de quem vive na urbe com o intuito de persuadir o ítalo-peruano do Pacaembu:

No outro dia, com o pensamento sempre na Marvada, o herói percebeu que xetrara mesmo duma vez e nunca mais que podia aparecer na rua Maranhão porque agora Venceslau Pietro Pietra já o conhecia bem. Imaginou imaginou e ali pelas quinze horas teve uma idéia. Resolveu enganar o gigante. Enfiou um membi na goela, virou Jiguê na máquina telefone e telefonou pra Venceslau Pietro Pietra que uma francesa queria falar com ele a respeito da máquina negócios. O outro secundou que sim e que viesse agorinha já porque a velha Ceiuci tinha saído com as duas filhas e podiam negociar mais folgado. (ANDRADE, 2007, p. 48).

Macunaíma já conhecia a representação das francesas dentro da sociedade paulistana, e sabia que mesma força de interesse que Venceslau tinha pelos negócios ele nutria por elas. Portanto, o herói encontrou a seguinte solução depois de muito refletir: tornara-se disposto a se transformar no objeto de desejo do gigante porquanto já conhecia os desejos do sujeito civilizado. Além disso, depreende-se que a capacidade de transformação do herói é tamanha que Venceslau não o reconhece dentro da fantasia, a ponto de aceitá-lo como francesa e desejá-lo. Afinal, sendo o herói representativo da ideologia do movimento modernista, ele também absorve todos os discursos conforme comenta López:

De um modo mais geral, todo o projeto é antropofágico na medida em que consome material de um amplo leque de fontes e as incorpora num todo des-hierarquizado, sem excluir categoricamente nenhum discurso, inclusive o do colonizador. Significativamente, *Macunaíma* compartilha com *Pau Brasil* de Oswald de Andrade e com os movimentos antropófagos o paradoxo central de tentar criar uma literatura independente enquanto ainda adere às normas estéticas estabelecidas pelo colonizador europeu. (LÓPEZ, 1998, p. 28, tradução do autor).¹⁵

¹⁵ In a more general sense the entire project is anthropogistic in that it consumes material from a broad range of sources and incorporates them in a de-hierarchized whole, without categorically excluding any discourse, including that of the colonizer. Significantly, *Macunaíma* shares with Oswald de Andrade's *Pau Brasil* and anthropogist movements the central

Pode-se conjecturar que a questão do desejo sexual e o interesse em negócios não foram percepções do herói dentro da urbe, dado que seu desejo existia na tribo e bagos de cacau também possuíam valor de troca nesse âmbito. Então Macunaíma segue a lógica do mato na busca pela muiquitã, não tendo ainda se transformado completamente em São Paulo. Afinal, lemos no parágrafo seguinte:

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 máquinadecoletê úmida de patchuli, a máquina mitenes, todas essas bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim. Pra completar inda barreou com azul de pau campeche os olhinhos de piá que se tornaram lânguidos. Era tanta coisa que ficou pesado mas virou numa francesa tão linda que se defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio no patriotismo pra evitar quebranto. E foi no palácio de Venceslau Pietro Pietra. (ANDRADE, 2007, p. 48).

Nesse trecho, além da marca da absorção da palavra máquina na linguagem, Macunaíma reconhece que, diferentemente do ambiente do mato, a atração sexual na civilização exige processos mais elaborados. São estes processos que representam a produção do herói e as escolhas das roupas e acessórios na sua transformação em mulher francesa.

Mais tarde, na obra *O Pensamento Selvagem* (1989) o antropólogo francês Lévi-Strauss viria a definir o que está em voga nesta passagem de *Macunaíma*: a principal diferença entre o que se entende pelos povos categorizados como selvagens e os povos definidos como civilizados é justamente uma questão processual. Diz o teórico que enquanto os selvagens tendem a satisfazer as suas necessidades de maneira mais imediata, alimentando-se, sobretudo, de alimentos crus, os civilizados demonstram a

tendência de satisfazer suas necessidades de maneira mais elaborada, geralmente cozinhando seus alimentos (2010).

Bosi ainda comenta a forma como Lévi-Strauss corrobora a sua teoria à estética de *Macunaíma* e o potencial de transformação do herói:

Em *Macunaima*, como no pensamento selvagem, tudo vira tudo. O ventre da mãe índia vira cerro macio; Ci-Mãe do Mato, companheira do herói, vira Beta do Centauro; o filho de ambos vira planta de guaraná; a boiúna Capei vira Lua. Há transformações cômicas, nascidas da agressividade do instinto contra a técnica: Macunaíma transforma um inglês da cidade no London Bank e toda São Paulo em um imenso bicho-preguiça de pedra. Lévi-Strauss definiu o "pensamento selvagem", numa linha estruturalista, como pensamento capaz de compor e recompor configurações a partir de conteúdos díspares esvaziados de suas primitivas funções. (BOSI, 1975, p. 399).

Ao interpretarmos *Macunaíma* nesse ponto da narrativa a partir dessa perspectiva de Lévi-Strauss, notaremos um herói que utiliza o seu “pensamento selvagem” para pôr em prática os seus planos dentro da civilização, que aliás ele já absorvera, uma vez que faz planos cada vez mais elaborados para conseguir a muiraquitã.

Em “Macumba” Macunaíma vai ao Rio de Janeiro a um terreiro pedir a Exu que “dê uma surra” no gigante Venceslau Pietro Pietra. A construção deste capítulo gira em torno do ritual, mas nele compete perceber a antropofagia brasileira no momento em que uma mulher polaca recebe o Exu, ou seja, esta se transforma na própria entidade, que pelo pedido de Macunaíma também se transforma, agora no gigante Piaimã, permitindo que Macunaíma aja com a violência que deseja.

Nesse episódio, *Macunaíma* está aproximando o simbólico da realidade, uma vez que os rituais africanos no Brasil e o contato com as entidades espirituais são parte da dinâmica social. Portanto, em “Macumba” o simbólico literário e a denúncia da realidade nacional se confundem, em uma construção que faz a pluralidade e a miscelânea brasileira aproximarem o ideal antropofágico da realidade.

Este capítulo da obra aborda parte significativa da representação da pluralidade da cultura brasileira, presente no contato das culturas africanas com a cultura branca, principalmente quando as rezas para Exu ecoam rezas católicas:

- Padre Exu achado nosso que vós estais no trezeno inferno da esquerda de baixo, nós te queremos muito, nós tudo!
 - Queremos! queremos!
 - ...O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!... Glória pra pátria jeje de Exu!
 - Glória pro fio de Exu!
- Macunaíma agradeceu. A tia acabou:
- Chico-t era um príncipe jeje que virou nosso padre Exu dos século seculoro pra sempre que assim seja, amém (ANDRADE, 2007, p. 60).

“Macumba” é então um dos capítulos construídos por Andrade com maior relação entre a antropofagia e a identidade do Brasil.

Em “Vei, a Sol”, Macunaíma ainda está no Rio de Janeiro, que até então era a capital federal. Há uma representatividade da discussão modernista brasileira neste capítulo, quando em tom de proclamação o herói declara que não mais seguirá as ordens de Vei, a sol:

- Nem bem Vei com as três filhas entraram no cerradão que Macunaíma ficou cheio de vontade de ir brincar com uma cunhã. Acendeu um cigarro e a vontade foi subindo. Lá por debaixo das árvores passavam muitas cunhãs cunhé cunhé se mexemexendo com talento e formosura.
- Pois que fogo devore tudo! Macunaíma exclamou. Não sou frouxo agora pra mulher me fazer mal!
- E uma luz vasta brilhou no cérebro dele. Se ergueu na jangada e com os braços oscilando por cima da pátria decretou solene:
- POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO!
- Pulou da jangada no sufragante, foi fazer continência diante da imagem de Santo Antônio que era capitão de regimento e depois deu em cima de todas as cunhãs por aí (ANDRADE, 2007, p. 66).

Macunaíma é a representação da formação brasileira, “o grande mau” nacional e neste capítulo ele se transforma em uma espécie de proclamação da falta de caráter a ser mantido.

Em “Carta Pras Icamiabas” há umas das marcas mais contundentes da antropofagia em *Macunaíma*. O capítulo é um constructo da absorção do mundo civilizado por parte do, até então, selvagem. Percebe-se que não

apenas na microestrutura Macunaíma quer engolir São Paulo, não apenas no nível individual, mas que o herói deseja levar a cultura da urbe para o mato onde é imperador. Isso se evidencia quando diz que as Amazonas deveriam se transformar de acordo com as francesas, e o nome do seu império também deveria mudar, para “Império da Mata Virgem”, que condiz com “a leitura dos clássicos”. Eis o flerte de Mário de Andrade com a questão histórica, antropofágica e identitária do Brasil.

Em “A Velha Ceíuci” Macunaíma corre o Brasil inteiro da mulher do gigante Venceslau Pietro Pietra, a retratar as transformações do herói e sua representação de alguma identidade nacional. Neste capítulo, percebe-se que o herói e seus irmãos padecem de saudades, tanto de onde vieram como de quem eram:

Na escuridão o calor se amaciava como saindo das águas; pra trabalhar se cantava; nossa mãe ficara virada numa coxilha mansa no lugar chamado Pai da Tocandeira... Ai, que preguiça... E os três manos perceberam pertinho o murmurejo do Uraricoera! Oh! como era bom por lá... O herói se atirou pra trás chorando largado na cama. (ANDRADE, 2007, p. 87)

No capítulo “Tequeteque, Chupinzão e a Injustiça dos Homens” Macunaíma já é descrito como alguém que, além de ser dotado da vergonha, usa calças, duas características fundamentais na transformação do imperador do mato.

Macunaíma desabotoou as calças e por debaixo da camisa tirou o cinto que carregava dinheiro. Porém só tinha a letra de quarenta contos e seis fichas do Cassino de Copacabana. Deu a letra e teve vergonha de receber o troco. Até inda deu as fichas de inhapa e agradeceu a bondade do tequeteque. (ANDRADE, 2007, p. 101)

O título do capítulo alude à injustiça dos homens porque Macunaíma dedica-se em grande parte deste episódio a refletir sobre os engodos da civilização. Afinal, ele mesmo fora enganado por Tequeteque logo depois de tentar iludi-lo quanto a uma quantia de dinheiro e, conseqüentemente, causa sua vergonha.

Dessa feita, neste capítulo o herói, além de usar calças, busca fazer negócios a fim de somente obter lucro. Como exemplo, citamos a ocasião quando Macunaíma tenta comprar um animal que defecaria dinheiro, mas é enganado e de tal modo perde o montante que possuía. Seu comportamento é agora inverso daquele que demonstrava quando chegou a São Paulo, quando os valores monetários lhe serviam para suprir as suas vontades imediatas. A partir de então, com o comportamento civilizatório, ele prioriza o lucro.

Percebe-se que os últimos capítulos de Macunaíma são progressivos em sua constituição de um herói civilizado. Exemplo disso se encontra nas primeiras linhas de “A piolhenta do Jiguê”, no qual se percebe um Macunaíma que lê o jornal *O Estado de São Paulo*. Nesse capítulo fica evidente a perda das características indianistas do herói, como nas menções sobre o desmanche da simbologia da antropofagia, sua relutância em estragar o americano que há em si, e o fato de usar calças e sentir vergonha, que são noções civilizatórias adquiridas por Macunaíma.

Somente após ter perdido todas suas características indígenas, no capítulo “Muiraquitã” Macunaíma consegue adentrar a casa do gigante Venceslau Pietro Pietra e recuperar o talismã. Representação disso é o fato de o herói ter jogado o jogo do gigante e assim tê-lo feito cair na própria armadilha.

Recém-chegado de viagem, o gigante Piaimã convidou um chofer, o herói e algum repórter para entrarem em sua casa, e convidava um a um para um cômodo separado, a se sentarem em um balanço onde começavam a sangrar e por fim caíam na macarronada engrossada deste ítalo-peruano. Chegada a vez de Macunaíma, o herói conseguiu convencer o gigante a sentar no balanço antes dele e assim cair na própria macarronada:

- Que eu nada, herói! É fácil que nem beber água! Assuba na japecanga, pronto: eu balanço!
 - Então aceito porém você vai primeiro, gigante.
- Piaimã insistiu mas ele sempre falando pro gigante balançar primeiro. Então Venceslau Pietro Pietra amontou no cipó e Macunaíma foi balançando cada vez mais forte. Cantava:
 “Bão-ba-lão
 Senhor capitão,

Espada na cinta
Ginete na mão!"

Deu um arranco. Os espinhos ferraram na carne do gigante e o sangue espirrou. A Caapora lá embaixo não sabia que aquela sangueira era do gigante dela e aparava a chuva na macarronada. Molho engrossando. (ANDRADE, 2007, p. 119)

“Muiraquitã” é o capítulo que encerra a saga de Macunaíma, Jiguê e Maanape na cidade de São Paulo. Afinal, conquistado o objetivo, imediatamente retornam ao mato. Todavia, a antropofagia calcada na identidade nacional de acordo com Andrade, deixa marcas, já no capítulo seguinte, “A Pacuera de Oibê”:

Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Pathek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha. Não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho porém lhe balangando no beijo furado pendia a muiraquitã. (ANDRADE, 2007, p. 122).

Além de Macunaíma estar com o seu tembetá de volta - a muiraquitã presa ao lábio inferior - esta marca indígena no seu corpo, ele transforma os objetos da civilização - o revólver e o relógio - em brincos. Isso ocorre como resultado da inveja, ou admiração intrínseca que o herói sempre apresentou do gigante, quando este próprio aparece usando um par de brincos. Esse contato o metamorfoseia, deixando-lhe marcas, nas quais os brincos são evidências do processo antropofágico. O contexto também sempre influenciou as transformações do herói, o que se evidencia na seguinte citação:

por causa dela tudo ficara mais fácil. Desciam de rodada o Araguaia e quando Jiguê remava Maanape manejava o João-de-pau. Se sentiam marupiaras outra vez. Pois então Macunaíma adestro na proa tomava nota das pontes que carecia construir ou consertar pra facilitar a vida do povo goiano. (ANDRADE, 2007, p. 122)

Esse é o momento quando Macunaíma e seus irmãos estão de canoa rumo ao mato de onde vieram, e por estarem lá se sentiam índios outra vez.

Já o capítulo “Uraricoera” começa com o seguinte trecho:

No outro dia Macunaíma amanheceu com muita tosse e uma febrinha sem parada. Maanape desconfiou e foi fazer um cozimento de broto de abacate, imaginando que o herói estava hético. Em vez era impaludismo, e a tosse viera só por causa da laringite que toda a gente carrega de São Paulo. Agora Macunaíma passava as horas deitado de borco na proa da igarité e nunca mais que havia de sarar. (ANDRADE, 2007, p. 122)

No trecho percebe-se que Macunaíma está com uma doença que trouxe de São Paulo, o que aponta a simbologia desta obra, pois as marcas civilizatórias, como essa doença, fazem agora do herói um desconhecido dentro do mato onde nasceu, e para onde agora retornou. Afinal, há ainda no trecho que segue:

Abicaram e entraram na tapera. Vinha a boca-da-noite. Maanape com Jiguê resolveram fazer uma facheada pra pegarem algum peixe e a princesa foi ver si topava com algum arezi pra comerem. O herói ficou descansando. Estava assim quando sentiu no ombro um peso de mão. Virou a cara e olhou. Junto dele estava um velho de barba. O velho falou:

– Quem és tu, nobre estrangeiro?

– Não sou estranho não, conhecido. Sou Macunaíma o herói e vim parar de novo na terra dos meus. Você quem é?

O velho afastou os mosquitos com amargura e secundou:

– Sou João Ramalho. (ANDRADE, 2007, p. 176).

Antes da ida a São Paulo o herói fora imperador deste lugar, mas devido às transformações que a urbes causara no herói ele agora passa por desconhecido muitas vezes. Curiosamente ele é um desconhecido dentro do próprio império, talvez como consequência cabal de toda a sua moralidade antropofágica e ausência de projetos, conforme comenta Candido:

Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em consequência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência. (CANDIDO, 1993, p. 43).

Ou seja, como nunca houve inteireza de projetos para o império de Macunaíma, devido à sua flexibilidade enquanto imperador, o seu título também se pulverizou e já nem existia mais quando do seu retorno.

Neste, que é o penúltimo capítulo da obra, sob uma tendência negativista de Andrade, o herói demonstra ainda não ter consciência própria, e

utiliza qualquer uma que se apresente, numa completa falta de caráter, que como discutido anteriormente, pode ter todas as consciências que desejar:

No outro dia bem cedinho foram todos trabucar. A princesa foi no roçado Maanape foi no mato e Jiguê foi no rio. Macunaíma se desculpou, subiu na montaria e deu uma chegadinha até a boca do rio Negro pra buscar a consciência deixada na ilha de Marapatá. Jacaré achou? nem ele. Então o herói pegou na consciência dum hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma. (ANDRADE, 2007, p. 176)

Este é o capítulo em que o Macunaíma retorna para o local onde nasceu e de quem é filho, agora ele trapaceia seus irmãos, que morrem e ele fica sozinho. A sombra de Jiguê persegue Macunaíma por todo o capítulo e quando ele se livra dela é o intervalo entre este capítulo e “Ursa Maior”, que encerra a obra.

O negativismo diante de toda essa pluralidade, “falta de caráter”, que forma o Brasil fica expresso no seguinte trecho de “Ursa Maior”:

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 da 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 sinão 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. Decidiu:
 – Qual o quê!... Quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu! (ANDRADE, 2007, p. 147)

Devido à “falta de coragem” necessária para se encontrar uma coerente organização e sobreviver neste mundo, sobretudo civilizado, para Macunaíma, símbolo nacional, só restou o céu, um não-lugar, já que sua vitalidade carecia de entusiasmo em um lugar como este. Deixar este mundo foi escolha do herói, como quem diz ao estar apanhando de Ci, “segura senão eu mato”. Então, paradoxalmente, é o mundo que perde Macunaíma e este sofre sua última transformação quando vira um conjunto, organizado e ao mesmo tempo desorganizado, de estrelas: a constelação ursa maior.

E assim, sendo uma constelação, com seu brilho inútil, e ao mesmo tempo uma obra de arte, *Macunaíma* – ou *Macunaíma* - oferece um norte para quem está no mundo, como as constelações sempre fizeram com os navegantes, e a arte com seus admiradores.

2.2.2 Contradição, casualidade, espontaneidade e aleatoriedade em *Macunaíma*.

Na tentativa de definição de *Macunaíma* neste estudo, uma das suas particularidades marcantes é a contradição. Visto ser ele um sujeito aberto à absorção do mundo, suas regras são suscetíveis à situação e seus desejos muitas vezes se sobrepõem aos códigos que nós conhecemos como morais, éticos e de comportamento. Portanto, vemos no herói a contradição constante, conforme é sugerido por Kimberle López em seu artigo “Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mário De Andrade's ‘Macunaíma.’”, no qual a autora entende a contradição de *Macunaíma* de acordo com a contextualização do movimento modernista.

¹⁶*Macunaíma* incorpora a contradição central do movimento modernista: ele se esforça para definir uma identidade ao incorporar a fala popular e os mitos indígenas, mas também procura criar uma literatura cosmopolita para exportação internacional. (LÓPEZ, 1998, p. 25, tradução do autor)

Todavia, ao passo que a antropofagia seria solução para se pontuar uma identidade e encontrar autonomia cultural, no que diz respeito à civilização, essa dificuldade de regulamentação, essa aleatoriedade é vista por Andrade como o nosso maior problema, conquanto isso é o que significa “*Macunaíma*”, de acordo com as leituras que o autor fez do antropólogo alemão Koch-Grünberg, que em trânsito pela Amazônia tribal acabou por definir este termo como “o grande mau”, em seu livro *Vom Roraima Zum Orinoco* (1917).

¹⁶ *Macunaíma* embodies the central contradiction of the modernist movement: it strives to define a Brazilian identity by incorporating popular speech and indigenous myths, but also seeks to create a cosmopolitan literature for international export. (LÓPEZ, 1998, p. 25)

Makunaima significa "o grande mau" em Taulipang. Ele é complicado, perigoso, arrogante, encraveiro, traidor e o mais inteligente dos homens, sempre envolvido com sexo e poder. Ele é o criador de animais e peixes. Ele também criou homens. Mas acima de tudo ele é o "grande transformador" (RIBEIRO, 1993, p.9, tradução do autor).¹⁷

As contradições que formam o herói do Brasil são então, ao mesmo tempo, uma solução e um problema, pois Macunaíma é uma resposta que nos suscita perguntas. Macunaíma é uma obra de arte auto referencial e, ao mesmo tempo, dialoga com o ser brasileiro atemporal, ou seja, a ambiguidade é a força da obra e a força do herói, que é contraditoriamente um herói e um "grande mau".

Uma das muitas fontes da riqueza de Macunaíma é que ele pode ser lido tanto como busca de um caráter nacional como reconhecimento de que não existe tal coisa. Na verdade, representa o próprio drama interior das realidades culturais que fundem sistemas dominantes pré-existentes (europeus, neste caso) e novos. A ambiguidade se instala. A fragmentação tende a aumentar. (RIBEIRO, 1993, página 13, tradução do autor)¹⁸

Em consonância ao argumento supracitado de que *Macunaíma* é ao mesmo tempo uma solução e a compreensão de uma condenação, a contradição constante, a ambiguidade, a resposta e ao mesmo tempo uma pergunta, o sujeito brasileiro que o lê se entende e se questiona, como se nota na apresentação do herói:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 2007, p. 13)

Nas suas primeiras linhas o livro já apresenta uma grande contradição: havia silêncio enquanto se escutava o barulho do rio Uraricoera. Este início

¹⁷ Makunaima means "the great mean one" in Taulipang. He is tricky, dangerous, arrogant, troublemaker, traitor and the smartest of men, always involved with sex and power. He is the creator of animals and fish. He also created men. But above all he is the "great transformer" (RIBEIRO, 1993, p.9)

¹⁸ One of the many sources of Macunaíma's richness is that it can be read both as a search for a national character and as a recognition that there is not such a thing. Indeed, it represents the very inner drama of cultural realities that fuse pre-existing dominant systems (European, in this case) and new ones. Ambiguity installs itself. Fragmentation tends to rise. (RIBEIRO, 1993, p. 13)

causa a dúvida no leitor, uma vez que Macunaíma não tem pai – sequer se faz menção deste durante toda a obra - e tampouco se compreende se o herói é filho da índia tapanhumas, filho do medo da noite ou filho do barulho do Uraricoera. Entende-se que o herói é filho de alguém e do lugar ao mesmo tempo. Segundo Vieira (apud: BASSNETT, 1999, p. 102), a antropofagia oferece:

[u]ma oposição à visão do nacionalismo ontológico, que busca localizar a origem de um *logos* nacional; ele avança em um contraponto, um nacionalismo diferencial e modal, como um movimento dialógico da diferença: a ausência de caráter ou personagem, ao invés do caráter da personagem, a ruptura, ao invés do curso linear; a historiografia como um gráfico sísmico da fragmentação. (VIEIRA, apud: BASSNETT, 1990, p. 103, tradução do autor).¹⁹

Da mesma forma, deve-se notar que o herói é adjetivado pela primeira vez na obra como feio, talvez por suas características serem incomuns ou plurais em demasia, possivelmente raras a ponto de causar o estranhamento. Isso nos distancia das coisas que consideramos familiares e por extensão seguras e agradáveis, conforme teoriza Freud em seu texto *Das Unheimliche* (1919). Afinal, como se sabe, Freud era fundamental ao movimento modernista, e por extensão a Andrade e *Macunaíma*:

Em *Macunaima*, a mediação entre o material folclórico e o tratamento literário moderno faz-se via Freud e consoante uma corrente de abordagem psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do Inconsciente e da "mentalidade pré-lógica" propiciaram. [...] A presença de Freud é evidente na ficção de Mário de Andrade e já se impõe na curiosa novela *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), em que se narra a história de uma jovem alemã chamada por uma família burguesa para dar iniciação sexual ao primogênito. Nos contos escritos mais tarde, há um uso discreto mas constante dos processos

¹⁹ Opposing the view of an ontological nationalism, which seeks to locate the origin of a national *logos*, considered as a point, he advances a counterpoint, a modal, differential nationalism as a dialogical movement of difference: 'the dis-character, instead of the character, the rupture instead of the linear course; historiography as the seismic graph of fragmentation'. (VIEIRA, In: BASSNETT, 1990, p. 103).

psicanalíticos: recalques, sublimações, regressões, fixações etc. Em *Macunaíma*, o freudismo coincide em cheio com o primitivismo subjacente: a leitura da rapsódia mostra, porém, que não se tratava de uma forma ingênua de primitivismo, mas um aproveitamento das suas virtualidades estéticas. (BOSI, 1975, p, 398)

A aparente contradição que rege o comportamento do herói muitas vezes, como comenta Bosi na citação acima, pode ser considerada uma virtualidade estética de Macunaíma, considerada “contradição” dentro da psique do leitor. Além disso, no trecho de *Macunaíma* onde se lê:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:
– Ai! que preguiça!...
e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. (ANDRADE, 2007, p. 13)

Depreende-se uma contradição similar ao contraste do fato de que se fazia silêncio enquanto se ouvia o barulho do Uraricoera. Neste trecho, logo após a afirmação de que o Macunaíma não falava, afirma-se que este falava quando o incitavam, demonstrando assim meandros da casualidade dentro da obra de Andrade.

No que tange aos imediatismos, Macunaíma é incapaz de seguir qualquer projeto, e esta talvez seja a energia do seu ser. Os imediatismos dominam o herói e são os pequenos desejos que formam o fim deste primeiro capítulo da obra e todo o segundo capítulo – “Maioridade” - no qual se entende Macunaíma como preguiçoso, sexual, argumentativo, astuto, entre outros predicativos. Assim, nota-se que o seu desenvolvimento é sempre fruto da casualidade do momento, ou seja, sempre imediata, como é verificado no seguinte trecho de “Maioridade”:

– Culumi faz isso não, meu neto, culumi faz isso não... Vou te igualar o corpo com o bestunto.
Então pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma afastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá. (ANDRADE, 2007, p.21).

Este excerto aborda quase diretamente a espontaneidade que desenvolve o herói, afinal foi em um golpe que a cotia lançou o caldo sobre Macunaíma, que espontaneamente conseguiu livrar apenas o rosto, assim formando-o diferente do resto do corpo. É um momento que aborda a casualidade da formação física do herói, mas simboliza a aleatoriedade do ser em uma instância mais vasta, pois enfim, o seu destino é aleatório, o que transforma o livro em uma obra tão plural.

Ainda neste capítulo, assim que Macunaíma é transformando em sujeito desenvolvido pela cotia, ele mata sua mãe sem querer, visto que após de repente topar com uma “viada parida” ele a mata, e quando se aproxima percebe que é sua mãe, a partir disso ele resolve partir “por esse mundo” junto com a Iriqui e seus dois irmãos, Jiguê e Maanape.

Dessa forma, o capítulo “Maioridade” é esclarecedor quanto ao efeito dominó que constitui *Macunaíma*. Percebe-se a espontaneidade que formula o herói fisicamente e no âmbito do seu destino. Recordando-nos de que Macunaíma é a representação do ser nacional e que seu nome significa “o grande mau”, conseguimos ter noções da dialética identitária nacional proposta por Mário de Andrade.

Esta falta de projetos como leitmotiv faz de *Macunaíma* uma obra abertamente plural, é o estilo pontual para a representação da miscelânea que é o Brasil. Macunaíma age de maneira imprevisível e, junto com seus irmãos, erra por onde bem entende:

A fusão de muitos traços culturais particulares é o que permite que Macunaíma seja universal. No entanto, observa Alfredo Bosi (1988: 178), “não há em Macunaíma a contemplação serena de uma síntese, pelo contrário.” O autor insiste na maneira incoerente e desconexa de ser deste “caráter” que é tão plural que acaba sendo “nenhum”. E aquele possível “otimismo” - que era o amor pelo discurso e ações populares, com seu conteúdo livre e instintivo - colide com a percepção melancólica de uma situação amorfa, sem

estrutura nem projeto ". (RIBEIRO, 1993, página 12, tradução do autor)²⁰

Errando pelo mato, no capítulo seguinte – “Ci, Mãe do Mato” -, mais uma vez de maneira aleatória, acontece com o herói o fato que condicionaria toda a história que se segue, pois conhece Ci, a mãe do mato, uma amazona com a qual se relaciona. Esse relacionamento contraditório conduz o protagonista a empreender suas atividades conforme a estrutura típica de uma saga²¹, ou seja, é na casualidade das satisfações destes pequenos desejos aleatórios que ele tem relação com Ci, Mãe do Mato, no terceiro capítulo:

O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú [...] O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói soltando berros formidandos que diminuía de medo os corpos dos passarinhos. Afinal se 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. [...] Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem. (ANDRADE, 2007, p. 25).

A partir desse trecho Ci segue a jornada com Macunaíma e seus irmãos, “Os dois brincavam e depois ficavam rindo um pro outro” (p. 26). Dessa relação nasceu o filho de Macunaíma e Ci, mas este logo morreu por mamar no peito de sua mãe que tinha sido sugado por uma cobra. A cena seguinte é quando a Ci entrega a muiiraquitã para Macunaíma, antes de também morrer:

Terminada a função a companheira de Macunaíma, toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinques

²⁰ The fusion of many particular cultural traits is what allows Macunaíma to be universal. However, notes Alfredo Bosi (1988: 178), “there is not in Macunaíma the serene contemplation of a synthesis. Quite the contrary. The author insists in the incoherent and disjointed way of being of this ‘character’ who is so plural that he turns out to be ‘none’. And that possible ‘optimism’ - that was a love for popular speech and deeds, with their free and instinctive contents - collides with the melancholic realization of an amorphous situation without backbone nor project.” (RIBEIRO, 1993, p. 12)

²¹ “SAGA – norueguês arcaico *saga*, história.” (MOISÉS, 1985, p.469)

passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta do Centauro.

No outro dia quando Macunaíma foi visitar o túmulo do filho viu que nascera do corpo uma plantinha. Trataram dela com muito cuidado e foi o guaraná. Com as frutinhas piladas dessa planta é que a gente cura muita doença e se refresca durante os calorões de Vei, a Sol. (ANDRADE, 2007, p. 28).

Uma representação importante da casualidade na saga e no comportamento de Macunaíma reside no fato de que ele andava com a Iriqui como companheira, esta que antes era a mulher de seu irmão, ela desaparece da história após o herói conhecer Ci. Macunaíma começa a nutrir um sentimento espontâneo por Ci - talvez por ela tê-lo feito imperador do mato - afinal ele sofre por sua perda e do filho de ambos.

Há de se perceber que a escolha de ir para São Paulo - fundamental da saga de Macunaíma — também foi feita de maneira aleatória. Contudo, trata-se de uma casualidade completamente simbólica, em uma única cena, de toda a ambiguidade que forma a completude do herói:

Dito isto o passarinho uirapuru executou uma letra no ar e desapareceu.

Quando os manos chegaram da pesca Macunaíma falou pra eles:

– la andando por um caminho negaceando um catingueiro e vai, presenciei um friúme no costado. Botei a mão e saiu uma lacraia mansa que me falou toda a verdade.

Então Macunaíma contou o paradeiro da muiraquitã e disse pros manos que estava disposto a ir em São Paulo procurar esse tal Venceslau Pietro Pietra e retomar o tembetá roubado.

– ...e cascavel faça ninho si eu não topo com a muiraquitã! Si vocês venham comigo muito que bem, si não, homem, antes só do que mal acompanhado! Mas eu tenho opinião de sapo e quando encasqueto uma coisa agüento firme no toco. Hei de ir só pra tirar a prosa do passarinho uirapuru, minto! da lacraia.

Depois que discursou Macunaíma deu uma grande gargalhada imaginando napeça que pregava no passarinho. Maanape e Jiguê resolveram ir com ele,mesmo porque o herói carecia de proteção. (ANDRADE, 2007, p. 35)

Aleatoriamente Macunaíma não fala que o animal revelador de “toda a verdade” é um pássaro que lhe pousou, mas uma lacraia que estava sobre suas costas. Macunaíma mente para os seus irmãos, e quando fala a verdade, se corrige e exclama “minto!”. Estas subversões são representativas nesta cena, que reflete a principal tomada de decisão do herói na obra, ou seja, o grande plot twist.

Este momento da citação supracitada é representativo do quanto Macunaíma é um símbolo, para poder “entender” o que o pássaro lhe representou com seu voo, afinal, ele é também a própria natureza, a ponto de comunicar-se com ela. Todavia, essas subversões que tornam Macunaíma alguém sem caráter, também lhe conferem características do herói clássico, aquele que possui alguma virtude adicional em relação aos outros. Por isso seus irmãos, no fim da citação acima, resolvem acompanhá-lo, não confiando totalmente no herói, mas por ele carecer de proteção. Nesta citação, portanto, há a demonstração de como a casualidade faz de Macunaíma um herói, sem caráter, e símbolo do Brasil, ainda no nível da natureza.

A sequência da obra trata da interação do herói com a civilização, pois a partir desse ponto o herói trava embates contra o mundo civilizado, em contraste com sua situação favorável no mundo do mato, onde ele é imperador. Seus conflitos se tornam mais complexos, e para conseguir o que almeja, o herói precisa criar planos e estabelecer projetos, evidenciando, assim, sua inteligência e demandando o abandono do seu conforto, o mato, seu útero simbólico.

Todavia a contradição, a casualidade e a ambiguidade não abandonam o herói. Vai perceber-se que todos os projetos que ele constrói se ajustam e se transformam no processo, fazendo dele um alguém aleatório, o que encontra explicação nas palavras de Gilda de Mello e Sousa em *O Tupi e o Alaude* (2003), quando compara *Macunaíma* com os romances de cavalaria:

Ao contrário do cavaleiro que, para alcançar a vitória, *afronta sozinho os perigos da aventura*, o herói nacional *foge das dificuldades buscando sempre a proteção dos irmãos*. Além disso, se a aventura em que o primeiro está empenhado é uma *empresa consciente*, fruto de *uma vontade pessoal* (uma escolha), que o engaja em relação a *um objetivo*, a de Macunaíma é uma sucessão de *atos fortuitos* (sem projeto), surgidos *ao acaso* e visando muitas vezes *dois alvos opostos*. (SOUZA, 2003, p. 79)

Reitera-se então que Macunaíma age aleatoriamente por não obedecer a projetos, além de manifestar a antropofagia de deglutir todas as

nacionalidades e ser símbolo da ideologia modernista de valorização da identidade nacional.

Em “Vei, a sol” Macunaíma demonstra a predisposição a subverter qualquer ordem que se tenha estabelecido. Vei lhe oferece casamento com as suas três filhas, Oropa, França e Baía, sob a única condição de ele não estar mais com qualquer outra mulher senão suas filhas. O herói concorda de imediato e faz juramento em nome de sua mãe. Todavia, tão logo Vei e suas filhas deixam Macunaíma sozinho, ele tem relação com uma mulher portuguesa. Essa falta de caráter do herói nesse capítulo fortalece a ambiguidade da sua personalidade: O exemplo mais claro da infidelidade de Macunaíma à cultura nativa, entretanto, é sua incapacidade de se comprometer com uma mulher brasileira. Vei, a sol, propõe que se ele pode ser um marido fiel a qualquer de suas filhas, ela lhe dará a Europa, a França e a Bahía como dote, mas o inconstante Macunaíma trai estas donzelas tropicais com uma pescadora portuguesa, um erro pelo qual ele paga em com sua vida. [...] no nível da estrutura do enredo, então, a vingança final de Vei indica uma valorização da cultura nacional brasileira em face da influência estrangeira. (LÓPEZ, 1998, página 33, tradução nossa)²²

“Teque-teque, Chupinzão e a Injustiça dos Homens” é um capítulo em que o herói precisa decidir se vai à Europa atrás do gigante ou não. Porém, após perder seu dinheiro, não tem mais meios de custear a viagem e assim, reflete:

Tirou as calças pra refrescar e pisou em cima. A raiva se acalmou no sufragante e até que muito satisfeito Macunaíma falou pros manos:
– Paciência, manos! não! não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia na certa escolhamba a inteireza do nosso caráter. (ANDRADE, 2007, p. 102)

Neste trecho fica evidente a contradição, visto que o herói se refere à inteireza do caráter americano, justamente em um capítulo que se baseia nas enganações e reflexões sobre a injustiça dos homens.

²² The clearest example of Macunaíma’s infidelity to native culture, however, is his inability to commit to a Brazilian woman. Vei, the sun, purposes that if he can be a faithful husband to any of her daughters, she will give him Europe, France and Bahía as a dowry, but the inconstant Macunaíma betrays these tropical maidens with a Portuguese fishwife, a mistake for which he ultimately pays with his life. [...] on the level of plot structure, then, Vei’s final vengeance indicates a valorization of Brazilian national culture in the face of foreign influence. (LÓPEZ, 1998, p. 33)

De acordo com López, percebe-se em “A Pacuera de Oibê” outro exemplo da ambiguidade do personagem como extensão da antropofagia que o forma:

A ambiguidade ideológica de aceitar influência estrangeira também pode ser vista na falta de um caráter nacional consistente de Macunaíma. Uma das primeiras indicações é a valorização do herói de mercadorias estrangeiras, uma vez que ele pega revólveres Smith e Wesson, um relógio Patek e algumas galinhas Leghorn importadas com ele quando sai de São Paulo pela última vez. (LÓPEZ, 1998, p. 33, tradução nossa)²³

De acordo com a autora, existe a ambiguidade formadora do personagem concomitante à ambiguidade modernista de se aceitar teorias europeias na construção de uma estética de emancipação da identidade nacional, conquanto que Andrade foi leitor de Koch-Grunberg, na formulação da sua teoria indianista, além de que movimentos dadaístas franceses, que já teriam formulado teorias de um canibalismo anti-burguês, esses influenciadores diretos do manifesto antropófago de Oswald de Andrade. Portanto, de acordo com López, essa materialização europeia que Macunaíma traz consigo em “A Pacuera de Oibê” é reflexo da ambiguidade ideológica do movimento e que causaria no herói a falta de consistência em relação ao caráter nacional. São objetos que, ao mesmo tempo, exemplificam a antropofagia do herói e denunciam a formação do caráter nacional quando posto em contato com o processo colonizador civilizatório.

2.2.3 A linguagem na formação de *Macunaíma*

É fundamental para a análise da linguagem em *Macunaíma* compreender o termo “Ai! Que preguiça!”, uma constante na fala do herói, pois também por meio dela é possível que se compreenda o desenvolvimento do personagem dentro da obra, já que essa expressão muda seus significados de

²³ The ideological ambiguity of accepting foreign influence can also be seen in Macunaíma's lack of a consistent national character. One of the first indications of this are the hero's valorization of foreign goods, since he takes Smith and Wesson revolvers, a Patek clock and some imported Leghorn chickens with him when he leaves São Paulo for the last time. (LÓPEZ, Kimberle, 1998, p. 33)

acordo com as mudanças sofridas pelo personagem. Portanto, por meio desse fragmento de linguagem é possível notar a dialética proposta por Mário de Andrade.

Por meio da linguagem também se nota que o popularesco se manifesta em *Macunaíma* como pluralizador da linguagem nacional, ao romper com a tendência erudita parnasiana que o antecede, conforme comenta Alfredo Bosi a respeito da importância dessa ruptura na década de 1920:

Mas, se desviarmos o foco da atenção da ruptura para as permanências, constataremos o quanto ficou da linguagem reelaborada no decênio de 20. A dívida maior foi, e era de esperar que fosse, a da poesia. Mário, Oswald e Bandeira tinham desmembrado de vez os metros parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na tessitura do verso. (BOSI, 1975, p. 433)

Quando ainda reside no mato, completamente imerso no mundo da segurança, *Macunaíma* é resistente ao progresso civilizatório expansivo, conforme comenta Bomeny:

Morse se preocupou em mostrar de que forma Mário, partindo do particular, do local, do primitivo, atribui à civilização um sentido distinto daquele que boa parte da tradição intelectual confundira com progresso, com racionalização. Mário de Andrade resistira à versão mais instrumental da racionalização sugerindo ao país a “terapia da indolência” o sentido da preguiça, da conversa fiada, do “quality time”. (BOMENY, 1995, p. 26)

Tanto é verdadeira essa assertiva que, como se demonstrará, a linguagem de *Macunaíma* se expande conforme ele entra em contato com a civilização. Entretanto, nos primeiros capítulos da obra, vê-se que o herói está completamente inserido no mundo de quem é filho, e sua linguagem não se expõe para além da expressão da sua preguiça.

Tendo esta relação uterina com o lugar e a cultura do mato, *Macunaíma* não simboliza o mundo, pois não há ausências na sua existência, e pode-se compreender que assim não há rompimento umbilical. Se partirmos do pressuposto de que palavras nomeiam ausências, ou de que as palavras são buscas constantes por respostas e as maiores representações do conflito que

há entre o homem e o mundo, podemos interpretar o “Ai! Que preguiça!” de Macunaíma como uma expressão de quem é filho do mundo em que está completamente inserido. Desta maneira, o herói não possui ausências a serem preenchidas, tal qual a repetição dessa sua expressão simplista como manifestação de um inconsciente em repouso²⁴. A sexualidade do protagonista na obra, aliás, é representada antes de qualquer evidência de desenvolvimento verbal, como se segue na narrativa:

O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaiamuns dizque habitando a água-doce por lá. No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e freqüentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo. (ANDRADE, 2007, p. 13)

Nesse trecho, além da representação do desejo do herói pelas mulheres da sua tribo, observa-se um dos poucos momentos em que o herói respeita algum tipo de ordem, uma vez que ele ainda não simboliza o mundo, não o questiona, não percebe ausências e tampouco verbaliza. Nesses trechos iniciais, ainda de apresentação do herói, há evidências de que ele possui vocabulário, mas apenas não o utiliza, afinal:

Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar. (ANDRADE, 2007, p.13)

²⁴ Lacan enfatizou que o inconsciente tinha “a estrutura radical da linguagem”. Essa idéia seria retomada em 1972-1973, no seminário *Mais, ainda*, no ensejo de um enunciado famoso: “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”, seguido de uma outra formulação: “A linguagem é a condição do inconsciente.” A idéia lacaniana de uma primazia da linguagem — e, portanto, do significante — repousa no dado primordial de que o indivíduo não aprende a falar, mas é instituído (ou construído) como sujeito pela linguagem.

A criança, portanto, é sujeitada logo de saída a uma ordem terceira, a ordem simbólica, cujo esteio original é a metáfora do Nome-do- Pai. Por ser captada num universo significante, a criança começa a falar muito antes de saber conscientemente o que sua fala diz: “A linguagem, portanto”, escreve Joël Dor, “aparece como a atividade subjetiva pela qual *dizemos algo totalmente diferente do que acreditamos dizer naquilo que dizemos*. Esse ‘algo totalmente diferente’ institui-se, fundamentalmente, como o inconsciente que escapa ao sujeito falante, por estar constitutivamente separado dele”.(ROUDINESCO; PLON, 1998, p.378)

Lê-se que Macunaíma já possuía vocabulário, pois este despontava em seus sonhos, por meio de “palavras-feias”. A isso se segue o trecho que expõe o momento no qual Macunaíma principiou a falar:

Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto era sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam, muito simpatizadas, falando que “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”, e numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente.

Nem bem teve seis anos deram água num chocalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos. E pediu pra mãe que largasse da mandioca ralando na cevadeira e levasse ele passear no mato. (ANDRADE, 2007, p.13)

A partir do momento em que o herói começa a usar a linguagem, começam se manifestar ausências em si para além do desejo sexual, como o desejo de passear no mato.

Portanto, a forma como o herói adquire a linguagem ao longo da obra é representativa do seu desenvolvimento. Isso se reflete nos trechos que seguem este primeiro capítulo e que tratam de pequenos desejos que o herói adquire, como se vê:

Macunaíma pediu um pedaço de curauá pro mano porém Jiguê falou que aquilo não era brinquedo de criança. Macunaíma principiou chorando outra vez e a noite ficou bem difícil de passar pra todos.

No outro dia Jiguê levantou cedo pra fazer armadilha e enxergando o menino trstinho falou:

– Bom-dia, coraçãozinho dos outros.

Porém Macunaíma fechou-se em copas carrancudo.

– Não quer falar comigo, é?

– Estou de mal.

– Por causa?

Então Macunaíma pediu fibra de curauá. Jiguê olhou pra ele com ódio e mandou a companheira arranjar fio pro menino. (ANDRADE, 2007, p. 14)

A citação acima trata de um momento no qual o Macunaíma ainda é considerado um “menino” e tem relatada a sua primeira tristeza. Afinal, é também o primeiro momento em que ele deseja algo que não está à sua disposição, o fio de curauá, o qual seu irmão logo trata de lhe conseguir, para manter o herói no espaço do seu conforto. Esse papel de subserviência e cumplicidade dos dois irmãos de Macunaíma será mantido durante toda a obra

como uma espécie de manutenção da proteção umbilical que não permite que a linguagem se desenvolva, enquanto por outro lado o acesso do herói ao mundo o obriga a se desenvolver.

No capítulo “Boiuna Luna” Macunaíma se despede das Icamiabas e segue caminhando pelo mato, afinal, sem projetos ele não deve se estabelecer. O herói entoava cantos de tristeza:

Gauderariam gauderariam por todos aqueles matos sobre os quais Macunaíma imperava agora. Por toda a parte ele recebia homenagens e era sempre acompanhado pelo séquito de araras vermelhas e jandaias. Nas noites de amargura ele trepava num açazeiro de frutas roxas como a alma dele e contemplava no céu a figura faceira de Ci. “Marvada!” que ele gemia... Então ficava muito sofrendo, muito! e invocava os deuses bons cantando cânticos de longa duração...
 “Rudá, Rudá!...
 Tu que secas as chuvas,
 Faz com que os ventos do oceano
 Desembestem por minha terra
 Pra que as nuvens vão-se embora
 E a minha marvada brilhe
 Limpinha e firme no céu!...
 Faz com que amansem
 Todas as águas dos rios
 Pra que eu me banhando neles
 Possa brincar com a marvada
 Refletida no espelho das águas!...” (ANDRADE, 2007, p. 30)

Macunaíma dá conta também do popularesco da cultura nacional nesta dialética identitária e isso caracteriza, antes da forma, a linguagem da obra, visto que essa era uma preocupação ampla do autor:

Macunaima, meio epopéia meio novela picaresca, atuou uma idéia-fôrça do seu autor: o emprego diferenciado da fala brasileira em nível culto; tarefa que deveria, para ele, consolidar as conquistas do Modernismo na esfera dos temas e do gosto artístico. Muito da teoria literária e musical escrita por Mário de Andrade na década de 30 centrou-se nesse problema, prioritário para o escritor e o compositor brasileiro, dividido entre um ensino gramatical lusiada e uma praxis lingüística afetada por elementos indígenas e africanos e cada vez mais atingida pelo convívio com o imigrante europeu. (BOSI, 1975, p. 401)

Deve-se pontuar também que Macunaíma neste capítulo – “Boiuna Luna” – fez da muiiraquitã um tembetá e o carrega no “beijo” inferior. A muiiraquitã é a única lembrança que Ci deixou para o herói, e talvez a importância desta pedra para o herói esteja refletida no cântico que ele entoava

na citação acima, quando pede para Rudá que limpe o céu para que a constelação que Ci virou possa refletir nas águas e assim ele se sinta mais próximo dela. Ou seja, Macunaíma está implorando por uma aproximação com o símbolo que virou Ci, o que significa que a ausência dela o faz desenvolver a canção.

Na sequência da narrativa, o herói entra em conflito com a personagem Boiuna Luna e a cabeça decepada desta acaba seguindo Macunaíma e seus irmãos. Na cena em que os três irmãos estão fugindo da Boiuna Luna, quando escondidos dentro de um casebre onde a cabeça não consegue entrar, Macunaíma se dá conta que perdeu a muiraquitã.

Quando a cabeça da Boiuna desiste de perseguir os três, eles não conseguem encontrar mais a muiraquitã e o herói pede ajuda para o negrinho do pastoreio para encontrar a pedra. Logo surge um passarinho uirapuru que “sarapanteia” pelos joelhos e barriga do herói e este entende o recado do pássaro: a muiraquitã fora engolida por uma tartaruga, um pescador pegou o bicho, sacou a pedra e vendeu para um peruano colecionador de pedras chamado Venceslau Pietro Pietra, que vive em São Paulo:

Uma feita em que deitara numa sombra enquanto esperava os manos pescando, o Negrinho do Pastoreio pra quem Macunaíma rezava diariamente se apiedou do panema e resolveu ajudá-lo. Mandou o passarinho uirapuru. Quando sinão quando o herói escutou um tatalar inquieto e o passarinho uirapuru pousou no joelho dele. Macunaíma fez um gesto de caceteação e enxotou o passarinho uirapuru. Nem bem minuto passado escutou de novo a bulha e o passarinho pousou na barriga dele. Macunaíma nem se amolou mais. Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava. E era que Macunaíma estava desinfeliz porque perdera a muiraquitã na praia do rio quando subia no bacupari. Porém agora, cantava o lamento do uirapuru, nunca mais que Macunaíma havia de ser marupiara não, porque uma tracajá engolira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde pra um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê. (ANDRADE, 2007, p. 34)

Macunaíma até o momento da narrativa que corresponde à citação acima sempre esteve dentro do mundo do mato, onde se tornou, e do qual sempre terá sido, imperador. A partir de quando o pássaro lhe indica onde está a muiraquitã Macunaíma decide ir a São Paulo, percebe-se então que ele é

inserido de forma cada vez mais contundente no mundo do simbólico, das ausências, e assim desenvolve sua fala baseada na verbalidade e nos códigos da civilização, o que significa que seu conjunto cognitivo de até então – como o que o levava a comunicar com o passarinho -, sofreria transformações e nunca mais seria o mesmo.

O ápice do ímpeto comunicativo do herói ocorre quando morrem sua mãe e as duas personagens por quem ele mais nutriu sentimento durante a história, tanto é que o “Ai! que preguiça...” não esteve mais na narrativa depois de tais mortes, ou seja, elas o tiram do mundo do conforto e começa a urgir respostas ao herói, de forma que sua linguagem extrapola sua expressão quase única, de manifestação da preguiça.

Todo o conjunto cognitivo que o herói possuía para lidar com o mundo até então não lhe serve mais quando ele está em São Paulo, e a expressão “Ai! que preguiça!...” ressurge ressignificada, com o sentido literalmente oposto ao qual o herói usava no mato: se naquele contexto, no mato, ele manifestava preguiça porque ainda estava no “útero” e não precisava de resposta alguma, agora ele está completamente deslocado e precisa de todas as respostas para o mundo:

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinqüenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xexéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaus. Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói!... Murmurou desolado:

– Ai! que preguiça!...

Resolveu abandonar a empresa, voltando pros pagos de que era imperador.

Porém Maanape falou assim:

– Deixa de ser aruá, mano! Por morrer um carangueijo o mangue não bota luto não! que diacho! desanima não que arranjo as coisas! (ANDRADE, 2007, p. 38).

Em consonância à situação do herói, nas cenas seguintes a expressão “a inteligência do herói estava muito perturbada” se repete algumas vezes, afinal se trata da aquisição de sentido de um mundo novo para Macunaíma, a sua inteligência passava por um processo antropofágico. Como

quando se explicita no trecho seguinte, as mulheres ensinam o herói a respeito das máquinas e se diz que “o herói aprendia calado”:

A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagüi-açu não era sagüim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncoss esturros não eram nada disso não, eram mas clácsons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. (ANDRADE, 2007, p. 40)

A relação entre homens e máquinas perturba Macunaíma, obviamente, porque o herói está à procura de respostas para essa relação estranha para ele, por isso também o herói estava “aprendendo calado”. Portanto, este é um momento representativo da antropofagia do herói (símbolo da formação do sujeito brasileiro, oriundo das florestas e de seus elementos, bem como das raças de sua constituição) por meio da sua aquisição de conhecimento do mundo e conseqüente desenvolvimento da sua linguagem, pois que no trecho seguinte:

Não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma lara explicável mas apenas uma realidade do mundo. 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 satisfa mãe. Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas. (ANDRADE, 2007, p. 40)

Fica claro na citação acima que Macunaíma não compreendeu claramente a dinâmica social, já que a linguagem ainda não lhe é clara, ele se torna um meio de transformação dos significados, um deglutidor do mundo, e não apenas o mundo se transforma, mas ele também está a se metamorfosear conforme adquire tais códigos.

“Carta pras Icamiabas” é o momento da narrativa em que o herói escreve às amazonas sobre o que é São Paulo, com o objetivo de pedir a elas

que mandem para ele mais bagos de cacau para que possam trocar por dinheiro. Sobretudo nesse capítulo do presente trabalho chama a atenção a linguagem usada por Macunaíma na escrita da carta às Icamiabas. Em contraste com os primeiros momentos da obra, quando o herói dizia apenas “Ai! que preguiça...”, no momento de redigir a carta ele demonstra uma verbosidade extensa, e capacidade de interpretação detalhada da dinâmica da urbe onde agora vive. É o momento em que se evidencia a transformação que a cidade causa no herói, já que na carta ele demonstra que sua linguagem é ao mesmo tempo erudita e popular, moderna e arcaica, tal qual a própria cidade de São Paulo:

Todos coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro, sem divisão de horas separando o trabalho do ócio, sem períodos de apogeu que contrastem com as épocas de decadência. O tempo primordial destruiu as contradições e restabeleceu a justiça, nivelando os momentos de penúria à abundância, a civilização técnica do Sul à cultura agrária e arcaica do Nordeste. (MELLO E SOUZA, 2003, p.32)

Ao levar em consideração que é por meio das palavras que formamos nossos pensamentos, é notório em “Carta Pras Icamiabas” devido ao seu vocabulário, agora vasto, que Macunaíma absorveu São Paulo na sua forma de pensar, ou seja, ela agora faz parte da sua identidade. A partir de “Carta Pras Icamiabas” pode se compreender como Macunaíma agora também é a São Paulo:

Muito estimaríamos que compartilhásseis da nossa desconfiança, senhoras Amazonas; e que convidásseis também algumas dessas damas para demorem nas vossas terras e Império nosso, por que aprendais com elas um moderno e mais rendoso género de vida, que muito fará avultar os tesoiros do vosso Imperador. E mesmo, si não quizerdes largar mão da vossa solitária Lei, sempre a existência de algumas centenas dessas damas entre vós, muito nos facilitará o “modus in rebus”, quando for do nosso retorno ao Império do Mato Virgem, cujo este nome, aliás, proporíamos se mudasse para Império da Mata Virgem, mais condizente com a lição dos clássicos. (ANDRADE, 2007, p. 73)

Até este capítulo o herói esteve a observar a cidade calado e com traços de voyeurismo, tem comunicado pouco, tentando absorver alguma lógica concernente às pessoas e o mundo. Reflexo disso é a forma plural que Macunaíma agora se utiliza da linguagem, desde a linguagem culta e palavras

antigas, que sugerem alguma pesquisa feita por ele, como alguns deslizes de grafia, que sugerem, por sua vez, a sua pluralidade peculiar. Desta maneira, esta miscelânea vocabular que caracteriza “Carta Pras Icamiabas” acusa a antropofagia do herói na absorção vasta da dinâmica da comunicação e, por extensão, do pensamento civilizado.

A compreensão que o personagem faz da língua portuguesa é um resultado da sua compreensão do povo da civilização, e Macunaíma o deglute, o absorve e agora é também um civilizado, cujo vocabulário é uma miscelânea, ou seja, Macunaíma deglutiou não apenas uma língua portuguesa padronizada, mas pedaços históricos dela, expressões contextuais, inclusive ao falar sobre o povo de São Paulo o herói repara que este sabe diferenciar a língua falada da língua escrita, como se percebe:

De outras e muitas grandezas vos poderíamos ilustrar, senhoras Amazonas, não fora perlongar demasiado esta epístola; todavia, com afirmar-vos que esta é, por sem dúvida, a mais bela cidade terráquea, muito hemos feito em favor destes homens de prol. Mas cair-nos-íam as faces, si ocultáramos no silêncio, uma curiosidade original deste povo. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra. Assim chegado a estas plagas hospitalares, nos demos ao trabalho de bem nos inteirarmos da etnologia da terra, e dentre muita surpresa e assombro que se nos deparou, por certo não foi das menores tal originalidade lingüística. Nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor eforça nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. (ANDRADE, 2007, p. 76)

Além da pluralidade da identidade do herói nacional, na citação acima se torna clara sua admiração em relação ao mundo civilizado, que o lança ao mundo do simbólico²⁵, porque a partir de então ele quer se transformar no que ainda não é, e assim busca, coleciona, absorve. Como resultado, sua linguagem se torna representativa na obra. Todavia, já havia na obra indícios desta “fome” de Macunaíma em relação à cultura paulista, quando em contato

²⁵ Termo extraído da antropologia e empregado como substantivo masculino por Jacques Lacan, a partir de 1936, para designar um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.714)

com o gigante ele não encontrava sentido em colecionar pedras, mas disse que desejaria reunir uma coleção de palavras feias.

Portanto em “Carta Pras Icamíabas” fica evidente o despertar de desejos no herói e a jornada fora da sua zona de conforto. Mas é um processo que fica claro neste capítulo se contrastarmos-lo com o início do desenvolvimento de Macunaíma, quando tudo o que ele dizia era “Ai! que preguiça...”, ainda no seio do mato deitado nas redes feitas dos cabelos das tapanhumas, inversamente proporcional à sua atitude depois de estar vivendo algum tempo próximo à região do Pacaembu, quando ele escreve tamanha carta.

No capítulo que segue, intitulado “Pauí-Pódole”, fica declarado o tempo que Macunaíma se dedica ao estudo da língua portuguesa: “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito.” (p. 80), e “Pauí-Pódole” é um capítulo em que o herói estuda:

Macunaíma ficou de azeite uma semana, sem comer sem brincar sem dormir só porque desejava saber as línguas da terra. Lembrava de perguntar pros outros como era o nome daquele buraco mas tinha vergonha de ir pensar que ele era ignorante e moita. (ANDRADE, 2007, p. 81)

Em “Pauí-Pódole” o herói já é civilizado, e isso se percebe por meio da sua linguagem, tanto que no fim deste capítulo ele discursa para a população que se aglomera em uma praça, com tamanha eloquência que esta se emociona.

Em “A Velha Ceiuci” a linguagem de Macunaíma retrata o sentimento do conforto do seio do mato, do qual ele agora lembra. Este capítulo ao mesmo tempo se refere à sua mãe e a um lugar e, como no primeiro parágrafo do livro, também faz referência ao barulho do rio Uraricoera, todas as saudades do herói. Portanto, estas saudades não se referem apenas a alguma distância física, mas dizem respeito às transformações identitárias que os três já percebem após estarem há certo tempo em São Paulo, e essas saudades condicionam a linguagem do herói e seus irmãos.

As primeiras linhas de “Ursa Maior”, que é o último capítulo da obra se escrevem:

Macunaíma se arrastou até a tapera sem gente agora. Estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio. Ficara defunto sem choro, no abandono completo. Os manos tinham ido-se embora transformados na cabeça esquerda do urubu-ruxama e nem sequer a gente encontrava cunhãs por ali. O silêncio principiava cochilando à beira-rio do Uraricoera. Que enfaro! E principalmente, ah!... que preguiça!... (ANDRADE, 2007, p. 142)

Portanto, se o início de *Macunaíma* fala do contraditório murmurejo do Uraricoera de quem o herói é filho, o início do fim da obra trata do seu silêncio, ou seja, da orfandade do herói. E aqui, quando ele desiste de viver, desiste de procurar respostas e reiniciar, a expressão “Ah!.. que preguiça!” revolve, mais uma vez transformada, com novo sentido, afinal o herói agora é outro.

A significação desta expressão ao longo da obra é representativa da antropofagia pela qual o herói se fez dentro de *Macunaíma*. Desde a primeira vez, dentro do total conforto do mato, até a última vez, do total desconforto que o faz preferir morrer. São os paradoxos que Mário de Andrade propõe na dialética da identidade nacional, desta forma, ambígua e visível por meio da linguagem.

Percebe-se assim como a escrita de Andrade dá vazão a um herói, que nos seus embates com o seu contexto, se desenvolve ambigualmente, por meio da contradição. Assim sendo, Macunaíma encontrou na filosofia estética da antropofagia um diálogo possível com a contemporaneidade onde urgia independência cultural. Essa expressão de um jeito de ser brasileiro dá o tom identitário à obra.

No capítulo seguinte *Meridiano de Sangue* (1985) de Cormac McCarthy será analisado sob o viés da identidade, a ambiguidade da violência, e o processo armamentista como linguagem; em subseções serão travadas discussões comparativas com *Macunaíma*, baseadas no que já se disse sobre a obra de Andrade neste trabalho.

3. MERIDIANO DE SANGUE E MACUNAÍMA: PONTOS E CONTRAPONTO

Neste capítulo *Meridiano de Sangue* será lido sob a luz de características que o aproximem de *Macunaíma*. Depois do autor, o contexto e a obra serem expostos, as relações de identidade entre a obra de McCarthy e Andrade serão trabalhadas; a ambiguidade na absorção da violência por parte de Kid será vista como paralela à ambiguidade de caráter em Macunaíma; e o processo armamentista de Kid e a absorção antropofágica que Macunaíma faz do mundo serão entendidos como linguagens dos heróis nesse capítulo.

Uma vez que *Macunaíma* já foi exposto ao leitor, neste capítulo haverá sempre uma seção independente de análise de *Meridiano de Sangue* e sua sequencial subseção de comparação com a obra de Andrade.

3.1 Cormac McCarthy, o autor de *Meridiano de Sangue*

Cormac McCarthy nasceu em 1933 em Rhode Island, nos Estados Unidos. Estudou arte na University of Tennessee, Knoxville, local para onde voltou para estudar escrita de ficção depois de servir a força aérea, mas abandonou a universidade sem o diploma. Tem seu primeiro livro, *The Orchard Keeper* lançado em 1965, depois lança *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1974), *Blood Meridian; or The Evening Redness of the West* (1985), *All the Pretty Horses* (1992), *Cities of the Plain* (1998), *No Country for old Men* (2005), *The Road* (2006) e *The Sunset Limited* (2006).

McCarthy obteve grande reconhecimento devido aos prêmios que a adaptação de *No Country for Old Men* para o cinema conseguiu, principalmente o Oscar de Melhor Filme em 2008; *The Road* foi vencedor do Prêmio Pulitzer de ficção em 2007. Embora a crítica o tenha aceito desde o princípio, McCarthy sempre viveu em diferentes cidades dos EUA e países da Europa, não tendo vivido como um artista propriamente dito, tanto que se tem pouco registro da sua recatada personalidade.

Meridiano de Sangue, além de ser a obra que demandou mais tempo de escrita do autor, é considerada, inclusive por Harold Bloom, como a sua obra mais visceral:

Um grande admirador da obra de McCarthy, Harold Bloom afirma: "Não escondo de ninguém minha admiração pelo *Meridiano Sangue*. Acho que não há trabalho maior de um americano vivo". Depois de anos de esforço, McCarthy agora é considerado, juntamente com John Updike, Toni Morrison, Philip Roth, e Don DeLillo, como um autor americano de monumental importância e valor. (FRYE, 2013, página 3. Tradução nossa).²⁶

Entre meio alguns casamentos e constantes mudanças de endereço, acredita-se que McCarthy tenha se mudado ao sul do Texas no fim da década de 1970 para iniciar suas pesquisas sobre os conflitos da região, e então vir a escrever *Meridiano de Sangue*, o que justificaria tamanha riqueza histórica e de detalhes que compõe a obra.

3.2 Contexto de produção de *Meridiano de Sangue*

Em 1985, ano da primeira publicação de *Meridiano de Sangue*, os Estados Unidos da América tinham estabelecidas em seu território dinâmicas alarmantes de violência, e nessa década as estatísticas apontavam cada vez mais para a intolerância entre as populações formadoras do país.

Um dos episódios mais marcantes aconteceu sete anos depois da primeira publicação da obra de McCarthy, em 1992, quando quase toda a cidade de Los Angeles foi saqueada e depredada devido ao assassinato de um taxista negro por quatro policiais. O caos se estabeleceu depois que os policiais foram absolvidos pela justiça da cidade, e a partir daí grupos de pessoas de várias etnias - coreanos, negros, latinos, muçulmanos, entre outras - saíram às ruas em conflitos generalizados contra a polícia, incendiando prédios e destruindo quase toda área comercial da cidade.

²⁶ A great admirer of McCarthy's work, Harold Bloom states: "I yield to no one in my admiration for *Blood Meridian*. I think there is no greater work by a living American". After years of effort, McCarthy is now considered, along with John Updike, Toni Morrison, Philip Roth, and Don DeLillo, as an American author of monumental importance and value. (FRYE, 2013, p. 3)

A polícia não conseguiu controlar tamanha cólera da população de Los Angeles, cuja expressão por meio da violência durou seis dias ininterruptos, até que a guarda nacional e o exército contivessem as manifestações. Ao fim, foram mais de dez mil prédios danificados e mais de mil prédios acabaram completamente destruídos. Mais de dez mil pessoas foram presas, mais de 2,3 mil feridas e cinquenta e oito pessoas foram mortas, de acordo com dados publicados pelo canal de televisão de Los Angeles NBC, em Abril de 2012.

Mais recentemente, em 2015, a cidade de Baltimore instaurou um toque de recolher depois de fortes conflitos entre a população e a polícia. Ecoando o que aconteceu em Los Angeles em 1992, um jovem negro também morreu sob custódia policial, o que levou à revolta popular que novamente teve de ser acalmada pela guarda nacional. Nesse episódio também houve feridos, entre eles policiais, além de saqueamentos, incêndios e depredação, de acordo com matéria publicada pela emissora de televisão CNN em 28 de abril de 2015. Corroboraram com esse episódio manifestações em Nova Iorque, Washington e Boston.

No intervalo entre os dois casos de revolta popular citados acima houve outros, mas o que salta aos olhos é o reflexo da segregação que formava a dinâmica social nos Estados Unidos na década de 1980, no intervalo entre a guerra do Vietnã e a guerra do golfo, quando se dá a publicação de *Meridiano de Sangue*, e continua uma discussão contemporânea. Afinal, ao passo que as tropas americanas continuam no Oriente Médio, há ainda o bairro dominado por imigrantes coreanos em Los Angeles, e em quase todo o sul dos Estados Unidos a língua espanhola é muito presente, embora a população latina esteja espalhada por todo o território do país; existem também as Chinatowns, espaços dominados por imigrantes chineses nas grandes cidades estadunidenses, tal qual nestas há bairros habitados exclusivamente por brancos e bairros habitados exclusivamente por negros, além de mesquitas, referentes à população árabe e templos budistas, respectivamente referentes às populações orientais.

Conforme atesta Stuart Hall a respeito da segregação nos Estados Unidos:

Tem havido migrações contínuas e de grande escala, legais e “ilegais”, para os Estados Unidos, a partir de muitos países pobres da América Latina e da bacia caribenha (Cuba, Haiti, Porto Rico, República Dominicana, Ilhas do Caribe Britânico), bem como grande número de “migrantes econômicos” e de refugiados políticos do sudeste da Ásia e do Extremo Oriente – chineses, coreanos, vietnamitas, cambojanos, indianos, paquistaneses, japoneses. O Canadá tem uma substancial minoria de população caribenha. Uma consequência disso é uma mudança dramática na “mistura étnica” da população dos Estados Unidos – a primeira desde as migrações em massa das primeiras décadas deste século. Em 1980, um em cada cinco americanos tinha origem afro-americana, asiático-americana ou indígena. Em 1990, essa estatística era de um em cada quatro. Em muitas cidades grandes (incluindo Los Angeles, San Francisco, Nova York, Chicago e Miami), os brancos são agora uma minoria. Nos anos 80, a população da Califórnia cresceu em 5,6 milhões, 43 por cento dos quais eram pessoas de cor – isto é, incluindo hispânicos e asiáticos, bem como afro-americanos (comparados com 33 por cento em 1980) – e um quinto tinha nascido no estrangeiro. Em 1995, previa-se que um terço dos estudantes das escolas públicas americanas seria constituída de “não-brancos” (Censo dos Estados Unidos, 1991, citado em Platt, 1991). (HALL, 2006, p. 82).

Percebe-se que a questão étnica se tornou fundamental aos Estados Unidos. A segregação, sinônimo de violência, reflexo de uma sociedade baseada na guerra, se tornou uma questão identitária para os Estados Unidos, já que concerne à dinâmica da organização social e diz respeito a situações de conflito permanentes do país, que, por exemplo, sequencialmente à guerra do Vietnã acabou levando à segregação racial de maneira intensa no país, a ponto de desembocar em movimentos pelos direitos civis:

A luta dos negros americanos pela igualdade atingiu seu auge em meados da década de 1960. Depois de vitórias progressivas na década de 1950, os negros se tornaram ainda mais comprometidos com as ações diretas não-violentas. [...] Também organizaram manifestações, a maior das quais foi a "Marcha de Washington", em 1963. Mais de 200.000 pessoas se reuniram na capital do país para demonstrar seu engajamento com a questão igualitária. O ponto alto de um dia de canções e discursos foi o Martin Luther King Jr., que tinha surgido como o porta-voz preeminente dos direitos civis. "Tenho um sonho que um dia nas colinas vermelhas da Geórgia, filhos de escravos e filhos de antigos proprietários de escravos poderão se

sentar juntos na mesa da fraternidade". King proclamou. "(CINCOTTA, 1994, p.319, tradução nossa)²⁷

Isso se reflete nas obras literárias e cinematográficas desde o início da década de 1970, que começaram a abordar a violência como tema mais constante – vide *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola – e a tratá-la de maneira mais direta, conforme escreve Steven Frye:

No início da década de 1970, quando a guerra estava chegando à sua trágica conclusão, um novo western "alternativo" emergiu brevemente. Antecipado certamente pelos "westerns spaghetti" de Sérgio Leone, este gênero assumiu várias formas, todas as quais contradizem de várias maneiras o status moral assumido de herói americano e demonstra uma disposição a confrontar a violência de forma mais direta. (FRYE, 2013, página 111, tradução nossa).²⁸

O diálogo identitário estadunidense se desenvolveu dessa maneira nestes anos, e *Meridiano de Sangue* é um romance focado estritamente na violência como método de sua formação, principalmente como símbolo da história do sul do país. Como *Macunaíma*, *Meridiano* é escrito diretamente de acordo com a sua contemporaneidade e questiona a sua moral, além de dialogar com o processo civilizatório do seu país:

Vince Brewton localiza a violência nos romances de McCarthy num contexto contemporâneo, lendo-os em parte como um brilho no momento moderno, uma época em que a política neoconservadora da era moderna emerge em parte das justificativas latentes da guerra do Vietnã, bem como o nacionalismo reacionário reaganista e pós-reaganista que culminou na primeira guerra do golfo. O romance é freqüentemente considerado como um relato revisionista do mito ocidental americano e, embora as versões míticas do oeste

²⁷ The struggle of black Americans for equality reached its peak in the mid-1960s. after progressive victories in the 1950s, black became even more committed to nonviolent direct action. [...] They also organized rallies, the largest of which was the "March on Washington" in 1963. More than 200,000 people gathered in the nation's capital to demonstrate their commitment to equality for all. The high point of a day of songs and speeches came with the address of Martin Luther king Jr., who had emerged as the preeminent spokesman for the civil rights. "I have a dream that one day on the red hills of georgia, sons of former slaves and the sons of former slave owners will be able to sit down together at the table of brotherhood". King proclaimed." (CINCOTTA, 1994, p. 319)

²⁸ In the early 1970's as the war was coming to its tragic conclusion, a new "alternative" western briefly emerged. Anticipated certainly by the "spaghetti Westerns" of Sergio Leone, this genre took on a number of forms, all of which contradict in various ways the assumed moral stature of the American hero and demonstrate a willingness to confront violence more directly. (FRYE, Steven. 2013, p. 111)

americano envolvam mais do que a esfera política, a própria violência torna-se a "evidência" por assim dizer de outra história, talvez a verdadeira história, levando em consideração os mitos populares mais perniciosos das narrativas e arquétipos de heróis americanos ocidentais. [...] ao tratar do conteúdo violento da literatura americana em geral, James R. Giles vê a violência como um fenômeno peculiar, senão distintamente americano, e ecoa as preocupações de outros críticos quando sugere que ela reflete as realidades de conquista e construção da nação. (FRYE, 2013, p. 109, tradução nossa)²⁹

Portanto Frye, ao ler James R. Giles, atesta que esse autor ecoa outros teóricos quando afirma que a obra de McCarthy reflete o processo nacionalista estadunidense, e como esse se dá por meio da violência. Além disso, essa discussão se situa na contemporaneidade com viés de identidade.

3.3 Apresentação da obra

Tal qual em *Macunaíma*, o fio condutor de *Meridiano de Sangue* é a saga do personagem principal, baseada nas suas escolhas. Este acaba se estabelecendo como herói, o Kid, menino que foge do barraco onde mora com seu pai, nos interiores de uma região montanhosa do Tennessee, aos catorze anos. A princípio ele erra sozinho pelo território do sul dos Estados Unidos, sobrevivendo como possível e cada vez mais encarna a violência:

Vejam a criança. O menino é pálido e magro, usa uma camisa de linho puída esfarrapada. Atiça o fogo na copa. Lá fora estão os escuros campos arados entremeados de fiapos de neve e além deles as florestas ainda mais escuras que abrigam uns poucos lobos remanescentes. Sua família é tida por cortadores de lenha e carregadores de água mas seu pai na verdade sempre foi um mestre-escola. Ele se afoga na bebida, cita poetas cujos nomes hoje estão esquecidos. O menino se agacha junto ao fogo e o observa.
[...]

²⁹ Vince Brewton locates the violence in McCarthy's novels in a contemporaneous context, reading them in part as a gloss in the modern moment, an age in which the neoconservative politics of the modern era emerge in part from the latent justifications of the Vietnam war, as well as the Reaganite and the post-Reaganite reactionary nationalism that culminated in the first gulf war. The novel is frequently considered as a revisionist account of the American western myth, and although mythic versions of the American west engage more than the political sphere, the violence itself becomes the "evidence" so to speak of another story, perhaps the true story, underlying the most pernicious popular myths of the western and archetypal American hero narratives. [...] in dealing with the violent content of the American literature in general, James R. Giles sees violence as a peculiarly if not distinctly American phenomenon, and echoing the concerns of other critics suggests that it reflects the realities of conquest and nation building. (FRYE, 2013, p. 109)

Aos catorze anos foge. Não voltará a ver a cozinha gelada na escuridão que precede a aurora. A lenha, as tinas. Perambula para oeste até Memphis, migrante solitário na paisagem plana e pastoral. Pretos nos campos, magros e curvados, dedos como aranhas em meio aos casulos de algodão. Uma ensombrecida agonia no horto. Contra o declínio do sol silhuetas se movem ao crepúsculo letárgico através de um horizonte de papel. Um lavrador escuro e solitário atrás de mula e grade pelo aluvião encharcado de chuva rumo à noite. (MCCARTHY, 2009, p. 9).

Nestes que são os primeiros parágrafos de *Meridiano de Sangue* já é possível perceber características que são fundamentais à formação do Kid, sobretudo o início de seu desenvolvimento e, como acontece com Macunaíma, sua inserção no ambiente, além do movimento em direção ao oeste, afinal, depois de sair de casa, o personagem nunca mais esteve em um lugar que consideraria seu lar, e estaria errando a oeste *ad eternum*. Esse espaço do Oeste é fundamental à obra, vide seu nome em algumas edições: *Meridiano de Sangue ou O Rubor Crepuscular do Oeste*.

Depois de Memphis Kid vai para New Orleans, passa a morar nos fundos de um bar onde é baleado, o que lhe demanda cuidados médicos. Após ficar recuperado, precisa pagar pelo aposento e o tratamento, mas sem dinheiro, foge para Galveston e depois para Nacogdoches. Nesse vilarejo encontra Toadvine pela primeira vez, que será seu principal companheiro ao longo da obra separando-se mais tarde dele quando Kid é convidado a ingressar em um Exército.

Em uma patrulha pelo deserto o exército do qual agora Kid faz parte sofre um ataque da tribo comanche, mas o personagem principal sobrevive. Então, vaga imundo e moribundo até acabar preso na cidade de Chihuahua, quando na cela reencontra Toadvine. Os dois passam os dias de cárcere juntos com um veterano do exército, até que Toadvine tem a oportunidade de conversar com o tenente Glanton e o convence a levar os três com seu bando na caça de escalpos.

O bando de Glanton é formado sempre por cerca de vinte homens com a função de matar indígenas. Recebem por cada escalpo de indígena que

vendem para os governos do norte do México e dos estados do sul dos Estados Unidos:

Centenas de moradores espremiavam-se em volta quando os escalpos secos foram contados sobre as pedras. Soldados com mosquetes mantinham a multidão para trás e as moças observavam os americanos com imensos olhos negros e garotos se rastejavam para tocar os troféus macabros. Havia cento e vinte oito escalpos e oito cabeças e o lugar-tenente do governador e sua comitiva desceram para o pátio a fim de lhes dar as boas-vindas e admirar seu feito. Prometeram-lhes todo o pagamento em ouro a ser feito durante o jantar em sua homenagem no Riddle and Stephens Hotel e com isso os americanos soltaram um viva de aprovação e voltaram a subir nos cavalos. Velhas metidas em rebozos pretos se aproximaram para beijar a bainha de suas camisas fétidas e estendiam suas mãos pequenas e escuras em sinal de benção e os cavaleiros fizeram meia-volta em suas montarias esqueléticas e abriram caminho entre a turba ruidosa para ganhar as ruas. (McCARTHY, 2009, p.178)

Comandado por Glanton de cujo bando agora Kid faz parte, vive nos desertos da região, sempre rumando a Oeste. São comerciantes da violência, que acabam provocando tiroteios e cometendo chacinas em quase todas as cidades a que vão, a ponto de matarem quase todos dos locais e começam a escalar também não-indígenas, bem como a vender estes escalpos.

Os governos que compravam os escalpos do bando logo descobrem que têm comprado não apenas escalpos de índios, mas também de mulheres, crianças e homens da civilização, por isso acabam oferecendo uma recompensa pela cabeça de Glanton. O bando que sobrevivera de assaltos e negociatas das mais variadas, mas na sequência, passa a viver de maneira mais hostil, já que suas próprias cabeças valem dinheiro.

Passam então a ser perseguidos no deserto por um exército de mais de mil homens comandados pelo general mexicano Elias. Após conseguirem sair do flanco deste exército, atravessarem a cidade de Tucson sob a descoberta de que seus contratos com os governadores já não tinham valia, se estabeleceram no Colorado administrando a balsa de um médico de Nova Iorque chamado Lincoln. Perto do local vivia uma tribo de Yumas, que em momento oportuno atacou e matou quase todos os integrantes do bando e as pessoas que viviam ao redor da balsa.

Kid sobreviveu ao ataque e partiu para o deserto com Tobin, o ex- pai, mas o juiz os persegue, pois agora os tinha como inimigos. O Kid e o juiz acabam entrando em confronto no deserto, mas nenhum deles morre. Kid e Tobin acabam encarcerados no México e o Kid é libertado pelo juiz, que no último capítulo da obra, em uma cena visceral e simbólica, mantém o Kid em seus braços.

3.4 *Meridiano de Sangue* como romance identitário

Meridiano de Sangue, paralelamente a *Macunaíma*, propõe revisitar a história de seu país. A obra de McCarthy é mais pontual do que o livro de Andrade nesse sentido, uma vez que se trata de maneira cronologicamente marcada do ano de 1848 até catorze anos adiante, momento de forte processo civilizatório estadunidense, quando se procura dizimar quem está, e pertence, ao espaço interno do território, com objetivos expansionistas:

Em 1834 o general Antonio López de Santa Anna estabeleceu uma ditadura no México, e no ano seguinte os texanos se revoltaram. Santa Anna derrotou os texanos na celebrada emboscada de Alamo no início de 1836, mas os texanos sob o comando de Sam Houston destruíram o exército mexicano e capturaram Santa Anna um mês depois, na batalha de San Jacinto, garantindo a independência do Texas. [...] Embora o México tenha rompido relações com os Estados Unidos por causa do conflito estado do Texas, a questão mais controversa foi a fronteira do novo estado: o Texas quis o rio Rio Grande, o México alegou que a fronteira ficava bem ao norte do rio Nueces. Enquanto isso, os colonos estavam migrando em massa para o território do Novo México e da Califórnia, numa época em que muitos americanos afirmavam que os Estados Unidos tinham um "destino manifesto" para se expandirem para o oeste até o oceano Pacífico. As tentativas dos EUA para comprar os territórios do Novo México e da Califórnia fracassaram e, após um combate entre tropas mexicanas e americanas ao longo do rio Rio Grande, os Estados Unidos declararam guerra em 1846. (CINCOTTA, 1994, p.155, tradução nossa).³⁰

³⁰ In 1834 general Antonio López de Santa Anna established a dictatorship in Mexico, and the following year Texans revolted. Santa Anna defeated the Texans at the celebrated siege of the Alamo in early 1836, but Texans under Sam Houston destroyed the Mexican army and captured Santa Anna a month later, at the battle of San Jacinto, ensuring Texan independence. [...] Although Mexico broke relations with the United States over the issue of Texas statehood, the most contentious issue was the new state's border: Texas claimed the Rio Grande River, Mexico argued that the border stood far to the north of Nueces River. Meanwhile, settlers were

Essa é uma descrição do momento e do local da obra de McCarthy. Percebe-se o “destino manifesto” de expansão em direção ao oeste, e como esse projeto é inevitavelmente baseado na guerra e na violência. Portanto, a descrição histórico-ficcional que acontece em *Meridiano de Sangue* também dialoga constantemente com essas questões. A importância da violência e da história na construção de *Meridiano de Sangue* também são atestadas por Frye:

No que muitos consideram sua obra-prima, *Meridiano de Sangue*; Ou *O Rubor Crepuscular do Oeste* (1985), o protagonista é uma interpretação fictícia de Samuel Chamberlain, que em um livro de memórias descreve o seu papel no estabelecimento voraz do oeste americano. (FRYE, 2013, p.4, tradução nossa)³¹

O exemplo supracitado é apenas um dos muitos trechos que corroboram com argumentos a respeito da força da história em consonância com a violência na estética do livro. É importante perceber que a violência constituinte da obra é a força da exclusão, uma vez que discutindo o processo civilizatório dos territórios do sul do Estados Unidos, e adotando como método a caça aos índios, a obra retrata o processo de dizimação de quem pertence ao espaço daquele território, ou seja, o abolicionismo do país.

Assim, entendendo o fim do século XX como um momento da identidade estadunidense marcada pela violência e pela segregação, McCarthy discute sua contemporaneidade, revisitando um momento histórico que aponta para um processo, talvez embrionário, de civilização a partir do qual características separatistas ecoam no presente estadunidense.

flooding at the territory of New Mexico and the California, at a time when many Americans claimed that the united states had a “manifest destiny” to expand westward to the pacific ocean. U.S. attempts to buy the New Mexico and California territories failed, and after a clash of Mexican and the U.S. troops along the Rio Grande, the United States declared war in 1846. (CINCOTTA, 1994, p. 155)

³¹ In what many consider his masterpiece, *Blood Meridian; or, The Evening Redness in The West* (1985), the protagonist is a fictional rendering of Samuel Chamberlain, who in a memoir describes his role in the rapacious settling of the American west. (FRYE, 2013, p.4)

Com base nas palavras de Robert Jarret, percebe-se que há significações da contemporaneidade nas obras de McCarthy: “a obra de McCarthy é avaliada por Holloway como “participante da história do seu tempo ao invés de exibir uma separação modernista da história” (2003, p. 46) (Tradução nossa).³²

Entende-se então em *Meridiano de Sangue* uma discussão histórica como forma de diálogo com um presente caótico. Visto que McCarthy acusa que a identidade estadunidense no presente é baseada na violência, na segregação e na exclusão porque, historicamente, os Estados Unidos em seus processos políticos progressistas têm constantes decisões baseadas na violência.

Para compreender um pouco da fundamentação desta crítica à identidade estadunidense por meio da violência é importante notar as influências de *Meridiano de Sangue* apontadas por Frye:

Dois filmes estabelecem, em parte, a estética do cinema que forma o *Meridiano de Sangue*: *The Wild Bunch* (1969) de Sam Peckinpah e *Soldier Blue* (1970) de Ralph Nelson. Ambos foram tremendamente influentes, informando assim a transformação do gênero que McCarthy teria observado em muitos filmes e, mais tarde, teria estabelecido no romance. Eles são inovadores na forma e subversivos ideologicamente, representando uma crise na auto-percepção da América, o que caracterizou a época. Mais especificamente, como argumenta Richard Slotkin, eles são deliberadamente alegóricos e sugestivos, ambos investigando a violência mítica do herói americano no contexto da guerra do Vietnã e, no caso de *Soldier Blue*, de um evento em particular, o massacre de My Lai. Em seu chocante episódio de brutalidade, *Meridiano de Sangue* exibe uma notável semelhança com os dois filmes. É impossível determinar as intenções conscientes de McCarthy, é coerente supor que a popularidade e a influência desses westerns revisionistas encaminharam, direta ou indiretamente, o "Western" de McCarthy (FRYE, 2013, p.111, tradução nossa)³³

³² “McCarthy’s work is judged by Holloway to participate “in the history of its time rather than exhibiting a modernist separation from history” (p. 46).

³³ Two films establish, in part, the cinema aesthetic that informs *Blood Meridian*: Sam Peckinpah’s *The Wild Bunch* (1969) and Ralph Nelson’s *Soldier Blue* (1970). Both films were tremendously influential, thus informing the transformation of the genre that McCarthy would have observed in many films and later would have enact in the novel. They are formally innovative and ideologically subversive, representing a crisis in America self-perception that characterized the era. More particularly, as Richard Slotkin argues, they deliberately allegorical and suggestive, both investigating the mythically rendered violence of the American hero in the

Percebe-se, nas palavras de Frye, que os dois filmes que influenciaram a estética de *Meridiano de Sangue* são subversivos em ideologia ao criticarem a auto-percepção estadunidense até então. São dois filmes que enfocam a violência com o objetivo de investigar a moralidade do heroísmo do país. O caso de *The Wild Bunch* trata da violência e se tornou um clássico, enquanto *Soldier Blue* atesta o massacre de My Lai, no Vietnã:

Enquanto *The Wild Bunch* apresenta um conjunto de características cinematográficas formais que parecem formar a estética do *Meridiano de Sangue*, o *Soldier Blue* estabelece uma ligação entre o passado e o presente históricos, e sua cena final retratando o Massacre de Sand Creek se refere diretamente a My Lai, um trágico Incidente que ocorreu em 16 de março de 1968 e foi cometido por uma companhia de infantaria da Divisão Americana, resultando quase no extermínio de uma aldeia inteira. O evento foi encoberto enquanto estava sob investigação, mas a história saiu em artigos e fotografias publicadas pelo *The New York Times* e *Life Magazine*. Na *Life* a fotógrafa Ronal Haeberle capturou o evento em uma série de imagens gráficas organizadas precisamente para imitar a linguagem do cinema. Embora existam legendas, a transição de imagens de uma para outra sem a intervenção de uma voz narrativa, e o horror vívido do evento é apresentado em uma narrativa visual altamente organizada. As fotografias da *Life* foram amplamente vistas, aumentando drasticamente os sentimentos anti-guerra e contribuindo para a crise de identidade nacional que persistiu para além da década seguinte. (FRYE, 2013, página 115, tradução nossa).³⁴

Portanto, as principais influências estéticas e ideológicas de *Meridiano de Sangue* são obras que levaram a uma crise de identidade que persistiu na

context of the Vietnam war and, in the case of *Soldier Blue*, of one event in particular, the My Lai massacre. In its shocking render of brutality, *Blood Meridian* displays a remarkable similarity to both films. Though it's impossible to determine McCarthy's conscious intentions, it's reasonable to assume that the popularity and influence of these revisionist Westerns made its way, directly or indirectly, into McCarthy's "Western" (FRYE, Steven. 2013, p. 111).

³⁴ While *The Wild Bunch* displays a set of formal cinematic devices that seem to inform the aesthetics of *Blood Meridian*, *Soldier Blue* establishes a link between the historical past and present, and its final scene portraying the Sand Creek Massacre refers directly to My Lai, a tragic incident that took place on March 16, 1968 and was committed by an infantry company of the American Division, resulting in the near obliteration of an entire village. The event was covered up while under investigation, but the story broke up in articles and photographs published by *The New York Times* and *Life Magazine*. In *Life* photograph Ronal Haeberle captured the event in a series of graphic images precisely organized to mimic the language of cinema. Although there are captions, the images transition from one to another without the intervention of a narrative voice, and the vivid horror of the event is presented in a highly organized visual narrative. The *Life* photographs were widely seen, dramatically heightening antiwar sentiments and contributing to the crisis of national identity that persisted through the following decade and beyond. (FRYE, Steven. 2013, p. 115).

sociedade estadunidense por décadas. Pode-se afirmar, assim, que essa crise identitária se deve basicamente à violência que forma a nação, justificativa do resgate histórico feito por McCarthy na obra em questão:

O Massacre de Sand Creek, representado em *Soldier Blue*, envolve imagens orquestradas com precisão para imitar as imagens da *Life* de My Lai, e virtualmente qualquer espectador do tempo teria notado imediatamente a comparação. A alegoria das atrocidades americanas durante dois séculos foi amplamente percebida, e uma trajetória semelhante pode ser observada na representação de massacre em *Meridiano Sangue*. (FRYE, 2013, p. 115, tradução nossa).³⁵

A mesma revista *Life*, em 1956, havia publicado *My Confessions* de Chamberlain, um dos sobreviventes do bando de Glanton, como descrito na seção 1.1 deste trabalho. E se Frye comente na citação acima que as alegorias cinematográficas de *Soldier Blue* e *The Wild Bunch* encaminham as cenas de *Meridiano de Sangue*, a publicação da *Life* de *My Confessions* também traz ilustrações feitas pelo próprio Chamberlain, que aliás acabam por serem representadas também na obra de McCarthy em alguma medida. Portanto, o gênero *western* está em voga em *Meridiano de Sangue*, sobretudo, com uma discussão identitária profunda.

De acordo com Frye, *Meridiano de Sangue* revisita a discussão histórica, questionando a formação civilizatória do país, pois McCarthy escreve em um momento em que a identidade estadunidense está em crise, e colocada em cheque devido, principalmente, a obras como *Soldier Blue* e *The Wild Bunch*.

3.4.1 Meridiano de Sangue: romance identitário como Macunaíma

Meridiano de Sangue não é parte de um movimento tão organizado, como *Macunaíma* e sua relação com os modernistas brasileiros, mas pertence a um movimento esparso de crítica cultural interna que se inicia com a guerra do Vietnã, evidencia fragilidades e estabelece uma crise de identidade. Dessa

³⁵ The Sand Creek Massacre as represented in *Soldier Blue* involves images precisely orchestrated to imitate the *Life* images of My Lai, and virtually any viewer of the time would have noticed the comparison immediately. The allegory of American atrocities across two centuries was widely perceived, and a similar trajectory can be noted in the representation of massacre in *Blood Meridian*. (FRYE, Steven. 2013, p. 115)

maneira, a obra encerra em si algumas características que ecoam o movimento modernista brasileiro.

Tendo em vista o protagonista de *Meridiano de Sangue* como uma representação moral da formação do país e sua identidade colocada em questão, tanto que não leva nome próprio, apenas é tratado por “Kid”, é possível observar nele também as relações entre geral e particular que são propostas por Mário de Andrade, principalmente com base no desenvolvimento do personagem e sua assimilação da violência.

Desse modo, é possível ler paralelamente *Meridiano de Sangue* e *Macunaíma* no que tange às discussões de identidade, visto que é possível relacionar as transformações de Kid e Macunaíma com os contextos nos quais estão inseridos, os quais correspondem às palavras de Candido:

No Brasil, nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. [...] As duas situações diversas se ligam ao mecanismo das respectivas sociedades: uma que, sob a alegação de enganadora fraternidade, visava criar e manter um grupo idealmente monorracial e monorreligioso; outro que incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso à sua natureza mais íntima, a despeito de certas ficções ideológicas postularem idealmente o contrário. (CANDIDO, 1993, p. 43).

A partir dessa comparação que o teórico faz do contextos de Estados Unidos e Brasil, é possível compreender que *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* possuem paralelismos entre as suas discussões em torno de identidade nacional, embora apresentem contrapontos devido aos seus contextos de produção diferentes.

3.5 A ambiguidade da violência como crise identitária em Kid

O caos, a guerra, e a violência são a voz dominante do contexto do protagonista de *Meridiano de Sangue*. Todavia, ele hesita constantemente diante da violência, tomando decisões ambíguas, e assim aparentando possuir uma identidade fissurada, em crise. Talvez um dos momentos mais simbólicos da obra, nessa dialética da violência, do homem e do seu contexto, esteja na

primeira página, quando o autor escreve que Kid já “incuba o gosto pela violência” embora esta seja “impensada”:

A mãe morta há catorze anos nutriu no próprio seio a criatura que a levaria deste mundo. O pai nunca menciona seu nome, a criança não o sabe. Ele tem uma irmã que nunca verá novamente. Ele observa, pálido e sujo. Não sabe ler nem escrever e em seu íntimo já incuba o gosto pela violência impensada. Toda a história presente nesse semblante, a criança o pai do homem. (MCCARTHY, 2009, p. 9).

Sendo Kid uma representação moral dos EUA, ele traz embrionariamente a violência, tal qual o país ao longo de sua história. É importante notar que o estilo de *Meridiano de Sangue* alcança momentos altos de lirismo e filosofia, sempre como formas mais profundas de discutir a identidade, por meio das quais se tenta entender a violência que parece alimentar-se de si mesma, dando forma ao caos e levantando constantemente a dúvida se ela habita o próprio homem ou este é condicionado, como no seguinte trecho quando o juiz Holden, um dos líderes do bando, cujo papel será exposto na sequência desse trabalho, tenta justificar o caos:

O universo não é coisa que conheça alguma restrição e a ordem que nele reina não é compelida por qualquer latitude em sua concepção a repetir o que quer que exista em uma parte em qualquer outra dada parte. Mesmo neste mundo mais coisas existem sem nosso conhecimento do que com ele e a ordem que vocês enxergam na criação é a que vocês mesmos puseram ali, como um fio em um labirinto, de modo a não se perder do caminho. Pois a existência tem a sua própria ordem e esta nenhuma mente humana pode abarcar, sendo a própria mente apenas mais um fato entre outros. Brown cuspiu no fogo. Isso é só mais uma das suas maluquices, disse. (MCCARTHY, 2009, p. 257).

Ou ainda no seguinte trecho, quando a guerra é entendida como autônoma e capaz de se perpetuar, já que é capaz de ter filhos, neste caso um deles seria o Kid:

Com a escuridão uma alma ergue-se milagrosamente do meio do morticínio recente e fugiu sob o luar. O terreno onde ficara estava empapado de sangue e de urina das bexigas esvaziadas dos animais e ele seguiu em frente sujo e malcheiroso como algum fétido filhote da fêmea encarnada da própria guerra. (MCCARTHY, 2009, p. 63).

Quando Kid fugiu de casa não havia intencionalidade no personagem quanto à guerra, mas errando solitário pelo território do sul dos Estados Unidos, ela o encontra, sob a forma de um sargento que o recruta, tornando-o um guerreiro, assassino, caçador de escalpos. Sua identidade se constitui baseada na guerra, sem definir sua autonomia ou independência, e sua cumplicidade com ela.

Reforçando a dialética da violência, percebe-se que até determinado momento quando o personagem errou sozinho ao longo da história, este sempre enfrentou situações adversas de conflito, tendo já ferido alguns homens, mas nenhum com arma de fogo. Todavia, a partir deste seu alistamento no exército, engaja-se rotineiramente com a guerra. Entende-se, portanto, que esses conflitos armados dão vazão à violência que existe em seu íntimo, e que se manifestava anteriormente ao seu recrutamento.

É importante observar em *Meridiano de Sangue* que o personagem Kid nunca foi líder de qualquer bando dos quais participou, ou seja, nunca se destacou diante dos outros personagens que o cercaram; pelo contrário, foi sempre um voyeur:

A sua frente estava sentado o volume vasto e abominável do juiz. Seminu, rabiscando em seu livrinho. Na floresta espinhenta pela qual haviam acabado de passar os pequenos lobos do deserto latiram e na planície árida adiante outros responderam e o vento abanou os carvões que ele contemplava. Os esqueletos de cholla ali fulgurando em sua cestaria incandescente pulsavam como holotúrias chamejantes na escuridão fosfórica das profundezas do mar. O idiota em sua jaula fora puxado para perto do fogo e fitava as chamas incansavelmente. Quando Glanton ergueu a cabeça viu o kid do outro lado da fogueira, agachado em seu cobertor observando o juiz. (MCCARTHY, 2009, p. 255).

O trecho acima oferece uma perspectiva de que a identidade baseada na violência permeia todos os sujeitos daquele contexto. Além disso, a narrativa ainda descentraliza Kid quando este está junto ao bando de Glanton, formado por cerca de vinte sujeitos cuja humanidade é, de alguma maneira, obscura.

Na cena do massacre à tribo dos gileños, quando o bando está fugindo do exército mexicano, Kid não é mencionado; observa-se a violência do grupo,

porém logo na sequência o rapaz protagoniza uma cena que é representativa no seu desenvolvimento dentro da história: David Brown fora perfurado por uma flecha durante o ataque, e esta permanecia na sua coxa. Sendo que ninguém do bando lhe oferecera ajuda, quando Brown agonizava, sem forças para retirar a flecha sozinho, Kid se ofereceu para auxiliar o ferido:

David Brown passou entre esses carneiros exauridos quando se agachavam juntos às chamas mas não conseguia encontrar nenhum cirurgião para si. Havia uma flecha em sua coxa, penas e tudo e ninguém queria pôr a mão. [...]

Rapazes, disse Brown, eu cuidaria disso sozinho mas não consigo segurar firme.

O juiz ergueu os olhos e sorriu.

Que tal você, Holden?

Não Davy, eu não. [...]

Brown fuzilou em torno. Ninguém aqui dá uma mão?

Ninguém respondeu.

Vão todos pro inferno, então.

Sentou e esticou a perna e ficou olhando para ela, mais ensanguentado ele do que a maioria ali. Agarrou a haste e pressionou-a com força. O suor corria em sua fronte. Segurava a perna e praguejava em voz baixa. Alguns assistiam, outros não. O kid ficou de pé. Deixa que eu tento, disse.

Bom rapaz, disse Brown.

Puxou a sela para servir de encosto. Virou a perna para a luz do fogo e dobrou o cinto e o segurou e sibilou para o rapaz ajoelhado. Segura com vontade, meu jovem. E empurra numa vez. E então prendeu os dentes entre o cinto e se reclinou. (MCCARTHY, 2009, p.171).

Esta é uma cena de demonstração de companheirismo, ou altruísmo, que se manifesta em contraste com os momentos anteriores no livro, e é protagonizada por Kid, depois de o personagem estar em segundo plano na narrativa por muito tempo. Dessa maneira, ao passo que se percebe o personagem se tornando violento em afinidade com o contexto, também há em questão a dialética dos valores que ele possui. Em outras palavras, não se afirma o Kid apenas como produto do seu meio, mas também capaz de subverter o caos onde está inserido com princípios altruístas. Essa é a grande questão de *Meridiano de sangue* enquanto romance que discute a crise da identidade estadunidense baseada na violência, presente ambigualmente no seu protagonista, conforme exemplifica Frye:

Muito parecido com os israelitas que vagam no deserto por quarenta anos antes de serem entregues à Terra Prometida, ou Cristo que é tentado pelo Satanás durante quarenta dias, os personagens de McCarthy encontram-se muitas vezes num deserto de

experimentação espiritual e transformação. [...] Em Meridiano de Sangue, o kid viaja pelo oeste americano, perpetuamente tentado por atos de violência, e no final ele resiste à ética de guerra do juiz. (FRYE, 2013, p.8, tradução nossa)³⁶

O teórico atesta justamente como a violência reflete a dualidade do Kid. Frye ainda o coloca lado a lado com a história dos israelenses e Jesus Cristo, mas kid é uma representação da situação estadunidense.

Igualmente representativo desta dialética em torno de Kid é o fato de, na cena seguinte ao seu ato de generosidade com David Brown, o personagem surgir em uma situação cujo conflito é protagonista: o bando acabara de chegar na cidade de Nacori e apeou em uma cantina onde sentaram para beber, mas logo em seguida algum mexicano lhes falou algo que causou uma reação no grupo, e quem respondeu foi Kid:

Dentro da cantina os americanos nem bem haviam sentado quando um insulto murmurado em uma mesa ao lado levou três ou quatro deles a ficar de pé. O kid se dirigiu à mesa em seu espanhol estropiado e perguntou qual daqueles ébrios rabugentos abrira a boca. (MCCARTHY, 2009, p. 189).

Portanto, o contraste da personalidade do personagem é nítido: ele oscila entre alguém que carrega uma bondade incubada, mas também desenvolve algum tipo de violência conforme se envolve com o deserto, o bando e a guerra. No trecho supracitado, especificamente, de antemão na obra a atitude que o Kid viria a ter é justificada contextualmente, quando se escreve o estereótipo dos transeuntes de Nacori:

Aquela gente já vira americanos aos montes, comboios e mais comboios empoeirados se arrastando havia meses longe de sua própria terra, semienlouquecidos com a enormidade de sua própria presença naquela vastidão imensa e saciada de sangue, usurpando farinha e carne ou entregando-se a um gosto latente pelo estupro entre as garotas de olhos cor de ameixa daquela terra. (MCCARTHY, 2009, p. 188).

³⁶ Much like the Israelites who wander in the wilderness for forty years before being delivered to the Promised Land, or Christ who is tempted for Satan for forty days, McCarthy's characters often find themselves in a wilderness of spiritual trial and transformation. [...] In *Blood Meridian*, the kid travels through the American west, perpetually tempted by acts of violence, and in the end he resists the judge's ethic of war. (FRYE, 2013, p.8)

Percebe-se, na baliza dessa citação que o personagem Kid exemplifica praticamente um estereótipo do americano propenso à violência naquele ambiente inóspito, onde quem chega está exausto. Outra característica a se notar nesse instante da narrativa que demonstra Kid se tornando um produto do meio é o fato de ele compreender mais tarde diálogos em espanhol. Como todo o desenvolvimento da linguagem de Macunaíma, embora seu espanhol seja “estropiado”, ele agora consegue entender o que se diz. Diferentemente do que acontece no início do romance, quando ele entrara em uma cantina e sequer compreendeu quando o mandaram embora. Assim, Kid absorve a linguagem do mundo, mas demonstra resistência em enunciá-la.

A cena seguinte é definitiva na exposição de que Kid hesita em aceitar o caos e a guerra. Afinal, trata-se de um momento em que ele demora em tomar uma decisão, pois o personagem está dividido diante do mundo que agora exige seu pronunciamento.

Logo após o bando ter travado combate com um destacamento armado da cavalaria de Sonora, o saldo foi de três mortos e sete feridos, sendo que destes, quatro não tinham condições de cavalgar. Antes então de seguirem rumo a oeste, agora perseguidos por um exército de quinhentos soldados, quatro dos homens do bando foram sorteados para sacrificar os quatro que não podiam cavalgar. Destes quatro feridos dois eram indígenas que foram sacrificados por um terceiro de mesma tribo que se encarregou do sacrifício. Restaram então um mexicano e Shelby, sob o encargo de Kid e Tate.

O grupo já começara a seguir viagem e Tate desconfiava da capacidade de Kid de fazer agir com a violência necessária, considerando o companheiro de bando ingênuo ou fraco, talvez por sua pouca idade ou talvez por suas demonstrações anteriores de altruísmo e generosidade, consideradas fraquezas pelos homens naquelas condições:

Tate se acorou na areia, as mãos pendentes diante do corpo. Virou e olhou para o Kid.
Quem cuida do mexicano? disse.
O Kid não respondeu. Olharam para Shelby. Ele os observava.

Tate segurava um punhado de seixos na mão e soltava as pedrinhas na areia uma por uma. Olhou para o Kid.
 Vai embora se quiser, disse o Kid.
 Ele olhou para os delawares mortos em seus cobertores. Pode ser que você não faça, ele disse.
 Isso não é problema seu.
 Glanton pode voltar.
 Pode ser.
 Tate olhou para o lugar onde o mexicano estava deitado e voltou a olhar para o Kid. Ainda é minha obrigação, disse.
 O Kid não respondeu.
 Você sabe o que eles vão fazer com eles?
 O Kid cuspi. Imagino, disse.
 Não imagina não.
 Eu disse que você pode ir. Faz o que você quiser. (MCCARTHY, 2009, p.218)

Esta é uma passagem fundamental na representação do desenvolvimento do personagem dentro da obra, e da representação da dialética entre valores que o formam, uma vez que a ele é confiado o sacrifício de dois companheiros e lhe cabe decidir se os dois podem lutar por suas vidas. Afinal eles estão feridos e em sua direção vem o destacamento mexicano que os está caçando.

Deixado sozinho com essa missão, Kid trava muito mais um embate consigo mesmo, quando perde o olhar em direção ao sul, do que uma luta com os dois a quem lhe confiaram a morte. É o jogo de identidade de *Meridiano de Sangue* colocado à mostra:

O Kid sentou na areia e ficou olhando para o sul. O mexicano tinha os pulmões perfurados e morreria de um jeito ou de outro mas Shelby estava com o quadril perfurado por uma bala e permanecia lúcido. Ele olhava para o Kid. Era de uma família proeminente do Kentucky e frequentara o Transylvania College e como tantos outros jovens de sua condição fora para o oeste por causa de uma mulher. Observava o Kid e observava o gigantesco sol empoleirado em ebulição na margem do deserto. Qualquer ladrão de diligências ou jogador saberia que o primeiro a falar sairia derrotado mas Shelby já não tinha mais nada a perder.
 Por que não vai em frente e acaba logo com isso? disse.
 O Kid olhou para ele. (MCCARTHY, 2009, p. 218).

Esse trecho representa o silêncio do Kid e precede a sua tomada de decisão, antes do diálogo com Shelby. Reconhece-se um momento de fluxo de consciência do algoz em torno da vítima. A situação está posta, e como forma

de isenção de culpa nesses casos há a cultura de se escolher o primeiro que vier a falar, todavia Shelby, talvez por conhecer a juventude do Kid, toma a palavra em seu favor, o que em outras situações seria sua condenação:

Se eu tivesse uma arma acabava com você, disse Shelby.
 O Kid não respondeu
 Sabe que sim, não sabe?
 Mas você não tem uma arma, disse o Kid.
 Voltou a olhar para o sul. Algo se movia, talvez as primeiras ondas de calor. Não se via poeira alguma tão cedo na manhã. Quando olhou para Shelby outra vez Shelby estava chorando.
 Você não vai me agradecer se eu largar você aqui, disse.
 Então anda logo seu filho da puta.
 O Kid não se moveu. Um vento fraco soprava do norte e alguns pombos haviam começado a arrulhar na moita de greasewood atrás deles.
 Se quiser eu deixo você aí.
 Shelby não respondeu.
 Ele fez um sulco na areia com o calcanhar da bota. Você é quem diz.
 Me deixa uma arma?
 Sabe que não posso deixar arma nenhuma.
 Você não é melhor que ele. É?
 O Kid não respondeu.
 E se ele voltar.
 Glanton.
 É.
 E se ele voltar.
 Vai me matar.
 Não ia mudar grande coisa pra você.
 Seu filho da puta.
 O Kid ficou de pé.
 Não quer me esconder?
 Esconder você?
 É.
 O Kid cuspiu. Não dá pra esconder. Onde você vai se esconder?
 Ele vai voltar?
 Sei lá.
 Que lugar mais horrível pra morrer.
 Que lugar é bom?
 Shelby limpou os olhos com o dorso do pulso. Dá pra ver eles? disse.
 Ainda não.
 Você me põe debaixo daquele arbusto?
 O Kid virou e olhou para ele. Voltou a fitar as lonjuras austrais então cruzou a bacia e se agachou atrás de Shelby e passou os braços sob ele e o ergueu. (MCCARTHY, 2009, p. 218)

Kid então faz o que o homem lhe pediu, e ainda lhe deixou um pouco da sua água:

Quando voltou pela bacia conduzindo o cavalo o homem estava chorando de novo. Tirou a pistola do cinto e a enfiou entre seus pertences amarrados ao cepilho e pegou seu cantil e foi até ele. Havia virado o rosto. O Kid encheu o cantil dele com o seu e o arrolhou com o tampão pendurado em uma correia e apertou com o canto da munheca. Então ficou de pé e olhou para o sul.

Lá vem eles, disse. (MCCARTHY, 2009, p. 219)

O Kid, portanto, desobedeceu seu comandante e subverteu o que lhe foi incumbido, subvertendo a cultura de sacrificar aquele que tenta advogar em causa própria ou aquele que não pode mais seguir viagem. O menino toma uma atitude em direção oposta ao mundo do qual participa. Embora pareça que Kid tenha se isentado de alguma escolha atendendo ao que Shelby lhe pediu, nas primeiras linhas do diálogo parece convencido de que não deve sacrificar o homem quando este diz que o mataria se tivesse uma arma, ao que ele prontamente responde “mas você não tem uma arma”. A ambiguidade de *Meridiano de Sangue* está representada nesta atitude de Kid. O indivíduo não se sobrepõe ao meio simplesmente, afinal a sua escolha talvez não tenha sido a mais piedosa com Shelby, já que, como lhe havia comentado Tate, e como ele mesmo demonstrou consciência quando diz “você não vai me agradecer se eu largar você aqui”, o Kid imaginava os tratos violentos que os homens que viriam a pegar estes dois teriam, e os fariam implorar pela morte. Mesmo assim o Kid os largou no caminho dos torturadores. Ou seja, esta cena se torna emblemática da dualidade da obra já que a decisão que pode ser considerada fraqueza ou solidariedade por parte do personagem é ao mesmo tempo a decisão mais cruel, dessa maneira se dá a dialética da violência em uma simbiose entre indivíduo e contexto.

Se a aleatoriedade e tomada de decisão inesperadas, fazendo parecer ser conhecedor de alguma verdade além do que está posto, dão a Macunaíma uma aparência heroica, o Kid encontra virtudes heroicas nessa ambivalência de alguém que não cede por completo às forças do mundo, de forma que cria um conflito com uma força reinante. Em outras palavras, o fato de o Kid nunca ter assimilado a violência plenamente, mas sempre ter preservado uma atitude dual diante dela, o diferencia do seu contexto.

Já a figura do Juiz Holden é emblemática durante todo o livro *Meridiano de Sangue*, visto ser ele conhecedor de inúmeras línguas, fazer discursos a respeito da moral, da ética, do universo, ensinar estratégias de guerra e contar histórias de tempos remotos. Somado a tudo isso está o seu comportamento, que causa estranheza nos demais personagens – como quando ele passa toda

a madrugada acordado e nu, escrevendo em seu livrinho de anotações -, fazem deste personagem uma espécie de voz universal, um informante da verdade, como atesta Linda Woodson (2013) “como a linguagem o juiz está além do bem e do mal” (p.16) ³⁷(Tradução nossa).

Ao longo da obra, são inúmeras as vezes em que Holden observa Kid, inclusive na primeira vez que o Juiz aparece, ele simplesmente o observa partir em seu jumento, enquanto este foge depois de incendiar o hotel com Toadvine.

Como já mencionado, Kid também muitas vezes observa o Juiz Holden, transparecendo tensão constante entre os dois, como um espectro da grande discussão do livro entre o sujeito e o mundo, entre o indivíduo ambíguo e a natureza da violência. Pode-se inferir, com a animosidade entre ele e a figura do Juiz, que Kid não se rendeu por completo às forças da guerra e da violência, de forma que esta verdade universal, que dá vazão à filosofia da obra, sempre esteve a o observar, de forma vigilante. Esse conflito fica evidente na fala do Juiz, quando ele e Kid estão em conflito armado no deserto:

O padre levou você a isso, rapaz. Sei que não ia se esconder. Sei também que você não tem o coração de um assassino comum. Passei na frente da sua mira duas vezes na última hora e vou passar uma terceira. Por que não aparece?
Assassino nenhum, bradou o Juiz. E nenhum guerrilheiro tampouco. Tem um lugar com defeito no tecido do seu coração. Acha que eu não ia saber? Só você era insubordinado. Só você reservava um cantinho da alma para mostrar clemência pelos pagãos (MCCARTHY, 2009, p. 313).

Esse excerto se encontra no final da obra, depois que o bando de Glanton sofre um ataque fatal dos Yumas, e Kid e Tobin fogem para o deserto, a partir de quando o Juiz e o Idiota passam a persegui-los. Essa é uma situação de conflito entre Kid e o Juiz, pois um atira contra o outro durante a perseguição no deserto, de forma a ficar evidente o desenvolvimento do protagonista a ponto de desafiar esta grande verdade que o Juiz representa. Contudo, ele oscila no seu desafio ao Juiz, tanto que o padre o incentiva e ele refuta:

³⁷ “like language the judge is beyond good and evil”. (p.16)

Ficaram ali sem dizer palavra. O padre se soergueu ligeiramente e espiou lá fora e depois olhou para o Kid. O Kid baixou o cão da pistola.

Não vai ter outra chance como essa.

O Kid enfiou a pistola no cinto e ficou de joelho e olhou em volta.

E agora?

O Kid não respondeu.

Ele vai estar esperando no próximo poço.

Deixa esperar.

A gente podia voltar pro riacho.

E fazer o quê?

Esperar algum grupo aparecer.

Aparecer de onde? Não tem balsa.

Tem caça que vai no riacho.

Tobin olhava para fora através dos ossos e pele. Quando o Kid não respondeu olhou para ele. A gente podia ir pra lá, disse.

Sobrara quatro tiros, disse o Kid. (MCCARTHY, Cormac. 2009, p. 312)

Assim como Macunaíma desiste do mundo depois de desafiá-lo, e decidir que “este lugar já não tem mais jeito”, dando à obra de Andrade um tom final de pessimismo, o Kid tem um fim igualmente simbólico ao fim da obra de Andrade, pois termina nos braços do Juiz, como se o herói tivesse, do mesmo modo, sido vencido pelo mundo que tentou desafiar.

Macunaíma e *Meridiano de Sangue* plasmam suas contemporaneidades por meio da dialética, e o fim da jornada de seus personagens é igualmente simbólico e pessimista, conforme já comentado o desfecho dos seus enredos quanto à questão pós-colonial.

3.5.1 A ambiguidade de Kid e de Macunaíma

É importante notar que há ambiguidade nas duas obras em questão neste trabalho. Se a discussão de Andrade diz respeito à pluralidade antropofágica da personalidade de Macunaíma, o que o faz ambíguo, contraditório e casual, a discussão de McCarthy concerne à violência e como esta torna seu herói alguém cujas decisões são similarmente contraditórias e cheias de ambiguidade. Não obstante, ele possui princípios individuais que entram em conflito com o meio em que passa a viver, tal qual Macunaíma possui o indianismo quando vai a São Paulo. Eis a dialética comum de ambas

as obras refletidas em seus personagens, e o cerne de uma identidade crítica colocada em questão. Já que Gilda de Melo Souza comenta:

Do ponto de vista cultural, Macunaíma é também um personagem ambivalente, dúbio, indeciso, entre duas ordens de valores. É na verdade um homem degradado que não consegue harmonizar duas culturas muito diversas: a do Uraricoera, donde proveio, e a do progresso, onde ocasionalmente foi parar. (SOUZA, 2003, p. 40).

De acordo com a teórica, a ambiguidade é fundamental à leitura que se faz do herói de Andrade. Mário de Andrade já estava inserido em um Brasil em muitos aspectos emancipado socialmente das amarras europeias, mas que se via devedor àquele continente nas produções culturais, portanto, denotando uma identidade em crise, que urgia se estabelecer enquanto autônoma. Similarmente em crise estava a identidade da civilização estadunidense do contexto em que McCarthy escreveu *Meridiano de Sangue*, uma vez que a violência se tornara elemento de crise nessa sociedade.

Assim sendo, McCarthy – igualmente a Mário de Andrade ao dinamizar a formação da pluralidade brasileira - não propõe respostas nesta tentativa de compreensão de uma identidade, mas cria uma complexidade na formação da violência e no processo de armamento do sujeito, não se reconhecendo se a violência é inerente a Kid ou este internaliza a violência.

O nível de simbologia do trecho em que se diz: “Não sabe ler nem escrever e em seu íntimo já incubia o gosto pela violência impensada. Toda a história presente nesse semblante, a criança o pai do homem” (2009) encontra paralelo com o trecho de *Macunaíma* quando o herói toma banho na poça de água e fica branco, seus irmãos aos poucos ficam menos brancos que ele tomando banho na mesma poça, afinal, por sua vez, Mário de Andrade está similarmente a McCarthy simbolizando a formação do seu país por meio do seu herói.

Dentro de uma civilização belicista, Kid, apesar de ser um indivíduo, torna-se parte formadora desta, de maneira que o contexto age sobre o indivíduo e surge uma medição de forças. Organização similar se percebe em “A Pacuera de Oibê”, quando Macunaíma, Jiguê e Maanape estão

descendo o Araguaia depois de longo tempo em São Paulo e recuperarem a muiraquitã, e se sentem Marupiaras outra vez, ou seja, o contexto também age sobre a noção que os personagens de Andrade desenvolvem de si mesmos.

Em “Tequeteque, Chupinzão e a Injustiça dos Homens”, também ecoam similaridades com *Meridiano de Sangue* em relação às ambiguidades quando Macunaíma, um deglutidor do mundo inteiro, desiste de ir à Europa para não perder alguma inteireza de caráter americano que naquele momento ele, aleatoriamente, acredita possuir. Portanto, se Kid é contraditório em situações de violência e altruísmo, Macunaíma o é aleatoriamente, já que lhe falta caráter.

Estas demonstrações de altruísmo por parte de Kid também encontram correspondência em *Macunaíma* quando o herói está em São Paulo, cidade esta descrita em outro momento por Mário de Andrade como a “Paulicéia desvairada”, representada também pelo caos. Para lá, Macunaíma transporta a cultura do mato, ou seja, aquilo que ele era antes de se transformar no contato com a civilização, tal qual Kid expressa uma generosidade que antecede seu contato com a guerra. Ambos criam situações contraditórias por essa ambiguidade, pois Macunaíma não pode pagar as contas em São Paulo com seus bagos de cacau e é visto como um ingênuo, assim como Kid, devido à sua bondade.

3.6 O processo armamentista de Kid como linguagem

Conforme análise da seção 2.2.3 deste trabalho (“A linguagem na formação de *Macunaíma*”) se Macunaíma tem como registro do desenvolvimento da sua personalidade as marcas de aquisição da linguagem, conforme surgem suas perdas e assim se insere no universo do simbólico, Kid demarca seu desenvolvimento de acordo com a sua relação com as armas, que são a sua linguagem e representam o seu amadurecimento e capacidade de adaptação.

Kid manipula as armas de maneira mais prudente, conforme se adapta ao meio e, nesse sentido, Macunaíma manipula as palavras; enquanto Kid

precisa se tornar violento para sobreviver, o herói de Andrade se pluraliza antropofagicamente, e aprimora sua linguagem, para se adaptar. Ambos heróis agem de acordo com suas necessidades, se desenvolvem de acordo com seus contextos e o diálogo em que estão inseridos.

Podemos notar, dessa maneira, que a dinâmica social estadunidense está simbolizada ao longo do processo armamentista de Kid, uma vez que ele é símbolo nacional na literatura de McCarthy. De acordo com David Holloway, McCarthy pretende simular uma relação entre a linguagem e as coisas que a linguagem nomeia:

Holloway examina de perto a representação linguística idiossincrática de McCarthy, tanto da consciência como do mundo material. O "projeto" do estilo de McCarthy é "recuperar" (ou "simular") uma renovada transparência na relação entre a língua e as coisas que a língua nomeia" (JARRET, Robert, 2003, p.46, tradução nossa).³⁸

Lê-se então, baseado em Holloway, que no constructo de McCarthy pretende-se transparecer o desenvolvimento de Kid por meio de uma relação entre a língua e o mundo, ou seja, o personagem coexiste ao ambiente e o seu ser transparece dessa relação. Em *Meridiano de Sangue* fica transparente tal relação na forma como Kid se relaciona com as armas, o seu instrumento, a sua linguagem onde não há diálogos possíveis e vigora a violência.

Somente no quarto capítulo da obra Kid adquire uma arma, embora até lá ele já tenha sido baleado e envolvido em muitas situações de confronto. Ele se arma pela primeira vez quando concorda em ingressar em um exército que pretende tomar Sonora, no território mexicano. Kid demonstra não entender com propriedade a situação e apenas concorda em se alistar como forma de sobreviver com um pouco menos de miséria:

E que tal uma sela? Disse.
Sela?
Sim senhor.

³⁸ Holloway scrutinizes closely McCarthy's idiosyncratic linguistic representation of both consciousness and the material world. The "project" of McCarthy style is "to recover" (or to "simulate") a renewed transparency in the relation between language and the things that language names" (JARRET, Robert 2003, p. 46)

Não tem uma sela?
 Não senhor.
 Pensei que tivesse um cavalo.
 Uma mula.
 Sei.
 Tenho uma casca velha que ponho em cima da mula mas não sobrou grande coisa. Da mula também não sobra grande coisa. Ele disse que eu receberia um cavalo e um rifle.
 O sargento Trammel disse?
 Não prometi a ele nenhuma sela, disse o sargento.
 A gente arruma uma sela. (MCCARTHY, 2009, p. 42)

Há ambiguidade na situação: Kid deseja se armar, mas é armado pelo comandante, e é só pelo sargento ter-lhe prometido uma sela e uma arma que ele aceita se juntar ao exército, já que ele nem sabe ao certo a respeito do tipo desse exército, ou seja, o ambiente influencia o caráter do herói, que não se entrega como um todo à causa, mas sim de acordo com o seu interesse individual.

O sul dos Estados Unidos, local onde se insere *Meridiano de Sangue*, é até hoje o local onde o acesso às armas é mais fácil, tanto que o Texas é o local com o maior número de armas de fogo por habitante no país. Afinal, esse estado sempre foi fundamental no desenvolvimento das guerras estadunidenses contra o México e na guerra da independência. Como comenta Candido, os Estados Unidos sempre buscaram uma força identitária, com base na violência, que acabou por desumanizar a relação com os outros:

Na formação histórica dos Estados Unidos houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando o comportamento graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado. Daí uma sociedade moral que encontra no romance expressões como *A Letra Escarlata*, e dá lugar a dramas como as feitiçeras de Salem. Esse endurecimento do grupo e do indivíduo confere a ambos grande força de identidade e resistência; mas desumaniza a relação com os outros, sobretudo os indivíduos de outros grupos, que não pertencem à mesma lei e, portanto, podem ser manipulados ao bel-prazer. [...] Ordem e liberdade – isto é, policiamentos internos e externos, direito de arbítrio e de ação violenta sobre o estranho -, são formulações desse estado das coisas. (CANDIDO, 1993, p. 43).

Reflexo dessa discussão se encontra no seguinte parágrafo de *Meridiano de Sangue*, o qual não está mais sob a perspectiva de Kid, mas sim sob a ótica do grupo, o que dá um tom mais generalista à discussão. Nesta

cena, há um exemplo das ritualizações dos processos armamentistas dos grupos que se formam quando o bando de Glanton se arma, assim que recruta Kid, Toadvine e o veterano de guerra:

Mais cedo nesta manhã a companhia tivera um encontro em um pátio de uma casa nos arredores da cidade. Dois homens descarregaram de um carroção uma caixa de equipamento militar com letras estampadas do arsenal de Baton Rouge e um judeu prussiano chamado Speyer abriu a caixa com um formão de craveiras e um martelo de ferrador e puxou um pacote achatado de papel pardo transparente de gordura como um papel de padeiro. Glanton abriu o embrulho e deixou que o papel caísse no chão da terra. Em sua mão segurava um revólver de patente Colt, de cano longo e seis tiros. Era uma arma imensa destinada ao uso de dragoons e em seu tambor alongado ia o correspondente à carga de um rifle e carregada pesava cerca de cinco libras. Pistolas como essa podiam fazer uma bala cônica de meia onça penetrar quinze centímetros em madeira de lei e havia quatro dúzias delas na caixa. Speyer estava abrindo os jogos de moldes de balas e os polvorinhos e ferramentas e o juiz Holden desembulhava mais uma pistola. Os homens fecharam uma roda em torno. Glanton limpou o cano e as câmaras da arma e apanhou o polvorinho que Speyer lhe passou. (MCCARTHY, 2009, p.90).

Em sinal de ansiedade os homens do bando formam um círculo rodeando as armas que estão a comprar, e estas são descritas com minúcia, desde sua origem até sua funcionalidade e potência. Esse ritualismo em torno das armas é comum ao longo de *Meridiano de Sangue*. Antes desse trecho, o armamento do grupo é descrito no início do capítulo que segue o alistamento de Kid no exército, ou seja, no momento em que o personagem se arma pela primeira vez. A pertinência deste momento é o fato de McCarthy chamar a atenção para as patentes estadunidenses destas armas:

Iam bem armados, cada um com um rifle e muitos com os revólveres Colt de cinco tiros de pequeno calibre. O capitão portava um par de revólveres dragoon em coldres presos ao cepilho da sela de modo a tê-los um diante de cada joelho. Estas armas eram artigos dos Estados Unidos, patente Colt, e ele as comprara de um desertor em um cocheira de Soledad e pagara oitenta dólares em ouro por elas mais os coldres e o molde e polvorinho que as acompanhavam. (MCCARTHY, 2009, p. 50).

As duas cenas supracitadas não estão sob a perspectiva do Kid, mas sim sob uma óptica mais geral e referem-se à questão contextual. Portanto, percebe-se a simbiose entre as armas e a questão territorial, nacional e

ideológica, de que Kid faz parte. Assim sendo, é da necessidade de adaptação do personagem nesse espaço que vem à tona a sua relação com as armas.

No parágrafo seguinte, que enfatiza a formação do personagem e redimensiona a cena do contexto para Kid, percebe-se que ele ainda está a se familiarizar com a guerra e a desenvolver seu caráter de acordo com a violência que vive. Como ilustração, neste trecho, quando ainda jovem e alistado no exército, momento em que recebe seu primeiro rifle, Kid ainda é bastante modesto e seus tiros não são certos:

O rifle que o kid portava fora serrado e redimensionado até ficar de fato bem leve e o molde do novo calibre era tão pequeno que ele tinha que fazer os cartuchos das balas com camurça. Ele havia disparado algumas vezes e os tiros iam aonde bem entendiam. Carregava-o à sua frente sobre o arção da sela, pois não tinha coldre. Fora carregado desse mesmo modo antes, Deus sabe por quantos anos, e a coronha estava muito gasta embaixo. (MCCARTHY, 2009, p. 50).

Logo na sequência desta cena, após passar dias viajando em direção ao oeste, esse exército sofre um ataque dos comanches. Kid é impelido a usar a arma pela primeira vez e o faz de maneira ainda ingênua:

A companhia cessara de avançar a essa altura e os primeiros tiros foram disparados e a fumaça cinza dos rifles rolou em meio à poeira conforme os lanceiros abriam brechas nas fileiras. O cavalo de kid afundou sob seu corpo com um longo suspiro pneumático. Ele já havia disparado seu rifle e agora estava no chão e mexia na bolsa de munição. Um homem a seu lado tinha uma flecha cravada no pescoço. Estava levemente curvado como que rezando. O kid pensou em extrair a ponta de ferro farpada ensanguentada mas então viu que o homem tinha outra flecha enterrada até as penas em seu peito e estava morto. (MCCARTHY, 2009, p.60).

Entretanto, a partir de então, a morte se torna norma no seu contexto e nas suas tomadas de decisões. Uma vez que esta é a proposta da dialética de dentro da obra, Kid se confunde com o seu ambiente muitas vezes. É desta maneira que o processo armamentista figura no desenvolvimento do personagem dentro da história, visto que sem as armas este não conseguiria se manter, elas se tornam a sua linguagem.

Se até então Kid havia disparado tiros sem rumo, logo que é recrutado pelo bando de Glanton ele é armado mais uma vez, cada vez de maneira mais

categórica. Percebe-se na citação a seguir, quando ele precisa usar a arma pela primeira vez como soldado do bando de Glanton, quando este sofre um ataque de comanches, que Kid é mais cuidadoso nas suas ações, talvez devido às suas experiências anteriores:

O kid deitava de braços segurando o imenso revólver Walker nas duas mãos e disparando os tiros devagar e com cuidado como se já tivesse feito tudo isso antes em sonho. Os guerreiros passaram à distância de trinta metros, uns quarenta deles, cinquenta, e seguiram em frente rumo à margem do lago e começaram a se desintegrar nos serrilhados planos de calor e a se separar silenciosamente e a evaporar. (MCCARTHY, 2009, p.118).

É perceptível nessa cena como o bando do qual agora Kid faz parte é mais preparado para situações de conflito do que os grupos anteriores. Assim, a descrição da ação destes indígenas que os atacam é mais pontual e a ação do personagem é mais cuidadosa. Na sequência, o bando está formado por dezenove sujeitos e ataca uma aldeia de mais de mil índios gileños. Nesse momento há uma marca do desenvolvimento na narrativa em que o Kid deixa de enfrentar situações de conflito defensivamente e se torna um caçador.

Se paulatinamente Kid se desenvolve diante da sua manipulação das armas, na cena da matança na cantina no México está um dos pontos altos dessa representação e também a principal sugestão de que ele matou outros homens. Ao fim da chacina que ocorre dentro da cantina, Kid e Toadvine estão de costas um para o outro, em posição de defesa mútua, quase antropofagicamente transformados em uma máquina de guerra, e em sintonia com a dinâmica armamentista que a violência da situação exige:

Os que estavam atrás dele [o juiz] haviam nesse meio tempo recebido uma enorme descarga de tiros e a porta ficou abarrotada com os mortos e moribundos quando de repente um silêncio grande e reverberante dominou o ambiente. O juiz estava de costas para a parede. A fumaça pairava como um nevoeiro e as silhuetas encobertas permaneceram paralisadas. No centro do estabelecimento Toadvine e o Kid estavam de costas um para o outro com suas pistolas erguidas como duelistas. O juiz se dirigiu à porta e gritou através da pilha de corpos para o ex-padre que esperava junto dos cavalos com a pistola na mão (MCCARTHY, 2009, p.191).

Um aspecto notório do desenvolvimento do personagem dentro da narrativa está no momento em que Kid tem que decidir se sacrifica Shelby, na comparação que esse faz de Kid e de Glanton quando diz “Você não é melhor que ele. É?”. Ele diz isso porque o Kid não quer deixar uma arma para o ferido, e assim apresenta algum traço de crueldade e desconfiança, agora demonstrando entender o efeito que se pode ter um homem com uma arma em mãos.

É perceptível como a autonomia do personagem se submete à sua capacidade de manipular as armas. Exemplo está na cena seguinte, quando Kid começa a cavalgar em direção ao bando que o deixou, encontra Tate e os dois seguem juntos debaixo da nevasca, até serem alcançados pela guarda mexicana, quando há a primeira descrição literal do Kid tendo atirado em um homem:

A neve cessara. O Kid pôde ver os soldados e seus animais claramente naquele terreno branco, os homens em plena passada e os cavalos soprando no ar frio. Estava com as botas em uma mão e a pistola na outra e saltou do cobertor e ergueu a pistola e a descarregou no peito do homem mais próximo e virou-se para correr. (MCCARTHY, 2009, p. 222).

Tomando esses últimos excertos em contraste com o início da saga do Kid, e de *Meridiano de Sangue*, percebe-se o desenvolvimento do personagem a partir de um menino que não consegue aceitar o contexto de violência em que está inserido devido à sua incapacidade de manusear as armas, para um rapaz que mata facilmente em situações de conflito.

Depois que Kid se reencontra com o seu grupo, e eles passam por Tucson no México, resolvem se estabelecer perto de um acampamento dos índios Yumas, onde há um negócio de Balsas. O grupo é desfeito neste local, Kid e Tobin fogem juntos para o deserto e o Juiz passa então a persegui-los.

Desta perseguição acontece o auge do desenvolvimento armamentista do protagonista, uma vez que ele atenta contra o Juiz Holden, na ofensiva. Há de se lembrar que o Juiz é uma espécie de consciência da guerra,

conhecimento universal do mundo, e o Kid neste momento quase o assassina, ou seja, a sua ação diante do mundo sucede por meio da sua arma:

O Kid rastejou o mais rápido que pôde para uma parte mais baixa do terreno e ficou deitado de pistola em punho com o riacho exíguo passando junto a seu cotovelo. Virou para procurar o ex-padre mas não o encontrou. Podia ver através da treliça de ossos o juiz e seu protegido na colina sob o sol e ergueu a pistola e a apoiou no dorso de uma pelve putrefata e disparou. Viu a areia pular na encosta atrás do juiz e o juiz mirou com seu rifle e disparou e a bala passou triturando os ossos e os ecos dos tiros retumbaram através das dunas. (MCCARTHY, Cormac. 2009, p. 301)

Esta seria a última vez que Kid atiraria contra alguém em *Meridiano de Sangue*. Nota-se, dessa maneira, como o desenvolvimento do herói de McCarthy transparece de acordo com a sua relação com as armas, pois essa é sua forma de se adaptar ao mundo bélico em que está inevitavelmente inserido, ou seja, a relação de Kid com as armas é a sua linguagem que transcorre a obra.

Macunaíma, paralelamente a Kid, também se desenvolve de acordo com a sua necessidade de adaptação no mundo em que está inserido, portanto a antropofagia no herói de Andrade denota esse desenvolvimento.

3.6.1 O processo armamentista de Kid e a absorção antropofágica do mundo de Macunaíma como linguagens comparadas

Se é possível afirmar que Kid conseguiu manipular as armas de maneira eficaz e se transformou em um assassino, um produto da guerra, Macunaíma também desenvolveu sua linguagem para muito além da expressão “Ai! que preguiça...” conforme se envolveu cada vez mais com o mundo, até se tornar um produto completo da civilização quando dentro dela.

Se há discussões de identidade em questão conforme o personagem principal de McCarthy consegue manipular as armas com habilidade, o que significa inserção no contexto e transformação de acordo com este, na obra de Andrade essa transformação também se percebe na aquisição da linguagem da civilização por parte de Macunaíma. Ainda, ambas obras tem o seu

momento transformador, que demonstram uma espécie de autonomia dos personagens. Essa mudança é relatada no capítulo “Pauí-Pódole” em *Macunaíma*, quando o herói usa a linguagem para discursar para a população, reinventar a história da constelação e emocionar a sua audiência. Em *Meridiano de Sangue*, a alteração ocorre quando o bando está no México e Kid provoca a carnificina de civis, ficando ao centro do espaço, de costas coladas com Toadvine, formando praticamente uma arma de guerra antropofágica, cercado de corpos.

Como mencionado no capítulo anterior, é possível notar que Kid se desenvolveu de alguém que fora ingenuamente baleado no coração a alguém que disparou contra o grandioso Juiz Holden, essa mutação encontra paralelismo em *Macunaíma*, que se adapta completamente ao caos da urbes paulistana, se comunica e se transforma de acordo com as situações e as necessidades. Isso se evidencia principalmente em “Tequeteque, Chupinzão e a Injustiça dos Homens”, quando o herói de Andrade já usa calças, pensa em lucro e lê *O Estado de São Paulo*.

Se em McCarthy Kid simboliza a dinâmica civilizatória por meio do armamentismo, em Andrade essa simbologia acontece no processo de indianismo que migra à civilização. Esse paralelo fica notório no fato de o personagem de McCarthy continuar se chamando Kid, termo referente à imaturidade do sujeito, mesmo após se tornar um guerreiro, enquanto o personagem de Andrade ainda é o *Macunaíma*, termo indígena, mesmo lendo *O Estado de São Paulo* e pensando em lucro.

Se Kid começa a manipular armas de fogo a partir do momento em que ingressa no exército pela primeira vez, *Macunaíma* começa a desenvolver a sua linguagem de maneira mais marcante a partir do momento em que mata a própria mãe e então tem um conflito a superar. Ou seja, oficialmente o Kid e *Macunaíma* começam a desenvolver suas linguagens a partir do momento em que definem conflitos para si.

Se na cena em que o bando de Glanton recruta Kid e seus parceiros e se armam sob uma espécie de ritualidade em torno das armas, em *Macunaíma*

há igualmente rituais em torno da linguagem, sobretudo quando o herói reflete em torno da carta que escreve às Icamiabas, mas também porque ele deseja “coleccionar palavras feias”.

Portanto, para além de uma análise contextual, sob uma análise estrutural, da trajetória da formação das linguagens dos seus heróis, suas reações diante do mundo, percebe-se o quanto *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* – Macunaíma e Kid - estão próximos.

4. CONCLUSÃO

Depois das leituras de *Macunaíma*, *Herói sem Nenhum Caráter* (1928) e *Meridiano de Sangue* (1985) as culturas colocadas em questão não são mais vistas da mesma maneira, ou seja, dependem destas obras, visto o entendimento da importância que essas obras hoje possuem. Por outro lado, estas obras também são resultados dos processos históricos e sociais destas culturas.

Sendo assim, elas convergem às estéticas pós-modernistas e pós-colonialistas, principalmente pelo resgate histórico e discussões em torno da identidade que propõem paralelamente. De acordo com a teoria exposta nesse trabalho, ambas as obras inclusive apresentam inúmeras características estéticas comuns às narrativas pós-coloniais e pós-modernistas.

Sendo imagens em um espelho fosco de suas histórias e suas dinâmicas civilizatórias, as duas obras em questão se aproximam em suas discussões, e na forma como essas discussões se dão. Ambas têm em seus personagens principais, antes de características particulares que se justificam no nível da espontaneidade artística, representações de uma moralidade nacional, além disso os dois personagens têm em seus desenvolvimentos ao longo das obras uma simbiose com o desenvolvimento histórico dos lugares aos quais pertencem, que os fazem refletir, cada um à sua maneira, o presente

destes lugares, que é a grande discussão que as duas obras têm em comum. Em outras palavras, *Macunaíma* e *Meridiano de Sangue* são obras que trazem à superfície discussões de identidade e acontecem de maneiras muito similares por meio da construção e a saga dos seus protagonistas, tanto é que, de acordo com Frye (2013) a construção de Kid é baseada em Samuel Chamberlain, persona histórica fundamental estadunidense, e *Macunaíma* é resultado fulminante da paixão de Andrade pela cultura brasileira e suas experiências pelo território do país.

Percebeu-se na análise realizada das duas obras que se Mário de Andrade utiliza o conceito de antropofagia como condição de existência do seu herói, o equivalente em McCarthy é a questão da caça aos indígenas, condição a que Kid deve se submeter para existir. Sendo assim, enquanto *Macunaíma* há de absorver o mundo antropofagicamente e se caracterizar ao longo de toda a obra pelas suas transformações, o herói de McCarthy há de absorver a guerra e se caracterizar ao longo de toda a obra pela violência.

Assim, essas duas características fundamentais dos personagens, a antropofagia e a violência, são o que os colocam em contato direto esteticamente, ou seja, é o que os leva a serem personagens ambíguos. *Macunaíma* porque como um devorador do mundo inteiro se torna incapaz de admitir qualquer tipo de projeto, seja ideológico, moral ou prático, se torna um personagem inconstante e aleatório, fazendo o estilo da obra de Andrade se tornar carnavalizado e apontar para a formação de algum caráter no ser brasileiro. Por sua vez, Kid é um sujeito de personalidade em formação inserido no contexto da violência da guerra, dessa maneira seus valores entram em conflito e suas tomadas de decisões se tornam contraditórias. Esse também é um personagem que representa o caráter fissurado do ser estadunidense da sua época de criação, conquanto admite projetos que por serem inflexíveis – o projeto individual de se manter vivo e o projeto coletivo de rumar a oeste num processo civilizatório – o obrigam a ser violento diante dos obstáculos e também carnavalizar a estética de *Meridiano de Sangue*, além de fundamentalmente denunciar a barbárie do processo de formação dos EUA.

A ambiguidade dos dois personagens é fundamental para compreender as proximidades e distanciamentos de suas construções, pois se em *Meridiano de Sangue*, quando Kid está junto ao bando, seu objetivo se torna o objetivo do bando, escalpos de índios, em *Macunaíma* acontece o oposto, o objetivo é unicamente do herói, uma vez que apenas para ele a muiraquitã tem significado, mas se torna o objetivo do seu bando, seus irmãos. O objetivo de Kid não é necessariamente escalar indígenas, mas se torna uma meta adquirida como consequência do seu desígnio básico, a sobrevivência, sendo esta a sua muiraquitã em um mundo violento. Visto que para sobreviver, Kid desde o início procurou proteção junto a algum grupo, enquanto *Macunaíma* sempre contou com uma confraria para lhe dar proteção. Deste modo, percebe-se que enquanto *Meridiano de Sangue* apresenta uma discussão mais baseada em aspectos coletivos, *Macunaíma* apresenta uma discussão mais voltada ao caráter do indivíduo.

Essas características definem os personagens sob uma visão ampla das suas sagas, contudo ambos preservam algo de fundamental quando encontram seus destinos – *Macunaíma* ao chegar a São Paulo e Kid ao conviver com a guerra - o que os mantêm constantemente em conflito com o meio em que vêm a viver. Porém, enquanto momentos pontuais de tomada de decisão dividem constantemente Kid, *Macunaíma* de pronto faz suas escolhas, talvez por não hesitar em absorver o inusitado e não defender projetos, diferentemente de Kid, que caminha nos trilhos do deserto rumo ao oeste. Além de que, se *Macunaíma* se torna um observador de São Paulo, Kid também é um voyeur do comportamento violento dos seus comparsas.

Conseqüentemente, as duas obras se baseiam em processos históricos e suas estéticas são representações sociais, construções baseadas nos processos históricos nacionais que deram forma ao presente, tanto que a exemplo do caso brasileiro, *Macunaíma* se baseia em deglutir o que vem de fora como forma de fortalecer o que é de dentro, como forma de processo civilizatório.

Desse modo, a estética de *Macunaíma* é a da inclusão e se caracteriza pela pluralidade, enquanto *Meridiano de Sangue* apresenta como base histórica o processo de dizimar quem está, e pertence, ao espaço de dentro do território, com base em um processo civilizatório. Assim, a estética desta obra se baseia, inversamente a *Macunaíma*, na exclusão e se caracteriza pela violência.

Se a discussão da imposição da civilização sobre o que é considerado selvagem é comum entre as duas obras, as suas perspectivas são opostas: Kid é o civilizado assassino de indígenas, enquanto *Macunaíma* é o indígena que deglute o civilizado. É assim que Andrade e McCarthy estão pautando as discussões do *ser/to be*, das suas nações.

Desta maneira, vê-se que Mário de Andrade e Cormac McCarthy discutem com mesmo ímpeto as suas condições atuais de existência e galgam as respostas pelos mesmos caminhos, mas devido aos seus diferentes momentos históricos e países de origem eles acabam apresentando características que muitas vezes se dispersam. Sobretudo, ambos os autores expõem as angústias contextuais de suas nações em suas contemporaneidades.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. **Macunaíma, o Herói Sem Nenhum Caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2013.
- BARTHES, Roland. “A Morte do Autor” em **O Rumor da Língua**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2004.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOMENY, Helena. **Duas Poéticas Sobre Brasil**. *Luso-Brazilian Review*, vol. 32, no. 2, 1995, pp. 23–34. Disponível em: www.jstor.org/stable/3513622.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Ed. Cultrix, 1975.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**; São Paulo, Editora Nacional, 1975.
- CANDIDO, Antonio. “A dialética da malandragem” em **O Discurso e a Cidade**. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1993.
- CINCOTTA, Howard. **An Outline of American History**. United States Department of State, 1994
- CHAMBERLAIN, Samuel. **My Confessions**. New York, Ed. Harper, 1956.
- COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada na América Latina**. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2003.
- DAMATTA, Roberto. **A Casa & a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil**. Rio de Janeiro, 5ªed. 1997.
- FREUD, Sigmund. **Das Unheimliche**, 1909. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>; 2010, EBook #34222.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal** São Paulo, Global, 2003.
- FRYE, Steven. **The Cambridge Companion to Cormac McCarthy**. New York, Ed. Cambridge University Press, 2013.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.
- HAWTHORN, Jeremy. “Modernism and Postmodernism” em **A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory**. London, Edward Arnold, 1992.
- HOLLOWAY, David. **The Late Modernism of Cormac McCarthy**. Reviewed by Robert Jarret. Ed. Penn State University Press, 2003

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1991.

JAFFE, Noemi. **Macunaíma**, Coleção Folha Explica. São Paulo, Ed. Publifolha, 2001

JARETT, Robert. **"The Cormac McCarthy Journal."** *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 3, no. 1, 2003, pp. 44–47. Disponível em: www.jstor.org/stable/42909362.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo, Ed. Papyrus, 1989.

LÓPEZ, Kimberle S. "Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mário De Andrade's 'Macunaíma.'" **Luso-Brazilian Review**, vol. 35, no. 1, 1998, pp. 25–38. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3514120?seq=1#ndtn-page_scan_tab_contents.

LYOTARD, Jean-François. **The Postmodern Explained**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo, Ed. Cultrix, 2004.

MCCARTHY, Cormac. **Meridiano de Sangue ou O Rubor Crepuscular no Oeste**; tradução de Cássio Arantes Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 2003.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**; Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1998.

REIS, Roberto. **A Permanência do Círculo: Hierarquia no Romance Brasileiro**; Niterói: EDUFF. 1987

RIBEIRO, Gustavo Lins. **Macunaíma: To Be and Not To Be That is The Questions**. Brasília, Repositório Institucional da Universidade de Brasília (RIuNB), 1993.

SANTIAGO, Silvano. **"O entre-lugar do discurso latino- americano"** em *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco. 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial**. Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Faculdade de Coimbra, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul**. Coimbra, Edições Almedina, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Brasília, 3ª ed. Petrópolis: Vozes; INL, 1976

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. "Liberating Calibans: readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' poetics of transcreation", in ***Post-colonial translation: theory & practice***. Londres, Ed. Routledge, 1999.

WOODSON, Linda. "McCarthy's Heroes and the Will to Truth" in ***The Cambridge Companion to Cormac McCarthy***. New York, Ed. Cambridge University Press, (2013).