

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FELÍCIO OSCAR DELEPRANI

***MACUNAÍMA*, DE MÁRIO DE ANDRADE:
UMA LEITURA EM FACE DA TEORIA CRÍTICA DE WALTER BENJAMIN**

VITÓRIA

2024

FELÍCIO OSCAR DELEPRANI

***MACUNAÍMA*, DE MÁRIO DE ANDRADE:
UMA LEITURA EM FACE DA TEORIA CRÍTICA DE WALTER BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Robson Loureiro

VITÓRIA

2024

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

D346 Deleprani, Felicio Oscar, 1980-
m Macunaíma, de Mário de Andrade : Uma leitura em face da
teoria crítica de Walter Benjamin / Felicio Oscar Deleprani. -
2024.
105 f. : il.

Orientador: Robson Loureiro.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc.. 2. Teoria crítica.
3. Modernismo (Literatura). I. Loureiro, Robson. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Felício Oscar Deleprani

**“MACUNAÍMA, DE MÁRIO DE ANDRADE: UMA LEITURA EM FACE
DA TEORIA CRÍTICA DE WALTER BENJAMIN”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 12 de março de 2024.

Comissão
Examinadora:

**Prof. Dr. Robson
Loureiro (UFES)**
Orientador e Presidente da Comissão

**Prof. Dr. João Claudio Arendt
(UFES)** Examinador Interno

Prof.^a Dr.^a Danielle dos Santos Corpas (UFRJ)
Examinadora Externa



Documento assinado eletronicamente nos moldes do art. 10 da MP 2200/01 e Lei 14063/20
[Hash SHA256] f6e388c09480a0a26c9d03e612b37ce6349204686bdaf52fb351 c0ce72bc7426



Ficha de aprovação - Felício Oscar Deleprani

Data e Hora de Criação: 18/03/2024 às 08:56:44

Documentos que originaram esse envelope:

- Ficha de aprovação - Felício Oscar Deleprani.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: f6e388c09480a0a26c9d03e612b37ce63492046886bdaf52fb351c0ce72bc7426

[SHA512]: 0256c86858536e0a69eeb0be6c8cac9e0b871ccfa8c8be42b8b48f7611e34e74de920a1e5db8832d306880c9e528002531077cab41a16cee6b83b0a9c24ef8d6

Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



ASSINADO - daniellecopras@letras.ufrj.br

Data/Hora: 18/03/2024 - 12:54:00, IP: 201.17.127.185

[SHA256]: 275a2adcd0b6705f3115f6e6693f14e77e1bd1ba94e6005b5d8cc1f2ea385ddc



ASSINADO - joaoarendt@gmail.com

Data/Hora: 18/03/2024 - 15:08:07, IP: 177.22.166.242

[SHA256]: 3c11eb4e28ad7962fe28d8860180cfcc494a41752dca3a53452be9e599418eff



ASSINADO - Robson Loureiro (robson.loureiro@ufes.br)

Data/Hora: 18/03/2024 - 21:58:43, IP: 177.145.25.33, Geolocalização: [-20.331974, -40.278679]

[SHA256]: 301f10859edf6546bbe23e1353df46c64cd4e8b92d5cbaba7be4eb1a8b0e84f

Histórico de eventos registrados neste envelope

18/03/2024 21:58:43 - Envelope finalizado por robson.loureiro@ufes.br, IP 177.145.25.33

18/03/2024 21:58:43 - Assinatura realizada por robson.loureiro@ufes.br, IP 177.145.25.33

18/03/2024 21:58:34 - Envelope visualizado por robson.loureiro@ufes.br, IP 177.145.25.33

18/03/2024 15:08:08 - Assinatura realizada por joaoarendt@gmail.com, IP 177.22.166.242

18/03/2024 15:07:56 - Envelope visualizado por joaoarendt@gmail.com, IP 177.22.166.242

18/03/2024 12:54:00 - Assinatura realizada por daniellecopras@letras.ufrj.br, IP 201.17.127.185

18/03/2024 12:53:58 - Envelope visualizado por daniellecopras@letras.ufrj.br, IP 201.17.127.185

18/03/2024 08:57:32 - Envelope registrado na Blockchain por tais.lorencon@ufes.br, IP 200.137.65.103

18/03/2024 08:57:31 - Envelope encaminhado para assinaturas por tais.lorencon@ufes.br, IP 200.137.65.103

18/03/2024 08:56:44 - Envelope criado por tais.lorencon@ufes.br, IP 200.137.65.103

Pra Duda, Ana, Mel e Beni,

Com amor.

AGRADECIMENTOS

Quando a máquina Mestrado em letras ainda era uma Muiraquitã muito muito no longe, e o tédio (*Langeweile*) açoitava minha coragem para fazer a “Carta pras Icamiabas” que os latinos chamam de “Projeto de Pesquisa”, o uirapuru Antônio Carlos Gomes cantou no meu ouvido os rios que eu tinha de navegar, as serras e horizontes que eu tinha de cruzar até desembocar na Máquina universidade. Uirapuru já foi gente igual nós, professorando para os piás, até que um dia se cansou das muitas saúvas e pouca saúde e virou professor na Máquina Ifes. Obrigado, professor!

Houve um momento em que o pássaro dos sonhos (*Traumvogel*) cantou tão heroicamente na minha Taba, que todos os meus livros se alargaram na estante para caberem a minha vontade de aprender. Foi então que o antropófago Robson Loureiro, que trabuca na máquina experiência (*Erfahrung*) todos os dias, decidiu que me ensinaria a pajelança de Walter Benjamin. E juntos, devoramos o Mário de Andrade num tacho de macarrão tão descabido, que até o *Abaporu* perdeu a aura que tinha. Grato, professor.

Noutra feita, andando que mais andando, encontrei lá pelas tabas do Jucutuquara o pajé João Cláudio Arendt, que vivia arrancando a cabeça das saúvas que vieram da Alemanha, importadas por Pai Grande. Ele vinha campeando rasto de Tapir na máquina rua. Pegou conversar na língua brasileira comigo, e, quando não podia mais me ouvir, bocejava de enfado e ia dormir na Máquina Furg. Obrigado, professor.

Mais pro fim, pedi alvíssaras às Icamiabas Priscila Chaves e Danielle Corpas, que imperam no Mato-Virgem da Ufes e da UFRJ. Dizia eu: “Não pouco vos surpreenderá, o endereço e a literatura dessa missiva”... elas interromperam e disseram coisas de sarapantar. Falaram Macunaímas Arlequinais Belazartes e terminaram com o famoso poema: “Brasil, comoção de minha vida/ meus amores são flores feitas de real... Arlequinal”. Grato, Professoras.

E quando todas essas pajelanças antropofagias e bocejos terminaram. A Máquina Mestrado resolveu parar de viver comigo. Mas não era por causa das saúvas não, até que não tinha muita não. Era porque ela queria virar logo dissertação pra ser, igual o Macunaíma, ser estrela, fez. Mas tinha muitas páginas na máquina dissertação, e o antropófago Robson Loureiro disse que não podia não, ter tantas páginas.

Foi então que eu falei para as panelas de Goiabeiras para fazerem uma panela bem grande, fizeram. Quando estava pronta, os Manos Luciano Aguiar, André Serrano, Cleidson Frisso, as cunhãs Thainara e Vivi, toda essa indiaiada da Ufes fizeram fogueira de sarapantar para aquecer a panela. Colocaram cebola pimenta alho tomate urucum coentro o Morro do Moreno o Penedo o Mestre Álvaro todos esses temperos, mas peixe não colocaram não. Quando tudo tava fervendo eu, juque! Joguei a dissertação lá. Ela cozinhou cozinhou que virou só cheiro. Então o cheiro falou pro vento Sulão, que é o RiUFES:

-Me leva pro céu, meu avô.

-Levo, meu neto. Fez.

Mas as páginas se espalharam pelo campo vasto do céu e viraram aquela constelação que brilha lá e tem 105 estrelas. Tem gente que fala que é Órion. Que Órion que nada, é mais o Pai Velho, que só tem uma perna. A perna que falta é porque ficou faltando um pedaço da dissertação.

É por isso que até hoje, quando um aluno manda a dissertação pro orientador, ele responde falando que tá faltando um pedaço. Tem mais não.

Mas a Índia explicou que o mais temível da doença da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço mas sim a sua inexorável evolução para uma manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer que quando o doente se acostumava ao seu estado de vigília, começavam a apagar-se da sua memória as lembranças da infância, em seguida o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e ainda a consciência do próprio ser, até se afundar numa espécie de idiotice sem passado.

(Gabriel García Márquez – Cem Anos de Solidão)

Vocês nunca fizeram perguntas aos que viajam? Não deram atenção ao que eles contam?

(Jó 21:29)

RESUMO

Esta pesquisa procura responder à seguinte pergunta-problema: até que ponto a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, incorpora a experiência (*Erfahrung*) mencionada por Walter Benjamin no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*? Na tentativa de resposta a essa pergunta, foi estabelecido, como objetivo principal, analisar a rapsódia marioandradiana, em face da teoria crítica de Walter Benjamin. Metodologicamente, foram estabelecidas três etapas específicas para a pesquisa. A primeira consiste em um levantamento na base de dados da Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações (BDTD) a fim de compreender o estado em que se encontra a pesquisa que abordam as aproximações entre Mário de Andrade e Walter Benjamin. Na segunda etapa, elaborada no segundo capítulo da dissertação, o objetivo é estabelecer as afinidades eletivas entre os dois autores, a partir das leituras que tanto Walter Benjamin quanto Mário de Andrade fizeram em autores como Sigmund Freud e em Charles Baudelaire. Por fim, na terceira etapa, o propósito é extrair as categorias analíticas presentes em "O Narrador" - usadas por Benjamin para analisar os contos de Leskov - e realizar uma leitura analítica de *Macunaíma* em face dessas categorias. Os dados obtidos mostram que a rapsódia analisada incorpora, como condição à elaboração da experiência (*Erfahrung*), a "oralidade" (*Mündlich*), a narrativa enraizada no "povo" (*Volk*), o "tédio" (*Langeweile*) e a "arte de dar conselhos" (*Rat Geben*). Esses resultados sugerem que, em *Macunaíma*, Mário de Andrade pretende uma imersão na era pré-industrial do Brasil para incorporar essa experiência (*Erfahrung*) na estética modernista do século XX. Essa atualização amplia a compreensão do impacto que a obra literária de Mário de Andrade teve na formação da identidade do povo brasileiro.

Palavras-chaves: Mário de Andrade. *Macunaíma*. *Erfahrung*. *Erlebnis*. Walter Benjamin.

ABSTRACT

This research aims to address the following research question: to what extent does Mário de Andrade's work *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* incorporate the experience (*Erfahrung*) mentioned by Walter Benjamin in the essay *The Storyteller: considerations about the work of Nikolai Leskov*. In an attempt to answer this question, the main objective was established as the analysis of the Mário de Andrade's rhapsody in the context of Walter Benjamin's critical theory. Methodologically, three specific stages were delineated for the research. The first involved a survey in the Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações (BDTD) database to understand the current state of research addressing the connections between Mário de Andrade and Walter Benjamin. In the second stage, detailed in the second chapter of the dissertation, the aim was to establish elective affinities between the two authors based on their readings of figures such as Sigmund Freud and Charles Baudelaire. Lastly, in the third stage, the objective was to extract the analytical categories present in *The Storyteller: considerations about the work of Nikolai Leskov* and conduct an analytical reading of *Macunaíma* in light of these categories. The finds indicate that the analyzed rhapsody incorporates, as a condition for the elaboration of experience (*Erfahrung*), "orality" (*Mündlich*), narrative rooted in the "people" (*Volk*), "tedium" (*Langeweile*), and the "art of giving advice" (*Rat Geben*). These results suggest that in *Macunaíma*, Mário de Andrade seeks an immersion in Brazil's pre-industrial era to incorporate this experience (*Erfahrung*) into the 20th-century modernist aesthetic. This updating expands the understanding of the impact that Mário de Andrade's literary work had on the formation of the Brazilian people's identity.

Keywords: Mário de Andrade. *Macunaíma*. *Erfahrung*. *Erlebnis*. Walter Benjamin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	17
MÁRIO DE ANDRADE A PARTIR DE WALTER BENJAMIN: UMA LEITURA VIÁVEL?	17
1.1 Leituras a partir do conceito de “tradução”, “reprodutibilidade técnica”, “perda da aura” e “experiência”	19
1.2 Leituras a partir do conceito de “arte como representação histórica materialista” e “alegoria”	26
1.3 Leituras a partir do conceito de “metrópole” e “estética do choque”	30
1.4 Leituras a partir dos conceitos de “limiar” e “fronteiras”	36
CAPÍTULO 2	39
MÁRIO DE ANDRADE E WALTER BENJAMIN: AFINIDADES ELETIVAS	39
2.1 Aproximações a partir das estéticas modernistas	40
2.2 Aproximações a partir de Charles Baudelaire	45
2.3 Aproximações a partir das influências freudianas	48
CAPÍTULO 3	53
A EXPERIÊNCIA (ERFAHRUNG) EM MACUNAÍMA	53
3.1 a experiência do contato entre o narrador, o povo e suas tradições, lendas e folclores (<i>Volk</i>)	58
3.2 A experiência da transmissão oral (<i>Mündliche</i>)	68
3.3 experiência e tédio (<i>Langeweile</i>)	75
3.4 a experiência e a arte de aconselhar (<i>Rat geben</i>)	83
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
4.1 Síntese das possibilidades de aproximação entre Mário de Andrade e Walter Benjamin	90
4.2 A leitura de Macunaíma em face das categorias analíticas benjaminianas.	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1- Fólio nº 14 de A Gramatiquinha, de Mário de Andrade.	72
----------------------------------------------------------------------------	----

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1- Ocorrências de <i>Erffahrung</i> em <i>Der Erzähler</i> , de 1936.	57
Quadro 2- Ocorrências de “Experiência” em O Narrador, de 1987.	58
Quadro 3- Categorias analíticas em Walter Benjamin	89

INTRODUÇÃO

Nenhuma obra, das que conheço em literatura brasileira, jamais chamou tanto a minha atenção como *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Fiz a primeira leitura da rapsódia quando ainda era estudante do ensino médio e, naturalmente, entendi muito pouco do que corria diante dos meus olhos. Muitos anos depois, em uma fase profundamente freudiana, empreendi uma segunda leitura, desta vez, incluí na maratona literária outros textos marioandradianos, que eu me lembre: a *Pauliceia Desvairada*, *Amar Verbo intransitivo* e os contos *Vestida de Preto* e *Peru de Natal*.

Assimilei um pouco mais, compreendi o esforço do autor em dar à obra esse caráter psicanalítico, cujo herói é um vácuo em que as forças institucionais dissipam-se, dando passagem ao leitor que deseja descer aos quartos escuros ainda inexplorados do inconsciente coletivo nacional. Contudo, uma vez dentro desses museus insólitos a que *Macunaíma* nos conduz, senti falta de uma curadoria que me guiasse pelos quadros expressionistas e antropofágicos, expostos por *Mário de Andrade*. Esse curador, alguns anos mais tarde, apresentou-se no horizonte de minhas leituras: Walter Benjamin.

Meu primeiro contato com um texto de Walter Benjamin se deu durante o curso de Letras. Na ocasião, a professora responsável pela disciplina *de Teoria da Literatura I- Narrativa*, disponibilizou o texto *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, como bibliografia recomendada. Quando comecei a leitura, percebi, pelo largo uso das figuras de linguagem, que estava diante de um ensaio. Li o texto até o final e sublinhei os termos nucleares: experiência, tédio, conselho e oralidade. O propósito era explorar mais sobre o autor e esses termos, e voltar, em outro momento, à leitura do ensaio.

Comecei a garimpar o que ia encontrando de Walter Benjamin. Graças à *internet*, a maioria dos textos estava disponível em *ebooks* ou cópias digitalizadas. Comecei a lê-los, tendo sempre em mente aqueles termos nucleares de *O Narrador*. Na medida que avançava, percebi a necessidade de recorrer a especialistas na obra benjaminiana e, aos poucos, fui me familiarizando com o que dizia Jeanne Marie Gagnebin; Sérgio Paulo Rouanet; Terry Eagleton e tantos outros teóricos que se debruçaram, com seriedade, sobre monumental obra benjaminiana.

Quando voltei ao ensaio *O Narrador*, compreendi que o que estava ali, em grande medida, era uma teoria literária tributária do pensamento freudiano. E que a leitura de Walter Benjamin nas obras de Nikolai Leskov era uma espécie de análise que, não negligenciando as questões sociais envolvidas, procurava no estilo e na temática do autor russo, as reminiscências de uma estética pré-industrial a fim de compará-la com a literatura do século XX, já completamente afetada pelos choques da modernidade pós-industrial. Essa compreensão levou-me, pela terceira vez à *Macunaíma*. Seria o Mário de Andrade um escritor agindo sob as mesmas condições de Nikolai Leskov? Seria possível encontrar, na obra marioandradiana, essas reminiscências de uma mudança de era?

Anotei, apressadamente essas perguntas e comecei a procurar um meio para tentar respondê-las. Escrevi um projeto de pesquisa e comecei a vasculhar, nas universidades brasileiras, procurando por um especialista em Teoria Crítica interessado em literatura. Nessa busca, deparei-me com o *Lattes* do prof. Robson Loureiro que, além de ser um especialista na filosofia da Escola de Frankfurt, estava com uma vaga aberta para orientação no Programa de Pós-graduação em Letras – Literatura, da Ufes. Submeti o projeto de pesquisa e, meses depois, estávamos mergulhados novamente no mundo marioandradiano. Desta vez, sob a curadoria de Walter Benjamin.

Aos poucos, fui percebendo que conceitos como “baixa da experiência” (*Erfahrung*) e “perda da aura” são recorrentes na obra de Walter Benjamin (1892-1940) e usados pelo próprio autor na análise de obras como os romances *Lesabéndio*, de Paul Scheerbart (1864-1915), *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, de Alfred Döblin; os contos de Nikolai Leskov (1831-1895), a fotografia de Eugène Atget (1857-1927); os filmes de Abel Gance (1889-1881) e Max Reinhardt (1873-1943) etc. (Benjamin, 1987). Em todas essas análises, ele mantém em seu horizonte teórico uma transformação nas formas de percepção humana de uma estética calcada na memória para uma vivência dos estímulos constantes na consciência.

Os leitores de Benjamin, a seu exemplo, não economizaram a aplicação desses conceitos a outras obras de arte. No Brasil, críticos como Antônio Candido (1918 - 2017) e João Luiz Lafetá (1946-1996) perceberam a importância da obra benjaminiana para a análise da literatura modernista brasileira (Lafetá, 1986; Cândido, 1990). Na esteira desses autores, outros pesquisadores interessados na estética modernista e

na crítica benjaminiana tomaram a literatura brasileira do século XX como objeto de estudo.

Nesta dissertação, trilho esse mesmo caminho, tendo como referências as pesquisas já realizadas sob as balizas teóricas benjaminianas, e, como horizonte, as possibilidades de compreensão, por meio da literatura modernista, das transformações estéticas ocorridas no início do século XX, no Brasil. A obra literária escolhida como objeto de estudo dessas transformações estéticas é *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, publicada em 1928 por Mário de Andrade. Essa escolha não decorre da reconhecida popularidade da rapsódia, mas, sobretudo, se dá a partir do objetivo de analisar se há, nessa obra, as marcas de um modo de narrar que, segundo Benjamin (1936/1987) incorporam a “experiência” (*Erfahrung*) em uma sociedade industrial marcada pelos choques das vivências (*Erlebnis*).

Em outras palavras, essa dissertação busca pela resposta à seguinte pergunta-problema: até que ponto a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, incorpora a experiência (*Erfahrung*) mencionada por Walter Benjamin no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov?*

Para alcançar o objetivo geral, estabeleci, de forma específica três etapas, abordadas em cada um dos capítulos da pesquisa. No primeiro capítulo, fiz um levantamento bibliográfico a partir de um recorte que se estende, temporalmente, desde o ano de 2000 à atualidade (2023), e epistemologicamente, considerando apenas as pesquisas que tiveram como objetivo explorar a aproximação entre Walter Benjamin e Mário de Andrade. Com isso, desejo estabelecer, no capítulo I, o “estado da arte” (Ferreira, 2002) em que se encontra essa aproximação.

No segundo capítulo, procuro estabelecer as condições que atestam o que denomino, ao modo de Goethe, de afinidades eletivas, entre Mário de Andrade e Walter Benjamin. Para isso, destaco os momentos em que ambos os autores se aproximam, em respectivas obras, de outros autores como Sigmund Freud e Charles Baudelaire. Do mesmo modo, investigo a forma como o Movimento Modernista Antropofágico Brasileiro, para o qual Mário de Andrade deu importantes contribuições, dialoga com os movimentos de vanguarda europeus que interessavam a Walter Benjamin, com destaque para o Surrealismo.

Por fim, no terceiro capítulo, destaco a leitura de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, em face do conceito de experiência (*Erfahrung*), conforme apresentado por Benjamin (1987), e, em contraste a esse conceito, a forma como as

vivências (*Erlebnis*) são representadas nessa obra literária. Ainda nesse capítulo, exploro quatro categorias apontadas por Walter Benjamin como condição de possibilidade à experiência, a saber: o conceito de uma narrativa enraizada no “povo” (*Volk*); a “oralidade” (*Mundlich*), escrita e falada; o “tédio” (*Langeweile*), como condição de assimilação da experiência (*Erfahrung*), e a “arte de dar conselhos” (*Rat geben*), considerada por Benjamin (1987) como irredutível à arte de narrar.

No contexto em que abordo essa temática, adoto a definição de que narrativa é a arte de transmitir uma experiência (*Erfahrung*), profundamente enraizada no “povo” (*Volk*) que procura, de algum modo, “dar conselhos” (*Rat geben*) através de um fluxo em que as histórias são transmitidas por meio da oralidade (*Mundlich*) escrita e falada. Além disso, considero outra condição de possibilidade à narração, a saber, a presença do “tédio” (*Langeweile*) Todas essas categorias foram inferidas do ensaio *O Narrador: consideração sobre a obra de Nicolai Leskov* (Benjamin, 1936/ 1987).

A forma como essas categorias se manifestam, na obra escolhida como objeto de estudo desta pesquisa, afigura-se como suportes para a compreensão da estética que desencadeou e alimentou o modernismo antropofágico, nas décadas de 1920 e 1930, no Brasil. A partir de tal constatação, procuro compreender os primórdios da formação cultural que estabeleceu, até certa medida, a identidade do povo brasileiro.

É importante mencionar que os objetivos foram buscados ora de forma exploratória, ora de forma explicativa. Nesse particular, segui a orientação de Zanella (2013, p. 34) que aponta esse tipo de abordagem como um caminho para se “[...] conhecer a realidade estudada, suas características e seus problemas”. O que está em harmonia com os propósitos desta pesquisa.

Quanto aos dados analisados, foram formados três *corpora*, definidos e elaborados de acordo com Martin Bauer e Bas Aarts (2008, p. 44-45) como uma coleção de “dados de linguagem que servem para vários tipos de pesquisa” que podem, na atualidade, ser construídos a partir de recursos automatizados. Aqui adotei o critério que os autores denominam “temática”, construído a partir de descritores.

O primeiro *corpus* foi constituído a partir do *estado da arte* em torno da teoria benjaminiana, levantadas no portal da *Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações*. Ao cruzar os descritores "Walter Benjamin" e "Mário de Andrade" no mecanismo de busca dessa base de dados, foi possível levantar um total de 27 dissertações e 10 teses que abordam as obras desses autores.

O segundo *corpus* se constitui do ensaio *O Narrador* (Benjamin, 1936/1987) presente na coletânea *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, publicada em 1987 pela Editora Brasiliense. Acrescentei a esse *corpus*, os demais textos de Walter Benjamin, publicados em português, cotejando-os, sempre que se fez necessário, com os textos oficiais da coletânea *Gesammelte Schriften*, publicada em 1991, pela editora alemã Suhrkamp Verlag.

De modo semelhante, o terceiro *corpus* constitui-se de, ao lado da obra *Macunaíma* (Andrade, 2017), outros textos de Mário de Andrade, dentre eles destacam-se os mais recorrentes: *A Gramatiquinha da fala brasileira* (Andrade, 2022); *Aspecto da literatura Brasileira* (Andrade, 1972) *Aspectos da música brasileira* (Andrade, 1965); *Contos novos* (Andrade, 2017.c); *Danças dramáticas do Brasil* (Andrade, 1959) *Losango-Caqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* (Andrade, 1926); *O empalhador de passarinhos* (Andrade, 2013); *O turista aprendiz* (Andrade, 2015); *Obra imatura* (Andrade, 2009) e *Paulicéia desvairada* (Andrade, 2017.b).

A interpretação dos dados se deu de forma qualitativa e seguiu o que “prescrevem” Christian Laville e Jean Dionne (1999), para quem, ao analisar os dados de forma qualitativa “[...] o pesquisador decide prender-se às nuances de sentido que existem entre as unidades, aos elos lógicos entre essas unidades ou entre as categorias que as reúnem”. Essa opção se dá em função das categorias elaboradas por Benjamin (1936/1987), nas quais se inscrevem as representações que Mário de Andrade enuncia em *Macunaíma* e as possíveis ancoragens dessas representações nas bases teóricas defendidas por Walter Benjamin.

CAPÍTULO 1

MÁRIO DE ANDRADE EM FACE DE WALTER BENJAMIN: UMA LEITURA VIÁVEL?

Adentrar a obra de Walter Benjamin sem um *Fio de Ariadne* é perder-se em um labirinto do qual dificilmente se retorna sem alguma consequência grave. Consciente desse risco, Sérgio Paulo Rouanet chama a atenção para os erros mais comprometedores na interpretação brasileira da obra benjaminiana: a de concebê-la como irracionalista. Em seu ensaio *Benjamin, o falso irracionalista*, Rouanet (1987, p. 111) aponta como causa desses erros interpretativos “[...] a tendência a absolutizar um aspecto verdadeiro, mas parcial, esquecendo outros, igualmente relevantes, embora contraditórios com o primeiro”.

É justamente a consciência dessa pluralidade no pensamento de Benjamin – que suporta a contradição de enxergar riscos e potencialidades na “perda da aura” e no decaimento da “experiência” (*Erfahrung*), bem como na teologia e no marxismo histórico – que esta pesquisa procura uma inserção no diálogo sobre o alcance da crítica literária benjaminiana; e o faz sem a pretensão de exaurir o assunto, que pela própria natureza é inextinguível, mas com o intuito de compreender e distinguir, na formação do pensamento nacional brasileiro, a contribuição da literatura marioandradiana.

Antecipo, contudo, que dois autores clássicos como Mário de Andrade e Walter Benjamin ocupam vasto espaço na crítica. Portanto, sem um recorte bem delimitado no tempo e no espaço, torna-se praticamente impossível apreender algo de suas obras que já não tenha sido criteriosamente estudado. Uma pesquisa que vise a esse propósito precisa vasculhar, nos cantos ainda pouco iluminados, algum resquício de incompreensão, o que demanda ampliar as lentes sobre o universo do que já foi dito sobre uma temática tão recorrente nos estudos acadêmicos, para ver se encontra nela pelo menos o formato de uma constelação que se traduza em uma imagem significativa.

Mesmo assim, há o risco de, ao fim e ao cabo, não se acrescentar nada muito relevante, alguma peculiaridade que não altere em nada o atual estado da arte em que se encontra o conhecimento sobre o objeto pesquisado. Entretanto, aqueles que se arriscam a “passar além do bojador”, em um mar já tão explorado, têm a seu favor uma rota já bem delineada que, se não puder ser melhorada em favor dos futuros

navegantes, poderá pelo menos ser compreendida em respeito aos naufragos que a estabeleceram.

Se considerarmos apenas as duas primeiras décadas do século XXI e restringirmos a busca apenas às pesquisas que procuram aplicar a teoria crítica literária de Walter Benjamin às obras de Mário de Andrade, o *corpus* ainda será tão grande, que seria impossível, em uma única pesquisa, analisá-lo. Por isso, lancei mão dos descritores "Walter Benjamin" e "Mário de Andrade" e os inseri no mecanismo de busca da *Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações* (BDTD), o que resultou em um total de 27 dissertações e 10 teses. Esses documentos formam, de antemão, a revisão de literatura relativa à temática.

Naturalmente, nem todos os trabalhos recuperados desse levantamento foram aproveitados, ou porque nem todos aproximam os dois autores considerados nesta pesquisa ou porque, ao mencioná-los, não vão além de simples exemplificações sem a intenção de aprofundá-las. As pesquisas incluídas foram separadas por temática e, dentro de cada uma, não segui uma ordem cronológica das publicações, pois optei por começar pelos trabalhos mais abrangentes e a esses acomodei as demais pesquisas. Isso não significa tecer loas a uns autores e relegar outros à insignificância. Minha intenção foi, a partir do mesmo crivo da crítica, separá-los por granularidade.

Embora o objetivo desta pesquisa esteja relacionado aos conceitos de “experiência” (*Erfahrung*) e “vivência” (*Erlebnis*), na revisão de literatura, as aproximações entre Mário de Andrade e Walter Benjamin incluem outros conceitos como “reprodutibilidade técnica” e “perda da aura”. Ao elencar as pesquisas que abordam a obra marioandradiana do prisma desses conceitos, o que se pretende é apontar as tendências das pesquisas que reúnem esses autores para a partir delas abordar, de forma específica, até que ponto é possível ler *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, tendo em mente os conceitos de “experiência” e “vivência”, no sentido benjaminiano.

Organizei, a seguir, os documentos recuperados da BNTD por blocos de leituras feitas pelos pesquisadores, desde 2000 até 2023. No primeiro bloco, prevalecem as pesquisas que, ao abordarem a obra de Mário de Andrade, juntam ao

conceito de experiência (*Erfahrung*) outros conceitos como “tradução”, “reprodutibilidade técnica” e “perda da aura”¹.

1.1 Leituras a partir do conceito de “tradução”, “reprodutibilidade técnica”, “perda da aura” e “experiência”².

O conceito de “reprodutibilidade técnica”, tratado de forma detalhada no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1935/1987) procura exprimir o quanto da “experiência” (*Erfahrung*) humana se perde em um processo mecanizado de produção (e reprodução). A partir de formas mais rudimentares de reprodução, como a xilogravura e a litografia, no referido ensaio, Benjamin remonta aos primórdios da fotografia e do cinema. O fato de Mário de Andrade ter se interessado por esses mecanismos modernos na produção de *O turista aprendiz* (Andrade, 2015) - um arquivo a partir do qual produziu parte de sua obra literária - e ainda, que tal obra literária fora adaptada para o cinema, despertou o interesse de comentaristas que exploram essa relação.

Dentre eles, Míriam Ribeiro Dias (2007) busca, na interdiscursividade da obra *Macunaíma de Andrade*, do artista mineiro Arlindo Daibert, pelo menos duas aproximações entre a obra andradiana e a crítica benjaminiana. A primeira está no conceito de tradução, e a segunda, ao abordar a forma como a obra de arte é reproduzida na modernidade. Para isso, a autora recorre principalmente aos ensaios *A tarefa (renúncia) do tradutor* (Benjamin, 1921/2013) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1935/1987, p. 165- 196).

Segundo defende Oliveira (2006), o ensaio *A tarefa (renúncia) do tradutor* é fortemente influenciado pelo idealismo kantiano. Portanto, a questão posta para discussão é: como a “tradução” se relaciona com a obra de arte, já que essa relação não é estabelecida *a priori*? Benjamin propõe, como resposta a essa problemática, que a “traduzibilidade” (*Übersetzbarkeit*) é um predicado *a priori*, tanto à tradução (*Übersetzung*) quanto à obra de arte. A partir daí, a autora questiona até que ponto uma obra de literatura, como *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (Doravante,

¹ Reitero que esta pesquisa não aborda os conceitos benjaminianos de “perda da aura”, “traduzibilidade” e “reprodutibilidade técnica”. Esses termos aparecem aqui apenas como evidência da prevalência de temas, abordados por pesquisadores brasileiros, quando aproximam a teoria benjaminiana da obra literária de Mário de Andrade.

² Nesta seção, não me detive em aspectos exegéticos dos termos conceituais em alemão. Dedico-me a essa tarefa, mais especificamente, no capítulo 3, voltado para a análise do objeto de pesquisa.

Macunaíma) pode ser traduzida em artes plásticas e quais os efeitos desta intergenericidade.

Semelhante a essa abordagem, Tiago Camargo de Albuquerque (2018) também menciona os conceitos de “tradução” e “tradutor” conforme teorizados por Walter Benjamin. Contudo, a proposta de Albuquerque é discutir teoricamente a criação de um *jogo analógico* (tipo de baralho) a partir da narrativa de *Macunaíma*. Albuquerque parte do ensaio *O papel do tradutor* e destaca que em Benjamin a tradução é uma nova criação – não uma versão – da obra de arte. Isto é, a aproximação entre duas línguas ocorre em uma relação íntima com a obra original (“germe”, *Keim*), a partir da qual se desenvolve.

Embora a proposta de Albuquerque (2018) seja, a partir desses conceitos benjaminianos, sistematizar o processo de tradução de *Macunaíma* para um jogo analógico, o autor argumenta sobre a importância dessa abordagem, tendo em vista que esses mesmos conceitos – o de tradução – tornam-se importantes quando é levado em conta que Mário de Andrade incorpora um texto produzido por Koch-Grünberg³ e, a partir das narrativas indígenas presentes nele, constrói o herói *Macunaíma*. Ou seja, o *Macunaíma* de Mário de Andrade é uma tradução (nova criação) a partir do *Macunaíma* de Koch-Grünberg.

Ao discutir esse mesmo fenômeno – o da tradução na literatura mariodeandradiana – Miriam Ribeiro Dias (2007, p. 28-31) sugere que a tradução é uma forma pela qual o tradutor traduz a si mesmo na obra resultante da original. Para ela, é isso que Mário de Andrade faz em *Macunaíma*, ao elaborá-la como uma obra que traduz a cultura indígena sem deixar a “voz nativa se abafar pela voz estrangeira”. Isto é, ao mesmo tempo em que recorre à estética das vanguardas europeias, mantém-se fiel a uma “entidade” brasileira da primeira metade do século XX que, àquela época, estava ameaçada pelo processo de industrialização do país.

Em relação a Mário de Andrade, além do conceito de tradução, no terceiro capítulo de sua dissertação, Dias (2007) também menciona o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1935/1987). Nesse caso, o objetivo

³ Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) foi um etnologista alemão, da universidade de Freiburg, na Alemanha. Ao longo de sua vida, empreendeu diversas expedições ao norte do Brasil entre os anos de 1900 e 1924, na última dessas expedições, morreu de Malária, em Roraima. Dentre as suas obras, *Do Roraima ao Orinoco* (Koch-Grünberg, 2022), publicada em língua portuguesa em dois volumes, é a que mais detalha as narrativas indígenas sobre *Macunaíma*. Mário de Andrade tomou essa obra como base para a escrita da rapsódia que leva o nome do herói.

é apontar a coleta de fragmentos, feita por Mário de Andrade, para a composição de *Macunaíma* e sugerir que, com esses fragmentos, o autor teria composto um “Museu Pessoal”. Essa técnica, sugere a autora, pode ser compreendida como uma condição moderna de fácil acesso às obras de arte e à sua reprodutibilidade em larga escala. A partir dessa sugestão, aponta para *Macunaíma* do ponto de vista da técnica de produção, como uma síntese dessa reprodutibilidade.

As conclusões da autora captam o que há de essencial no texto de Benjamin, sobre a reprodutibilidade moderna de imagens. Menciona, por exemplo, que “a perda da aura” da obra de arte e sua popularização, embora vistas como uma consequência do modo de produção industrial moderno, são, ao mesmo tempo, apontadas como potencialidades revolucionárias, que no Brasil manifestam-se na produção literária modernista, especialmente na obra de Mário de Andrade. Por fim, defende o ponto de vista de que essa potencialidade continua, de forma dialética, nas representações (tanto nas artes plásticas, como no cinema) que desdobram *Macunaíma* em tantas outras obras (Dias, 2007).

Na tese de doutorado intitulada *Elipses e volutas: a escritura oblíqua das imagens de Arlindo Daiberti*, Dias (2020) expande essa aproximação e inclui o conceito de *Alegoria*, presente no texto *Origem do drama barroco alemão* (Benjamin, 1928/1984). Explica que esse texto foi elaborado como uma tese de livre-docência por Walter Benjamin e que nele o autor procura definir o conceito de “obra de arte” tendo como pano de fundo o barroco alemão, mais especificamente o drama (*Trauerspiel*) barroco. Uma proposta que, a seu ver, é mais estética e epistemológica que, de fato, literária. A autora faz coro a Sérgio Paulo Rouanet (1984) que, como um dos principais tradutores desse texto para a língua portuguesa, explica que, em primeiro lugar, Benjamin estabelece uma teoria sobre as ideias. Nessa teoria, que muito se aproxima da epistemologia kantiana, segundo Rouanet (1984), as ideias recebem os fenômenos da realidade por meio dos conceitos e, no sentido oposto, a “representação” é a manifestação das ideias no mundo empírico. Em outras palavras, o que liga os fenômenos às ideias e as ideias à representação são os conceitos.

A autora procura destacar o termo “universalidade”⁴, em Benjamin. Ela enfatiza que dialeticamente o fenômeno material capta a ideia e, ao mesmo tempo, a ideia se

⁴ O problema, segundo Benjamin, em interpretar a obra de arte é concebê-la toda em conceitos, sem considerar as ideias e, às vezes, nem a materialidade. Sobre isso, escreve Benjamin: “O drama barroco,

representa materialmente, nos fenômenos. Para ela, só nesse movimento, portanto, pode-se falar de universalidade da arte. A partir dessa teoria, Dias (2000) destaca que Benjamin passa a analisar o drama barroco alemão e seria essa teoria que a autora recorre para interpretar as representações de *Macunaíma de Mário de Andrade*, feitas a grafite por Arlindo Daiberti.

Nessa mesma esteira de abordagem, Miriam Ribeiro Dias (2007) discute *Macunaíma* como uma obra de arte que decorre da reprodutibilidade técnica e a ela se destina. Ela menciona que Mário de Andrade também havia se apropriado de textos e imagens produzidos antes da composição da rapsódia e que, pela sua própria natureza, a narrativa se desdobrou em outras, como as imagens de Daibert e o filme *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. No âmago dessa reprodutibilidade, de acordo com a autora, está aquilo que a tradução não alcança sem a traduzibilidade, pois, ao verter *Macunaíma* em desenhos e filmes, tanto Daibert como Joaquim Pedro juntam-se nela, onde já se encontra Mário de Andrade. Essa traduzibilidade, portanto, põe a arte em movimento a custo da *perda de sua aura*.

O que a autora parece não levar em conta, contudo, é que, ao refletir filosoficamente sobre a “perda da aura”, Benjamin (1935/1985) discute o fato de a reprodutibilidade técnica afastar da obra de arte, gradativamente, a necessidade de ser lembrada, na medida em que são concebidos mecanismos artificiais para reproduzi-la. Em outras palavras, qualquer pessoa que decidisse visitar uma obra de arte, antes do desenvolvimento das técnicas de reprodução em massa, teria que ir até um museu e dirigir-se até a instalação da obra. Ao sair do museu, a única forma de reprodução daquela imagem, para o espectador, seria sua memória. No entanto, com o advento da fotografia e, com desdobramento desta no cinema, a obra passou a ser reproduzida indefinidamente no tempo e no espaço.

Embora não seja o propósito deste capítulo – que tão somente procura descrever os estudos já realizados sobre a aproximação entre Mário de Andrade e Walter Benjamin – é importante, a fim de não absolutizar uma interpretação em desfavor a outras - mencionar que o tema perda da aura não se restringe, em Walter Benjamin, à obra de arte. Miriam Hansen (2012, p. 104- 131) menciona que “aura” não

como conceito, poderia sem problemas enquadrar-se na série das classificações estéticas. Mas a idéia se relaciona de outra forma com as classificações. Ela não determina nenhuma classe, e não contém em si aquela universalidade na qual se baseia, no sistema das classificações, o respectivo nível conceitual: o da média” (Benjamin, 1928/1984, p. 60- 61).

corresponde a algo pertinente e intrínseco a um objeto. Aura é, segundo a autora, uma condição humana de percepção que, recorrentemente, Walter Benjamin colocou em debate para demonstrar seu desaparecimento sintomático na obras de artes e na literatura.

Nos dias atuais, ainda mais grave que nos tempos em que Benjamin refletiu sobre esse assunto, qualquer obra de arte pode ser vista a partir de qualquer dispositivo que se conecte à *internet*. Contudo, Benjamin (1935/1987) não tinha uma visão completamente pessimista quanto a isso, ao contrário. Apesar de prever na reprodutibilidade uma descontinuidade histórica perigosa, ele também previa nesse movimento a possibilidade de aproximação da obra de arte ao grande público, despertando na massa as potencialidades revolucionárias.

Sobre esse assunto, Walter Benjamin estabeleceu uma frutífera correspondência com Theodor Adorno (1903- 1969), o amigo correspondente, enxergava na teoria benjaminiana da “aura” uma falha, por não incluir uma espécie de dialética do esquecimento.

Na carta a Benjamin, datada de 29 de fevereiro de 1940, Adorno propõe uma distinção entre "esquecimento épico" (essencial para o desenvolvimento da Erfahrung) e "esquecimento reflexivo" (característico da Erlebnis) – o que equivaleria a formular uma "distinção entre reificação boa e ruim" – para conciliar inconsistências aparentes na explicação de Benjamin sobre experiência e aura. O que Adorno parece ter esquecido é que Benjamin, em seu ensaio de 1929 sobre Proust, já havia comentado sobre a *mémoire involontaire* como uma dialética de lembrar e esquecer – chamando o "entrelaçar da memória do autor... um trabalho de Penélope do esquecimento" (Hansen, 2012, p. 314).

Alguns autores, como Rita de Cássia Oliveira Rios (2008), concebem a “perda da aura” como um termo diretamente relacionado à “baixa da experiência”. Desse ponto de vista, defendem que, se a aura da obra de arte, exposta em um museu, é o que lhe garantia a rememoração, na literatura, esse fenômeno incorre no modo de narrar. Isso, porque em um tempo pré-modernista as histórias eram narradas de forma oral, intercambiadas entre os diferentes povos pelos viajantes e por meio dos velhos camponeses sedentários, contadores (*Erzähler*) de histórias, e atravessava as diferentes gerações e os mais variados espaços. Em todos esses casos, exigia-se que o narrador rememorasse a história. No entanto, no mundo ocidental, com o advento da prensa móvel, de Gutenberg, a literatura passou a ser reproduzida à revelia da memória. Para isso, esses autores recorrem, ao texto *O Narrador: considerações*

sobre a obra de Nikolai Leskov (Benjamin, 1936/1987) (Doravante, *O Narrador*), um dos ensaios mais conhecidos de Benjamin.

Verifica-se que os autores, que a ele se referiram em relação à obra marioandradiana, fizeram-no sem a intenção de um aprofundamento que desse conta de toda dimensão histórica e antropológica que o texto envolve. Por exemplo, Rita de Cássia Oliveira Rios (2008) ensaia uma aproximação entre os contos marioandradianos da coletânea *Contos Novos* (Andrade, 2017c) e a teoria benjaminiana exposta em *O narrador*. Contudo, o texto teórico serve-lhe apenas ao papel descritivo do que seja o conto enquanto gênero textual e literário. O que, evidentemente, não é a proposta benjaminiana.

Mirian Santos Chagas (2016) ocupa-se desta questão e busca em Mário de Andrade aquilo que é preconizado em Walter Benjamin: a transmissão oral da experiência. No diálogo com *O narrador*, contudo, a autora limita-se a assinalar Mário de Andrade como um crítico de arte responsável por recuperar e atualizar a tradição folclórica brasileira em plena modernidade. Além da superficialidade de algumas abordagens da obra de Walter Benjamin, há posicionamentos que destoam da recepção especializada do crítico.

Vitor Fernando P. Vitoy (2012), por exemplo, afirma uma condição que, à luz de especialistas como Sérgio Paulo Rouanet, dificilmente se sustenta. A propósito do poema “Os Cortejos”, da *Pauliceia desvairada*, o autor escreve

O último verso deste trecho, notamos o maior desejo, que é o da liberdade estética. Para ele, o fato de a poesia perder o que Benjamin chama de aura não tem mais importância, porque a poeticidade está no desarranjo. Esse poema é o reflexo da liberdade das teorias que o precederam e há no seu todo, é uma multiplicidade de sons e ritmos, denominada pelo eu-lírico de polifonia poética (Vitoy, 2012, p. 21).

É evidente que o autor só levou em conta a desarticulação da arte com a tradição burguesa, mas não considerou o aspecto negativo que essa desarticulação acarreta: a desmemoriação. Sobre isso, Rouanet (1987, p. 48) afirma: “[...] para Benjamin, o declínio da aura é ambíguo: ele desencanta o mundo, tornando possível a construção de uma história humana, mas expõe o homem à perda da tradição, transformando-o num robô desmemoriado”. Daí, é possível inferir que Mário de Andrade não tinha em mente essa desmemoriação, mas, uma vez que seja possível pensar a perda da aura em relação à *Pauliceia desvairada*, essa aproximação teria que pôr em jogo também a ambiguidade da poesia mariodeandradiana e sugerir

(apesar de isso carecer de uma análise que o autor não se propôs a fazer) até que ponto o abandono da formalidade acompanha o abandono da tradição, no sentido de uma identidade cultural e histórica.

Talvez por se fixar apenas nos contornos do ensaio benjaminiano, no materialismo histórico⁵ de Karl Marx e Friedrich Engels e a sociologia compreensiva⁶ de Max Weber, por um lado, Vitoy (2012) não tenha encontrado um meio de aproximar os conceitos de “aura” à “fetichização da mercadoria” (Marx), e por outro ao “desencantamento do mundo” (Weber). Com isso, ele perde o horizonte de que é entre esses dois polos que Benjamin põe em evidência os riscos e as potencialidades da perda da aura e o decaimento da experiência.

Perder de vista a relação entre aqueles polos pode resultar em uma perspectiva romantizada do decaimento da experiência e, por consequência, interpretar a crítica benjaminiana como puro saudosismo ou, ainda, na pior das hipóteses, sugerir a literatura como escapismo, o que é um caminho quase sem volta em direção ao fascismo e ao nazismo.

É essa linha tênue que percorrem alguns que sugerem ações do Estado como forma de garantir o retorno aos modelos de narração pré-modernistas ou apontam ainda autores reacionários, racistas e eugênicos como modelos para a reconstituição de uma experiência literária verdadeira, que escapa, discretamente a Vitoy (2012) e perigosamente à Siqueira (2013).

O ponto alto da discussão sobre a perda da experiência ocorre em o *Narrador*. De um modo muito peculiar, Benjamin elege uma coletânea de contos para análise, cuja hipótese o romance já era, pela própria técnica envolvida em seu modo de produção, um gênero mais distante da possibilidade de uma experiência (*Erfahrung*), que, em seu mais alto nível, ocorria nas narrações orais. Sobre esse assunto, a partir

⁵ No texto de apresentação da obra *Capital* (MARX, 1996, p. 11-12), Jacob Gorender (1923- 2013) define o materialismo histórico como uma forma de compreender a sociedade tendo em vista que é nas “[...] forças produtivas e nas relações que os homens são compelidos a estabelecer entre si ao empregar as forças produtivas por eles acumuladas a fim de satisfazer suas necessidades materiais”. Em outras palavras, é a matéria que define as ideias e não o contrário. Dentro desse conceito, o fetichismo é definido por Gorender como sendo o “[...] o movimento das coisas, que assumem poderes enigmáticos. Enquanto as coisas são animizadas e personificadas, o produtor se coisifica. Os homens vivem, então, num mundo de mercadorias, um mundo de fetiches”.

⁶ Na obra *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, Max Weber (2015, p. 344) afirma que “Quanto mais o intelectualismo reprime a crença na magia, ‘desencantando’ assim os fenômenos do mundo, e estes perdem seu sentido mágico, somente “são” e “acontecem”, mas nada ‘significam’, tanto mais cresce a urgência com que se exige do mundo e da “condução de vida”, como um todo, que tenham uma significação e estejam ordenados segundo um ‘sentido’”.

do conceito da “pobreza de experiência” conjugado à definição do gênero conto, Luciene de Lima Alves (2018) aproxima dois textos: *Experiência e pobreza* (Benjamin, 1933/ 1987, p. 114-119) e *Contos e contistas* (Andrade, 2013).

A autora discute dois pontos relevantes desse artigo mariodeandradiano: a forma e o conteúdo, a técnica e o suporte de circulação dos contos. Menciona que, ao discutir os grandes contistas nacionais, dentre eles Machado de Assis, Mario de Andrade menciona que o mais elaborado nesses textos é a forma: “Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto. O que esses autores descobriram foi a forma do conto” (Andrade, 2012, p. 51).

Lima Alves (2018) destaca que, ao discutir a preferência do público, Andrade menciona que os livros de contos não eram vendidos tão largamente como os de romance por dois motivos: primeiro, porque o leitor de contos os preferia publicados em revistas periódicas e, segundo, porque o livro de contos torna-se cansativo, na medida em que o leitor se obriga a “[...] todo um esforço penoso de apresentação, recriação e rápido esquecimento de um exército de personagens, às vezes abandonados com saudade” (Andrade, 2012, p. 51). A essas duas condições, o autor denomina de razões “de ordem psicológica”.

Até aqui, revisamos – dentro do recorte para esta pesquisa – as leituras que abordam a obra de Mário de Andrade aproximando-a dos conceitos de “tradução”, “reprodutibilidade técnica”, “perda da aura” e “experiência”. No item seguinte, são analisados os estudos que procuram essa aproximação a partir dos conceitos benjaminianos de “materialismo histórico” e “alegoria”.

1.2 Leituras a partir do conceito de “arte como representação histórica materialista” e “alegoria”.

Os trabalhos recuperados da Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações (BDTD) e reunidos nesse tópico, objetivam aproximar Mário de Andrade ao conceito de história, que Walter Benjamin desenvolvem em um ensaio denominado *As Teses sobre o conceito de história* (Benjamin, 1940/1985); e ao conceito de “alegoria”, desenvolvido na sua tese de livre docência *Origem do drama barroco alemão* (Benjamin, 1928/1984).

Ao seguir a interpretação de autores como Rouanet (1984) Oliveira (2006) Gagnebin (1987) e Konder (1999), o pesquisador Rodrigo Cavelagna (2022) menciona que um dos objetivos de Walter Benjamin, como crítico cultural, foi conceber a arte

como uma fonte de pesquisa e nela apreender, na sua constituição e valor cultural, as marcas da opressão exercidas pelas classes dominantes. O autor sintetiza essa condição, nos seguintes termos

Para Benjamin, cada “bem cultural” tem sua origem na servidão anônima dos contemporâneos de sua criação, isto é, se a história é um acúmulo de ruínas, em que os opressores se sucederam, toda a chamada “cultura” pode ser observada sob o prisma da catástrofe (Cavelagna, 2022, p. 35).

A partir dessa constatação em Benjamin, Cavelagna lança um olhar tangencial direcionado à poesia de Mário de Andrade, em busca dessa marca. A análise recai sobre a observação que Antônio Candido faz a respeito do poema *Louvação da tarde* (Andrade, 1930, p. 55- 60). Ele afirma que se trata de um “[...] Caso interessante de poema moderno feito de maneira, aparentemente, antiga” (Cândido, 1990, p. 157). Essa aparência torna-se, na crítica de Cândido, o elemento mais interessante do poema porque, apesar de ser constituído de versos decassílabos (forma tradicional da poesia) o espírito da modernidade. O poeta, fincado em seu próprio tempo, lança um olhar para o passado, não com a finalidade escapista de voltar a um tempo idealizado, mas, sobretudo, para articulá-lo ao presente. Dessa forma, o poema é “[...] um momento chave, não apenas na obra de Mário, mas na relação entre modernidade e tradição”.

Nesse sentido, Cavelagna (2022, p. 108) aponta para a obra marioandradiana como um elo entre um momento anterior às influências políticas e sociais europeias sofridas pelo Brasil e a atualidade, como espaço potencialmente propício a uma emancipação nacional, não como um favorecimento ao nacionalismo, mas como uma possibilidade de autonomia criativa, visto que essa obra “denota o triunfo do Modernismo e a maturidade do poeta, que se permite incorporar outras conquistas estéticas”.

Outro ponto de articulação histórica, que envolve a obra de Mário de Andrade e Walter Benjamin, é visto por Alexsandro Ribeiro Moura (2013) no movimento do *Cinema Novo*, especialmente, em Glauber Rocha (1939-1981). Ao discutir a obra de arte na contemporaneidade, o autor aponta para a similaridade nas transformações do cinema e da poesia modernistas que assinalam uma nova forma de representação. O autor converge à teoria benjaminiana de representação, presente em *A origem do drama barroco alemão*, ao revelar que no filme *Terra em transe* há um discurso alegórico:

A progressão linear se refere à representação da situação brasileira na época do golpe militar e seus desdobramentos. A circularidade das repetições nos aponta as personagens, acontecimentos, representações que colocam no mesmo plano tempos, espaços e figuras diferentes indicando um mesmo aspecto ou um problema específico. Um dos exemplos de repetição seria a alusão ao Golpe de Estado relacionando-o com outros momentos, outras personagens e outros contextos que, de alguma forma, se associam na ideia de dominador/dominado, liberdade/escravidão (Moura, 2013, p. 166).

Ao mesmo tempo em que o autor sugere esse modo de representação alegórico, afirma que o *Cinema Novo* de Glauber Rocha é análogo ao tratamento que os modernistas, especialmente Mário de Andrade, deram à poesia: “A relação de Glauber Rocha com o cinema novo é, de algum modo, semelhante à relação de Mário de Andrade com o modernismo literário brasileiro” (Moura, 2013, p. 131). O próprio autor define esse tratamento, isto é, uma poesia.

[...] sem adornos e com o máximo de objetividade possível, deixa entrever a universalidade e a simultaneidade da criação poética que, em suas diversas épocas, e lugares, continha, para o poeta, um ponto de ligação que faria coexistir um modo poético que atravessa os tempos e barreiras espaciais (Moura, 2013, p. 131).

Essa analogia é defendida pelo autor seguindo de perto o conceito de conhecimento, conforme pensado por Benjamin, ou seja, de que a representação é o caminho cognitivo inverso à apreensão da empiria; é, de fato, interessante a o sentido em que Moura (2013) sugere uma “alegoria”, na obra andradiana. A fim de elucidar essa aproximação, é importante mencionar o que Roanet (1984) ensaia como definição à “alegoria”, em Walter Benjamin.

A propósito de uma teoria benjaminiana sobre a alegoria, Rouanet (1984, p. 37) enfatiza que “[...] falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra”; no entanto, sugere que em Benjamin a alegoria não tem, em última instância, a função de identificar o particular no universal, conforme pretendiam os românticos alemães. Tinha, isso sim, um sentido provocativo de indicar ao leitor um caminho subliminar, levando-o a questionar a intencionalidade do autor.

De fato, Benjamin (1928/ 1984) vê a arte barroca como uma alegoria da história. Mas a arte como alegoria, em Benjamin, tem uma condicionante: *a morte*. Isso porque, no barroco, a morte é a condição para que algo possa deixar de ser o que realmente é e se tornar outra coisa distinta.

Parece ser nesse sentido que Moura (2013) sugere a comparação do cinema e a literatura modernistas. Isto é, quando uma obra, como *Macunaíma*, é vertida para

o cinema, não se trata apenas de uma nova versão, mas uma nova obra que se estende sobre a obra original um véu de semelhanças, permitindo ao leitor, por meio de uma nova estética, um caminhar sobre ruínas.

Maria Fernanda dos Santos (2019) amplia esse olhar, por meio de uma reflexão que se dissolve nas mesmas concepções do barroco, conforme pensado por Benjamin. Ao comparar a poesia de Cacaso (Antônio Carlos Brito - 1944-1987) à de Mário de Andrade, a autora a associa ao ensaio *Caráter destrutivo* (Benjamin, 1987, p. 235-237)⁷.

Ela explica que, como outros textos da coleção *Rua de mão única*, ele é curto e impressionista, mas, em seu âmago, traz a contradição de que “O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço”, expressão repetida ao fim do texto, quando o autor menciona que esse caráter destrutivo “[...] o que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (Benjamin, 1987, p. 237).

Todo esse movimento é ordenado pela naturalização da história, que tendo em vista a justificação da barbárie, precisa das ruínas e dos cadáveres a fim de fazê-los significar “evolução” e “progresso”. Ao analisar essa proposta benjaminiana, Rouanet (1984, p. 41) destaca que “[...] a linguagem escrita dos tempos modernos preserva algo dessa imutabilidade primordial”. Assim, se no Barroco a história era naturalizada, não é difícil compreender a poesia modernista como uma antítese ao barroco, isto é, a desnaturalização da história por meio do mesmo recurso: a alegoria. Essa alegoria torna-se a proposta de Moura (2013, p. 43), ao afirmar que a “[...] poesia modernista brasileira, principalmente com Mário de Andrade, busca uma identificação com os processos de desenvolvimento industrial [...]” isto é, uma literatura que, embora não seja história, usa de elementos alegóricos que a ela remetem.

Mais incisiva nessa aproximação do Cinema Novo à obra de Mário de Andrade a partir da ideia de “alegoria” e “reprodutibilidade técnica” da obra de arte, Karla Moreira Kinzo (2019) concentra sua atenção na própria técnica utilizada pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) que, dentre uma vasta produção, dirigiu uma adaptação de *Macunaíma*. De acordo com Kinzo, ao adaptar uma obra literária, o cinema funciona como um *mnemon* moderno que, tal como na mitologia, tem o vital ofício de lutar contra o esquecimento do herói, com a diferença de que o *mnemon*

⁷ Esse texto consta no GS IV.1, sob o título *Destruktive Charakter*, contudo, não consegui identificar a data da primeira publicação.

moderno tem sempre a seu favor os choques das imagens, com as quais buscam romper o véu da realidade naturalizada em favor de outra realidade que “[...] perturba a vida pretensamente organizada” (Kinzo, 2019, p.247).

A possibilidade de reprodução técnica tematizada por Benjamin (1935/1987) possibilita a reiteração da crítica social presente na obra de Mário de Andrade, que se projetou, sobretudo no período subsequente à publicação de *Macunaíma*, contra o totalitarismo do Estado Novo e, de forma reiterada sobre a ditadura civil-militar brasileira, na segunda metade do século XX. A síntese de tudo isso é o fato de o Cinema Novo ter começado, no Brasil, na década de 1950, na casa de Joaquim Pedro de Andrade, cuja obra mais conhecida é *Macunaíma*. Isso vincula (de forma incontestável) a obra de Mário de Andrade ao *Cinema Novo* e, pelos mesmos motivos, ao lado revolucionário da reprodutibilidade técnica.

Considerados os estudos que acrescentam à fortuna crítica de Mário de Andrade os conceitos de “materialismo histórico” e “alegoria”, passarei, no tópico seguinte, às pesquisas que buscam na obra marioandradiana o que Walter Benjamin concebe como “metrópole” e “estética do choque”.

1.3 Leituras a partir do conceito de “metrópole” e “estética do choque”

Reuni nesse tópico os estudos recuperados na BDTD que buscam uma proximidade entre Walter Benjamin e Mário de Andrade a partir da discussão sobre o surrealismo francês e o modernismo antropofágico brasileiro. Além disso, ao discutir o conceito de metrópole, os autores trazem para o discurso acadêmico as semelhanças entre a *Pauliceia Desvairada* (Andrade, 2017.b) e as obras do poeta francês *Charles Baudelaire*. Por fim, fiz uma breve discussão sobre a proximidade pretendida entre Mário de Andrade e Le Corbusier, arquiteto francês.

A história visada por Benjamin pode ser depurada por meio da estética, cujo campo de pesquisa é a obra de arte, esse é o pressuposto de onde parte a pesquisa de Larissa Agostini Cerqueira (2011), que aproxima os textos benjaminianos da década de 1930 à obra *A pauliceia desvairada* (Andrade, 2017.b), publicada por Mário de Andrade, originalmente, em 1922. Como a autora justifica, a crítica literária, através da pena de João Luiz Lafetá (1946- 1996), já indicava essa aproximação, desde as décadas de 1980. A obra de Lafetá mencionada é *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*, publicada em 1986, na qual o crítico, ao analisar o poema “Paisagem nº 3”, menciona em uma nota de rodapé:

Um estudo aprofundado da Paulicéia Desvairada deveria forçosamente levar em conta as análises de Walter Benjamin sobre as novas formas assumidas pela experiência da vida nas metrópoles capitalistas, e o modo de Baudelaire representá-las em sua poesia (Lafetá, 1986, p. 19).

Essa tarefa, como define a autora, foi levada adiante por Willi Bolle, na década de 1990, apresentada na obra *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*.

Embora Cerqueira (2011) não mencione (porque não é o objetivo de sua pesquisa), nessa obra, Bolle procura uma aproximação cronológica entre Mário de Andrade e Walter Benjamin para justificar uma transposição da crítica benjaminiana da obra de Baudelaire para a poesia mariodeandradiana.

Entre Mário de Andrade como grande figura do Modernismo brasileiro e Walter Benjamin como um dos “clássicos” da Modernidade alemã existem, apesar das diferenças, notáveis analogias. Suas datas de nascimentos estão próximas (Benjamin: 1893, Mário: 1892), como também as datas em que cada um se pôs a escrever sua obra principal: as primeiras notas de Benjamin sobre o Trabalho das Passagens são de 1927; Mário de Andrade publicou o seu romance-rapsódia *Macunaíma* em 1928. Assim como Benjamin nunca chegou a sair da Europa, também Mário de Andrade nunca saiu do Brasil. Uma afinidade literária eletiva liga os dois autores a Baudelaire (Bolle, 1994, p. 34).

Sobre essa “afinidade literária eletiva”, Bolle (1994, p. 34) ainda afirma que “O que o *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire, significa para Paris, *Pauliceia desvairada* é para São Paulo”.

Outros autores também aludiram a essa proximidade entre Mário de Andrade e Baudelaire, com especial menção ao acervo da biblioteca pessoal de Mário de Andrade. É o caso de Camilla Wooton Villela (2016, p. 16), que identifica no acervo pessoal do escritor o *Spleen de Paris* e *As flores do mal*, do poeta francês. Sobre esse último, a pesquisadora nota, inclusive, que há marcações em alguns dos poemas, feitas pelo poeta brasileiro, por volta do ano de 1921, o que, segundo infere, sugere que a obra baudelairiana tenha influenciado a escrita de *Pauliceia desvairada*, em 1922.

Outros pesquisadores olham para as próprias condições históricas da modernidade, especialmente pelo desencantamento com a perspectiva positivista do iluminismo que, no lugar de uma sociedade justa e da paz, entregou os horrores da guerra, no começo do século XX. É o caso de Larissa Agostini Cerqueira (2011, p. 151), em cuja pesquisa observa que o iluminismo levou a sociedade ocidental dos séculos XIX e XX a uma ruptura com a tradição em nome de uma “maioridade”

intelectual. Contudo, ao mover-se numa espécie de vácuo tradicional, o pensamento acaba ligando-se a outra tradição: a da ruptura – “[...] o desejo de autonomia do sujeito entrou em atrito com a noção de aniquilação experimentada por ele, preso à tradição da ruptura”.

É a partir dessa nova tradição que se instala, tanto no modo de pensar a sociedade como no modo de produção artística que se inscrevem, segundo a autora, a poética de Mário de Andrade e a filosofia de Walter Benjamin, na medida em que ambos, sem abrir mão da experiência e da autonomia, focam uma produção artística e uma crítica que “[...] incorporam formas de percepção distintas e antagônicas, promovem a conciliação – nada pacífica – de determinidades, como a tendência à autorreferencialidade e a representação, ao niilismo e ao idealismo” (Cerqueira, 2011, p. 151). Nesse ponto, vale retomar aquela advertência de Rouanet (1987, p. 111), onde o teórico afirma que há equívocos sérios na interpretação do pensamento de Walter Benjamin.

Procurando demonstrar a abrangência desse espírito moderno, Lígia Medeiros (2007), ao discorrer sobre a influência modernista na arquitetura de Brasília, aproxima alguns pensadores desse movimento, dentre eles, Mário de Andrade e Walter Benjamin. Um dos pontos interessantes dessa pesquisa é o fato de a pesquisadora citar que Mário de Andrade era um “leitor contumaz da revista *L’Ésprit Nouveau*, editada em Paris, por Le Corbusier e Ozenfant”. Mais que leitor, menciona a autora que Mário era “discípulo” das ideias desses modernistas franceses.

A importância dessa afirmação se deve ao fato de que, em seus ensaios, Walter Benjamin cita Le Corbusier. Em *Surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia* (Benjamin, 1929/1987, p. 21-35), menciona Le Corbusier como um “antípoda” aos surrealistas que, essencialmente, possuíam a potencialidade de uma revolução. Sobre isso, escreve:

Mas conseguem eles fundir essa experiência da liberdade com a outra experiência revolucionária, que somos obrigados a reconhecer, porque ela foi também nossa: a experiência construtiva, ditatorial, da revolução? Em suma: associar a revolta à revolução? Como representar uma existência que se desdobra inteiramente no Boulevard Bonne-Nouvelle, nos espaços de Le Corbusier e de Oud? (Benjamin, 1985, p. 32).

No texto de Benjamin, Le Corbusier está diametralmente oposto às potencialidades revolucionárias dos movimentos de vanguardas europeus, o que torna a aproximação pretendida por Medeiros (2007) uma problematização

interessante. Isso, porque elevar Mário de Andrade a “discípulo” de Le Corbusier seria distanciá-lo dos vanguardistas revolucionários surrealistas ⁸e colocá-lo em uma estética de orientação política, à direita reacionária, da qual fazia parte Le Corbusier.

A proposta de Medeiros (2007) decorre de uma pesquisa realizada por Maria Helena Grembecki, em 1967. À época, Grembecki (1967) compôs uma equipe coordenada pelo então professor de crítica literária Antônio Candido, que catalogou todo o acervo cultural pessoal de Mário de Andrade. Desse trabalho, surgiu a dissertação⁹ *Influência da revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das idéias estéticas de Mário de Andrade*. Na esteira desse estudo, há no banco de teses da USP uma pesquisa realizada por Lilian Escorel de Carvalho (2008) que explora essa catalogação, detalhadamente.

De acordo com Carvalho (2008), Mário de Andrade, de fato, assinou a revista *L'esprit Nouveau*. Ao estudar a marginalia do poeta brasileiro, a autora ressalta as anotações, sínteses e destaques feitos aos artigos da revista francesa. Em diversos pontos, eles mostram que algumas afirmações de Mário de Andrade em sua obra são retiradas das ideias presentes nessa revista francesa.

Surge, dessa observação, a questão: como Mário de Andrade, influenciado pela estética de teóricos como Le Corbusier, vem, mais tarde, afirmar-se um defensor do socialismo?¹⁰ Uma possibilidade de resposta a essa pergunta pode ser aquela oferecida por David Harvey (1992) que, ao discutir a modernidade, divide-a em duas etapas: uma no período entreguerras, turbulenta e instável, e outra mais flexível, que começa com o fim da Segunda Guerra Mundial.

Sobre a primeira modernidade, Harvey (1992, p. 41) afirma que, “[...] no período entreguerras havia algo de desesperado na busca de uma mitologia que pudesse de algum modo aprumar a sociedade naquela época conturbada”. Dentre essas formas de mitologia, estava o sindicalismo anárquico de Georges Sorel (1847-1922) que, ao propugnar um estado mínimo, transformou-se e evoluiu de um [...] “movimento participativo de esquerda” para um movimento corporativista que viria a ser “[...] um

⁸ Importante mencionar, aqui, a crítica que Theodor Adorno faz a uma interpretação do surrealismo como sendo a prática da psicanálise na literatura. Para o teórico, o surrealismo é análogo ao mundo onírico no sentido de deixar de lado as regras empíricas para o entendimento da realidade, contudo, na arte surrealista, sugere o autor que a realidade aparece em maior grau (Adorno, 2013, p. 135, 140).

⁹ Não tive acesso direto a essa pesquisa.

¹⁰ Respondendo a uma série de perguntas, feitas pela editora americana Macaulay, Mário de Andrade (1982) disse: “Minha maior esperança é que se consiga um dia realizar no mundo o verdadeiro e ainda ignorado Socialismo. Só então o homem terão direito de pronunciar a palavra ‘civilização’.”

poderoso instrumento de organização da direita fascista”. Essa mudança de configuração, de acordo com Harvey, arrastou consigo algumas mentes por criar um ambiente atraente para “alguém como Le Corbusier”.

Em síntese, apesar das importantes contribuições sobre as influências arquitetônicas europeias nas construções modernas brasileiras, a aproximação que Medeiros (2007) faz entre Mário de Andrade e Walter Benjamin abre espaços para uma reflexão sobre como as forças antagonistas do modernismo vigente no período entreguerras se modificaram com o passar do tempo.

É fato que o surrealismo do início do século XX foi uma estética que tematizou as metrópoles. Lucas Toledo de Andrade (2016) estabelece uma relação que – embora mais focada em Oswald de Andrade, que em Mário de Andrade – aproxima o conceito de “antropofagia” do modernismo brasileiro ao conceito de surrealismo europeu. Esse último, largamente discutido por Walter Benjamin. A proposta de Andrade (2016) é que a “[...] iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica”, de que fala Benjamin (1985, p. 23), manifesta-se no fato de os autores do modernismo terem recorrido a elementos fora da tradição religiosa cristã, no Brasil, incluindo a tradição indígena e africana na composição do arquétipo cultural brasileiro.

Não se trata, contudo, de recorrer a outra tradição religiosa diferente da cristã – como bem aponta o autor – mas de recorrer, sobretudo, à arte. Pois, o conceito de iluminação profana se relaciona ao conceito *Witz*, no primeiro romantismo alemão. Em um detalhado estudo sobre o tema, Elisa Ramalho Ortigão (2014) explica o sentido da expressão:

Witz é definido como o momento no qual a arte entra em contato com a forma abstrata, aquilo que Benjamin denomina de ideal das formas artísticas. Em outras palavras, *Witz* é o momento do encontro da arte singular com a ideia de arte (Ortigão, 2014, p. 17).

Ao se referir a essa definição, Ortigão recorre à tese de doutorado de Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, defendida em 1919. Nela, Benjamin faz longa exegese na obra dos primeiros românticos em busca de sentido para *Witz*, vertido como “sociabilidade lógica” (*Logische Geselligkeit*); espírito químico (*Chemischer Geist*); “genialidade fragmentada” (Fragmentarische Genialität); “faculdade profética” (Prophetisches Vermögen); “jogo mágico de cores nas esferas superiores” (Magisches Farbenspiel in höheren Sphären); ou ainda “[...] a

manifestação, o relâmpago exterior da fantasia” (Witz ist die Erscheinung, der äußere Blitz der Phantasie) (Benjamin, 1919/ 2018, p. 56- 57).

Ortigão organiza essa exegese da seguinte forma:

O termo Witz mantém uma relação estreita com Wissen (saber) e, como veremos adiante, com Blitz (raio), de modo que o seu entendimento, no âmbito deste trabalho, é indissociável de sua relação com ambos os termos: por um lado, deve permanecer a relação diacrônica entre Wissen e Witz; e, ao mesmo tempo, deve manter o jogo performático entre Witz e Blitz como par sintagmático (Ortigão, 2014, p. 24).

Em síntese, *Witz* é o “saber” que se manifesta como um “relâmpago”, independente de um encadeamento lógico e sistemático, mas baseado na “reflexão do Eu sobre si mesmo” como ato de elevação. Esse “relampejar”, no texto, é denominado em *Surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia* de “iluminação profana” no sentido de que a “mente profética” não se conecta com a transcendência divina, mas com a arte (Löwy, 2002, p. 117).

Outra aproximação feita por Lucas Toledo de Andrade (2016) converge o modernismo brasileiro ao surrealismo europeu a partir de uma temática comum: “[...] fala e a ausência”. Característicos das vanguardas, os temas da “falta” e da “ausência” são apontados como técnica tanto da antropofagia como do surrealismo. Do surrealismo, diz Ortigão (2014, p. 86): “Na impossibilidade de sua fixação, o objeto surrealista torna-se sempre um objeto de desejo, ele nunca está ali: é sempre uma falta, está sempre em devir, em transformação”; da antropofagia, diz Andrade (2016, p. 124) a respeito do título *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* “[...] o título do livro de Mário de Andrade, ao trazer ‘sem’, revela a ideia de ausência e perda [...]”. Essa ausência torna-se o próprio objeto de desejo, um devir do herói, capaz de colocar em curso aquela potencialidade revolucionária do surrealismo que, segundo Benjamin (1929/1985, p. 32), está associada à “experiência da liberdade”.

Ao discutir esse tema recentemente, embora não ultrapasse o limiar interpretativo às obras de Benjamin a que faz referências, Glauciane Rodrigues da Silva (2021) oferece uma boa oportunidade de aproximar as concepções de Benjamin ao que Mário de Andrade (2010) trata em *A escrava que não é Isaura*. A autora menciona que nesse ensaio “Mário de Andrade indagou sobre qual seria o verdadeiro papel de um artista”. E isso nos coloca próximo ao ensaio *Sobre alguns motivos em Baudelaire*, escrito por Benjamin (1929/ 1981).

Em *A escrava que não era Isaura*, Mário de Andrade volta-se contra a ideia de poesia racionalizada em favor de outra que se manifesta como uma pulsão que independe da razão ou de qualquer ato voluntário do poeta:

O que realmente existe é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas [...] recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema. Assim virgem, sintético, enérgico, o telegrama dá-lhe fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia. Reproduzi-las!... E o poeta lança a palavra solta no papel. É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama! (Andrade, 2009, p. 241).

Esse é, talvez, o ponto de contato mais próximo entre o Mário de Andrade e Walter Benjamin no que diz respeito ao modo como a poesia choca o poeta.

Nesse tópico, portanto, as pesquisas elencadas partem dos conceitos de mudança de estética das grandes metrópoles, marcada pela presença constante dos choques de realidade à consciência para ambientar a obra – mais recorrentemente a poesia – Mário de Andrade na São Paulo das décadas de 1920 e 1930. No tópico a seguir, em continuidade a essa percepção, procuro apresentar o esforço de alguns autores em localizar Mário de Andrade nesse espaço limiar, prestes a cruzar a fronteira do que será uma estética nova, imposta pela modernização industrial do Brasil.

1.4 Leituras a partir dos conceitos de “Limiar” e “fronteiras”

Reuni aqui as considerações que, a partir do conceito de “limiar” e “fronteira”, em Walter Benjamin (2009), os autores discutem a relação entre Mário de Andrade autor e eu lírico.

Camilla Wootton Villela (2016) menciona que a coletânea *Losango-Cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, obra de Mário de Andrade publicada em 1922, teria as marcas daquilo que em Benjamin (2009) é conhecido como “limiar” e “fronteira”, conceitos a que recorre para interpretar os quarenta e cinco poemas do livro. Para a autora, o “losango” é uma espécie de metonímia da roupa de arlequim, e “cáqui”, do uniforme militar; quanto ao subtítulo, vê nele uma antítese entre o sentido de “afeto” e “militar”.

Recorrer às *Passagens* (Benjamin, 2009)¹¹ é ponto interessante em Villela (2016), especialmente quando discute as questões de fronteiras. De fato, como nota Lavelle (2020) o pensamento benjaminiano é fronteiriço, situado entre a “[...] crítica literária e a filosofia”. Lavelle amplia ainda mais a discussão sobre esse conceito de fronteira e explica que esse “lugar” teórico de Benjamin é refletido em grande parte de sua obra e na sua própria vida pessoal, entre a poesia francesa e a alemã, em suas traduções, e até mesmo nas condições em que morreu, em 1940: na “fronteira” entre França e Espanha, ao tentar escapar das ameaças de ocupação nazista ao território francês.

Concebido assim, esse posicionamento singular constitui uma perspectiva igualmente peculiar de onde Benjamin analisa a literatura: o misturar-se a ela, enxergar a si mesmo como uma categoria do objeto representado no qual está irredutivelmente inserido. É assim que, ao comentar Marcel Proust, imiscui-se na obra para dizer-se tributário do mesmo recurso de “refúgio” percebido pelo escritor. Produzindo, sobre *Em busca do tempo perdido*, não só uma crítica, mas, de certo modo, uma autobiografia (Muricy, 2020).

Há, contudo, que se levar em consideração que *As passagens* (Benjamin, 2009) de onde Villela (2016) extrai os conceitos teóricos de sua pesquisa, é uma obra inacabada e fragmentária. Lê-la é sujeitar-se à difícil tarefa de montar um quebra-cabeças cujo resultado da montagem são três figuras diferentes: *As Teses sobre o conceito de história* (Benjamin, 1940/1985); *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Benjamin, 1994)¹² e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1940). Como orienta Rolf Tiedemann (1999, p. 14) manter esses ensaios em mente durante a leitura de *Passagens* é imprescindível para compreender o sentido da obra.

De acordo com Villela (2016), transpor esse caleidoscópio para uma obra como a *Pauliceia Desvairada*, em qualquer nível de pesquisa, resultará sempre em algo igualmente fragmentário, contudo, interessante. No caso mencionado por Villela (2016), a demarcação do “limiar” ocorre entre o “Prefácio interessantíssimo”, do livro *Pauliceia desvairada*, e o texto introdutório de *Losango-caqui ou afetos militares de*

¹¹ Diferente das demais obras em que são mencionados o ano da primeira publicação ao lado da edição adotada nesta pesquisa, *As passagens* é uma obra que não chegou a ser publicada por Benjamin e, portanto, apenas a data da versão brasileira é mencionada.

¹² Nesse caso, como se trata de uma compilação de textos escritos em datas diferentes, sempre que a referência à compilação, a data será da edição brasileira adotada nesta dissertação.

mistura com os porquês de eu saber alemão, denominado “Advertência” (Andrade, 1926). Com isso a autora se esforça por estabelecer um “espaço de transição” que separa o autor do eu lírico e evita colocar este em função daquele, mas aproximando-os até o “limiar” em que se olham, simultaneamente. O autor, consciente de si, fora do poema e o eu lírico completamente imiscuído nos choques da multidão paulista. E, nesse ponto, atinge a distinção que Benjamin estabelece entre “fronteira” (*Grenze*) e “limiar” (*Schwelle*):

O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferencial da fronteira [Grenze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão reunidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar seus significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado ‘morada do sonho’ (Benjamin, 2009, p. 535).

Essa percepção da autora, dado o seu alcance, a meu ver é uma possibilidade interpretativa a ser expandida para as demais obras de Mário de Andrade.

É certo que um recorte, como o feito neste capítulo, deixa de fora outras aproximações possíveis e, igualmente interessantes entre Mário de Andrade e Walter Benjamin, nos estudos literários. Contudo, creio que as pesquisas aqui elencadas dão, se não uma fotografia completa desse prisma, pelo menos um vislumbre do que tem se ocupado a academia quando o assunto são as obras desses dois autores.

CAPÍTULO 2

MÁRIO DE ANDRADE E WALTER BENJAMIN: AFINIDADES ELETIVAS

Se o capítulo anterior fornece um vislumbre do prisma teórico, que envolve Mário de Andrade e Walter Benjamin, neste segundo capítulo a proposta é mostrar que há justificativas plausíveis para pôr em diálogo esses dois autores. Em outras palavras, quando são aproximados, não se trata de uma mera justaposição, de uma preferência dos pesquisadores, etc. Mas, ler um em face do outro, quase sempre, é uma condição que se impõe pela forma como a arte é compreendida e praticada por eles.

Mário de Andrade e Walter Benjamin são dois pontos luminosos nas transformações históricas ocorridas no final do século XIX e primeira metade do século XX. Mário nasceu no Brasil, em 1892, logo após a Abolição da Escravatura e pouco antes da Proclamação da República. Walter Benjamin nasceu na Alemanha, em 1893, logo após a Unificação Alemã, e pouco antes da consolidação da política expansionista conhecida como *Weltpolitik*¹³.

Contemporâneos, portanto, ambos atravessaram um dos períodos mais marcantes da modernidade que, se, por um lado, impôs grandes avanços tecnológicos e industriais no modo de produção capitalista, por outro, desencadeou duas grandes guerras mundiais. O período entre essas duas guerras (1918-1939), conhecido como entreguerras, marcado pela ascensão do nazismo ao poder, compreende a maior parte da produção intelectual de Walter Benjamin e Mário de Andrade. No Brasil, esse período marca a chegada da ditadura do *Estado Novo*, sob a liderança de Getúlio Vargas, contra a qual, como afirma Francini Venâncio de Oliveira (2006), Mário de Andrade se opôs fortemente.

Diante de tantas afinidades eletivas, a aproximação entre esses autores não passaria despercebida pela crítica literária. Em um ensaio intitulado “O poeta itinerante”, Antônio Cândido (1990) argumenta que Mário de Andrade tinha uma abordagem inovadora da literatura, que incluía a pesquisa pelas formas novas e a incorporação de elementos populares. Além disso, menciona que o autor possuía um interesse particular pela vida nas grandes cidades e explorava as experiências

¹³ Zahreddine e Starling (2020) explicam que a *Weltpolitik* representa uma mudança radical na compreensão das relações internacionais por parte do Estado alemão, marcada pela “queda de Bismarck, em 1890, quando o novo kaiser, Guilherme II, deseja tomar para si o controle da política externa alemã”.

cotidianas e a cultura popular desses espaços. Essa abordagem é semelhante ao que Walter Benjamin propôs em sua crítica literária, ao explorar as obras de escritores como Charles Baudelaire (Cândido, 1990).

Nos tópicos seguintes, procurei apontar, mesmo que de forma sintética, alguns pontos que evidenciam essa possibilidade de contato entre os dois autores. Em cada um deles, discuti – tratando apenas do essencial para esta pesquisa – as possibilidades e limitações para essa aproximação.

2.1 Afinidades eletivas a partir das estéticas modernistas

Em *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade (1972) estabelece as linhas que demarcam as fronteiras entre a poesia dos anos 1930 e a demais estéticas que a precederam. Esse distanciamento elástico parece ser em função da característica mais marcante da literatura da década de 1920, destacado por Maria Eneida de Souza (1989) como transitório entre a poesia retocada do parnasianismo e o verso livre da poética modernista. Uma estética de limiar; portanto, um pouco cerimoniosa em suas ambições.

Para isso, na posição de um crítico literário que observa a literatura de seu tempo, Mário de Andrade se posiciona entre poetas como Olavo Bilac (1865-1918) - pertencentes a uma geração de escritores que se rendia a uma filosofia espiritualizante – e os poetas modernistas, como Manuel Bandeira (1886-1968), que, do ponto de vista marioandradiano, buscavam resolver os dilemas da vida cotidiana de forma prática. Sobre esses últimos, diz o crítico, “Incapazes de achar a solução, surgiu neles essa vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de “partir” para uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie”. Esse “partir” evolui de um estado-de-espírito episódico para uma “constância psicológica [...] independente da consciência” (Andrade, 1972, p. 31-32).

Essa procura pela solução prática de problemas cotidianos, entre os modernistas, pode ser rastreada desde a primeira “dentição”¹⁴(1922- 1930) da *Revista Antropofágica*. No primeiro número dessa revista, são publicados, na primeira página,

¹⁴ Os autores modernistas, em alusão à expressão metafórica “antropofagia”, chamaram a primeira edição da revista antropofágica de “primeira dentição”, nessa fase, a revista foi editada por Antônio de Alcântara Machado (1901- 1935) e Raul Bopp (1898- 1994). Na segunda fase, chamada de “segunda dentição”, a revista passou a ser publicada em uma página do Jornal Diário de São Paulo (Nunes, 2012).

o poema “Manhã”, de Mário de Andrade e, nas páginas 3 e 7, o “Manifesto Antropofágico”, de Oswald de Andrade, que traz uma referência direta ao Surrealismo.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. *Oú Villeganhon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao bárbaro technizado de Keyserling. Caminhamos (Andrade, 1928).¹⁵

Sobre essa temática, o filósofo e crítico literário Benedito Nunes, em 1983, apresentou uma conferência na universidade de Montreal, no Canadá, na qual ele defendeu a tese segundo a qual o antropofagismo brasileiro reúne a “ação militante” inaugurada pelo surrealismo, a saber:

O sentido do sagrado, a religiosidade fora do cristianismo, a metafísica sem metafísica, o lugar duvidoso da arte na sociedade que a arte contesta o seu transbordamento pela política, a arte não sendo mais uma atividade separada do exercício da imaginação na vida e para mudar a vida (Nunes, 1986, p. 24).

Claramente, essa arte “para mudar a vida”, desvinculada da argumentação lógica está em harmonia com a ideia de uma arte que busca vincular o indivíduo à sua realidade prática, e ainda, que esse vínculo não seja imediato, mas por meio de uma temática sociopolítica, histórica e cultural.

Por isso, no parágrafo XVII do *Manifesto*, Oswald de Andrade (1928, p. 3) afirma: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. E cita uma canção da tradição oral indígena

Catiti, Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú

Para Nunes (1986, p. 21), essa “linguagem surrealista”, mencionada por Oswald de Andrade, refere-se ao “nheengatu”, um idioma indígena moderno, do século XIX, surgido das modificações do antigo tupi em contato com outras etnias indígenas e mesmo do português.

De fato, esse poema aparece, pela primeira vez, no livro *O Selvagem*, de Couto Magalhães (1837-1888), uma obra de 1876, publicada às expensas do Império e que tinha como objetivo a pasteurização da cultura indígena ao modo católico português. Contudo, o propósito de Oswald de Andrade parece ser o de demonstrar, a

¹⁵ Mantive a grafia original da revista

contragosto do que queria o próprio Couto Magalhães, que não se tratava de selvagens, mas de pessoas com sensibilidade para a poesia. O próprio compilador do poema o traduz

Catiti, Catiti
 Imara Notiá
 Notiá Imara
 Ipejú (fulano)
 Emú manuára
 Ce recé (fulana)
 Cuçukui xa icó
 Ixé anhu i piá póra

*Lua nova, ó lua nova
 Assoprai em fulano
 Lembranças de mim
 Eis me aqui, estou em sua presença
 Fazei com que eu, tão somente ocupe seu coração* (Magalhães, 1876, p. 442- 443).

O aspecto aí presente, requerido por Oswald de Andrade, é que essa religiosidade fora do cristianismo, um dos objetivos buscados pelo surrealismo, no Brasil, deveria ser buscada nas culturas indígenas.

Ao lado do *Manifesto*, a busca pelo enfrentamento dos problemas cotidianos por meio de uma prática literária antropofágica, é ampliada pelo poema *Manhã*. Esse poema é de uma sonoridade musical consciente e recorrente na poesia marioandradiana, da qual o próprio Mário de Andrade escreve, no “Prefácio Interessantíssimo”:

Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais [...] fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias (Andrade, 1922, p. 24).

Evidentemente, a proposta é aproximar a poética da teoria musical em que as primeiras, terceiras e quintas notas, quando tocadas juntas, formam um acorde musical. No mesmo lugar, o autor explica o que ele chama de sua “teoria engenhosa”, nos seguintes termos:

Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!..."Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é fase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio "Arroubos", como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faço adquirir significado e que não vem. "Lutas" não dá conclusão alguma a "Arroubos"; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde

arpejado, harmonia, – o verso harmônico. Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. Assim, em "Paulicéia Desvairada" usam-se o verso melódico. (ANDRADE, 1922, p. 24-25).

Assim, em “Manhã”, no primeiro quarteto, a sequência de fricativas do primeiro verso “O jardim estava em rosa, ao pé do Sol” resulta em uma frase melódica que não encerra um pensamento completo, mas aguarda a harmonia do que vem depois. Os dois versos intermediários apresentam sonoridades distintas desse primeiro, são uma sequência de consoantes oclusivas “E o ventinho de mato que viera do Jaraguá / Deixando por tudo uma presença de água”, mas, distintos na sonoridade, harmonizam o sentido da palavra “ventinho” como a sibilância do primeiro verso. No último verso, “Banzava gozado na manhã praceana”, o poeta volta às fricativas e fecha o “acorde” poético. Esse padrão permanece, com alguma variação, até ao fim do poema.

No terceiro quarteto, além das fricativas no primeiro e último versos e das oclusivas nos versos intermediários, as figuras de linguagem reforçam a harmonia. As sinestésias “silêncio claro”, do primeiro verso e “sombras que agarram” do segundo verso, fundem o que é audível (silêncio) ao que é visível (claro) e, na sequência, o que é visível (sombra, que também é uma antítese a “claro”) ao tátil (agarra). Ao fim do quarteto, uma belíssima prosopopeia “O Sol sentava nos bancos” articulada ao desfecho do quarteto, novamente uma sinestesia “tomando banho de luz”, que fecha a harmonia com a tônica “claro”, do primeiro verso.

O estilo aí presente é, confessadamente, o da poesia de Rimbaud. Tanto que, no ensaio *A escrava que não é Isaura*, há a seguinte declaração: “Parêntese: não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD” (Andrade, 2009, p. 242). E, Rimbaud é uma figura irredutivelmente ligada ao Surrealismo (Vasconcelos, 2000, p. 21).

Muito já se debateu sobre esse assunto dos versos harmônicos. Em geral, as argumentações giram em torno do sentido que um verso faz vibrar sobre o outro. Por exemplo, Enrique Valarelli Menezes e Carlos Pires (2021) defendem que essa harmonia têm duas dimensões: a sonoridade, em que uma palavra ressoa sobre a outra como no acorde musical, como no poema *Manhã* e, por outro lado, na técnica de dar à palavra escrita o sentido mais próximo possível de uma expressão natural, primitiva: o grito. Os autores, no entanto, não explicam, de forma prática, como isso se dá.

A partir das duas dimensões que os autores apontam, com as quais concordo, proponho apenas outro modo de exemplificação que, se não é melhor do que o que eles apresentam, talvez seja um pouco mais didático. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho de *Macunaíma* (Andrade, 2017, p. 177): “– Cruzou os braços num desespero tão heroico que tudo se alargou no espaço para conter o silêncio daquele penar”.

Nitidamente, essa passagem é poética e a hipálage¹⁶ é a figura de linguagem que aí predomina. De um lado, é atribuído ao substantivo “desespero” o adjetivo “heroico”; do outro, dois substantivos distintos lexicalmente, “silêncio” e “penar”, são unidos, semanticamente, em uma única unidade sintagmática.

Ora, na música, a melodia corresponde a uma sequência de notas dispostas na partitura, separadas por espaços horizontais. Na execução dessa melodia, a separação entre as notas se dá por intervalos de tempo. Assim, ao tocar a melodia, o músico transforma o espaço da partitura em tempo musical. Já a harmonia, consiste em colocar notas concomitantes, isto é, ocorrem ao mesmo tempo. Para isso, na partitura, elas mantêm sua identidade verticalmente, mas, quando o músico as executa, sabe que precisa tocá-las juntas. O espaço e o tempo entre elas desaparecem. Se considerarmos as sete notas musicais, para formar o acorde de Dó Maior (C), por exemplo, são necessárias três notas: Dó (1ª) Mi (3ª) e Sol (5ª), é essa condição musical que Mário de Andrade requer para uma poesia moderna.

Voltando ao nosso exemplo, percebemos que não há uma sequência entre as ações e emoções expressas pelo poema. A única sequência que percebemos é a harmonia musical. De um lado do poema, a primeira hipálage fica vibrando como a primeira nota do acorde, a segunda hipálage, como a quinta nota. Mas o ouvido, ao perceber essas duas notas, exige uma terceira para formar a harmonia e ela vem na frase “tudo se alargou no espaço”. É como se essa frase empurrasse as duas notas anteriores, uma para cima e a outra para baixo, para se fazer caber, simultaneamente, entre elas. Quando isso ocorre, primeira, terceira e quinta se harmonizam e o verso se faz.

Contextualmente, ao observar a musicalidade na poesia de Baudelaire, Benjamin (1939/1981, p. 112) menciona que “É como se uma palavra se desmornasse sobre si mesma”. Abordo esse assunto no próximo tópico.

¹⁶ Atribuição a um ser de características alheias a ele mesmo.

2.2 Aproximações a partir de Charles Baudelaire

Dentre os temas de *As flores do mal* e os temas de *Pauliceia desvairada*, a similaridade mais flagrante é a multidão das grandes cidades. Em 1922, São Paulo já contava com mais de meio milhão de habitantes, e esse crescimento não se deu de forma gradual. Na década de 1950, quando São Paulo já abrigava mais de 2 milhões de habitantes, o geógrafo francês Pierre Mombeig descreveu o crescimento da cidade nos seguintes termos: “Desde 1890 a população do Estado aproximava-se de um milhão e meio, enquanto a capital atingia 64.934 habitantes. Dez anos depois, eis que S. Paulo acusa 239.820 habitantes e, em 1920, 579.033” (Mombeig, 1954, p. 4). É nesses saltos demográficos que a poesia marioandradiana encontra a matéria prima para sua constituição.

Para Benjamin, o tema de *As flores do mal* é a grande multidão que se move nas grandes cidades. Ao mencionar o poema de Baudelaire “A uma passante”, Benjamin (2000, p. 118) destaca que “O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio.” No poema, Baudelaire (2012, p. 115) começa com o verso: “ensurdecadora rua em torno uivava”, e nesse lusco-fusco de uma tarde parisiense, o poeta nota uma mulher na multidão. Pelos trajes (enlutada), é possível inferir que se trata de uma viúva. A beleza e a sensualidade da mulher arrebatam o poeta que a observa, até que, no começo do primeiro terceto do soneto, diz: “[...] um raio... a noite cai... fugitiva beldade”. Com esse verso, Baudelaire imprime o “choque” da mudança rápida, a mulher some de suas vistas na velocidade de “um raio”. Sobre isso, Benjamin (1939/ 2000, p. 118)¹⁷ sugere que o soneto apresenta a “imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe”.

Em *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade (2017.b) insere quatro poemas intitulados *Paisagens*, em que as imagens da cidade aparecem e desaparecem em um átimo de tempo. Em “Paisagem 1”, além das mudanças rápidas das condições climáticas e dos espaços geográficos (Londres, Espanha), há uma instabilidade no humor do poeta que se sente triste para, logo em seguida, estar alegre. Mas, na estrofe central do poema, passa o arlequim; “Passa um São Bobo, cantando, cantando sob os plátanos”, mas esse canto desaparece logo que a polícia o censura. A figura

¹⁷ De forma excepcional, uso aqui uma versão diferente da que elenquei no *corpus*. Isso, porque considero a tradução do poema mais adequada, nessa versão do ensaio.

do arlequim é inesperada, como a viúva em Baudelaire que aparece em um instante para desaparecer no outro (Andrade, 2017b, p. 36).

Em “Noturno”, também da *Paulicéia desvairada*, a intertextualidade com Baudelaire é ainda mais clara: “Gira uma flor-do-mal” diz o poeta. Em “Paisagem 2”, a multidão está presente, e nela “os homens passam sonambulando”; todas as cenas de mudanças são rápidas “vestidas de eletricidade e gasolina”. Em “Paisagem 3”, na mesma velocidade, “os homens passam encharcados”; e, em “Paisagem 4”, a imagem da sucessão de fragmentos é ainda mais clara: “os caminhões rodando, as carroças rodando / rápidas as ruas se desenrolando” (Andrade, 2017b, p. 49- 53, 56 e 61).

Tanto nas *Flores do Mal* como em *Pauliceia Desvairada*, a cidade se transforma em palco. A última parte do poema marioandradiano, intitulado *As Enfibraturas do Ipiranga* (Andrade, 2017b, p. 63- 92), a cidade inteira é transformada em um grande palco. E as classes são distribuídas no centro histórico de São Paulo. De forma irônica, o Theatro Municipal de São Paulo é quartel general dos artistas tradicionais, chamados no poema de Orientalismos Tradicionais; do outro lado, próximos à prefeitura, está a classe rica, os milionários, no poema, Senectudes Tremulinas; no Viaduto do Chá estão os operários, chamados Sandapilários Indiferentes e, por fim, no fundo do Vale do Anhangabaú, estão os artistas modernistas: As Juvenilidades Auriverdes. E ainda, nessa polifonia está presente a “minha loucura”, isto é, o lirismo (Andrade, 2017b, p. 63- 64).

O diálogo poético-musical é aberto pelos modernistas, e a tônica é o almejo por uma identidade no universal. Imediatamente são ouvidos pelos operários, que falam apenas uma vez em todo o musical. São indiferentes, são, predominantemente italianos “Antes *“E lucevan le stelle”*, é o que dizem, preferindo a ópera de Puccini à poesia modernista. Entram no diálogo os poetas convencionais, conservadores, resistentes ao novo, rejeitam as diferenças “[...] abatemos perobas de ramos desiguais/viva a limpeza pública e os hábitos morais!”. Os milionários, não entendem nem um lado, nem o outro. Repetem, o tempo inteiro, a expressão “maiores menores”, como uma ode às diferenças sociais e à sua própria casta de privilégios. Mas, mesmo assim, decidem-se pelos Orientalismos Tradicionais. No fim, os convencionais e os milionários fogem, os modernistas tombam chorando e são consolados pela loucura do poeta, por uma canção de ninar. Todo o musical termina com uma grande vaia, vinda de todas as janelas que estão “escancaradas, mas cegas” (Andrade, 2017b. p. 63- 92).

Nenhum poema de Mário de Andrade jamais captou a cidade em um flagrante tão real, profundamente lírico e poético com um final romântico: As Juvenialidades Auriverdes, tombadas no solo, chorando, chorando [...]” (Andrade, 2017.b, p. 89). Somente Baudelaire foi capaz de um ato tão heroico. Se As juvenilidades Auriverdes terminam o poema ao rés do chão, Baudelaire, na abertura dos “Quadros Parisienses”, começa o seu “Paisagem”, ao rés do céu: “Assim como os astrólogos, deitar-me bem rente / Do céu e junto aos campanários escutar”. No poema seguinte, “O Sol”, diz: “Exerço-me sozinho à fantástica esgrima” (Baudelaire, 2012, p. 107, 108). Para Benjamin, o duelo de Baudelaire é uma metáfora aos choques da cidade

Se não houvesse reflexão, o sobressalto agradável ou (na maioria das vezes) desagradável produzir-se-ia invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha da resistência ao choque. Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico (Benjamin, 1939/1981, p. 111).

O choque (ou choques), a que se refere Benjamin, é extraído da teoria freudiana, desenvolvida principalmente no ensaio *Além do princípio do prazer* (Freud, 1920/2020), assunto que será abordado no próximo tópico. Destaco apenas que nenhuma outra cidade Brasileira incorporou tão genuinamente as condições para uma poética calcada na estética do choque, como São Paulo. No ensaio *O movimento modernista*, Andrade (1972, p. 235) escreve que somente em “[...] uma cidade grande mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana”. E, no mesmo documento, afirma que sua maior contribuição no movimento foi a elaboração da *Pauliceia Desvairada*, que oficialmente inaugura a poesia moderna.

É nesta cidade, marcada por uma classe operária indiferente à arte, “em função” de seu resistente provincialismo; dominada por uma oligarquia burguesa, detentora do capital; impregnada de uma arte convencional que recrudescia uma cultura conservadora; resistente à modernização ao ponto de deixar prostados os modernistas, é justo aí, nessa cidade, que Mário de Andrade insere o “herói de nossa gente” - Macunaíma – como uma experimentação estética. Tanto na *Pauliceia desvairada*, quanto em *Macunaíma*, o cenário é o mesmo, com estamentos empoderados, uma sociedade excitada e, em meio a tudo isso, nas palavras de Benjamin (1936/1987, p. 198) “[...] o frágil e minúsculo corpo humano”.

Nesse tópico, apontei como intersecção entre Walter Benjamin e Mário de Andrade, a obra de Charles Baudelaire. Contudo, é preciso notar que, a leitura que Benjamin faz em Baudelaire tem como chave alguns conceitos da psicanálise freudiana, trato isso no próximo tópico.

2.3 Aproximações a partir das influências freudianas

Se as *Flores do mal*, e *Pauliceia desvairada* incorporam a experiência do choque, cumpre demonstrar de que maneira, Walter Benjamin incorpora a psicanálise freudiana à análise literária e, ainda, se esse modo de leitura é compatível com o projeto literário marioandradiano. Para isso, alguns termos merecem ser analisados, exegeticamente, a saber *Motive*, e *Angst*, presentes tanto em Freud (1920/2020) como em Benjamin (1919/1981).

Em 1939, Benjamin publicou um ensaio sob o título *Über einige Motive bei Baudelaire*, traduzido no Brasil como “Sobre alguns temas em Charles Baudelaire” (Benjamin, 1939/1981). Ao longo desse texto, ele aborda quatro conceitos que perpassam a maior parte de sua obra: experiência (*Erfahrung*); vivência (*Erlebnis*) e *aura*¹⁸ e *choque*.

Traduzir “Motive”, em alemão, por “temas”, conforme a tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alvos Baptista para a coletânea *Obras escolhidas volume 3* (Benjamin, 1939/1981), não faz justiça ao sentido original que a palavra carrega. Mesmo que do ponto de vista lexical seja possível traduzi-la assim, semanticamente isso parece acarretar um problema para a interpretação e compreensão do ensaio. Por outro lado, a tradução de Alessandro Zir (2021), que verte o termo alemão para o português *motivos*, parece-me mais adequada. Em favor dessa sugestão, considero três fatores de textualidade: a intertextualidade, coerência e a intencionalidade. Ao final, espero ampliar um pouco o sentido do ensaio.

¹⁸ Não é objetivo dessa dissertação abordar, sistematicamente, o conceito de “aura”, contudo, é importante mencionar que esse termo ocorre, notadamente, nos ensaios *Pequena História da fotografia* (Benjamin, 1931/1987); *Experiência e pobreza* (Benjamin, 1933/1987) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1935/1987). O seu significado parece decorrer da teoria kantiana sobre percepção da realidade. Para Kant (2016) as categorias estéticas, das quais fazem parte o tempo e o espaço, ajustam-se em torno de um objeto a fim de delinear-lo e distingui-lo dos demais objetos. Com a chegada da fotografia, e especialmente, com a possibilidade de retoques, essa linha começa a esmaecer-se. Portanto, parece que é desse desaparecimento que Walter Benjamin trata, ao lidar com o conceito de aura. Na medida em que a imagem real é reproduzida, é se distancia da realidade, isto é, da relação direta entre a percepção humana e o objeto. Uma vez que esse processo passa a ser mediado por uma tecnologia, se torna cada vez mais evidente que “Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição” (Benjamin, 1935/1987, p. 170).

A fonte da qual Benjamin empresta esse termo, é o ensaio *Além do princípio do prazer (Jenseits des Lustprinzips)* de Freud (1920/2020). Nesse texto, Freud atualiza sua teoria que, antes, estabelecia o “prazer” como o grande motivador das pulsões humanas. A atualização se deveu a duas observações: uma relacionada ao seu neto Ernst e outra relacionada aos soldados veteranos da 1ª Guerra (1914- 1918). Com relação a estes, Freud observou que ao retornarem do fronte eles costumavam sonhar com os horrores da guerra, um tipo de neurose que, até então, era quase completamente desconhecida pela psicanálise.

A partir da análise dos casos clínicos, Freud propõe uma hipótese de que, os “choques” dos campos de batalha eram as causas dessa neurose. Isso porque, como esses estímulos ocorriam de uma forma muito rápida e violenta, o cérebro não dispunha de tempo suficiente para produzir a “angústia” (*angst*), uma condição necessária para assimilar tais choques e elaborar o sentido em cada um deles.

O terror também mantém sua importância para nós. Sua condição é a falta de prontidão para a angústia, que inclui o superinvestimento nos sistemas que recebem o estímulo em primeiro lugar. Em consequência desse investimento mais baixo, os sistemas não estão bem em condições de ligar as quantidades de excitação que chegam, e então as consequências da ruptura da proteção instalam-se muito mais facilmente (Freud, 1920/2020, p. 119).

Em consequência dessa ausência da angústia em tempo hábil, isto é, anterior ao choque, o inconsciente seguia, após o trauma, estimulando essa produção, o que, conseqüentemente, acarretava sonhos e ataques de ansiedade a esses soldados.

No mesmo ensaio, Freud tece outra observação, em relação ao seu neto Ernst. O menino, com cerca de dois anos, adaptou um brinquedo para outra finalidade. Ao invés de brincar com um carrinho de carretel, como era comum entre as crianças, arrastando-o pelo chão da casa, Ernst segurava a ponta da linha, atirava o brinquedo dentro de um berço, e dizia *fort* (foi-se), depois puxava-o novamente e ao visualizar o carretel dizia: *Da* (aí está) (Freud, 1929/2020, p. 77).

Freud associou esse comportamento repetitivo ao fato da mãe de Ernst sair, todas as manhãs para o trabalho, e retornar, à noite. E, nesse caso, a criança teria criado a brincadeira para treinar as emoções da despedida e da chegada.

A interpretação da brincadeira estava clara, então. Ela estava associada com a grande realização cultural da criança, com a renúncia pulsional levada a cabo por ela (renúncia à satisfação pulsional), ao consentir, sem oposição, que a mãe fosse embora. Ela estava se compensando, por assim dizer,

quando ela própria colocava em cena o mesmo desaparecimento e retorno utilizando os objetos ao seu alcance (Freud, 1920/2020, p. 79).

Walter Benjamin recorre a essa hipótese Freudiana tanto em *O narrador*, como em *Alguns motivos em Charles Baudelaire*. Em ambos os casos, como suporte a sua própria teoria do desaparecimento da experiência (*Erfahrung*), na literatura moderna. Em *O narrador*, ele menciona diretamente o caso dos soldados veteranos da guerra,

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (Benjamin, 1936/1987, p. 198).

No mesmo ensaio, o autor ainda menciona as condições modernas, como sendo um “campo de forças de torrentes e explosões” atingindo o “o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 1936/1987, p. 198).

Nesse caso, para Benjamin, o que se percebia na literatura produzida após a 1ª Guerra não incorporava mais a experiência que ele, arqueologicamente, recupera em fragmentos, na obra de Leskov. E isso porque as constantes solicitações das grandes metrópoles, semelhante ao campo de batalha, não permitia a assimilação lenta da experiência (*Erfahrung*). Como consequência, essa superestimulação solicitando um estado de consciência quase constante, ocasiona uma atrofia da memória, uma vez que, segundo Freud (1920/2020), no funcionamento do aparelho psíquico, memória e consciência são comutáveis.

Mais tarde, Benjamin ampliou sua teoria, na qual procura responder a outra pergunta, que, em síntese, correspondia em entender os “motivos” pelos quais o público, do século XX passou a se interessar, cada vez mais, pela obra *Flores do mal*, publicada por Baudelaire ainda no final do século XIX. A resposta é que a poesia baudelairiana surtia nos leitores da metrópole, submetidos aos choques da modernidade industrial, aquele mesmo efeito que a brincadeira do carretel surtia em Ernst. Isto é, Baudelaire, ao se expor aos choques da metrópole, traduzia-os em poesia, e, ao lê-los, o leitor antecipava o choque da realidade.

Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria idéia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire [...] (Benjamin, 1939/1981, p. 110).

Esse seria, portanto, o “Motivo” dos leitores de Charles Baudelaire: antecipar, por meio da poesia, o choque. Ao se considerar as condições de produção, especialmente a partir de um público submerso nos choques da metrópole, essas condições podem ser inferidas na poesia marioandradiana. Contudo, diferente de Baudelaire, ao invés de entregar ao público uma poesia que antecipa o choque, Mário de Andrade tem como objetivo aproveitar-se dessa condição para articular, à predisposição ao choque à experiência (*Erfahrung*).

Considerando que a proposta de Mário de Andrade, em *Macunaíma*, foi fundir o que há de mais primitivo do povo brasileiro às condições da modernidade, seu substrato literário não poderia deixar de incorporar os mitos, as lendas e os folclores para fundi-los em uma sociedade que, exceto pela exposição a uma arte como a que ele propõe, dificilmente poderia assimilá-los. Esse público, ao qual se dirige, é mais afeito à arte convencional, que cria e naturaliza uma realidade histórica. Isso fica claro em *As enfiaturas do Ipiranga*, em que a classe rica diz: “Só admiramos o célebres/ e os recomendamos também” e, mais à frente, “preferimos os coros/dos orientalismos” (Andrade, 2017b. p. 71- 72). E a classe operária, em função de sua própria condição de alienação, imposta pela organização social de produção expropriadora, é chamada de “indiferente” (Andrade, 2017b. p. 67).

Nesse sentido, a vinda de Macunaíma, desde o “fundo do mato-virgem” para o centro nervoso de São Paulo afigura-se como uma reminiscência da memória inconsciente no campo da consciência. Ao penetrar esse campo dos choques, essa reminiscência procura, a todo custo, recuperar algo que lhe foi tirado: a identidade, metaforizada na Muiraquitã.

Estávamos ainda abatidos por termos perdido a nossa muiraquitã, em forma de sáurio, quando talvez por algum influxo metapsíquico, ou, *qui lo sa*, provocado por algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco, doutor Sigmund Freud (Iede Fróide), se nos deparou em sonho um arcanjo maravilhoso. Por ele soubemos que o talismã perdido estava nas dilectas mãos do doutor Venceslau Pietro Pietra [...] (Andrade, 2017, p. 77- 78).

Mais ainda, como a própria narrativa esclarece, é no abatimento, no tédio, num estado de completa prostração do herói, que esse “influxo metapsíquico” aponta o caminho para a muiraquitã. O primeiro a notar isso, de forma clara, foi o crítico João Almeida Pacheco (1910- 1966).

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter – é a transposição estética dessa busca, no meu modo de ver. Nele, Mário de Andrade tentou, no plano da ficção, o que se poderia chamar, com um certo quê de pedantismo, a

psicanálise de nossa cultura (dentro dos limites, está visto, do que pode a ficção). Remontou aos nossos mitos primitivos e, como entre os nossos mitos os mais primitivos são amazônicos, foi até eles e deles, entregando-se ao processo de rememoração inconsciente, partiu para a reconstituição de toda a subconsciência nacional: tudo vem aí de cambulhada, aflora à consciência e imerge de novo no inconsciente, na ânsia de alcançar aquele ponto em que, como queria André Breton¹⁹, todas as contradições se conciliam e a unidade do ser é captada na própria multiplicidade (Pacheco, 1945, p. 6).

Essas convergências, contudo, atestam o fenômeno estético notado por Walter Benjamin (1936/1987) de que, se a “experiência” (*Erfahrung*) tem desaparecido das obras literárias, isso se deve a uma mudança radical nas formas de percepção da realidade. Alguns autores reagiram a essa mudança, enfrentando-a como golpes violentos do inconsciente. No Brasil, Mário de Andrade foi um desses autores.

O que me propus a esclarecer neste capítulo é que as aproximações entre Walter Benjamin e Mário de Andrade não decorrem de meras justaposições, mas que, pela própria temática das obras desses autores, bem como a partir da estética de que se ocupam e, ainda, considerando os referenciais teóricos a que recorrem, há, claramente, uma afinidade eletiva entre eles. Feita essa justificação, no capítulo seguinte proponho uma leitura de *Macunaíma*, a partir do conceito de experiência (*Erfahrung*), desenvolvido na crítica benjaminiana.

¹⁹ André Breton foi um dos fundadores do movimento surrealista francês. No ensaio *Surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia* Benjamin (1929/ 1987, p. 24,) menciona que obra mais famosa desse autor, *Nadja*, publicada em 1928, incorpora uma espécie de “iluminação profana”, isto é, uma busca pela experiência espiritual fora do registro religioso.

CAPÍTULO 3

A EXPERIÊNCIA (*ERFAHRUNG*) EM *MACUNAÍMA*

Neste capítulo recorro à reflexão do crítico literário inglês Terry Eagleton (2011, 109- 114), que a meu ver revela uma possível aproximação à forma de produção de *Macunaíma*, especialmente, quando ele aborda o conceito de experiência (*Erfahrung*), a partir da obra de Walter Benjamin. De acordo com Eagleton, para Walter Benjamin a arte não se reduz a um objeto a ser exaustivamente estudado academicamente. Benjamin pensava a literatura com um “prática social”. A partir dessa perspectiva, procura compreender a posição da obra de arte dentro das forças produtivas de uma época. Portanto, o objeto da crítica é tanto a obra literária como também sua própria forma de produção e circulação: “[...] o artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios da sua produção”.

A arte moderna, verdadeiramente revolucionária, como a compreende Eagleton (2011, p. 115- 126) é aquela em que o personagem se distingue da vida real, exatamente porque em uma obra em que não há essa distinção, a arte tende a legitimar certas relações sociais ideológicas da burguesia. Na medida em que o estranhamento decorrente de uma montagem inconventional afeta o público, a obra transcende o “reflexo” da sociedade (historicamente formada) e assim atinge a “reflexão” sobre as novas possibilidades de organização social.

Quando a “experiência” habitual é apresentada sob uma “luz não familiar”, escreve Eagleton (2011, p. 118- 119), rompe-se a paralisia emocional e articula o público à crítica. Consequentemente, o autor deixa de ser visto como um “criador” e passa a ser concebido como um “produtor” o que ressalva o materialismo histórico que envolve a obra de arte,

O artista utiliza certos meios de produção – as técnicas especializadas da sua arte – para transformar os materiais da linguagem e da experiência em um determinado produto. Não há motivos que tornem essa transformação mais milagrosa do que qualquer outra (Eagleton, 2011, p. 124).

No ensaio *Experiência e pobreza*, Benjamin tem em foco a forma de vincular o conhecimento humano à finalidade de construção de um mundo que transcenda a barbárie do capitalismo industrial. Ele percebe que a técnica se sobrepõe à humanidade: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (Benjamin, 1933/1987, p.

116). Isso sugere a seguinte hipótese reflexiva: o que Mário de Andrade percebe, na preferência dos leitores, está intimamente ligado à pobreza de experiência. Para o leitor moderno, o conto afigura-se completamente desarticulado daquelas características que o vinculava às comunidades pré-capitalistas, conforme descritas por Benjamin em *O narrador*. Se naquelas condições o conto importava porque trazia em si a *aura do mistério*, do longe e do antigo, nos tempos de Mário de Andrade vinculam-se ao público por meio de uma forma de consumo: os periódicos.

A primeira edição de *Macunaíma* veio a público em julho de 1928. Paga pelo próprio autor, a tiragem foi de apenas oitocentas cópias. Desde então, a obra passou por diversas novas edições e, depois de mais de nove décadas, detém uma larga fortuna crítica e consta entre as obras clássicas da literatura brasileira de maior expressão (Ramos Junior, 2006).

Dividida em dezessete capítulos e um epílogo, *Macunaíma* acompanha a história do herói que dá nome à obra, desde o seu nascimento até a morte. No centro da narrativa, está a busca incessante por um amuleto perdido, a Muiraquitã. Essa busca, no entanto, é o recurso narrativo para colocar o personagem em uma rota de colisões que expressam os choques das grandes cidades consubstanciados à experiência adquirida por meio da consciência mitológica.

No primeiro capítulo, o autor escolhe apresentar o herói ao inseri-lo, em primeiro plano, o espaço: “no fundo do mato virgem”; em segundo lugar, os aspectos étnicos do herói: “era preto retinto e filho do medo da noite; e por fim, passa à temporalidade: “houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia” (Andrade, 2017, p. 7). Contudo, essa demarcação espaço-temporal é dissolvida nos demais capítulos, mas não desaparece: ela é fundida no herói, que com o tempo incorpora tanto o espaço como o tempo em si mesmo. Com isso, a obra torna-se, por excelência, uma fuga completa tanto da cronologia quanto da cartografia geográfica tradicional. O primeiro a notar isso foi Cavalcanti Proença que, em seu *Roteiro para Macunaíma*, observa que a obra

Está fora do espaço e do tempo. Por isso pode realizar aquelas fugas espetaculares e assombrosas em que da capital de São Paulo foge para a Ponta do Calabouço, no Rio, e logo já está em Guajará-Mirim, nas fronteiras de Mato Grosso e Amazonas para, em seguida, chupar manga-jasmim em Itamaracá de Pernambuco, tomar leite de vaca zebu em Barbacena, Minas Gerais, decifrar litóglifos na Serra do Espírito Santo e, finalmente, se

esconder no oco de um formigueiro, na Ilha de Bananal, em Goiás (Proença, 1974, p. 7-8).

Na medida em que o tempo e o espaço se dissolvem, o herói incorpora uma infinidade de personalidades que submerge quaisquer traços distintivos e identitário em uma entidade abrangente o suficiente para incorporar o choque das diferentes culturas justapostas na formação do Brasil. Nessa metamorfose espaço-temporal, o herói também se modifica; e entre os planos de sua própria transformação psicológica e o da realidade social, histórica e política, o autor constrói as condições de amalgama necessárias para fundir na estética modernista os elementos etnográficos, até então contingentes nas demais representações artísticas, mas profundamente marcados por uma racionalidade que sobrepuja a tradição aos traços gerais do idealismo europeu: “O herói é o que em Zoologia, se chama hipodigma. Não tem existência real. É um tipo imaginário, no qual estão contidos todos os caracteres encontrados nos indivíduos até então conhecidos da mesma espécie” (Proença, 1972, p. 10).

Assim, uma obra fora da lógica tradicional, que não pode ser localizada por meio de coordenadas espaço-temporais, força o leitor a recorrer a outros recursos na construção de sentido. Esse exercício, por si mesmo, torna um fio condutor que conecta toda energia da tradição às potencialidades modernas.

Descer a essas categorias, portanto, é compreender que Mário de Andrade, conscientemente, desconfia da realidade aparente e imediata e procura, à sua maneira, percorrer o caminho da experiência comunicável, aquela que, ainda existente em sua época, só poderia ser garimpada nas tribos indígenas; nos terreiros de umbanda e outras religiões de matrizes africanas; nas feiras de artesanatos etc.²⁰

A propósito da crítica aqui estabelecida, cumpre, nesse ponto, abordar a elaboração do passado buscado por Mário de Andrade e, sobretudo, a forma como ele procura conectar esse passado à modernidade, a fim de desnaturalizar a estética imposta pela sociedade capitalista industrial que ganhava forma, no Brasil, na primeira metade do século XX. E, ainda, analisar de que forma isso se evidencia em *Macunaíma*.

Uma leitura de *Macunaíma* em face da crítica literária benjaminiana, mais especificamente, considerando o conceito de “experiência” (*Erfahrung*) conforme

²⁰ Sobre isso, ver item 2.4 desta dissertação.

expresso em *O narrador*, requer, antes de tudo, uma exegese sobre os sentidos em que esse termo ocorre no ensaio²¹.

O Narrador data de 1936 e trata-se de um ensaio que recupera trechos de outros escritos de Walter Benjamin, produzidos especialmente durante a década de 1930. Dentre estes, os mais reaproveitados são *Kunst zu erzählen*²² e *Experiência e pobreza* (Benjamin, 1933/ 1987, p. 114- 119). Do primeiro texto foi aproveitada a história do rei Egípcio Psammenit, presente na seção VIII de *O narrador* (Benjamin, 1936/1987, p. 204- 205). Do segundo texto, as partes que tratam a “a baixa da experiência”, podem ser verificadas no trecho que menciona o silêncio dos soldados que voltavam da 1ª Guerra, presentes também na 1ª seção de *O narrador* (Benjamin, 1987, p. 197- 198).

Dentre os principais acréscimos, em 1936, está a análise dos contos de Nikolai Leskov (1831- 1895). Portanto, em última análise, o *Narrador* é a aplicação de uma teoria a um objeto específico. Isto é, os impactos de uma mudança estética na produção artística. Ao ler Leskov, Benjamin vislumbra, ao longe, resquícios da “narração” que rapidamente dão lugar a uma escrita informativa. Ao lançar esse olhar ao passado, procura um ângulo e uma distância em que a experiência ainda se faça notar: “Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção” (Benjamin, 1936/ 1987, p. 197).²³

Outra atualização teórica é a presença do “tédio” (*Langeweile*) como condição às estéticas modernistas. Nesse sentido, Benjamin sustenta que a “experiência” só é possível em uma condição em que o tédio esteja presente; na modernidade, a excitação constante da consciência²⁴ é vista como uma condição para o afastamento

²¹ Walter Benjamin, em sua tese de doutorado *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919), procura demonstrar que os Schlegel e Novalis propunham a “exegese crítico-literária como uma espécie de complementação da criação [...] como um processo que deve auxiliar o público leitor a compreender e forma [*Bilden*] seu gosto pela arte” (Medeiros, 2015, p. 92).

²² No *Gesammelt Schriften*, texto base que reúne os escritos de Walter Benjamin, em alemão, há uma coleção de textos denominada *Denkbilder*, um dos textos presentes nessa coleção tem como título *Kleine Kunst-Stücke* que contém o fragmento “Kunst zu erzählen”, contudo, os editores explicam em nota que os textos são de um caderno de anotações e data de 1928 e 1929. (Benjamin, 1991, p. 436- 437 e 1010- 1011).

²³ Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichertste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen (Benjamin, 1991, p. 439).

²⁴ Sobe isso, ver item 2.4 dessa dissertação.

do tédio e, conseqüentemente, da experiência: “O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (Benjamin, 1936/ 1987, p. 204).

No mais, a teoria segue os textos anteriores. Ela ora os reafirma, ora amplia em detalhes o que fora dito. A fim de facilitar a localização, o sentido e o contexto do termo “*Erfahrung*”, em *O narrador*, cotejei o texto em alemão, com o publicado em 1987 pela Editora Brasiliense. Os resultados foram organizados nos quadros 1 e 2. E, no tópico seguinte, é feita a leitura de *Macunaíma*, em face dessas definições benjaminianas.

Quadro 1- Ocorrências de Erfahrung em *Der Erzähler*, de 1936.

Texto	Item de pesquisa	Resultados da pesquisa	Página
Der Erzähler (1936)	Erfahrung	Schreibt uns eine Erfahrung vor, zu der wir fast taglich Gelegenheit haben.	439
		Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichtste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen.	439
		Eine Ursache dieser Erscheinung liegt auf der Hand: die Erfahrung ist im Kurse gefallen. Und es sieht aus, als fiele sie weiter ins Bodenlose.	439
		Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher - ärmer an mitteilbarer Erfahrung .	439
		Was sich dann zehn Jahre später in der Flut der Kriegsbücher ergossen hatte, war alies andere als Erfahrung gewesen, die von Mund zu Mund geht	439
		Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch die Materialschlacht, die sittlichen durch die Machthaber.	439
		Erfahrung , die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben.	440
		Dieser Nutzen mag einmal in einer Moral bestehen, ein andermal in einer praktischen Anweisung, ein drittes in einem Sprichwort oder in einer Lebensregel — in jedem Falle ist der Erzähler ein Mann, der dem Hörer Rat weiß. Wenn aber »Rat wissen« heute altmodisch im Ohre zu klingen anfängt, so ist daran der Umstand schuld, daß die Mitteilbarkeit der Erfahrung abnimmt.	442
		Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung ; aus der eigenen oder berichteten.	443
		Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören.	443
		Und je natürlicher dem Erzählenden der Verzicht auf psychologische Schattierung vonstatten geht, desto größer wird ihre Anwartschaft auf einen Platz im Gedächtnis des Hörenden, desto vollkommener bilden sie sich seiner eigenen Erfahrung an, desto lieber wird er sie schließlich eines näheren oder ferneren Tages weitererzählen.	446
		Die Langeweile ist der Traumvogel, der das Ei der Erfahrung ausbrütet.	446
		Wenn dieser Gedanke schwindet, so folgern wir, muß das Gesicht des Todes ein anderes geworden sein. Es erweist sich, daß diese Veränderung die gleiche ist, die die Mitteilbarkeit der Erfahrung in dem Grade vermindert hat, als es mit der Kunst des Erzählens zu Ende ging.	449
		Wie diese aber das bäuerliche, das maritime und das städtische Element in den vielfältigen Stadien ihres wirtschaftlichen und technischen Entwicklungsgrades umfassen, so stufen sich vielfältig die Begriffe, in denen sich für uns ihr Erfahrungsschatz niederschlägt.	457
		Dabei ist allen großen Erzählern die Unbeschwertheit gemein, mit der sie auf den Sprossen ihrer Erfahrung wie auf einer Leiter sich auf und ab bewegen. Eine Leiter, die bis ins Erdinnere reicht und sich in den Wolken verliert, ist das Bild einer Kollektiv Erfahrung , für die selbst der tiefste Chock jeder individuellen, der Tod, keinerlei Anstoß und Schranke darstellt.	457
Ob seine Aufgabe nicht eben darin besteht, den Rohstoff der Erfahrungen — fremder und eigener - auf eine solide, nützliche und einmalige Art zu bearbeiten?	457		
Ein Leben übrigens, das nicht nur die eigene Erfahrung , sondern nicht wenig von fremder in sich schließt.	464		

Fonte: Elaborada pelo autor

Quadro 2- Ocorrências de “Experiência” em *O Narrador*, de 1987.

Texto	Item de pesquisa	Resultados da pesquisa	Página
O Narrador (1987)	Experiência	Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção.	197
		É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências .	198
		Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.	198
		No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.	198
		E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.	198
		Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes.	198
		A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.	198
		Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis.	200
		O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros.	201
		E ele incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.	201
		Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.	204
		O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.	204
		Se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu.	207
		Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós.	214
		Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência , como numa escada.	215
		Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a num produto sólido, útil e único?	221
Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência , mas em grande parte a experiência alheia.	221		

Fonte: Elaborado pelo autor

Observando atentamente os quadros 1 e 2, é possível inferir que Benjamin (1936/ 1987) estratificou a experiência em quatro nuances, a saber, a) a experiência do contato entre o narrador, o povo e suas tradições, lendas e folclores (*Volk*); b) a experiência da transmissão oral (*Mund zu Mund*); c) experiência e tédio (*Langeweile*); d) experiência e a arte de aconselhar. E, observa que o desaparecimento gradual das condições de possibilidade para essas categorias, frente à estética moderna, resultam em um decaimento da experiência.

3.1 a experiência do contato entre o narrador, o povo e suas tradições, lendas e folclores (*Volk*)

Na medida em que nos afastamos de um objeto, o ângulo de visão aumenta e nossa percepção, embora seja mais abrangente, torna-se menos precisa. Achar a

distância que permite o equilíbrio entre abrangência e clareza é o desafio percebido por Benjamin ao analisar a obra de Leskov: “Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção” (Benjamin, 1936/1987, p. 197).

Procurar, na obra de Mário de Andrade, esse ângulo que Benjamin ajusta sobre a obra de Leskov, requer, antes de tudo, saber se há alguma congruência entre os dois autores. De antemão, as diferenças que os caracterizam- geográficas, sociais, históricas etc. - não devem ser tomadas, aqui, como empecilhos a esta aproximação, uma vez que, assim como na matemática, os ângulos congruentes não necessariamente, precisam ser iguais. Contudo, olhar do século XXI para um autor do século XX (Mário de Andrade) e a partir dele, compreender a matéria prima da qual se constitui sua obra literária, requer a mesma precisão com que Benjamin, do século XX, olha para um autor do século XIX (Leskov) em busca, não da semente que se desenvolveu em uma obra literária, mas dos insumos que a fizeram germinar e crescer.

E aí encontra-se a primeira ordenada que une as duas obras: ambos autores estão radicalmente concentrados no povo, na linguagem de ordem primária (no sentido Bakhtiniano)²⁵ isto é, nos mitos, nas lendas, nas crenças e, ainda mais, no ridículo sobreposto, como uma máscara, a encobrir a dissolução da idiosincrasia sob a força dos padrões industriais da modernidade.

O insumo marioandradiano requer do leitor, o tempo todo, a percepção de que, embora as características individuais estejam sendo mascaradas ou dissimuladas para se conformar aos padrões industriais ou de massa da modernidade, o narrador resiste a essa padronização, como é notável no trecho em que menciona o enxoval do filho recém-nascido.

Todas as icamiabas queriam bem o menino encarnado e no primeiro banho dele puseram todas as joias da tribo pra que o pequeno fosse rico sempre. Mandaram buscar na Bolívia uma tesoura e enfiaram ela aberta debaixo do cabeceiro porque sinão Tutu Marambá vinha, chupava o umbigo do piá e o dedão do pé de Ci. Tutu Marambá veio, topou com a tesoura e se enganou: chupou o olho dela e foi-se embora satisfeito. Todos agora só matutavam no pecurrucho. Mandaram buscar pra ele em São Paulo os famosos sapatinhos de lã tricotados por dona Ana Francisca de Almeida Leite Morais e em Pernambuco as rendas “Rosa dos Alpes”, “Flor de Guabioba” e “Por ti padeço” tecidas pelas mãos de dona Joaquina Leitão mais conhecida pelo

²⁵ Mikhail Bakhtin, desenvolveu uma teoria sobre gêneros discursivos em que, a linguagem cotidiana, falada informalmente, constitui os gêneros primários, e os discursos e textos escritos, os gêneros de ordem secundária. Sobre isso, ver Bakhtin (2016).

nome de Quinquina Cacunda. Filtravam o melhor tamarindo das irmãs Louro Vieira, de Óbidos, pro menino engolir no refresco o remedinho pra lombriga (Andrade, 2017, p. 25).

Mesmo passando de um contexto de crenças folclóricas para outro, completamente urbano, o autor não perde o fio das tradições populares. Está profundamente enraizado no povo e nos seus costumes.

Benjamin (1936/1987, p. 199) menciona que Leskov, a serviço de uma firma inglesa, “viajou pela Rússia, e essas viagens enriqueceram tanto a sua experiência²⁶ do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas”. É desse acervo que vai sendo construído que Leskov retira o insumo para sua obra literária. Semelhantemente, o acervo de Mário de Andrade consiste em uma enorme compilação sobre assuntos culturais diversos, mais tarde organizados sob títulos como *Danças dramáticas do Brasil* (Andrade, 1959) *Aspectos da música brasileira* (Andrade, 1965) etc. Contudo, a obra intitulada *O turista aprendiz*, concluída em 1942 e editada postumamente, talvez seja a que mais tenha a dizer sobre o seu *modus operandi* (TORELLY, 2015).

O turista Aprendiz, na forma de diário, é uma compilação impressionista das viagens que Mário de Andrade realizou ao Norte e Nordeste do Brasil. Telê Ancona Lopez, que dedicou grande parte de suas pesquisas à obra marioandradiana, menciona que as duas viagens etnográficas de Mário de Andrade ocorreram entre os anos de 1927 e 1929. A primeira durou três meses (13 de maio a 15 de agosto de 1927), e foi patrocinada pelo então Presidente de São Paulo. A comissão original previa a presença de outros nomes ilustres como Paulo Prado²⁷, contudo, esteve presente um número reduzido de pessoas, incluindo Olívia Guedes Penteado²⁸ (1912-1934) e uma filha da artista plástica Tarsila do Amaral. A segunda viagem ocorreu entre os anos 1928 e 1929, desta vez, viajando sozinho, Mário de Andrade percorreu o Nordeste brasileiro. Nas duas viagens, seu objetivo foi sempre o de documentar as cantigas e danças populares e folclóricas brasileiras, além de produzir um grande acervo de fotografias (Lopez, 1972, p. 139).

²⁶ A fim de evitar qualquer confusão com o termo “Erfahrung”, também traduzido como “experiência”, aqui a palavra traduzida é “Weltklugheit”, termo que pode ser traduzido como “Conhecimento de Mundo”.

²⁷ Paulo Prado (1869- 1943), ao lado de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, foi um pensador importante da sociologia, etnografia e antropologia brasileiras, durante a década de 1920 e 1930. Sua obra mais popular é influente, *Retrato do Brasil* converge, em muitos pontos, com o panorama que Mário de Andrade esboça do país.

²⁸ Incentivadora do movimento modernista, trouxe, para o Brasil, as primeiras obras de Pablo Picasso.

Na primeira viagem, percorre todo o Rio Amazonas, desde Belém- PA, até Manaus e, de lá, pelo Rio Solimões, até a cidade de Iquitos, no Peru. De volta a Manaus, segue pelo Rio Madeira até Porto Velho, à época, um município do Amazonas. Desta viagem, as anotações e as fotografias ocorrem, como nota Sheila Maureen Bisilliat (1986, p. 156), na “gestação” de *Macunaíma*: “À Amazônia vai o poeta que cultuava o ócio criador - a "divina preguiça" - e que acabara de escrever as primeiras versões do Macunaíma. Mário viaja, na gestação do grande livro”.

Lopez (1986, p. 84- 85) revisitando o *Turista Aprendiz*, a propósito da Bienal de São Paulo de 1986, elenca algumas características desse “livro modernista” que, dado à “paródia” e ao “humor”, despreza à “comportada objetividade”; é um “diário”, uma “experimentação modernista”, um “prisma”, “um registro impressionista”; e ainda, é um compêndio que transforma os descobrimentos da viagem em “[...] experiências, paisagens e situações humanas a serem percorridas pelas emoções do *flâneur* ou pelos olhos do turista fruidor. Ambos, narradores e poetas”.

Compreender a influência que as viagens de Mário de Andrade ao Norte do Brasil exercem sobre a produção de *Macunaíma* é fundamental para extrair do texto a presença da experiência (*Erfahrung*). Isso, porque a obra literária, nascida na imaginação de um escritor de gabinete, sem a presença do viajante ou do camponês longevo (Benjamin, 1936/1987, p. 199) por mais que cuide do folclore, das tradições etc. recairá, inevitavelmente, na estética da vivência (*Erlebnis*), o que, segundo Benjamin, é exatamente o que distingue o narrador do romancista:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (1936/1987, p. 201).

É de grande importância, a favor desse posicionamento, a menção a um estudo realizado por Carlos Eduardo Ornelas Berriel²⁹, na década de 1980. Trata-se de dois ensaios escritos para a construção de sua dissertação. Em ambos, o autor procura desvelar a filosofia, o gênero e a época representados em *Macunaíma*. Para tanto,

²⁹ Atualmente professor de História Literária da Unicamp.

recorre a duas obras benjaminianas, *O Narrador* (Benjamin, 1936/ 1987) e *Teses sobre o conceito de história* (Benjamin, 1987)³⁰.

Ao analisar *Macunaíma*, com foco no conceito de história, Berriel (1984) recorre a Benjamin (1935/1984, p. 224), para quem, “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Ao mencionar esse texto, Berriel tem como objetivo analisar o herói Macunaíma como um “mito” que, por sua própria natureza, pressupõe uma organização do tempo em que os acontecimentos do passado são reiterados no presente por meio dos rituais.

Em continuidade à sua análise, ao tratar o gênero da obra *Macunaíma*, ele conceitua o rapsodo, uma vez que o próprio Mário de Andrade dá, à sua obra, essa caracterização, pois o rapsodo³¹ é aquele que incorpora as experiências do cotidiano em um modo de narrar.

Berriel explica que nesse contexto o gênero predominante em *Macunaíma* é a rapsódia, e não o romance. E, para isso, cita novamente Walter Benjamin:

Na já citada carta a Raimundo Moraes, Mário de Andrade diz que ao ler Koch-Grümbert teve a idéia de fazer do Macunaíma um herói, não do 'romance' no sentido literário da palavra, mas de 'romance no sentido folclórico do termo'. Esta rejeição do gênero 'romance' para o Macunaíma, tantas vezes explicitada, de fato é uma necessidade, pois, conforme Walter Benjamin 'o que distingue o romance de todas as outras formas de criação literária em prosa – o conto de fadas, a saga, até mesmo a novela – é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela (Berriel, 1984, p. 11).

Ao sugerir que Mário de Andrade buscou esse distanciamento do gênero romance, Berriel reforça a possibilidade para se pensar *Macunaíma* como uma obra que incorpora, por um lado, os fragmentos da modernidade e, por outro, a tradição dos contos orais carregados de experiências (*Erfahrung*). Emilly Valéria Ribeiro Araújo (2022), seguindo esse mesmo raciocínio, sugere que essa dupla possibilidade se dava

³⁰ Texto que Benjamin escreveu quando foi preso pelos nazistas, na França. Atualmente, esse texto circula sob o título *Sobre o conceito de história*, publicado na coleção da Editora Brasiliense “Obras Escolhidas”, de 1987. De acordo com o comentário que Michel Löwi faz a esse texto, em *Aviso de incêndio* (2005), Walter Benjamin o escreveu enquanto esteve preso, por ser um intelectual marxista judeu em um campo de extermínio, na França.

³¹ Os rapsodos da antiguidade, como menciona Tufano (1990, p. 63), eram declamadores que iam de cidade em cidade citando compilações de poemas, de acordo com as condições das cidades por onde passavam. Ou seja, diferentemente do aedo, o discurso do rapsodo modificava-se no tempo e no espaço, e tinha em mente não só o poema, mas também a forma como a lírica seria recebida pelos ouvintes, pois procurava inserir no modo de vida do ouvinte os conceitos das coisas que recitava.

pela vida de Mário de Andrade, fortemente enraizada na cidade mais industrializada do Brasil, São Paulo, e em contraste com o contato que ele mantinha com historiadores do Norte, como Câmara Cascudo, de quem recebe, por meio da obra *Histórias que o tempo leva*, influências que, mais tarde, aparecerão em *Macunaíma*. De qualquer modo, Mário está enraizado no povo, buscando entre os autóctones do norte o germe que formou a já excitada sociedade são-paulina.

Historicamente, *Macunaíma* surge em 1926, contudo, passa por, pelo menos, quatro revisões do autor antes de ser publicada, em 1928. Segundo Lopez (1986, p. 89), as impressões, os diálogos com os indígenas, as visitas às feiras, as festas populares etc. experienciada por Mário de Andrade, na viagem ao norte do Brasil, é decisiva para a versão definitiva da rapsódia. Ao comparar os relatos do autor em *O turista aprendiz*, como a narração de *Macunaíma*, a autora escreve:

Quanto à repercussões explícitas da viagem no *Macunaíma*, observa-se que não só concorrem para a constituição do espaço mágico da proposta nacionalista que advoga o crivo crítico e vê o Brasil no estuário terceiro-mundista, como proporciona o desenlace para a ação romanesca (Lopez, 1986, p. 89).

Em seguida, a partir de uma leitura comparativa entre as duas obras, passa a descrever as intersecções que comprovam o quanto o autor extraiu de sua experiência na composição de sua principal obra literária.

O artesão de objetos de casco de tartaruga Antônio do Rosário, do Pará, (TA, p. 68), confecciona a cigarreira que o herói estende ao chofer de Piaimã (*M*, cap. IV, p. 30). O licor provado em Óbidos e o refresco de tamarindo das irmãs Louro Vieira, dessa cidade, servido ao menino encarnado (*M*, cap. III, p. 24), a Louça de Breves, o Puro de Içá de Iquitos, a cerâmica de Belém adornando a casa do gigante (*M*, cap. VI, p. 47) são correspondências de fácil localização (Lopez, 1986, p. 89).³²

Portanto, é do ângulo do povo que devemos olhar à obra de Mário de Andrade, e, nesse aspecto, são satisfeitas as condições para a elaboração da experiência (*Erfahrung*), como menciona Benjamin (1936/1987) a respeito de Lescov.

Ao longo do *Turista aprendiz* são diversas as passagens que conectam o modo de narrar marioandradiano ao povo. Uma dessas conexões se dá, especialmente ao mencionar as simpatias e crenças, e elas são muitas. Em alguns casos, envolvem apenas a ação humana, sem a presença mística,

³² A autora usa TA, para *Turista aprendiz*; e M, para *Macunaíma*.

Então pra animá-lo, Ci empregava o estratagema sublime. Buscava no mato a folhagem de fogo da urtiga e sapecava com ela uma coça coçadeira no chuí do herói e na nalachitchi dela. Isso Macunaíma ficava que ficava um lião querendo. Ci também. E os dois brincavam que mais brincavam num deboche de ardor prodigioso (Andrade, 2017, p. 23).

Em outras passagens, as divindades estão presentes. Nesse caso, é muito expressivo o que se narra no capítulo VII, “A macumba”, em que, buscando vingança contra Piaimã, o herói procura uma mãe de santo. Esse capítulo representa, genuinamente, o povo, porque envolve todas as classes sociais e categorias profissionais: médicos, professores, operários, fazendeiros, poetas etc.

[...] médicos padeiros engenheiros rábulas polícias criadas focas assassinos Macunaíma, todos vieram botar as velas no chão rodeando a tripeça [...] Os ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futebóleres [...] (Macunaíma, 2017, p. 61- 64).

No capítulo VI, ao descrever a casa do gigante Piaimã, além das bebidas e comidas, nacionais e importadas menciona também as [...] cuias dum preto brilhante de cumaté com desenhos esculpidos a canivete [...]” (Andrade, 2017, p. 51), ecoando aqui aquela célebre frase benjaminiana “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (Benjamin, 1936/ 1987, p. 214).

No capítulo mais formal – e, conseqüentemente, mais irônico – de Macunaíma, o narrador se dá ao trabalho de descrever, minuciosamente o povo da cidade, comparando-o aos do “mato-virgem”. “Cartas pras Icamias” é a mais declarada refração da verdadeira narração, na obra. O mito está ausente, a visão é decorrente dos estudos acadêmicos do herói: “não poupamos esforços nem vil metal, por aprendermos as coisas mais principais desta eviterna civilização latina” (Andrade, 2017, p. 83).

De caráter descritivo, o capítulo aborda a moda, e nesse particular, em especial a forma como as mulheres seguem os costumes europeus; a polícia, o governo e a arquitetura de São Paulo. Contudo, até mesmo nesse capítulo, em que o narrador abandona toda sua recalitrância em favor de uma visão positiva da cidade, o seu substrato continua sendo o povo, o alvo de qual jamais desvia o olhar.

Mas, se essa resignação desaparece, por completo, em “Cartas pras icamiabas”, ressurge em todo seu vigor nos capítulos seguintes. O povo, ensandecido com as notícias falsas em “A velha Ceiuici”, está, ao mesmo tempo, inclinado a se

voltar contra tudo e todos, movido unicamente pelo discurso. Primeiro, do estudante de direito, depois, do comerciante.

A postura do narrador denuncia um ato flagrante, nas massas da grande cidade: o desaparecimento da memória em favor da necessidade quase constante do espetáculo. As expressões “estavam com vontade de armar uma briga” e sua correlata, logo em seguida, por um motivo completamente oposto, “[...] o povo ficou com muita vontade de pelear outra vez”. O povo, aí descrito, é semelhante ao que descreve (Türcke, 2010, p. 112) como “[...] tanto catalisador do espetáculo geral quanto seu objeto, espectador e participante”, mais ainda, “[...] representa o germe do público moderno” cuja lógica da sensação “requer uma sociedade sempre excitada e em busca do espetáculo”.

Essa excitada sociedade do centro de São Paulo – consideradas as diferenças históricas, sociais etc. – ecoam o fenômeno que Benjamin (1939/ 1981) nota na Paris do século XIX, em que as pessoas passam a ser bombardeadas pelos excessos da industrialização e, por isso, tinham seu campo da consciência superexcitado resultando em um excesso de vivência (*Erlebnis*) e uma escassez de experiência (*Erfahrung*), essa condição se agrava para um estágio ainda mais dramático no século XX, a partir das condições políticas, econômicas e sociais ainda mais ajustadas ao modo de produção capitalista.

Loureiro (2022) sintetiza o conceito de experiência (*Erfahrung*), nos seguintes termos:

[...] experiência é Erfahrung e significa aquilo que se vive quando ao viajar, o/a viajante se permite conhecer pessoas de culturas diferentes; sensibiliza-se, afeta-se, é conduzido e motivado a escutar e acolher o desconhecido, o não familiar. No retorno para casa, é-se tomado pelo desejo de compartilhar, de contar e buscar outras formas de dizer, narrar a outrem o que se viveu e escrever, registrar a história vivida. Isso contribui para uma espécie de desenho “interno” da imagem que cada pessoa faz de si mesma e do mundo em seu entorno [...] a vivência (*Erlebnis*) geralmente vincula-se a um presente fugaz, não mais ancorado em uma tradição comum (Loureiro, 2022, p. 55).

Assim, se para Benjamin (1936/1987) Leskov é o autor cujas narrativas incorporam essa experiência (*Erfahrung*) e Baudelaire o autor que prepara o leitor para os choques das vivências (*Erlebnis*). A obra de Mário de Andrade, em especial *Macunaíma*, situa-se, dessa perspectiva, entre as duas condições.

Em sua sensibilidade às amálgamas sociais, e entre a tradição e a modernidade, Mário de Andrade favorece uma narrativa que conecta, por um lado, as

camadas mais profundas da memória à consciência e, por outro lado, as diferentes classes sociais. E nisso, faz coro à teoria benjaminiana,

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós (Benjamin, 1936/1987, p. 214).

Essa conexão, abandonando até os limites da possibilidade a representação unidimensional, tem o aspecto de uma constelação, cujo os pontos luminosos se interconectam formando as mais variadas imagens. Nota-se isso, com muita clareza no capítulo décimo, de *Macunaíma*, “Pauí-Pódole. No capítulo há a repetição insistente da oração “não é não!”, uma negação à explicação racional pretendida à constelação Cruzeiro do Sul. Depois de interromper a explicação pretendida, o herói se põe a dizer, em tom de manifesto, “Não é não! Meus senhores e minhas senhoras! Aquelas quatro estrelas lá é o Pai do Mutum, minha gente, que para no campo vasto do céu”. Logo em seguida, começa a narração empregando a forma dos contos populares “era uma vez”. A narrativa que se segue não se ocupa em justificar os fatos narrados, apenas segue um fluxo de construção de sentido para as estrelas distantes que, sob o olhar mitológico de Macunaíma, são as asas de Pauí-Pódole, o Pai do Mutum, e as demais estrelas da Via Láctea são os vagalumes que iluminaram o caminho desse ser mitológico para que pudesse abandonar as perturbações da Terra e viver no céu (Andrade, 2017, p. 90-97).

O narrador está a vontade para transgredir a lógica racional e inserir a cosmologia mitológica em seu lugar. Ao mesmo tempo, rompe com a simbologia cristã da cruz (Cruzeiro) para, em seu lugar, simbolizar a tradição dos povos originários do Brasil. O desfecho do capítulo é surpreendente: “O povo se retirou comovido, feliz no coração cheio de explicações e cheio das estrelas vivas” (Andrade, 2017, p. 96). A narrativa não apenas dá sentido à disposição das estrelas, mas dá-lhes vida. E essa vida não fora, em momento algum, comunicada de forma mágica, mas por meio de uma narrativa que, por ter atravessado gerações, por meio das memórias que a incorporaram e recontaram, conectam a experiência de vida do próprio contador da história – no caso, Macunaíma – às pessoas da modernidade.

Na primeira nota de rodapé, apensa ao *Narrador*, há a seguinte observação sobre a obra de Leskov: “[...] desde o fim da guerra houve várias tentativas em difundir

essas narrativas nos países de língua alemã [...]” (Benjamin (1936/1987, p. 197). Fica implícito aí que Leskov, diferentemente de alguns de seus contemporâneos russos como Tolstói e Dostoievsky, por exemplo, não foi um escritor aclamado pelo grande público. A questão central em *O narrador* é: por que isso ocorre?

Para Benjamin (1936/1987), na medida em que a indústria foi substituindo o modo de produção artesanal pelo fabril, as duas condições de trabalho, tanto a do viajante como a do camponês sedentário, responsáveis por intercambiar as histórias no tempo e no espaço, foram desaparecendo e, com elas, aquele modo de narrar que continha as condições para o enriquecimento da experiência (*Erfahrung*) humana.

Nas linhas de produção industrial, as histórias deixaram de ser contadas e recontadas, não havia mais a novidade do “longe” nem a nostalgia do “antigamente”. Todos passaram a estar no mesmo lugar ao mesmo tempo: nos grandes centros urbanos. E nesses centros, o que está em alta são os choques causados pelos estímulos à consciência. Nessa nova ordem imposta pela modernidade industrializada, as guerras, as políticas econômicas, as modificações muito rápidas etc. são elementos que levaram Benjamin (1936/1987, p. 198) a afirmar que “as ações da experiência estão em baixa”. E se estão em baixa, na literatura, um dos fenômenos que denunciam essa mudança estética é a segregação do romancista, que já não tem o povo como substrato literário.

Em Mário de Andrade, entretanto, o uso das fontes é um testemunho a favor da ligação entre o narrador de *Macunaíma* e o povo. Além do *Turista aprendiz*, já mencionado nesta dissertação, consta no acervo do autor³³, com margens anotadas, o livro *Poranduba amazonense ou Kochiyima-Uara Porandub*, escrito em 1890 por João Barbosa Rodrigues. Essa obra é uma das fontes primárias de Mário de Andrade. Alguns trechos, quando comparados, são de extrema semelhança, a título de exemplificação, note-se a semelhança entre as duas narrativas.

Um homem foi caçar e encontrou uma veada com filho. Frechou o filho, e pegou no veadinho. A mãe fugiu. Fez chorar o veadinho e a mãe quando ouviu veio. Frechou, então, também a mãe do veadinho. Morreu. Olhando para ella vio que a veada era sua própria mãe (Rodrigues, 1890, p. 135-136)³⁴

³³ O acervo de Mário de Andrade encontra-se localizado na USP, e pode ser consultado presencialmente ou de forma virtual através do site http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?Tipo_Consulta=Projeto_Especial&Acervo_Codigo=3&Setor_Codigo=12

³⁴ Em todos os textos usados, foram preservadas a ortografia e a sintaxe originais

Texto correspondente, em *Macunaíma*,

No outro dia Macunaíma [...] topou com uma viada parida.
— Essa eu caço! ele fez. E perseguiu a viada. Esta escapuliu fácil mas o herói pôde pegar o filhinho dela que nem não andava quase, se escondeu por detrás duma carapanaúba e cotucando o viadinho fez ele berrar. A viada ficou feito louca, esbugalhou os olhos parou turtuveou e veio vindo veio vindo parou ali mesmo defronte chorando de amor. Então o herói flechou a viada parida. Ela caiu esperneou um bocado e ficou rija estirada no chão. O herói cantou vitória. Chegou perto da viada olhou que mais olhou e deu um grito, desmaiando. Tinha sido uma peça do Anhangá... Não era viada não, era a própria mãe tapanhumas que Macunaíma flechou e estava morta ali, toda arranhada com os espinhos das titaras e mandacarus do mato (Andrade, 2017, p. 19).

Não há espaço, nessa pesquisa, para explorar todas as fontes primárias sobre as quais Mário de Andrade desenvolve seu projeto literário, contudo, seja a partir de outras obras mais antigas, ou das próprias observações, o substrato de seus escritos, sobretudo *Macunaíma*, tem no povo sua mais forte significação.

3.2 A experiência da transmissão oral (*Mund zu Mund*)

Outra distinção entre o gênero narrativo genuíno e o romance, em Walter Benjamin e que se afigura como um ponto decisivo em *Macunaíma*, é a presença da oralidade: "A tradição oral [*Mündlicher Tradition*] patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance" (Benjamin, 1936/1987, p. 201).

Na narrativa presente em *Macunaíma*, predominam as formas da oralidade. A começar pelos ditados e máximas populares, presentes ao longo da obra, e às próprias declarações diretas do narrador sobre a importância de um modo de falar genuinamente brasileiro. No capítulo IX, denominado "Cartas pras icamiabas", o autor empresta voz ao herói, sobre o modo de falar dos paulistanos:

"[...] falam numa língua e escrevem noutra [...] Nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade [...] Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da virgiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões!" (Andrade, 2017, p. 88).

As Cartas pras Icamiabas, desde a primeira onda da recepção crítica à *Macunaíma*³⁵, é considerada uma caricatura da língua falada no Brasil. O autor e

³⁵ A primeira onda da fortuna crítica à obra *Macunaíma*, conforme defendido por Ramos Jr. (2006), em sua tese de doutoramento, ocorre entre os anos da publicação da obra, em 1928, até 1936.

crítico literário João Almeida Pacheco, notou, em um artigo de 1945, intitulado *Macunaíma e a esfinge*, que ao tratar de forma caricata a língua lusa, em “Cartas pras Icamiabas”, Mário de Andrade procura transpor o que chama de “limiar da adolescência”. Esse limiar é apresentado pelo crítico como um enigma que precisava ser resolvido, do contrário, o Modernismo, como os demais movimentos estéticos, seria devorado: “O modernismo, como os demais movimentos culturais do Brasil, viu-se também diante da esfinge, que lhe fez a pergunta: — Me decifra ou te devoro!” (Pacheco, 1945, p. 6).

A resposta modernista brasileira é apresentada por Pacheco aos modos de uma regressão psicanalítica, isto é, um retorno à primeira infância cultural do Brasil a fim de encontrar, na expressão linguística, “[...] as constantes de nossa psicologia e o embrião de nossa cultura”. De acordo com o autor, os modernistas ao mergulharem nas inconstâncias e obscuridades do subconsciente coletivo nacional, encontram uma censura europeia a codificar a inteligência brasileira, recalçando, frustrando e desviando as tendências de uma cultura genuinamente nacional. Subtrair essa influência à inteligência tornou-se, pois, o objetivo central do modernismo (Pacheco, 1945).

Pacheco sugere ainda que, como ponto relevante nesse processo, *Macunaíma* é o recurso que permite descer a esse “embrião” primitivo de uma cultura nacional, com efeito, exposta em *Macunaíma* como uma ridicularização da linguagem imposta nos meios acadêmicos como forma de diferenciação de classes.

Macunaíma passa em revista todas as nossas tendências, por meio de associação de imagens, que são transparências de idéias, ditos e símbolos folclóricos e numa linguagem que se abandona a todas as influências léxicas e sintáticas que recebemos (Pacheco, 1945, p. 6).

Sobre esse aspecto da linguagem caricatural como forma de desconstrução da identidade imposta pelo colonizador, é importante mencionar, mesmo que de passagem, a forma como Homi Bhabha (1998, p. 130) descreve o momento de ruptura entre a cultura local e a cultura do colonizador. Segundo Bhabha, há um momento em que o ridículo funciona como um interdito no fetiche do colonizado em relação ao colonizador. Em um primeiro momento, o colonizado procura ser como o colonizador, em tudo, inclusive no modo de falar. Depois, faz uso dessa habilidade para se camuflar nas representações de poder e, por fim, quando percebe que é “quase, mas não

completamente” igual ao colonizador, e que essa condição é ridícula, sofre o interdito em relação ao objeto de seu fetiche e estabelece as condições para sua própria cultura: “[...] “Nesse desvio cômico dos altos ideais da imaginação colonial em direção a seus baixos efeitos literários miméticos” segue Bhabha (1998, p. 130) “[...] a mímica emerge como uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais”. É, pois, nesse sentido que Mário de Andrade parece inserir a linguagem de “Cartas pras Icamiabas”, dissonante do restante do texto, numa espécie de mímica à linguagem lusíada, mas fazendo-a ressaltar como ridícula.

Em *O movimento modernista*, Mário de Andrade faz uma retrospectiva do movimento, desde a *Semana da Arte Moderna*, de 1922. Nesse documento, dentre os conceitos novos introduzidos pelos modernistas, discute a linguagem. Menciona que, para os modernistas, enfrentar o modo de escrever lusitano era, antes de tudo, reforçá-lo. O que interessava, de fato, era ignorá-lo. Isto é, o que importava era a apropriação da linguagem que expressasse a identidade brasileira. Sobre a dissonância entre o modo de falar e o modo da escrita literária, o modernista reflete:

Não há dúvida nenhuma que nós hoje sentimos e pensamos o *quantum satis* brasileiromente”. Digo isso até com certa malinconia, amigo Macunaíma, meu irmão. Mas isso não é o bastante para identificar a nossa expressão verbal [...] (Andrade) 1972, p. 244).

A dificuldade em transpor esse abismo – ou limiar, no sentido benjaminiano – estava, de acordo como a percepção marioandradiana, na forma como os próprios modernistas encararam a necessidade de um ajuste morfossintático. Os escritores da geração de 1930, diz Mário de Andrade, “Principiaram as veleidades de escrever certinho”, promovendo uma espécie de “lusitanismos sintáxicos ridículos”, isso, porque desejavam ser lidos em Portugal. Havia ainda outros escritores que, “[...] nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, ‘errem o português” (Andrade, 1972, p. 245).

Todos esses artifícios são atacados pelo autor, como condições que “[...] Não só põe em foco o problema do erro de português, como estabelece um divórcio inapelável entre a língua falada e a língua escrita” (Andrade, 1972, p. 245). De fato, ao longo da obra de Mário de Andrade encontramos uma sintaxe muito próxima da linguagem oral, um desses exemplos é o uso do “i”, na conjunção “se”, e em outras palavras cujo o “e” final” assume, na oralidade, a forma de fonema semivocálico.

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. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas **si** punha os olhos em dinheiro, Macunaíma **dandava** pra ganhar vintém (Andrade, 2017, p. 7 – grifos meus).

Nota-se, claramente que os desvios da norma lusitana é do autor, e não do personagem, além da alteração morfológica na grafia da conjunção, o autor faz uso de termos informais, como “dandava”, para aproximar a escrita da oralidade.

A preocupação de Mário era tamanha sobre esse tema, que elaborou a chamada *Gramatiquinha da fala brasileira* (doravante, *Gramatiquinha*).³⁶ A obra é aberta com um prefácio ensaístico e, na terceira seção, consta a seguinte anotação:

O que se dá é que o português comum quando escreve, escreve o que aprendeu nas gramáticas e que ele fala todo o dia, enquanto o brasileiro se vê obrigado a abandonar o que fala todo o dia pra se lembrar das regras da gramática que mecanicamente aprendeu na escola e de que pouco se utilizou (Andrade, 2022, p. 46).

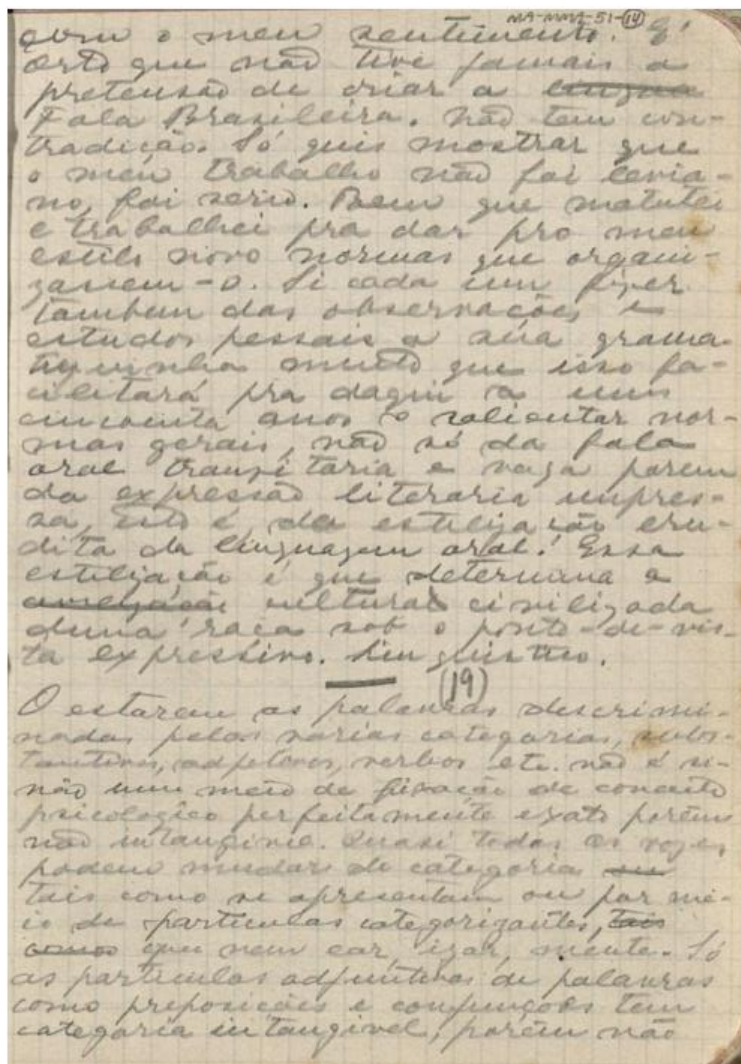
Nos melindres deste assunto, Mário de Andrade foi o mais cuidadoso possível em deixar claras suas intenções. Evitou ser confundido explicando que ressaltar a língua brasileira nada tem a ver com qualquer nacionalismo, mas, sobretudo, em criar uma linguagem que expressasse a psicologia brasileira (Andrade, 2022, p. 49).

Essa aproximação consciente de uma língua falada em detrimento de outra artificial é condessada pelo autor que, de próprio punho, afirma: “[...] estilização de fala brasileira feita por mim [...] é colhida [...] de pessoas que escuto, cartas que recebo, livros, jornais, anúncios etc. que leio e mais as variações e fantasias estilísticas que me são próprias” (Andrade, 2022, p. 59).

Embora os cinco capítulos de *A gramatiquinha* abordem o distanciamento entre a linguagem literária e a fala cotidiana do brasileiro, interessa, especificamente, para esta pesquisa o último capítulo: “inquérito geral etnográfico”. Nesse capítulo, aparece o projeto do autor sobre a pesquisa linguística, começa pelo vocabulário usado nas diferentes regiões do país, a semântica, isto é, o sentido que as pessoas atribuem aos termos usados, a fonética e a sintaxe (Andrade, 2022, 125- 130).

³⁶ A obra não chegou a ser publicada pelo autor, e só veio a público em 1990 (Almeida, 2012). Em 2022, o documento foi reeditado pelo Governo Federal, através Fundação Alexandre Gusmão (FUNAG).

Figura 1- Fólio nº 14 de *A Gramatiquinha*, de Mário de Andrade.



Fonte: Almeida, 2013, p. 62.

O indício mais significativo para o qual Mário aponta, em *A gramatiquinha*, é o de que a oralidade não é uma exclusividade da língua falada. No anverso do fólio 14 (Figura 1), ele menciona:

Se³⁷ cada um fizer também das observações e estudos pessoais a sua Gramatiquinha muito que isso facilitará pra daqui a uns cinquenta anos a salientar normas gerais, não só da fala oral transitória e vaga porém da expressão literária impressa, isto é, da estilização erudita da linguagem oral (Andrade, 2022, p. 54).

O que caracteriza Mário de Andrade como um linguista original, é que ele não se detém nem com o trabalho de gabinete, nem com a crítica literária de obras

³⁷ Na edição de 1922, as editoras preferiram retirar algumas idiosincrasias linguísticas, presentes nos manuscritos. Nesse fragmento, por exemplo, o “si” e o “cincoenta”, são editados para “se” e cinquenta”.

impressas. Ao transcendê-las, revisita as massas, sobretudo – mas não só – às classes trabalhadoras que é de onde compreende emergir o vocabulário de uma língua morfológica representativa, semanticamente viva, e sintaticamente dinâmica. Uma pesquisa de tal natureza deve levar em conta os “[...] nomes dados aos trabalhos, às maneiras de trabalhar, aos instrumentos de trabalho e às partes deles” (Andrade, 2022, p. 126); e foneticamente, ele não pensa em uma representação universal para cada palavra, mas nas variações que ocorre nas diferentes entonações presentes nas relações de fala, por exemplo, “[...] de pobres pra ricos, de patrões pra empregados etc.” (Andrade, 2022, p. 128). Os detalhes, como sugere essa pesquisa linguística, antecipa uma área do conhecimento que só nasceria alguns anos depois da morte do autor: a sociolinguística.

As observações e pesquisas sobre a língua nacional não devem ser feitas exclusivamente entre pessoas das classes proletárias, entre analfabetos e pessoas rurais. Deve estender-se a todas as classes, até mesmo aos cultos, mas sempre na sua linguagem desleixadamente espontânea e natural (Andrade, 2022, p. 130).

E isso aparece, vividamente, na rapsódia: “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito” (Andrade, 2017, p. 90).

Ao percorrer as páginas de *Macunaíma*, percebe-se, como o projeto de uma “fala brasileira” esboçado na *Gramatiquinha*, é traduzido de forma literária. Na *Gramatiquinha*, na seção “Inquérito Etnográfico”, Mário de Andrade propõe alguns tópicos que deveriam ser pesquisados, para compor a “semântica” da fala brasileira. Dentre eles, o autor propõe uma pesquisa sobre a denominação dada aos temos “vento” e “dinheiro”. O propósito era “Formar um vocabulário, o mais completo possível, dos brasileirismos vocabulares da região, com as suas respectivas significações” e, dentre os tópicos, menciona a necessidade de se pesquisar sobre os “[...] nomes dados aos ventos da região (sulão, noroeste etc.)” e “Nomes dados ao dinheiro (contecos, por contos de réis, bagarotes por milréis etc.)” (Andrade, 2022, p. 126-127).

De forma literária, essa pesquisa aparece no capítulo “Piaimã”, de *Macunaíma*, nota-se uma longa lista de nomes dados ao dinheiro pelas classes trabalhadoras

[...] chamava arame contos contecos mil-réis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres

xenxéns caraminguás selos bicos de coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos (Andrade, 2017, p. 38).

No capítulo XI, de *Macunaíma*, denominado “A velha Ceiuci”, ocorre a seguinte passagem: “Fazia um calorão dentro da casa porque era hora de cozinhar a polenta e fora a fresca era boa por causa do vento sulão” (Andrade, 2017, p. 105).

A maior digressão sobre a etimologia de uma palavra, no entanto, gira em torno do termo “puíto”. Na *Gramatiquinha*, a intercorrência é a seguinte: “variações de gênero (a puíta e o puíta), aplicação das flexões de gênero especialmente nos comuns-de-dois e nos epicenos (crianço, estudante)”.

Sobre o considerável espaço dado a esse termo em *Macunaíma*, é importante recorrer a *Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná*, de Theodor Koch-Grünberg, uma das obras primárias para a escrita da rapsódia. Nessa obra, é narrada a lenda da origem de “p’uiito”, o “ânus”. Tanto pela brevidade da narrativa, como pela importância do tema em *Macunaíma*, é justificável sua transcrição na íntegra.

Nos tempos antigos, animais e gente não tinham ânus para defecar. Acho que defecavam pela bôca. Pu’iito, o ânus, andava por aí, devagar e cautelosamente, peidando no rosto dos animais e da gente, fugindo depois. Então os animais disseram: “Vamos agarrar Pu’iito, para dividi-lo entre nós!” Muitos dêles se juntaram e disseram: “Vamos fingir que estamos dormindo! Quando êle vier, vamos pegá-lo! Assim fizeram. Pu’iito veio e peidou na cara de um dêles. Então correram atrás dêle, mas não conseguiram pegá-lo e ficaram para trás.

Os papagaios Kuliwaí e Kaliká ficaram mais próximos de Pu’iito. Correram e correram. Finalmente pegaram-no e o amarraram. Então vieram os outros, que tinham ficado para trás, anta, veado, cutia, mutum, jacu, cujubim, pombo e outros. Começaram a repartí-lo. A anta pediu logo um pedaço para ela. Os papagaios cortaram um grande pedaço e o jogaram para os outros animais. A anta logo o pegou. Por isso ela tem um ânus tão grande.

O papagaio cortou para si um pedaço pequeno, como era adequado para êle. O veado recebeu um pedaço menor do que o da anta. Os pombos tomaram um pedaço pequeno. Veio o sapo e pediu que lhe dessem também um pedaço. Os papagaios lhe jogaram; ficou nas costas dêle. Por isso o sapo ainda hoje tem o ânus nas costas.

Todos os animais pássaros e peixes tomaram um pedaço. Veio então o pequeno peixe Karoíd e também pediu um pedaço para sí. Os papagaios lhe jogaram e ficou pendurado no pescoço dêle. Ainda hoje tem o ânus no pescoço.

Assim foi com o ânus, que agora temos. Se não o tivéssemos, tínhamos que defecar pela boca, ou então arrebentar (Koch-Grünberg, 1953, p. 85)

Em *Macunaíma*, a ironia se dá durante um passeio, narrado no capítulo “Pauí-Pódole”. O tédio³⁸ faz com que Macunaíma abandone um pouco seus estudos linguísticos sobre “o brasileiro falado e o português escrito” para ir “na cidade refrescar

³⁸ Sobre isso, ver item 3.3 dessa dissertação.

as ideias” (Andrade, 2017, p. 90). Lá, entusiasma-se com a quantidade de coisas nas vitrines, parando diante de cada uma delas (*flâneur?*). Nesse interim – tal qual *À une passante* – aproxima-se uma vendedora de flores. [...] “mocica fez ele parar e botou uma flor na lapela dele” e, como consequência, o narrador diz que “Macunaíma ficou muito contrariado porque não sabia como era o nome daquele buraco na máquina roupa onde a cunhatã enfiara a flor,

Imaginou esgarafunchando na memória bem, mas nunca não ouvira mesmo o nome daquele buraco. Quis chamar aquilo de buraco porém viu logo que confundia com os outros buracos deste mundo e ficou com vergonha da cunhatã. “Orifício” era a palavra que a gente escrevia mas porém nunca ninguém não falava “orifício” não. Depois de pensamentear pensamentear não havia meios mesmo de descobrir o nome daquilo e pôs reparo que da rua Direita onde topara com a cunhatã já tinha ido parar adiante de São Bernardo, passada a moradia de mestre Cosme. Então voltou, pagou pra moça e falou de venta inchada: — A senhora me arrumou com um dia de judeu! Nunca mais me bote flor neste... neste puíto, dona! (Andrade, 2017, p. 91).

O que se segue, na narrativa, é que todos deixaram de lado o vernáculo francês *boutonnière* em favor de “puíto”. Inclusive, passando a ser um termo estudados pelos linguistas.

Mas o caso é que “puíto” já entrara pras revistas estudando com muita ciência os idiomas escrito e falado e já estava mais que assente que pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metafonia metátese próclise prótese aférese apócope haplogia etimologia popular, todas essas leis, a palavra “botoeira” viera a dar em “puíto”, por meio duma palavra intermediária, a voz latina “rabanius” (botoeira-rabanius-puíto), sendo que rabanius embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no *sermo vulgaris* (Andrade, 2017, p. 92- 93).

O acabamento (ou inacabamento) dado ao texto, especialmente com o termo “*sermo vulgaris*” é, um aconselhamento³⁹, uma sugestão para se romper, de vez, com o fetiche em relação à lusofonia. Essa preocupação com a oralidade encontra um lugar de destaque em *Macunaíma*, especialmente pela forma como o autor leva a rapsódia a termo: “[...] só o papagaio no silêncio do Urariocoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida” (Andrade, 2017, p. 182).

3.3 experiência e tédio (*Langeweile*)

O conceito de “tédio” (*Langeweile*) começa a ganhar uma centralidade teórica na obra de Walter Benjamin a partir do *Narrador*. Contudo, é nas *Passagens*

³⁹ Sobre isso, ver item 3.4 desta dissertação.

(Benjamin, 2009) que o termo alcança contornos mais delineados. Nessa obra, o autor atribui ao termo predicativos metafóricos, e isso porque parece estar mais interessado nas imagens que o termo pode produzir na mente do leitor do que em qualquer outro conceito abstrato. Portanto, as duas dimensões da conceituação de tédio, são fronteiriças. Por um lado, Benjamin (2009, p. 145) concebe o tédio como “o limiar para grandes feitos”, ou ainda, que “[...] o agente mais seguro para a vitória do novo é o tédio em relação ao antigo”. Nesse caso, o tédio é uma pulsão que impinge uma ação: explorar, buscar, conhecer etc. Sem fechar o tema, questiona: “Seria importante saber: qual é o oposto dialético do tédio?”

De outra perspectiva, o autor observa que o tédio não desaparece; mas que se transforma com a chegada da indústria: “o tédio no processo de produção surge com a sua aceleração (através das máquinas)”. Nessa nova configuração, o tédio emerge do próprio modo de produção e se contrapõe às expectativas do *flâneur* que “[...] protesta com a sua calma ostensiva contra o processo de produção”, para esse observador, “tédio é uma palavra vazia de sentido” (Benjamin, 2009, 148).

O indivíduo moderno, portanto, está nesse limiar entre aquilo que Siegfried Kracauer (1995, p. 331) denomina de “tédio vulgar”, em contraponto ao “tédio radical”. Kracauer associa o primeiro à monotonia diária, ao trabalho rotineiro. Este tipo de tédio não tem a profundidade necessária para causar o descontentamento e as mudanças radicais. Por outro lado, o “tédio radical” é mencionado como uma condição extraordinária com a potencialidade de levar o indivíduo a um novo estado de consciência.

Somente o tédio radical pressupõe uma das condições para a elaboração da experiência (*Erfahrung*): “Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”, escreve Benjamin (1936/1987, p. 204) ao se referir à assimilação das narrativas. Nas *Passagens*, ele confirma esse posicionamento: “O tédio é um tecido cinzento e quente, forrado por dentro com a seda das cores mais variadas e vibrantes”, em outras palavras do próprio autor “O tédio é sempre o lado externo dos acontecimentos inconscientes” (Benjamin, 2009, p. 146).

O crítico italiano Carlo Salzani (2009, p. 132) aborda essa dualidade de forma sistemática. Ao mencionar a “atrofia da experiência”, nas obras de Walter Benjamin, ele explica que “É essa atrofia que destruiu aquele tipo de tédio como relaxamento mental que era produto dos ritmos pré-modernos de vida, mas ao mesmo tempo

também deu origem a uma nova forma de tédio” (Salzani, 2009, p. 132). Em favor desse posicionamento, o autor ainda nota que nos textos em que Walter Benjamin discute o “brinquedo”, a nova estética dos estímulos das grandes cidades introduz no lugar do “fazer novamente” (*wieder-tun*) o fazer recorrentemente (*Wieder-kehr*), e essa mudança acentua o surgimento de um novo tipo de tédio

Em outras palavras, o tédio decorre tanto da “falta”, isto é, da incompletude, como do excesso, do mesmo reiterado interminavelmente. Em *Macunaíma*, essas duas dimensões do tédio estão presentes, e o herói permuta sua existência nelas. No começo da obra, o silêncio é o elemento central constitutivo do personagem,

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de 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. 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!... (Andrade, 2017, p. 7).

Até a o início do capítulo V, “Piaimã”, o herói não tem nenhum contato com a metrópole. Portanto, é nesse recorte que a condição de possibilidade para o tédio radical deve ser investigada. Fora a reiteração da frase “Ai! que preguiça!...”, condição quase inata ao herói, é preciso buscar nos interstícios narrativos a presença do tédio, e ele está no ritmo da obra. E aqui, a tipologia proposta por Lars Svendsen, que até certo ponto, expande a conceituação benjaminiana, pode ser um guia nesses interstícios de *Macunaíma*. O autor menciona quatro categorias de tédio.

[...] o tédio situacional, que sentimos ao esperar alguém, ao ouvir uma conferência ou ao tomar o trem; o tédio da saciedade, quando obtemos demais da mesma coisa e tudo se torna banal; o tédio existencial, em que a alma está sem conteúdo e o mundo em ponto morto; e o tédio criativo, que é caracterizado menos por seu conteúdo que por seu resultado: sentimo-nos forçados a fazer algo de novo (Svendsen, 2006, p. 44).

O tédio radical, da perspectiva de Svendsen (que não se distingue teoricamente da de Walter Benjamin, mas a elucida) é a condição de ausência de experiência. O que decorre dessa ausência pode se dar em duas vias, no primeiro caso – e isso depende das condições externas ao indivíduo – o espaço aberto pelo tédio é preenchido pelas finas camadas da experiência. Contudo, esse é um processo lento, e geralmente imposto por uma condição social, histórica etc. No segundo caso, o mesmo vazio aberto pelo tédio radical é violentamente atingido pela fugacidade das vivências.

Quanto às condições externas, *Macunaíma* entrega, na primeira frase quais eram. “No fundo do Mato-virgem” no reino do “silêncio tão grande”. Nada do que ocorre nos primeiros capítulos sugere a menor possibilidade de novidades, a vida e a existência dos personagens estão circunscritas à mesma paisagem, às mesmas atividades – a mãe está sempre na rotina do dia, os irmãos sempre a se ocuparem da pesca e da caça. Todos estão na mesma casa, comem e dormem juntos. Não há nenhuma privacidade, tudo é público, inclusive o sexo.

No capítulo II, “Maioridade”, Macunaíma revela à mãe que detém comida necessária para a tribo inteira, contudo, não quer compartilhá-la com os irmãos, porque estes lhe negaram a carne da anta que ele próprio caçara. Contrariada, a mãe leva o menino para um lugar deserto e o deixa lá. O mito embala a narrativa de tal modo, que o caminho de volta do herói é uma série de consequências de suas próprias crenças, um retorno do mundo onírico ao real, o personagem reage à experiência como quem, depois de acordar de um pesadelo, percebe que está seguro. Tudo o que lhe ocorre em nada lhe assusta. O choque está completamente fora do registro narrativo.

Contudo, estão sempre presentes o “caos” e a “violência”, no sentido que lhes dá Svendsen (2006, p. 41): “O caos e a violência representam o motor que nos impele do tédio para a vida, acordando-nos, conferindo à vida alguma espécie de significado”. Em *Macunaíma*, a violência guarda uma irreduzível relação com o prazer, especialmente, o sexual. Já no começo da obra, essa violência é pronunciada de forma incisiva e perturbadora,

Macunaíma pegou num tronco de copaíba e se escondeu por detrás da piranheira. Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu torcendo de riso aos pés dele. Puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando no tronco gigante. Então a moça abocanhrou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. Depois retesou os músculos, se erguendo num trapézio de cipó e aos pulos atingiu num átimo o galho mais alto da piranheira. Sofará trepava atrás. O ramo fininho vergou oscilando com o peso do príncipe. Quando a moça chegou também no topo eles brincaram outra vez balanceando no céu. Depois de brincarem Macunaíma quis fazer uma festa em Sofará. Dobrou o corpo todo na violência dum puxão mas não pôde continuar, galho quebrou e ambos despencaram aos embolésus até se esborracharem no chão. Quando o herói voltou da sapituca procurou a moça em redor, não estava. Ia se erguendo pra buscá-la porém do galho baixo em riba dele furou o silêncio o miado temível da suçarana. O herói se estatelou de medo e fechou os olhos pra ser comido sem ver. Então se escutou um risinho e Macunaíma tomou com uma gusparada no peito, era a moça. Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele em baixo com o sangue espirrado. Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça

e moeu três dentes. Ela pulou do galho e juque! tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram mais outra vez (Andrade, 2017, p. 11).

Esses prazeres violentos – como nas palavras do Friar Lawrence: *These violent delights have violent ends* – que irrompem nos arroubos episódicos da paixão, trazem a morte à porta. De acordo com Svendsen (2006, p. 42) “O tédio proporciona uma espécie de antecipação pálida da morte”, tese que está em perfeita sintonia com a proposição de Benjamin, para quem, a presença da morte é uma das condições para a transmissão da experiência.

A idéia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu (Benjamin, 1936/1987, p. 207).

E a morte, na primeira parte de *Macunaíma*, não se priva, é antes um “episódio público” (Benjamin, 1936/1987, p. 207), todos que morrem, na rapsódia, ou se transformam em estrelas ou se convertem, com a maior naturalidade, em algo presente no mundo, visível a todos. A mãe, morta pelo próprio filho, é transformada em uma colina: “A barriga da morta foi inchando foi inchando e no fim das chuvas tinha virado num cerro macio” (Andrade, 2017, p. 20); o filho de Macunaíma, torna-se uma árvore, o guaraná: “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” (Andrade, 2017, p. 26).

Aqui, a metáfora marioandradiana que nomeia seu primeiro livro de poemas, *Há uma gota de sangue em cada poema*⁴⁰, bem se aplica à rapsódia. De fato, há uma gota de sangue em cada uma das páginas iniciais de *Macunaíma*. De forma muito significativa, os capítulos II e III terminam com a narração da morte da mãe, do filho e da esposa do herói, respectivamente. Em ambos os casos, a morte está dentro de casa, como tudo entre os tapanhumas, é um episódio público. O que também é uma condição para a transmissão da experiência, mencionada em *O Narrador*, nas seguintes palavras:

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o

⁴⁰ O primeiro livro de Mário de Andrade, escrito em 1917, leva esse título.

leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas (Benjamin, 1936/1986, p. 207).

Se a presença da morte e da violência assinalam o tédio da primeira parte de *Macunaíma*, há ainda outro fato que lhe dá o golpe final: a perda da muiraquitã, que obriga o herói a ir a São Paulo, recuperá-la. Mas esse, o tédio radical, tem um caráter profundamente criativo, como assinala Svendsen (2006, p. 44): “[...] o tédio criativo” que segundo o autor, “[...] é caracterizado menos por seu conteúdo que por seu resultado: sentimo-nos forçados a fazer algo de novo”. No momento fatídico da decisão, a narrativa incorpora toda a distensão psíquica do herói.

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 tataral 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, 2017, p. 34- 35).

Nesse trecho, o tédio não se limita à condição psíquica do herói, aliás, quase que a exclui, por completo. Em seu lugar, o narrador acomoda, em uma única passagem: o lamento, a espera, o incômodo e a indiferença. Uma indiferença tão profunda que o pássaro do tédio, com sua canção doce, pode, enfim, “chocar os ovos da experiência” (Benjamin, 1936/1987, p. 204). E esse limiar é a última instância do tédio radical, em *Macunaíma*. É a última fronteira entre a estética da experiência (*Erfahrung*) e os choques da vivência (*Erlebnis*), que povoarão a narrativa, a partir desse ponto. Contudo, até aqui, o tédio criativo move o herói em sua partida, quase homérica. Com a diferença de que Ulisses, radicado na epopeia, retorna à Ítaca mais rico de experiências, e *Macunaíma*, dada a sua irreduzível condição moderna adquirida em São Paulo, é, em parte - mas, jamais totalmente - semelhante àqueles soldados da 1ª Guerra, que voltaram do campo de batalha “não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável (Benjamin, 2017, p. 198).

Não totalmente porque, a tábua de salvação do herói é ter resguardado, até onde lhe fora possível, a consciência na ilha de Marapatá.

No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas (Andrade, 2017, p. 36).

Contudo, de forma muito sutil, o narrador sugere ao leitor que o herói não a resguardou totalmente. Que, na verdade, esteve com ela o tempo inteiro, tanto que, ao voltar, não a encontra e, em seu lugar, serve-se da consciência moderna de um hispano-americano.

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, 2017, p. 157).

É dessa transição da memória para a consciência que depende a comutação da experiência (*Erfahrung*) para a vivência (*Erlebnis*)⁴¹. Deste ponto de convergência na narração, o herói, *a la Baudelaire*, vai se expor aos choques da metrópole.

Em Macunaíma, os capítulos “Piaimã” e “Ursa Maior” – são os que melhor ilustram a passagem do tédio radical para o tédio vulgar e, conseqüentemente, da experiência (*Erfahrung*) para a vivência (*Erlebnis*) na narrativa de Mário de Andrade. Ao mover-se em direção à cidade industrializada, a estética do personagem é atingida por um turbilhão de choques que as sensações escapam a qualquer possibilidade de elaboração psíquica.

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá em baixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha branquíssima, de certo a filharada da mandioca!... A inteligência do herói estava muito perturbada (Macunaíma, 2017, p. 40).

O narrador está completamente rendido, nessa passagem. Não evoca nenhuma explicação objetiva para a confusão do herói. Evita qualquer tipo de justificativa sobre a forma como o personagem apreende o novo e turbulento mundo que se afigura à sua volta. Antes, conduz a narração e sugere, pacientemente, que o contraste apareça, não como uma informação, mas no próprio fluxo narrativo.

De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons

⁴¹ Sobre isso, veja item 2.3, desta dissertação.

campainhas apitos buzinas e tudo era máquina [...] Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (Andrade, 2017, p. 40).

O narrador acompanha o raciocínio do personagem que paira na imensidão da cidade: Do alto de um arranha-céu, o herói reflete, olhando a cidade, 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” (Andrade, 2017, p. 42).

A substituição da consciência (Andrade, 2017, p. 122) é mais a transformação da consciência que, afetada por uma superestimulação, não compreende o silêncio e a solidão. O tédio, ao final da obra, não é mais o da pulsão, mas o da ausência dos choques. Depressivo, o herói caminha para a decadência: “Macunaíma se arrastou até a tapera sem gente agora. Estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio. [...] Que enfaro! E principalmente, ah!... que preguiça!...” (Andrade, 2017, p. 170).

O tédio vulgar, aos poucos, apodera-se do herói: “Passava os dias enfiado [...] bocejava” (Andrade, 2017, p. 170). Em uma última pulsão, o herói soergue-se do marasmo, é o impulso mais natural que habita o seu ser. A metáfora da sereia, transfigurada em lara, é o recurso pelo qual o narrador unirá, no desfecho, a morte e a eternidade. Novamente, a diferença entre Macunaíma e o mito homérico é que Macunaíma está por conta própria, não tem remadores e mastros a seu favor e, sequer sabe do risco a que se expõe. A Sol, símbolo de uma pulsão de realidade, o impele para o abismo; o frio o impele para a salvação, a experiência é puramente tátil.

Macunaíma queria a dona. Botava o dedão n'água e num átimo a lagoa tornava a cobrir o rosto com as teias de ouro e prata. Macunaíma sentia o frio da água, retirava o dedão. Foi assim muitas vezes. Se aproximava o pino do dia e Vei estava zangadíssima. Torcia pra Macunaíma cair nos braços traiçoeiros da moça do lagoão e o herói tinha medo do frio. Vei sabia que a moça não era moça não, era a Uiara. [...] E o herói indeciso, vai-não-vai. Sol teve raiva. Pegou num rabo-de-tatu de calorão e guascou o lombo do herói. A dona ali, diz-que abrindo os braços mostrando a graça fechando os olhos molenga. Macunaíma sentiu fogo no espinhaço, estremeceu, fez pontaria, se jogou feito em cima dela, juque! (Andrade, 2017, p. 175- 176).

O narrador submerge o herói no mito para salvá-lo da racionalidade social. Regressa ao mais primitivo da humanidade e, de lá, retira um ser completamente – ou quase completamente- destituído de superego. Sobre isso, Alfredo Bosi (2017, p. 376- 378) destaca que, do ponto de vista psicológico, há uma clara influência freudiana: “Em Macunaíma, o freudismo coincide em cheio com o primitivismo

subjacente” que se relaciona com uma “mentalidade pré-lógica”. Assim, o “Inconsciente” é a condição em que o herói procura o sentido do mundo por meio do “mito”.

Portanto, se *Macunaíma* começa apresentando uma condição propícia ao tédio radical, que tem, em si mesmo, as potencialidades para a mudança, termina no mesmo espaço geográfico em que, a rigor, tudo continua como antes, exceto o indivíduo que o habita que, afetado pelos estímulos da grande cidade, não suporta o tédio vulgar, que surge não pela espera, mas pelo esgotamento.

3. 4 a experiência e a arte de aconselhar (*Rat geben*)

Em 1930, o romance *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, de Alfred Döblin, chamou tanto a atenção de Benjamin, que o crítico chegou a considerar a obra um retorno ao estilo épico. Tudo na obra, para Benjamin (1930/1987), consiste em um modo de narrar que, verdadeiramente, incorpora a experiência (*Erfahrung*). Dessas impressões, surge o ensaio *A crise do romance: Sobre Alexandersplatz*, de Döblin. As palavras que atribui à obra são as seguintes:

[...] raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada. Mas não é necessário usar expressões artificiais, falar de “dialogue intérieur” ou aludir a Joyce. Na realidade, trata-se de uma coisa inteiramente diferente. O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto (Benjamin, 1930/ 1987, p. 55).

Qualquer um que lesse essas palavras de Benjamin, sem saber a que obra especificamente elas são dirigidas, poderia acomodá-las, sem cometer nenhuma gafe, à *Macunaíma*. Ainda mais porque, essa proximidade entre a obra de Döblin e de Mário de Andrade, longe de ser fruto de uma intuição descontextualizada, decorre do fato de que o projeto literário de Döblin, assim como o de Mário de Andrade, tem como fonte principal os escritos etnográficos de Theodor Koch-Grünberg (Cardozo, 2009) e suas viagens ao Norte do Brasil. Portanto, o que aparece tanto em Döblin quanto em Mário, é uma estética mítica e primitiva que Benjamin não leu em *Macunaíma*, mas a apreendeu como tábua de salvação no soçobrar do romance moderno frente ao retorno elevado da narração épica.

O que está no cerne da obra de Döblin – e de Mário de Andrade – é a arte inapelável de fazer sugestões, indicar um caminho em meios aos fragmentos que conduza o leitor a um ato emancipatório. Nas palavras de Cardozo (2009, p. 290).

[...] a obra de Döblin convida o leitor a descobrir não apenas um Outro radicalmente diferente e exótico, mas também a descobrir-se nesse Outro aparentemente tão distinto e, nisso, confrontar-se com sua, antes insuspeitável, proximidade humana.

Ao suspender o isolamento – apenso, historicamente, ao romance - em favor de uma imersão do narrador no povo (*Volk*), esse modo de narrar encontra - não repetido, mas reiterado e elevado, em pleno século XX – uma das mais fundamentais e necessárias condições para a elaboração da experiência (*Erfahrung*) sobre as quais Benjamin lança um olhar de despedida, em *O Narrador: a arte de aconselhar (Rat geben)*. É nesse ensaio (*A crise do romance: Sobre Alexandersplatz, de Döblin*) que aparece, pela primeira vez, a sentença reafirmada em *O Narrador*

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Pois essa é a lei da forma romanesca: no momento em que o herói consegue ajudar-se, sua existência não pode mais ajudar-nos (Benjamin, 1930/1987, p. 54).

Em 1931, Benjamin retomou o tema do “narrador” e a sua capacidade de “dar conselho” (*Rat geben*) como condição para a elaboração da experiência (*Erfahrung*). Desta vez, comentando a obra do escritor alemão Oskar Maria Graf (1894-1967) que, assim como Döblin, enquadra-se no perfil de um legítimo contador de história. Em *Oskar Maria Graf als Erzähler*⁴², Benjamin (1931/1991) menciona que, no romance de formação (*Bildungsroman*) o herói experimenta uma vivência que molda sua personalidade. Por outro lado, no texto épico (narrativo), o indivíduo elabora a experiência (*Erfahrung*) em favor justamente do oposto, isto é, da diluição dessa personalidade.⁴³

⁴² Não encontrei nenhuma tradução deste texto para o português, logo, a tradução é minha e, com referência, deixo aqui o trecho original da referência: *Geht also der Bildungsroman auf den Aufbau einer Persönlichkeit aus, wird der Epiker es lieber mit ihrem Abbau halten. Im Bildungsroman hat der Held seine Erlebnisse; die formen seine Persönlichkeit. Hier, im epischen Raum, macht die Versuchsperson Erfahrungen, und die vermindern sie.* (Benjamin, 1991, p. 310).

Tanto nos textos de Döblin e Graf, quanto nos contos de Leskov, o que Benjamin sugere como conselho se estratifica em duas dimensões. A primeira, em um plano pedagógico, relaciona a narrativa, de forma significativa, ao mundo de quem acompanha a história; a segunda, em um plano psicológico, é sugestiva e constitui-se de inacabamentos e ausências.

Na seção IV do *Narrador*, ao dar os retoques mais elaborados à característica da narração, a dimensão pedagógica de “dar conselhos” (*Rat geben*) é iluminada a partir da análise que faz tanto nas obras de Leskov, como de outros autores,

Mais tipicamente que em Leskov, encontramos esse atributo num Gotthelf, que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa com os perigos da iluminação a gás, e num Hebel, que transmite a seus leitores pequenas informações científicas em seu Schatzkastlein (Caixa de tesouros). Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa (Benjamin, 1936/1987, p. 200).

Nessa dimensão pedagógica, o narrador não se dirige diretamente ao leitor para dar qualquer orientação, mas o modo de dispor os fatos narrados incorpora, na experiência do leitor, camadas finas de ensinamentos que se sobrepõe sedimentadas, seja num “[...] ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida “[...] de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (Benjamin, 1936/ 1987, p. 200).

Em segundo lugar, na dimensão psicológica, o aconselhamento se dá por meio de um pacto subliminar entre o narrador e o leitor em que, no processo de “inacabamento” e “ausência” dos elementos constitutivos da história, o leitor segue em frente com a narrativa, elaborando, ele mesmo, um sentido que se acomoda, lentamente, em sua memória. “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Benjamin, 1936/ 1987, p. 200).

Em *Macunaíma*, a arte de aconselhar, pedagogicamente, é personificada em Maanape, um contraponto a Jiguê, que representa a força, a juventude e, sobretudo, a ingenuidade. Maanape, é o oposto de Jiguê, é velho, sábio, e feiticeiro, as características de um autêntico pajé e, por ser o único a se conservar preto (Andrade, 2017, p. 37- 38) encarna a sabedoria do Preto Velho. Assim, ele está, ao mesmo tempo, em condições de transmitir a experiência na distância, porque encarna a cultura africana, e no tempo, porque é o ancião da tribo.

Macunaíma, desde a infância observa os “dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem”. São os conselhos de Maanape que fazem cessar as brigas entre os irmãos por causa “da linda Iriqui” (Andrade, 2017, p. 19); Que conhece e providencia os remédios para amargura da alma e as dores do corpo (Andrade, 2017, p. 26, 41) e que o anima a não desistir da empreitada de recuperar a muiraquitã (Andrade, 2017, p.39) etc.

Mas, à medida em que a consciência de Macunaíma é despertada para a estética da cidade, o herói se torna cada vez mais reticente aos conselhos de Maanape. O diagnóstico de Benjamin – de que a arte de dar conselho está em decadência- tem a pretensão de uma universalidade, isto é, que esse fenômeno não ocorre em uma obra isolada, mas, da obra de arte em geral, uma vez que a arte reflete o modo de produção industrial.

A fim de conectar esse conceito benjaminiano à obra de Mário de Andrade, vale aqui a menção de Marcelo de Troi (2021). Para o autor, no Brasil, Mário de Andrade encontrou um cenário em que pode conjugar, por um lado, a experiência do choque, marcado pelas grandes cidades; e, em suas viagens pelo interior do Brasil, um cenário que lhe permitiria plasmar aquela experiência de Nikolai Leskov e, é nesse ponto de *Macunaíma* que essa transição se enuncia na obra.

Em *Macunaíma*, nota-se com maior clareza essa segregação do efeito do conselho, na seguinte passagem:

Maanape fez um discurso mostrando as inconveniências de ir lá porque o regatão andava com o calcanhar pra frente e si Deus o assinalou alguma lhe achou. De certo um mauari malevo... Quem sabe si o gigante Piaimã comedor de gente!... Macunaíma não quis saber.
— Pois vou assim mesmo (Andrade, 2017, p. 42).

A consequência dessa segregação é a primeira morte do herói (Andrade, 2017, p. 44- 45).

Todos esses conselhos de Maanape, no entanto, ocorrem na dimensão pedagógica, são, com diz Benjamin (1936/1987, p. 200) úteis, e podem ser tanto sugestões práticas como normas de vida.

Do ponto de vista psicológico, entretanto, o conselheiro é menos o personagem, a quem o narrador empresta a voz, e mais ele mesmo. Nessa dimensão, o inacabamento – no espaço – e a espera – no tempo – são condições viscerais para a arte de dar conselho. É, portanto, “uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Benjamin, 1936/ 1987, p. 200).

Nesse ponto, o papel da crítica é fundamental. Pois, se o conselho é dado ao público em geral, isto é, ao leitor da obra, a forma como esses conselhos se sedimentam na mente desse público é subliminar, é um conhecimento que deve se acomodar no inconsciente, nos domínios exclusivos da memória sem – ou quase sem – a presença da consciência, nas palavras de Benjamin (1936/1987, p. 205) é uma assimilação que “se dá em camadas muito profundas”. O papel da crítica especializada, aí, é decifrar a forma como essas informações subliminares estão presente na obra.

Tome-se, como exemplo, o início de *Macunaíma*, no recorte em que o herói, “bota corpo”, com o feitiço da Cotia, logo se observará que a metamorfose não é completa, a cabeça continua de criança: “Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá”. (Andrade, 2017, p. 18) do mesmo modo, ao transmutarem-se as cores dos tapanhumas, a água não é suficiente para todos, e os irmãos permanecem “um loiro, um vermelho e o outro negro” (Andrade, 2017, p. 37- 38).

O inacabamento, nessas duas passagens, é de ordem psicológica. O que se pode deduzir daí, depende da impressão de quem lê a rapsódia. E quem se empenha em organizar as opções de interpretação, via de regra, é a crítica especializada. Na seção VII d’*O Narrador*, Benjamin chama a atenção para o modo de narrar de Leskov, comparando-o a Heródoto. Ao analisar a obra desse historiador grego, toma como exemplo a parte em que é narrada a humilhação do rei Psammenit, imposta por Cambises. Pela importância desse texto, vale a pena mencioná-lo na íntegra:

Quando o rei egípcio Psammenit foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero (Benjamin, 1936/1986, p. 203- 204).

Benjamin nota que Heródoto não dá nenhuma explicação sobre o motivo da atitude de Psammenit. E, exatamente esse inacabamento, é que deixa aberto ao público a sugestão de continuar a história, mentalmente. Contudo, Benjamin

menciona, na mesma seção do ensaio, o que a crítica especializada sugeriu, como elementos significativos para preencher as lacunas deixadas por Heródoto.

Montaigne alude à história do rei egípcio e pergunta: porque ele só se lamenta quando reconhece o seu servidor? Sua resposta é que ele “já estava tão cheio de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas”. É a explicação de Montaigne. Mas poderíamos também dizer: “O destino da família real não afeta o rei, porque é o seu próprio destino”. Ou: “muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei o criado era apenas um ator”. Ou: “as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão. O espetáculo do servidor foi essa distensão”. Heródoto não explica nada (Benjamin, 1936/1987, p. 204).

Ora, esse é o mesmo princípio que notamos na narrativa marioandradiana. Por que a cabeça do herói continua infantil, em um corpo adulto? Por que, na metamorfose, os irmãos tapanhumas não se tornam todos brancos? A obra não se dá ao trabalho de responder a essas questões. E isso gera uma estranheza, porque em diversas outras partes, quanto o tom narrativo é o chiste ou a ironia, as explicações são dadas, como no caso das pragas: futebol, do bicho-do-café e da lagarta-rosada (Andrade, 2017, p. 49).

Quando, mais de duas décadas depois, João Pacheco (1945) analisou a obra *Macunaíma*, mencionou que a “carinha enjoativa de piá” é, “um juízo infantil” em um corpo de homem. Mas, parafraseando Benjamin, podemos dizer: mas essa é a interpretação de Pacheco, poderíamos, do mesmo modo, dizer que o rosto infantil inaugura uma nova estética literária, o *Modernismo*. Ou ainda, dizer que cem anos depois da independência, o Brasil não possuía um pensamento intelectual formado. E todas essas impressões encontrariam repercussão, adeptos, defensores e, conseqüentemente, a crítica. Mário de Andrade, no entanto, em *Macunaíma*, não explica nada.

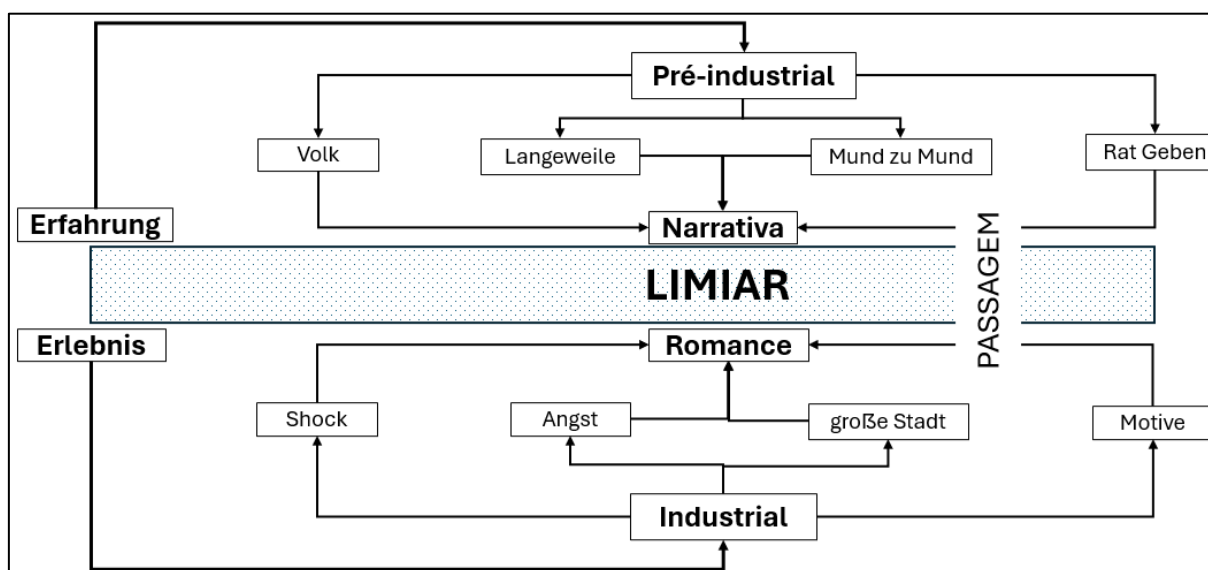
Do mesmo modo, ocorre com a metamorfose das cores, no capítulo “Piaimã”. Cavalcanti Proença, lendo a obra *Macunaíma* em 1955, estabelece a interpretação que se tornou recorrente na crítica,

Mário de Andrade aproveita a lenda das raças humanas, em sua caracterização cutânea, para mostrar a junção das três no Brasil. São três irmãos que se diferenciam, e continuam, apesar disso, irmãos. Macunaíma é o branco, o chefe, ajudado, porém, por Maanape, o negro, que resolve tudo com feitiçarias, e Jiguê, o índio que traz mulheres para casa, mas se aborrece pouco com a fidelidade feminina (Proença, 1974, p. 152),

A inferência desse crítico é plausível, mas não há essa explicação na obra. E é aí que se satisfaz uma das condições para a experiência (*Erfahrung*) que só se enuncia na narrativa que, diferente do romance “[...] não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Benjamin, 1936/1987, p. 204).

De forma sintética, os conceitos desse capítulo, podem ser expressos conforme quadro

Quadro 3- Categorias analíticas em Walter Benjamin



Fonte: elaborado pelo autor.

Ressalto, contudo, que, embora eu aborde os elementos da vivência (*Erlebnis*), nesta pesquisa, meu foco foi compreender a forma como Mário de Andrade, em *Macunaíma*, elabora a partir de uma fase de limiar, um obra literária que incorpora os elementos da experiência (*Erfahrung*). Outras complexidades da obra benjaminiana, como o conceito de passagem, fica aqui como uma hipótese a ser explorada em outra pesquisa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO

Estas considerações estão divididas em duas partes. Em primeiro lugar, discuto o estado da arte em que se encontram as pesquisas que buscam aproximar Walter Benjamin e Mário de Andrade e, ao mesmo tempo, as possibilidades e desafios desta aproximação. Na segunda parte, sintetizo e discuto as categorias analíticas que inferi em Walter Benjamin e, em face das quais, li a obra *Macunaíma*.

4.1 Síntese das possibilidades de aproximação entre Mário de Andrade e Walter Benjamin.

Ao analisar os principais estudos que procuram aproximar Mário de Andrade e Walter Benjamin, desde os anos 2000 até a atualidade, percebe-se que os autores procuram essa relação das mais variadas maneiras, discutindo as possibilidades de tradução da obra marioandradiana em outros gêneros (Albuquerque, 2018; Dias, 2007), a forma como o autor incorpora a oralidade (Chagas, 2016) e a representatividade política de todas essas possibilidades (Francini, 2006). Em alguns casos, percebem-se abordagens apenas tangenciais das obras benjaminianas (Vitoy, 2012; Siqueira, 2012).

Descontadas essas abordagens mais superficiais, é possível afirmar que nas obras de Mário de Andrade o conceito de tradução é, de fato, um ponto de contato com Walter Benjamin (1921/2013). Isso, porque *Macunaíma* decorre tanto da tradução de obras de outras línguas, como da tradução de um gênero em outro. E ainda, porque a própria obra contém a potencialidade de se desdobrar em outros gêneros, como o cinema e até mesmo, ser vertida para o mundo dos jogos.

Percebe-se, também, um grupo de autores que, ao debater outros temas, como cinema (Moura, 2013; Kinzo, 2019) e política, (Cavelagna, 2022; Santos, 2019) acabam recorrendo tanto a Mário de Andrade como a Walter Benjamin como referência de pensadores e interpretes da modernidade. Nesses casos, nem sempre há um aprofundamento em alguma obra específica do autor, em lugar disso, ocorre uma abordagem mais generalista.

Como Walter Benjamin manteve, ao longo de sua obra, um foco intenso sobre a literatura francesa, alguns autores procuram nessas leituras benjaminianas alguma categoria para a análise da obra marioandradiana. Esses pontos de contato, em geral, são procurados tanto nas leituras que Mário de Andrade fez em romances e revistas francesas (Carvalho, 2008; Medeiros, 2007); como na comparação entre as estéticas

predominantes em Paris e São Paulo, como o Modernismo e o Surrealismo (Andrade, 2016). Há ainda a tendência de uma reaplicação da análise que Benjamin faz das obras de Baudelaire, utilizando-se essas categorias analíticas para a obra marioandradiana (Silva, 2021). Estudos dessa natureza, em geral, concentram-se sobre os choques da modernidade, e a condição de existência nas grandes cidades. Por isso, a obra de Mário de Andrade, mais recorrente entre esses pesquisadores é a *Pauliceia Desvairada*.

Está presente, também, um quarto agrupamento de pesquisas encontrado nos conceitos benjaminianos de “limiar” e “fronteiras”, categorias para a análise da obra marioandradiana. Destacam-se, aí, Camilla Wootton Villela (2016) e Kátia Muricy (2020) que, embora sigam a tendência de aproximar Mário de Andrade e Walter Benjamin a partir de análises que o crítico alemão fez em obras de outros autores, introduzem a ideia de que Mário de Andrade foi um escritor, assim como Walter Benjamin, testemunhando o limiar entre a modernidade pré-industrial e a chegada da indústria nas grandes cidades.

Esse conceito é de grande importância para se compreender o “lugar” do narrador e a forma com procura conectar a estética da experiência (*Erfahrung*) no fluxo da história presente.

Dessas leituras, é possível inferir que há uma busca constante pela leitura da obra marioandradiana em face do pensamento crítico de Walter Benjamin. A fim de verificar essa possibilidade, nesta pesquisa, foi feita uma breve análise de algumas condições que justificam esse diálogo entre os dois autores.

Em primeiro lugar, nota-se, de fato, uma possibilidade de um diálogo promissor entre o Surrealismo europeu, especialmente o francês, e o modernismo antropofágico, ocorrido no Brasil, na década de 1920. Tanto porque no *Manifesto Antropofágico* (Andrade, 1928) há referências diretas ao Surrealismo, mas, também, porque, em ambos os casos, há um esforço para que as artes incorporem os apagamentos da arte tradicional influenciada, historicamente, pelas classes dominantes. Acrescentam-se, aí, a forma e a sonoridade da poesia que passa a uma musicalidade harmônica, em superação à poesia melódica.

Com relação às aproximações entre Mário de Andrade e Walter Benjamin, via Charles Baudelaire, também há evidências que justificam esse tipo de pesquisa. Dentre elas, o fato de Mário de Andrade em *Pauliceia Desvairada* apresentar quatro poemas chamados “Paisagens”, que retratam mudanças rápidas na cidade de São

Paulo, destacando a presença da multidão e a instabilidade de humor do poeta, o que também ocorre em *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. Em ambos os casos, a cidade é transformada em um grande palco e os seus habitantes são, ao mesmo tempo, atores e expectadores da poesia, tanto na obra do poeta brasileiro como na do francês.

Outro elo que constitui uma possibilidade de leitura conjunta, nas obras de Mário de Andrade e nas de Walter Benjamin é o aspecto psicanalítico que ambas envolvem, assimilando principalmente a teoria freudiana. Em ambas as obras, Freud é citado nominalmente, e a forma como Mário apresenta o herói Macunaíma, sugere, como mostra, por exemplo, Pacheco (1945), uma metáfora aos procedimentos psicanalíticos freudianos.

4.2 A leitura de Macunaíma em face das categorias analíticas benjaminianas

Aqui sintetizo o que acredito ser uma atualização nas pesquisas que buscam a proximidade entre a obra literária de Mário de Andrade e a teoria crítica de Walter Benjamin, delimitando como leitura principal, nos dois autores, respectivamente, a rapsódia *Macunaíma* (Andrade, 2017), e o ensaio *O Narrador* (Benjamin, 1936/1987).

Em Walter Benjamin, como condição de possibilidade para a experiência (*Erfahrung*), destaquei quatro categorias analíticas: Narrativa focada no “Povo” (*Volk*); a “Oralidade” (*Mund zu Mund*), presença do “Tédio” (*Langeweile*) e a arte de “Dar Conselho” (*Rat geben*).

Quando *Macunaíma* é lida sob o foco da presença do “Povo” (*Volk*), irrompe na obra a necessidade de ser lida a partir daquele ângulo específico, de que fala Benjamin (1936/1987). Se esse ângulo, em Leskov, é o da reminiscência, em Mário de Andrade é o da resistência a uma estética tradicional que se impõe e que ele procura romper, em busca de uma identidade para o povo brasileiro. Nesse sentido, a obra *O turista aprendiz* e outras em que o autor reúne músicas danças e costumes do povo brasileiro são de grande importância para compreensão do projeto literário marioandradiano. Pois essas obras documentam as impressões que Mário de Andrade colhe, diretamente do povo, em suas viagens durante a década de 1920, e de suas observações de festas populares, em todo o Brasil.

Quanto à categoria Oralidade (*Mund zu Mund*), a obra de suporte ao projeto literário de Mário de Andrade é *A gramatiquinha*. Nesta obra, o autor esboça uma pesquisa filológica com foco, principalmente, na superação do problema linguístico

que ele percebe no Brasil: o fato de os brasileiros falarem em uma língua e escreverem em outra. Essa constatação é uma forte evidência de que havia na obra marioandradiana um esforço em favor da oralidade, e que, dessa oralidade é que a arte literária, genuinamente brasileira, deveria emergir. Ao longo da rapsódia *Macunaíma*, essa diferença entre o modo de falar e o modo de escrever é mencionado, inclusive o cômico capítulo *Cartas pras Icamíabas*.

A terceira categoria analítica, inferida em *O narrador*, está relacionada a uma condição psicológica: o Tédio (*Langeweile*). Essa categoria se estratifica em dois aspectos, o tédio radical, que é potencializador da ação em busca de uma nova perspectiva, e o tédio vulgar, decorrente do esgotamento causado pelos choques incessantes da modernidade capitalista industrial. Em *Macunaíma*, o primeiro aspecto está presente no herói até a metade do capítulo V, “Piaimã”. Até essa parte, comove o herói a falta de sentido que uma vida sem Ci, Mãe do Mato representa. E, para superar esse Tédio, move-se sempre em direção à *Muiraquitã*. Já no seu contato inicial com a metrópole, tem sua inteligência perturbada e, as constantes solicitações da vida urbana moderna o afetam ao ponto de não reconhecer o “silêncio”, condição inicial de sua existência, pois nascera “[...] em um momento em que o silêncio foi tão grande [...]” Andrade (2017, p. 7).

Benjamin insiste, em seus ensaios, com maior ênfase em *O Narrador*, que uma narrativa que incorpora a experiência (*Erfahrung*), deve ser capaz de “dar conselhos”, tais conselhos aparecem em *Macunaíma*, essa arte está presente nas dimensões apontadas por Walter Benjamin, isto é, na dimensão pedagógica, o personagem Maanape, velho, feiticeiro e sábio, incorpora o papel de conselheiro do herói, cujos conselhos transcendem as páginas da rapsódia como sabedoria popular de aplicação universal. No plano psicológico, os inacabamentos das passagens narradas cumprem aquela função, mencionada em *O Narrador*, de permitir ao leitor continuar a narração a partir das sugestões do autor.

Diante desses dados, é possível inferir que a obra literária de Mário de Andrade, de forma específica, *Macunaíma*, contribui de forma fundamental tanto para compreensão da identidade brasileira, como para a formação dessa identidade, a partir da década de 1920. Isso, porque, de um lado procura elaborar o passado inscrito no tempo psicológico do país, por meio de suas tradições, lendas, folclores etc. E, ajuda a formar a identidade, na medida em que inscreve esse passado na estética modernista. Portanto, *Macunaíma* é uma obra gestada no limiar entre dois momentos:

o pré-industrial e o industrial que ganha corpo com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, no começo dos anos de 1930.

Em suma, destaco que essa pesquisa – embora busque contemplar detalhadamente o texto literário analisado e, com o mesmo cuidado, observe a teoria benjaminiana sob a qual se abriga – consiste, se muito, em uma pequena atualização à fortuna crítica que, dia após dia, é erigida sobre *Macunaíma*. Assim, o que aqui deixo traçado é uma sinalização para que, futuramente, outros possam refazer o caminho que propus e, quiçá, a partir dele, abrir novas frentes de pesquisa, como um esforço para que a escrita, a leitura e o estudo da literatura continuem a nos livrar das “muitas saúvas e da pouca saúde” que “os males do Brasil são. “Tem mais não”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

ALBUQUERQUE, Thiago Camargo de. **E a máquina livro virou na máquina jogo: Sistematização de uma experiência pedagógica baseada na obra literária "Macunaíma", de Mário de Andrade**. 2018. 162 f. Dissertação (Mestrado em história. Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/17050>. Acesso em: 19 out. 2022.

ALMEIDA, Aline Novais de. A poesia n'a Gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade. **Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética**, X Edição, 2012. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/anais/apcg/edicao10/Aline.Novais.pdf>. Acesso em 05 jan. 2023.

ALMEIDA, Aline Novais de. **Edição genética d'A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade**. 2013. 584F. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24102013-102309/publico/2013_AlineNovaisDeAlmeida_VCorr_V1.pdf . Acesso em: 05 jan. 2024.

ALVES, Luciene de Lima. **Contos machadianos na formação do leitor literário no ensino fundamental: da leitura à autoria**. 2018. 192 f.. Dissertação(Mestrado Profissional em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica-RJ, 2018. Disponível em: <https://tede.ufrj.br/jspui/handle/jspui/4872>. Acesso em: 24 jul. 2023.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. 1 Vídeo (103 min 19s.) **Macunaíma**. Lançamento em 3 de novembro de 1969. Versão remasterizada, publicada pelo canal Bruno, 19 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mGTfTUR6BdY>. Acesso em: 17 jan. 2024.

ANDRADE, Lucas Toledo de. **Vanguarda antropofágica e iluminação profana: possíveis "roteiros" para a leitura da produção de Criolo**, 2016. 164f. Dissertação (Mestrado em Letras- Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016) Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000205060>. Acesso em 21 jul. 2023.

ANDRADE, Mário de **A Gramatiquinha da fala brasileira**. Brasília: FUNAG, 2022.

Andrade, Mário de. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Mário de. **Contos novos**. Novo Século: Barueri, 1947/ 2017.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**- edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo ; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF : Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Remate de males**. São Paulo: Eugenio Cupolo, 1930.

ANDRADE, Mário. **Losango-Caqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão**. São Paulo: A Tisi, 1926.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Novo Século: Barueri, SP. 1928/2017.

ANDRADE, Mário. Mário de Andrade-inquérito da editora Macaulay e resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay. **Travessia**, v. 3, n. 5, p. 17-21, 1982. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17681>. Acesso em: 30 jul. 2023.

ANDRADE, Mário. O empalhador de passarinhos. In: SÁ, Marina Damasceno de. **Edição de texto fiel e anotado d'o empalhador de passarinho de Mário de Andrade**. 2013. 235f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-29012014-110242/pt-br.php>. Acesso em 25 jul. 2023.

ANDRADE, Mário. **Obra imatura**. Agir: Rio de Janeiro. 2009.

ANDRADE, Mário. **Paulicéia desvairada**. Casa Mayensa: São Paulo, 1922.

ARAÚJO, Emilly Valéria Ribeiro. **Um vértice de ângulo**: tradição e modernismo em Histórias que o tempo leva, de Luís da Câmara Cascudo. Orientador: José Luiz Ferreira. 2022. 106f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/49954>. Acesso em: 27 jul. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: 34, 2016.

BAUER, Martin. W.; AARTS, Bas. **A construção do corpus**: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (org.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Petrópolis: Vozes, 2002.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre Alexandersplatz, de Döbin. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1930/ 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1935/ 1987.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mitos e linguagem** (1913- 1921). Tradução de Susana Kampf. 2. ed. São Paulo: 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. Caráter destrutivo. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1933/ 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolay Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1935/ 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens** (org. Willi Bolle); tradução do alemão de Irene Aron; e do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Mastins Barbosa, Hemerson Alvos Baptista. (ed.3). São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1940/ 1987.

BENJAMIN, Walter. Surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1929/ 1987.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época. 1984. 205 f. Tese (Mestrado em Teoria Literária) - Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1984. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/47228>. Acesso em: 08 mar. 2023.

BERTUSSI, Lisana. Do olhar melancólico à possibilidade alegórica: uma leitura da poesia de Mário de Andrade segundo Walter Benjamin. **Organon**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 1-8, 2004. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/modernismo/obra.php?cod=67701>. Acesso em 25 jul. 2023.

BISILLIAT, Sheila Maureen. O Turista Aprendiz: Viagens pelo Amazonas até o Peru/ pelo Madeira até a Bolívia/ por Marajó até dizer chega. **18ª Bienal de São Paulo- 4** de outubro a 15 de dezembro de 1985, catálogo geral. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado -IMESP, 1985.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: FAPESP, 1994.

CANDIDO, Antônio. **O poeta itinerante**. Revista USP, [S. l.], n. 4, p. 157-168, 1990. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i4p157-168. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25515>. Acesso em: 7 mar. 2023.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Tradução, relação e a questão do outro: considerações acerca de um projeto de tradução da trilogia sul-americana Amazonas, de Alfred Döblin. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 11, p. 284-295, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/QFMM8ssGL6vv5vzVvy35bhPf/?lang=pt>. Acesso em: jan. 11. 2024.

CASCUDO, Luis da Câmara. Geografia dos mitos brasileiros. 3. ed. São Paulo: Global, 2002. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 22 out. 2023.

CAVELAGNA, Rodrigo. **Poesia política violência**: uma constelação ao redor de Roberto Piva (ou, Uma educação pelo inferno). 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/17887>. Acesso em: 25 jul. 2023.

CERQUEIRA, Larissa Agostini. **A modernidade e os modernistas**: o rosto da cidade na poesia Características do modernismo urbano em *Pauliceia Desvairada* e *Menschheitsdämmerung*. 2011, 160 f. Dissertação (Mestrado em estudos literários) Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8GDSV3/1/diss_vfinal.pdf. Acesso em: 17 jul. 2023.

CHAGAS, Mirian Santos. **Tradição popular na literatura infantil e juvenil**: leituras do Bumba-meu-boi maranhense. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_b9488e004cd62bbad1c093f5c7eab642. Acesso em: 20 jul. 2023.

DIAS, Miriam Ribeiro. **Macunáima Daibert de Andrade** - a soma de universos. 2007. 122f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em estudos literários. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2007. Disponível em: <https://referenciabibliografica.net/a/pt-br/example/index/abnt/theses>. Acesso em 14 jul. 2023.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: UNESP, 2011.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**: ensaio e método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HANSEN, Marian B. **Cinema and experience** : Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkley: University of California Press, 2012.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: O que é Iluminismo? In: **A paz perpétua e outros opúsculos**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

KINZO, Carla Moreira. **Fragmentos de uma cena invisível**: um estudo das imagens melancólicas do Brasil no cinema de Joaquim Pedro de Andrade. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo,

São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-19082019-123501/pt-br.php>. Acesso em: 24 jul. 2023.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco**: resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913 – Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná. Tradução de Cristina Alberts-Franco. São Paulo: UNES, 2022. (2 volumes).

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná. Tradução de Henrique Roenick. **Revista do Museu Paulista**, Nova Série, v. 6, p. 9-202, 1953. São Paulo: Museu Paulista. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:koch-grunberg-1953-mitos>. Acesso em: 16 jan. 2023.

KRACAUER, Siegfried. **The mass ornament**: Weimar essays. Tradução do alemão de Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da Intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAVELLE, P. Benjamin entre filosofia e literatura. **Cult**, n. 261, p. 21-25, setembro 2020. Disponível em: <<https://www.cultloja.com.br/produto/cult-261-setembro-2020/>>. Acesso em: 18 maio 2022.

LAVILLE, Christian.; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas; tradução de Heloisa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre : Artmed, 1999.

LOPEZ, Telê P. Ancona. A bagagem poética do turista aprendiz. Instituto de Estudos Brasileiros, n. 26, 1986, p. 83- 101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69798>. Acesso em: 27 dez. 2023.

LOPEZ, Telê P. Ancona. Viagens Etnográficas de Mário de Andrade: Itinerário Fotográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 11, p. 139-174, 1972. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i11p139-174. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69748>. Acesso em: 27 dez. 2023.

LOUREIRO, Robson - **Bullying e trote universitário**: considerações dialéticas sobre educação e civilização na barbárie. Robson Loureiro. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. Disponível em: https://www.pimentacultural.com/files/ugd/18b7cd_62caff78fd84414869aae92ccd628b5.pdf. Acesso em: 31 jan. 2024.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo (trad. Eliana Aguiar) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política, volume I, livro primeiro, o processo de produção do capital, tomo 1 (Prefácios e Capítulos I a XII). São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996. (Coleção: Os Economistas).

MEDEIROS, Constantino Luz de. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 2015. 241 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-18052015->

160445/publico/2015_ConstantinoLuzDeMedeiros_VCorr.pdf. Acesso em: 04 jan. 2024.

MEDEIROS, Lígia de. Brasília: **um olhar moderno**: ou, como se gostar de uma cidade. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/2997>. Acesso em 14 jul. 2023.

MENEZES, Enrique Varelli; PIRES, Carlos. Música e literatura em Pauliceia Desvairada de Mário de Andrade: uma análise do verso harmônico. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], v. 31, n. 31, p. 212-227, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/190041>. Acesso em: 02 jan. 2024.

MOMBEIG, Pierre. Aspectos Geográficos do crescimento da cidade de São Paulo. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, n. 16, Mar.1954. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/boletim-paulista/article/view/1333/1169>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MOURA, Alexsandro Ribeiro. **Aproximações entre cinema e poesia**: Glauber Rocha e Manoel de Barros. 2013. 198f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2013. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFG_425dac901d38dd855dcb74ec21ededf9. Acesso em: 17 jul. 2023.

MURICY, Kátia. O indivíduo desfigurado **Cult**, n. 261, p. 15-20, setembro 2020. Disponível em: <<https://www.cultloja.com.br/produto/cult-261-setembro-2020/>>. Acesso em: 18 maio 2022.

NUNES, Benedito. Antropofagismo e Surrealismo. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 6, p. 15–25, nov. 1986. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636339/0>. Acesso em: 23 set. 2023.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. **Olhar e narrativa**: leituras benjaminianas. Vitória: EDUFES, 2006.

OLIVEIRA, Francini Venancio de. **Sejamos todos musicais**: modernismo, música e política na crônica musical de Mário de Andrade (1938-1940). 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001501452>. Acesso em: 07 mar. 2023.

ORTIGÃO, Elisa Ramalho. **Iluminações profanas**: transformações do Witz romântico em iluminação profana surrealista por Walter Benjamin. 2014, 212 f. Tese (Doutorado em literatura comparada) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2014. Niterói, RJ. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/8762/ORTIG%c3%83O_E_R_Ilumina%c3%a7%c3%b5es_Profanas.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 20 jul. 2023.

PACHECO, João. Macunaíma e a esfinge. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 de maio de 1945. p. 6 Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19450518-23205-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 de novembro de 2023.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

RAMOS JUNIOR, José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24082007-140504/pt-br.php>. Acesso em: 29 out. 2023.

RIOS, Rita de Cássia Oliveira. **Contos novos com novos fios: Mário de Andrade e a modernidade narrativa**. 2008. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14880>. Acesso em: 14 jul. 2023.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Apresentação**. In: BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1928/ 1984.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SALZANI, Carlo. **The Atrophy of Experience: Walter Benjamin and Boredom**. In: DIOCARETZ, Myriam . *Essays on Boredom and Modernity*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2009.

SANTOS, Maria Fernanda dos. **Lero-lero: não por acaso diálogos poéticos em Cacaso**. 2019. 121 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava - PR. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UCEN_053315ae12982dab8fb22d0d04b3c850. Acesso em: 24 jul. 2023.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Literatura e teoria literária; v. 37).

SILVA, Glauciane Rodrigues da. **Traços da modernidade e do modernismo brasileiro nos poemas de Cora Coralina**. 2021. 85 fl. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_GO_a5cfc99c97b792a234dc04f000c7a6d3. Acesso em: 25 jul. 2023.

SIQUEIRA, Ebe Faria de Lima. **Literatura sem fronteira: por uma educação literária**, 2013. 321 f. Tese (Doutorado em letras) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2013. Goiás. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3226>. Acesso em 17 jul. 2023.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã. In BENJAMIN, Walter. **Passagens**. (org. Willi Bolle); Tradução de Irene Aron e tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TORELLY, Luiz Philippe Peres. O turista aprendiz e o patrimônio cultural. In: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz** – edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

TROI, Marcelo de. **Salvador, cidade movente**: corpos dissidentes, mobilidades e direito à cidade. 2021. 336f. Tese (doutorado em Cultura e Sociedade), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFBA-2_f694844123f95e16fa7ecc0d28c7e641. Acesso em: 25 jul. 2023.

TUFANO, Douglas. **Estudos de língua e literatura**. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1990.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Tradução de Antonio A. S. Zuin [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

VILLELA, Camilla Wootton. **O lirismo e as anotações líricas em Losango cáqui, de Mário de Andrade**. 2016. 94 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_a2879bd930f556e0e32a4a6035811ebe. Acesso em: 20 jul. 2023.

VITTOY, Vitor Fernando Perilo. **A metapoesia desvairada de Mário de Andrade**: arte, artista e leitor na modernidade. 2012. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, GOIÂNIA, 2012. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_GO_682df4bb7f2101f66ca82fe06636ccb6. Acesso em: 17 jul. 2023.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015.

ZAHREDDINE, Danny; STARLING, Bruno Pimenta. Por um lugar ao sol: a política externa alemã de Otto Von Bismarck a Guilherme II. **Revista Brasileira de Estudos de Defesa**, v. 7, n. 1, 2020. Disponível em: <https://rbed.emnuvens.com.br/rbed/article/view/75200>. Acesso em: 25 jul. 2023.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ROBSON LOUREIRO - SIAPE 2212160
Departamento de Educação, Política e Sociedade - DEPS/CE
Em 21/03/2024 às 10:55

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/898689?tipoArquivo=O>