

A MACUMBA NO MANGUE NO ZUNGU DA TIA CIATA: A RITUALÍSTICA AFRICANA EM *MACUNAÍMA*

Siméia de Castro Ferreira Neves¹

A rapsódia *Macunaíma* e os elementos étnicos-culturais

A rapsódia marioandradiana é organizada em dezessete capítulos e um Epílogo. A obra narra as aventuras do anti-herói *Macunaíma*, “preto retinto e filho do medo da noite”, em sua célere busca para reaver a muiraquitã, amuleto sagrado.

Macunaíma decide viajar pelo mundo em companhia dos irmãos e de Iriqui, assim que o cadáver da mãe se transforma em cerro macio. Nessa peregrinação, encontra Ci, Mãe do Mato; após longa peleja com a cunhã, o herói consegue “brincar²” com ela e torna-se o novo Imperador do Mato-Virgem. O tapanhuma experimenta dias de sossego com a nova companheira. Em poucos meses, nasce o filho da parrelha, todavia, morre envenenado. Passada a morte do “menino encarnado”, *Macunaíma* é presenteado pela icamiaba amada com uma muiraquitã. Em decorrência, a Mãe do Mato sobe para o céu por um cipó e transforma-se em uma estrela, a Beta do Centauro. No dia seguinte, *Macunaíma*, padecendo de saudade da amazona inesquecível, fura o “beijo” inferior e faz da muiraquitã um tembetá; depois, chama os irmãos, despede-se das icamiabas e parte (ANDRADE, 1980, p. 18-23).

Ao caminhar pelos matos misteriosos, *Macunaíma* é perseguido pela cabeça de Capei e acaba perdendo o amuleto, única lembrança de Ci. O herói, ainda entristecido, conta o paradeiro da muiraquitã e comunica aos irmãos sua disposição em ir a São Paulo a fim de procurar Venceslau Pietro Pietra, o temível Piaimã, e retomar o tempeté roubado (ANDRADE, 1980, p. 28).

A partir desses acontecimentos, os capítulos seguintes narram a precipite deslocação do herói tapanhuma em busca de seu estimado amuleto. Nos episódios, a imagem do herói “vai sendo gerada pela mistura de várias personagens retiradas de

¹ Mestranda em Literatura e Cultura (Estudos Comparados) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Possui Licenciatura em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) e Licenciatura Plena em Letras, habilitação Língua Portuguesa, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² Na rapsódia: “o uso do *brincar* como tradução de ato sexual” (PROENÇA, 1978, p. 66).

textos eruditos e populares, nascimento que se dá através de identidades múltiplas e de nacionalidades heterogêneas” (SOUZA, 2001, p. 140).

Conforme os estudos de Eneida Maria de Souza (2001), *Macunaíma, filho da luz*, o herói apresenta um constante metamorfosear, ou seja, é um “imitador de identidades alheias” que “[...] Vacila, assim, entre a sedução da retórica europeia, com seus mitos, lendas e linguagem, e a condição indígena, aliada a figura do branco colonizado, ao macaquear a sintaxe lusíada e os vícios da civilização européia” (SOUZA, 2001, p. 153).

Nas viagens que faz pelo Brasil, o herói tapanhuma protagoniza uma narrativa em que evidencia-se um “caldeirão” cultural. Sobre a diversidade cultural existente na obra, Proença (1978) destaca, em seu *Roteiro de Macunaíma*, que tal personagem é “uma figura turbulenta e sem medida, que encarna o caos psicológico de um povo em que os mais diversos elementos rínicos e culturais se reuniram, sem que estejam, por enquanto, amalgamados”.

Portanto, há em *Macunaíma*, uma mescla étnica-cultural figurada por um herói “múltiplo” que “[...] Encarna uma enorme variedade de personagens, ora boas, ora más, ora ingênuas; quase sempre ingênuas” (PROENÇA, 1978, p. 8 e 9).

Para a composição da personagem principal e também da narrativa, Mário de Andrade realizou um vasto estudo e recolheu materiais culturais diversos, como afirma Gilda de Mello e Souza em seu livro “O tupi e o alaúde”:

Se atentarmos para o material que serviu a Mário de Andrade na elaboração da narrativa, vemos que ele testemunha a mesma mistura étnica da música popular, apresentando uma grande variedade de elementos, provenientes de fontes mais diversas: aos traços *indígenas* retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem *africana*, evocações de canções de roda *ibéricas*, tradições *portuguesas*, contos já tipicamente *brasileiros*. (SOUZA, 2003, p. 15).

A complexidade da rapsódia e também a riqueza desta, pode ser identificada pelos elementos contidos, como eles foram organizados e pela natureza múltipla de seu protagonista; ainda, por uma cadeia narrativa – *Macunaíma-papagaio-violeiro* – que constrói uma história entrecortada por contos e causos populares, além de agrupamentos e trocas culturais. Há em *Macunaíma* uma perspectiva cultural de “contato, intercâmbio, permuta, aculturação, assimilação, hibridização, mestiçagem ou, mais propriamente,

transculturização” (IANNI, 2000, p. 95). Além disso, o “herói de nossa gente”, assume características multifárias tanto nacionais quanto estrangeiras.

Ao discorrer mais detalhadamente sobre *transculturização* e os contatos e intercâmbios culturais, o sociólogo Octavio Ianni faz a seguinte explanação:

Sempre houve contatos e intercâmbios, tensões e lutas, em todos os continentes, ilhas e arquipélagos. Alguns povos se fecham, procurando defender-se, preservar-se. Outros se abrem ou são obrigados a abrir-se. Em todos os casos, no entanto, ocorrem intercâmbios e mudanças socioculturais e outras. Aliás, o ‘estrangeiro’ está sempre presente, implícito ou explícito, no horizonte de cada povo, tribo, nação ou nacionalidade (IANNI, 2000, p. 95).

O protagonista marioandradiano transita por várias culturas e também assume diversos papéis. Ora é índio iletrado, colecionador de “bocagens”; ora comporta-se como eloquente erudito, se inclinando ao comportamento europeu. Entretanto, tais metamorfoses ou identidades assumidas são motivadas pelo narrador-cantador.

Após narrar os feitos do herói, é evidenciada a função metalinguística no enredo, uma vez que o narrador-violeiro faz uma auto explicitação da obra no epílogo, justificando sua presença que, geralmente, deveria ser legitimada em um prólogo. Assim, o violeiro ruma para a anuência de seu contar. Ele esclarece seus acréscimos e canta/conta o desfecho do herói tapanhuma.

As múltiplas identidades ou “máscaras” culturais assumidas pelo tapanhuma podem ser ilustradas no Capítulo IX, em que Macunaíma Imperador escreve uma carta destinada às Amazonas (icamiabas) comunicando sua estada em São Paulo e às dificuldades financeiras (ANDRADE, 1980, p. 60).

Em vários episódios podemos observar essa hibridização de elementos culturais, todavia, outro exemplo bem representativo é o Capítulo V (Piaimã), em que Macunaíma segue acompanhado por seus dois irmãos: Maanape, o mais velho, experiente feiticeiro e macumbeiro da tribo; e Jiguê, irmão do meio, índio jovem e ingênuo. Ambos resolveram acompanhar Macunaíma na empreitada de resgate à muiiraquitã porque, conforme o Capítulo IV (Boiuna Luna), o herói carecia de proteção (ANDRADE, 1980, p. 28).

No Capítulo V, episódio do “banho do Sumé”, o herói – *índio, preto, e feio* – após banhar-se na água encantada, milagrosamente sai transformado, branco louro e de

olhos azuis, como uma espécie de alegoria³ à origem das raças e também uma sátira à europeização imposta aos índios e negros. O narrador-violeiro explica ironicamente a marca deixada pelo “pezão do Sumé”, como um resquício do período em que São Tomé “andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira” (ANDRADE, 1980, p. 30).

Ainda no capítulo supramencionado, Macunaíma chega em São Paulo, “nas terras do igarapé Tietê”, e tenta pela primeira vez um confronto com Venceslau Pietro Pietra, contudo tal tentativa é frustrada. O herói tapanhuma morre de uma flechada disparada por Piaimã e ressuscita graças à ajuda de algumas formigas e dos feitiços de Maanape. A segunda tentativa ocorre no Capítulo VI (A francesa e o gigante), quando Macunaíma sai da pensão (Tietê, SP) vestido de francesa em direção à casa de Venceslau Pietro Pietra (Rua Maranhão, SP). O herói percebe que o gigante queria “brincar” com ele e foge imediatamente, e mais uma vez sua vingança é interrompida (ANDRADE, 1980, p. 41-42).

Todas as tentativas de atingir Piaimã e de alguma forma causar dano fracassam, e no Capítulo VII, há um ressaltado da cultura africana, através do ritual da macumba, que ajuda o herói a, naquele instante, “vencer” o duelo com Piaimã temível, castigando-o severamente.

A macumba no mangue no zungu da tia Ciata

No Capítulo VII, o herói enfraquecido, procura forças para vencer o gigante Piaimã. Inicialmente vai ao “mato Fulano” em busca de um pau de uma árvore (peroba), mas entende que tal experimentação não é suficiente. Em seguida, faz uma incisão na perna com um dente de um rato (ANDRADE, 1980, p.45).

Segundo Proença (1978, p. 165), a *incisão de preceito* realizada por Macunaíma, ou o “[...] hábito de sarjar a pele com dentes de animais é comum a muitas tribos. Era costume dos índios jovens sarjarem a perna com dente de cotia que é, também, um roedor”.

³ “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, irmão. 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. É muito bobo” (PROENÇA, 1978, p. 152).

Apesar de o herói tapanhuma recorrer a tais práticas, não obtém êxito em nenhuma delas, exceto na terceira tentativa: a macumba rezada no bairro carioca do Mangue⁴.

No outro dia o tempo estava inteiramente frio e o herói resolveu se vingar de Venceslau Pietro Pietra dando uma sova nele pra esquentar. Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. Pois então resolveu tomar um trem e ir no Rio de Janeiro se socorrer de Exu diabo em cuja honra se realizava uma macumba no outro dia.

Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira de violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando (ANDRADE, 1980, p. 45).

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Cascudo (1988) define macumba como um instrumento de percussão africano e afirma ser o mesmo que candomblé, sendo conhecido como xangô em Pernambuco. Além disso, salienta que: “Diz-se mais comumente macumba que candomblé, no Rio de Janeiro, e mais candomblé que macumba, na Bahia. Macumba, na acepção popular do vocábulo, é mais ligada ao emprego do ebó, feitiço, coisa-feia, muamba, mais reunião de bruxaria que ato religioso como o candomblé” (CASCUDO, 1988, p. 451-452).

Proença (1978, p. 276), sobre a macumba presente em *Macunaíma*, afirma que “Registrada por A. Taunay, a palavra designa um rito espiritualista, misto de catolicismo, fetichismo africano e superstições tupis, que no Rio de Janeiro e São Paulo, conta adeptos assaz numerosos”.

Em seu livro “Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro”, Moura (1995) afirma que no século XIX o candomblé se espalhou em Salvador e através de habitações coletivas, juntas de alforria, o negro “exerce sua personalidade profunda, seus ritmos e valores ligados ao inconsciente coletivo africano”. E com a virada da metade do século “se agregavam as condições de vida na capital da Bahia, ocasionando já uma migração sistemática dos negros sudaneses para o Rio de Janeiro” (MOURA, 1995, p. 42).

Consoante os estudos de Malandrino (2008), sobre a história da macumba no Brasil e às aproximações desta com a umbanda, tanto a macumba quanto a umbanda

⁴ Segundo Proença, no capítulo VII da rapsódia, Mangue refere-se ao bairro carioca “outrora famoso por concentrar a prostituição” (PROENÇA, 1978, p. 277)

foram iniciadas no começo do século XX nos centros urbanos, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Além disso, a autora destaca que este é um momento histórico importante para a sociedade brasileira “[...] uma vez que, em 1888, há a abolição da escravidão e no ano seguinte, 1889, é decretada a República. Esses dois fatos históricos foram fundamentais para a formação de ambas [macumba e umbanda], uma vez que causaram transformações no âmago da sociedade brasileira (MALANDRINO, 2008, p. 1. Acréscimo nosso).

A partir da Abolição, há um rompimento das formas anteriores de convivência entre brancos e negros e entre os próprios negros, pois

Anteriormente, seja através de eufemismos religiosos que ganhariam tradição e complexidade na vida brasileira, seja nas festas populares retraduzindo as franquias governamentais para o melhor controle da massa cativa, o negro havia conseguido manter aspectos centrais de suas culturas, fundando tradições que se incorporam de modo próprio na aventura brasileira (MOURA, 1995, p. 16).

Moura (1995, p.95), cita várias negras baianas do século XIX e segundo o autor, a mais famosa foi Hilária Batista de Almeida, mãe-de-santo, mais conhecida por “Tia Ciata”, porém, em outros lugares seu nome aparece gravado como “Siata, Ciata, Ciata de Oxum ou Assiata”. Nascida em Salvador em 1854 ficou bastante conhecida no Rio de Janeiro pelas festas, cultos africanos e carnavais cariocas.

A casa de tia Ciata se torna a capital dessa pequena África no Rio de Janeiro [...] A negra tinha respeitada sua pessoa e inviolabilizava sua casa [...] Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiram alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, de trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravatura, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares de uma vida de sambista e trabalhador. Assim, esse grupo baiano se constituía numa elite nessa comunidade popular que se desloca do Centro para suas imediações, forçada, a se reestruturar a partir de grandes transformações nacionais e da reforma da cidade, referências de grupos heterogêneos e caóticos onde se preservavam e se misturavam essas minorias étnicas nacionais e estrangeiras. Principalmente entre os negros, os africanos, os baianos da nação iorubá, garantidos por suas tradições civilizatórias e coesos pelo culto do candomblé, eram considerados uma gente distinta, a cujas festas não era qualquer ‘pé-rapado’ que tinha acesso, e cujas cerimônias eram vedadas aos de fora (MOURA, 1995, p. 104-105).

Mário de Andrade estiliza essa heterogeneidade e utilizada a diversidade ético-cultural brasileira, inclusive, mimetizando personalidades, figuras históricas e poetas modernistas. Na macumba rezada pela personagem Ciata, participam pessoas das mais distintas etnias e classes sociais. No “sairê para saudar os santos” estavam presentes na batucada “marinheiros marcineiros jornalistas ricos gamelas fêmeas empregados públicos, muitos empregados públicos! [...] advogados taifeiros curandeiros poetas o herói, gatunos, portugas, senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza” (ANDRADE, 1980, p. 46). Também participam da macumba “um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa”, além dos “[...] macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Asceno Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento” (ANDRADE, 1980, p. 46 e 51).

O herói, “[...] Não podendo vencer o estrangeiro por meios normais [...] apela para a macumba: depois de comer cobra consegue derrotá-lo. É perseguido pelo minhocão Oibê tendo que fugir às carreiras por todo o Brasil até virar estrela da constelação da Ursa Maior” (BOSI, 2006, p. 352).

A ritualística africana em ênfase no capítulo VII é explicitada, através da macumba, como um momento em que o herói é assistido por uma força maior e o narrador assevera em vários momentos a seriedade do ritual e a credibilidade de Tia Ciata. O tapanhuma “dava grandes gargalhadas e de repente derrubou vinho na mesa. Era sinal de alegrão pra ele e todos imaginavam que o herói era o predestinado daquela noite santa” (ANDRADE, 1980, p. 48).

Na cerimônia, Macunaíma é aclamado como “Filho de Exu pelo grande Cão presente”. Perante “ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futeboleres” veio a consagração do Filho de Exu novo “celebrada por licença de todos e todos se urarizaram em honra do filho novo do icá” (ANDRADE, 1980, p. 49).

No rito conduzido por Exu-diabo são feitos vários pedidos e promessas, e a divindade africana só consente a petição dos menos favorecidos, desaprovando a dos abastados. E no ápice da celebração, o rogo do “filho novo do fute” é assentido

— Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.

— Como se chama? Perguntou Exu.

— Macunaíma, o herói.

— Uhum... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina...

Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exu fizesse

sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente (ANDRADE, 1980, p. 49).

Com a aprovação do Cão, é iniciada grande sova no “eu do gigante” que encarnou em uma polaca, cena enfatizada inúmeras vezes como desesperadora, brutal e horrenda. Na macumba rezada pela mãe-de-terreiro Ciata e com a entoação à Exu, que não aparecia no Mangue há mais de doze meses,

[...] o herói acredita na força do outro para resolver os problemas, valendo-se de disfarces ou de ações indiretas que o aproximam do rival. Com a ajuda do ritual de origem africana, em que são misturados candomblés baianos e pajelanças paraenses, ao lado de orações próprias da missa católica, cria-se um clima propício à possessão de imagens do outro, feita através da encarnação corporal. Venceslau Pietro Pietra entra no corpo de Exu e recebe uma surra de Macunaíma, que comanda o eu do gigante e o castiga através de uma ação indireta. Esse efeito aponta a natureza transformadora do herói, a capacidade de se apoderar do outro como forma de adquirir a sua força e identidade. A coragem de Macunaíma, como no episódio dos palavrões, é demonstrada de forma indireta, por meio da macumba, que o torna um falso possuidor da pessoa do gigante, um imitador de identidades alheias (SOUZA, 2001, p. 150).

Sendo assim, na macumba, que finda com a “reza do Padre Nosso Exu”, apesar da presença de “todas essas gentes”, há uma condução e evidenciação da cultura africana. A ritualística proposta para fortalecer o herói, simboliza uma espécie de triunfo da cultura popular, em especial africana, sobre a personificação capitalista representada pelo regatão Venceslau Pietro Pietra.

A diversidade cultural em *Macunaíma* e as propostas modernistas

A narrativa marioandradiana comporta o que chamamos anteriormente de “caldeirão” cultural, uma mistura étnico-cultural protagonizada por Macunaíma e seus irmãos peregrinos na empreitada fantástica pelo território nacional e países fronteiriços. Como vimos, dentre os capítulos, o mais representativo da evidência cultural e religiosa africana é o Capítulo VII, neste

A passagem do herói pelo Rio de Janeiro é muito curta, mas tem importância para a compreensão tanto de sua natureza solar, um dos lugares de Vei, quando de sua condição híbrida, ao se entregar à religiosidade africana para surrar Piaimã na sessão de macumba. A cidade recebe conotação solar, como terra do calor e morada de Vei, a

Sol, propícia ao ócio, à preguiça e aos trabalhos do deus Exu (SOUZA, 2001, p. 151).

Sobre as declarações feitas por Mário de Andrade sobre a cultura africana e a cerimônia da macumba contida na obra, Proença (1978) faz o seguinte destaque:

Manuel Bandeira nos esclareceu a respeito do nome de pessoas que figuram no capítulo [...] Sobre *Macumba*, Mário de Andrade escreveu em prefácio: — ‘Basta ver a macumba carioca, desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Os orixás negros como Obatalá, ao lado do Satanaz católico, etc. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca ‘bexiguento e fadista de profissão’ e dum conhecedor de pajelanças, construí o capítulo a que ainda ajuntei elementos de fantasia pura (PROENÇA, 1978, p. 167).

Vale salientar que tal estruturação narrativa e a “polifonia de falas e dicas mais brasílicas” fazem parte de um projeto modernista, construído por um “[...] exótico paulista, viajador, que sai de casa em casa para ver o Brasil de fora a fora” (LOPEZ, 1988, p. 18).

Segundo Lopez (1988), essa proposta de Mário de Andrade mostra um enredo em que o narrador nos remete à formação de imitação do real transcrito textualmente a partir de uma diversidade cultural e multiplicidade de perspectivas e registros.

Mário de Andrade, na célebre conferência proferida em 1942, projeta um histórico do Modernismo com o propósito de avaliar o legado do movimento na arte e na cultura nacional, através do texto “O movimento modernista”. Sobre tal texto, espécie de testamento estético, pode-se dizer que:

[...] constitui realmente a primeira ‘história’ do modernismo, vinte anos depois, numa perspectiva puramente pessoal. Esse documento forma, portanto, o vértice de um triângulo teórico (de uma Poética) cujas bases são o ‘Prefácio interessantíssimo’ e ‘A escrava que não é Isaura’ [...] É, antes, um texto histórico, em que a memória, a experiência pessoal e a visão abrangente constituem os elementos primordiais (TELES, 2009, p. 451).

Dentre os assuntos abordados por Mário de Andrade, é evidente a fala convicta sobre “uma arte nova”, “um espírito novo”, as influências teóricas futuristas, além da dialética de destruição/construção do Modernismo. O mesmo assevera que:

[...] ‘o movimento modernista foi essencialmente destruidor. Até destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação’. ‘O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, ao meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional’ (TELES *apud* ANDRADE, 2009 [1942], p. 452).

Em concordância com tais princípios, Candido e Castello (1983, p. 9) ressaltam que, dentre as características estéticas modernistas, merece destaque: o desejo pela expressão livre e a tendência para transmitir a emoção pessoal e a realidade do país, sem o tradicionalismo acadêmico; liberdade de criação e expressão (maior contribuição); do ponto de vista estilístico há uma rejeição dos padrões portugueses e uma busca pela expressão mais coloquial, próxima do modo de falar brasileiro; além de subversão gramatical.

Essa transmissão da realidade nacional, diversa e miscigenada, pode ser amplamente percebida na obra e no que se refere aos elementos culturais indígenas e africanos, este último parece assumir amplo destaque no capítulo VII.

Em *Macunaíma*, depuramos a sensibilidade que traduz o “modo de ser” brasileiro misturando historicidade e mitologia, fantasia e razão, a captar os dilemas mais íntimos da alma desse povo índio, africano e europeu; vermelho, negro e branco. Nele, parece antecipar-se uma espécie de fusão de espíritos atualíssimos na apreensão da questão racial, explanada por Octavio Ianni (2004)⁵.

Para Costa (1999), embora fossem evidentes as limitações da época modernista, prevalecia o empenho em retratar de forma realista o Brasil. Os escritores e artistas demonstravam interesse por temas brasileiros, apresentando um engajamento consciente; ainda, “[...] A palavra de ordem era fazer uma literatura e criar uma arte social, instrumentos de ação partidária e veículo de reformas políticas que pareciam a todos urgentes e necessárias. Essa tendência se evidenciaria de forma mais nítida nos anos 30” (COSTA, 1999, p. 423).

Segundo Souza (1988), a intenção de Mário de Andrade foi de “desregionalizar o mais possível a criação”, como havia afirmado no primeiro prefácio de *Macunaíma*: “Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e a flora geográficas” (SOUZA *apud* ANDRADE, 1988, p. 295).

⁵ Em sua obra “Dialética das relações raciais”.

Tais princípios basilares da proposta marioandradiana evidenciam a construção da personagem Macunaíma.

Em *Macunaíma* Mário de Andrade atinge o clímax de sua ‘fala’ literária de modernista, culta e artifício, cuja base é a língua portuguesa falada no Brasil. Ela, a ‘fala impura’, foi o esteio da parcela lingüística de seu projeto estético e ideológico. Ao destacá-la no Epílogo, o narrador e Mário ironizam o purismo lusitanista e proclamam, com gosto, nossa síntese, nossa mestiçagem lingüística (LOPEZ, 1988, p. 268).

Em *Macunaíma* há uma coletânea de causos e histórias de vários povos e culturas, uma rapsódia transcultural protagonizada por um herói múltiplo e contraditório, que parece assumir o desafio de mostrar que

[...] a história dos povos e coletividades, das nações e nacionalidades ou das culturas e civilizações pode ser lida como uma intrincada, contínua, reiterada, e contraditória história de um vasto processo de transculturação, de par com a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização. Um processo sempre permeado de identidades e alteridades, tanto quanto de diversidades e desigualdades, mas compreendendo sempre o contato e o intercâmbio, a tensão, a luta, a acomodação e a mutilação, a reiteração e a transfiguração (IANNI, 2000, p. 99-100).

Segundo Ianni (2000) o mundo pode ser lido como um texto, “uma imensa e babélica narrativa” que “[...] Compreende épocas e situações, indivíduos e coletividades, culturas, civilizações. Está atravessada por rupturas e reorientações, progressos e retrocessos, realidades e ilusões”. Todavia, busca sempre algum direcionamento que não finda e pode ser lido e relido no decorrer da narração. Finalmente é “[...] redescoberta por diferentes indivíduos, gerações, grupos, classes, coletividades, tribos, nações e nacionalidades (IANNI, 2000, p. 115).

Sendo assim, vemos que a obra marioandradiana perfaz um “mapeamento” do território brasileiro. As recorrentes andanças do protagonista, de aparente aleatoriedade, fazem parte de uma proposta muito bem delimitada. Enquanto o herói tapanhuma jornada pela geografia do Brasil e de países fronteiriços, subverte o material lingüístico, rompe os limites de uma linguagem puramente regionalista, com o intuito de mostrar as contradições e a diversidade cultural brasileira.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. 17ª ed. São Paulo, Martins, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1980.

_____. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**/ Mário de Andrade. – Ed. crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Association Archeves de La Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção arquivos; v. 6).

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

CASTELLO, J. Aderaldo, CANDIDO, Antonio. **Presença da Literatura Brasileira: modernismo**. 9ª edição. São Paulo: DIFEL, 1983, p. 7-33.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**/ Emília Viotti da Costa. – 6.ed. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. – (Biblioteca Básica), p. 420-427.

IANNI, Octavio. **Dialética das relações raciais**. Estud. av., São Paulo, v. 18, n. 50, Apr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 de Setembro de 2014.

_____. **Enigmas da Modernidade-Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 93-119.

MALANDRINO, Brígida Carla. **Macumba e umbanda: aproximações**, 2008. Artigo disponível em: <<http://www.abhr.org.br/wp-content/uploads/2008/12/malandrina-brigida.pdf>>. Acesso: 29 de setembro de 2014.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração. 2ª edição, 1995.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 5ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

SOUZA, Eneida Maria de. **Macunaíma, filho da luz**. In: Personae: grandes personagens da literatura brasileira/Lourenço Dantas Mota, Benjamin Abdala Júnior organizadores. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001, p. 139-162.

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

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**; apresentações dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. revisada e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 415-454.