

Culturas em guerra: Moravagine X Macunaíma

BRASIL X FRANÇA

Quando o poeta franco-suíço Blaise Cendrars desembarcava pela primeira vez no Brasil, em fevereiro de 1924, o país estava em guerra. Com efeito, esse mesmo Brasil, que mal havia chegado a tomar parte ativa na guerra de 1914-18, havia então - há já alguns anos, aliás - declarado guerra contra a Europa - e mais particularmente contra a França. Não se tratava de um conflito armado, é verdade; tratava-se contudo, com toda certeza, de um conflito da maior importância para o porvir artístico do país: um conflito de ordem cultural, declarado pelos jovens escritores do grupo “modernista”, tendo à frente um dos seus melhores poetas de vanguarda, Oswald de Andrade.

Era preciso - segundo os termos do próprio Oswald - “queimar o trem da civilização importada” (1), que impedia o país de encontrar suas próprias tradições, suas próprias raízes, sua própria identidade cultural. E “civilização importada”, no contexto cultural brasileiro do início do século, significava sobretudo a França, cuja cultura vinha, há já mais de um século, exercendo influências marcantes no desenvolvimento intelectual, cultural e artístico do Brasil.

Cendrars chega, portanto, em plena guerra cultural. E é logo atingido em cheio pelo “tiro certo” de um dos mais ardorosos combatentes brasileiros: felicitando a polícia alfandegária de Santos, que, desconhecendo a notoriedade do passageiro, quase impedira Cendrars de desembarcar, porque lhe faltava um braço (2), Mário de Andrade lança impiedosamente:

“Que vem fazer entre nós os mutilados? O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços. O Brasil não precisa de recordações penosas sinão de certezas joviais” (3).

É certo que a frase figura no mesmo artigo para a imprensa em que o poeta brasileiro, analisando com agudeza crítica a obra de Cendrars, elogia-a vigorosamente, e saúda calorosamente a chegada em São Paulo daquele que, segundo suas próprias palavras, o livrara “do ritmo impessoal”, e o libertara “da incompreensão do passado, pelo qual [ele] não vivia na terra do [seu] país e do [seu]

MARIA TERESA DE FREITAS é professora de Literatura Francesa da FFLCH-USP e autora de *Literatura e História* (Ed. Atual).

1 *Revista de Antropologia*, nº 4, 2ª edição, 7 de abril de 1929.

2 Cendrars perdera o braço direito durante um bombardeio, na guerra de 14-18, da qual, por sinal, participara voluntariamente, já que, sendo de nacionalidade suíça, beneficiava-se da neutralidade de seu país de origem. Essa é, aliás, a razão de sua dupla nacionalidade.

3 Mário de Andrade, “Blaise Cendrars”, in *Revista do Brasil* (São Paulo, março de 1924), reproduzido em A. Euália, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars* (São Paulo, Quiron, 1978, pp. 150 a 160), p. 160.

tempo” (4). Mas, fiel à sua “guerra”, Mário acrescenta e sublinha:

“Nada temos a aprender com o Sr. Henri de Régnier, poeta de França. Temos muito a aprender com Cendrars, poeta do mundo” (5).

Os fatos que se seguiram mostram que, na verdade, a aprendizagem seria recíproca: por um lado, Cendrars iria, com efeito, servir de intermediário junto aos modernistas brasileiros, não apenas em relação à Modernidade europeia, mas ainda no reencontro com a própria realidade brasileira, que os ajudaria a descobrir sob diferentes aspectos; por outro lado, ficaria ele indelevelmente marcado por aquela que logo se tornaria sua “segunda pátria espiritual”, como ele mesmo o declara (6).

Todavia, embora profundamente impregnado de “brasilidade”, Cendrars permaneceria um dos representantes maiores da Modernidade europeia - tanto quanto Mário de Andrade seria sempre um dos maiores defensores da luta modernista por uma identidade cultural própria. A prova maior é, sem dúvida, suas respectivas obras - e, nelas, particularmente, dois dos seus mais significativos textos: *Moravagine* (7), de Blaise Cendrars, e *Macunaíma* (8), de Mário de Andrade. Por maiores que sejam as diferenças que eles parecem apresentar entre si, o confronto desses “romances” nos permitirá mostrar toda a arte de seus autores em construir, através de suas poderosas configurações literárias narrativas, uma representação viva de toda a trama dessa guerra cultural analisada aqui.

UNIVERSOS DIFERENTES

Moravagine, publicado na França em 1926, conta a história pungente de um louco poderoso, a personagem-título, que o narrador-personagem, um médico psiquiatra chamado Raymond, é encarregado de “tratar” no estranho hospital psiquiátrico onde trabalha, e que ele acaba não apenas ajudando a fugir, mas ainda acompanhando em suas andanças pelo mundo, sempre em busca das mais insólitas aventuras, sob o signo da destruição e da crueldade. De “Jack, o Estripador”, que destripa ferozmente todas as mulheres que encontra nas ruas noturnas de Londres, a “Homem-Deus” dos Jivaroz, tribo selvagem da Amazônia que ele extermina impiedosamente, entre orgias de

sexo e de morte que organiza com os mais requintados rituais de sacrifício - passando por, entre outros horrores, chefe terrorista violento e sem escrúpulos da primeira revolução russa -, esse monstro desumano vai enfim engajar-se como voluntário na Primeira Guerra Mundial, onde promove com fúria os mais diversos bombardeios aéreos, até acabar morfinômano, atingido por um estranho tumor maligno, e em alto grau de insanidade mental, no Centro de Neurologia da Ilha de Santa Margarida.

Contudo, apesar de seu caráter mirabolante e maquiavélico, esse “romance da loucura” (9) será na verdade a ficcionalização exacerbada de certas aventuras que Cendrars viverá efetivamente - ficção autobiográfica entre tantas outras, na obra do escritor. A própria personagem de *Moravagine* tem, segundo consta, suas origens no mundo real (10). De resto, ainda que todos esses elementos extraídos da realidade objetiva sejam transformados e integrados à ficção propriamente dita, não se pode negar que, por mais insólita que seja, trata-se de uma ficção de caráter referencial, na medida em que ela se localiza, de forma muito precisa, num tempo, num espaço e em circunstâncias históricas perfeitamente identificáveis, possuindo existência exterior e anterior ao texto.

Macunaíma, publicado pela primeira vez em 1928, pertence à primeira vista a um universo totalmente diferente. A história das aventuras miríficas e endiabradas do índio-negro tapanhuma constitui, antes, uma espécie de fábula fantástica, construída, além do mais - numa perspectiva tipicamente “antropofágica” -, por imbricação de uma infinidade de textos preexistentes, que contêm mitos e lendas indígenas de diferentes regiões do país - “fusão d[e diferentes] características regionais” (*Ma*, p. 279) - e escrita em “todos os linguajares regionais do Brasil” (*Ma*, p. 289). Assim, estruturado como um mosaico de extrema complexidade, o texto de Mário - contrariamente pois ao de Cendrars - não tem suas raízes no real objetivo, mas em outros mundos imaginários, ou seja, em sistemas fechados de signos que contêm já em si uma significação autônoma (11). Mesmo se a fusão dos diferentes fragmentos contém uma significação nova - que remete, como veremos aqui, a uma determinada visão da realidade brasileira -, o fato é que a história em si ultrapassa qualquer noção racional de tempo e de espaço, assim como

4 Idem, p. 159.

5 Idem, p. 160.

6 Sobre esses fatos e análises, ver sobretudo: A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, São Paulo, Martins, 1970; A. Eulálio, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo/Brasília, Quiron/MEC, 1978; Adrien Roig, *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984; Pierre Rivas, “Blaise Cendrars, le Nouveau Monde et l’Homme Nouveau” in *Europe*, juin 1976, pp. 50-60; e meus estudos anteriores: “Entre les Cendres et la Braise: Modernité et Modernismo ‘chez Cendrars’” in *RITM2*, Université Paris X, Nanterre, 1992, pp. 113-30; “Entre a Modernidade Europeia e o Modernismo Brasileiro” in *Parcours/Percursos - Brasil-França: Percursos Literários*, São Paulo, FFLCH-USP/CAPEL, 1992, pp. 73-84; “La découverte du Brésil par Blaise Cendrars” in *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, no prelo.

7 Paris, Grasset (Les Cahiers Rouges, 1988), 1926. É a edição utilizada aqui, e que será indicada entre parênteses pela sigla *Mo*. As citações desse texto, bem como as dos demais textos franceses ainda não traduzidos no Brasil, terão tradução de minha autoria.

8 Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, SCCT, 1978. É a edição utilizada aqui, e que será indicada entre parênteses pela sigla *Ma*.

9 Michèle Touret, “L’Illusion du Porte-Plume”, in *Revue des Sciences Humaines*, nº 216 (1989-4, pp. 133-43), p. 135.

10 Cf. Blaise Cendrars, “Comment j’ai écrit *Moravagine*”, in *Moravagine* (pp. 215-36), p. 224.

11 Cf. Gilda de Mello e Sousa, *O Tupi e o Aláide*, São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 10.

qualquer possibilidade de referencialidade objetiva: elementos do universo fantástico misturam-se a fatos da realidade cotidiana, sem nenhuma transição na narração, e sem nenhum embaraço na refiguração.

CAMINHOS CRUZADOS

Um olhar mais aguçado, no entanto, permitirá verificar que, no fundo, esses textos têm muito em comum.

A começar pela estética que praticam seus respectivos autores, fundamentalmente revolucionária do ponto de vista literário. Assim, a obra de Cendrars, exatamente como a de Mário escapa às categorias tradicionais da poesia, do romance, da autobiografia ou do ensaio - sendo por vezes tudo isso ao mesmo tempo. Seus autores podem ser definidos como prodigiosos "contadores", que brincam com as possibilidades da linguagem, em textos geralmente de caráter experimental em termos lingüísticos. Assim, seus trajetos literários respectivos se fundem na inovação dos gêneros, na subversão das regras e no experimento lingüístico. E se, como diz Alfredo Bosi, a poética de Mário sempre "oscilou entre as solicitações da biografia emocional e o fascínio pela construção do objeto estético" (12), Cendrars, por sua vez, será mestre na arte de inserir relatos biográficos em textos autobiográficos (e reciprocamente), fictícios ou não - a fronteira entre ficção e realidade sendo extremamente tênue em sua obra -, sobre todos eles reinando, soberana, a preocupação com a escritura. O próprio *Moravagine* constitui um excelente exemplo disso, na medida em que a ficção biográfica se funde aí à autobiografia ficcionalizada, o conjunto sendo dominado exclusivamente pelo trabalho de "construção d[e um] objeto estético".

No mais, atendo-se aos textos propriamente ditos, cumpre ressaltar que eles constituem textos-limite, no que tange à sua classificação: pertencendo ao gênero narrativo, representam ambos a mais total subversão em relação ao romance tradicional, nos seus respectivos contextos. O líder surrealista André Breton não publicara ainda o intrigante *Nadja* - narrativa revolucionária por excelência do ponto de vista da estruturação interna -, quando Cendrars publica seu perturbador *Moravagine*: dificilmente identificável à imagem clássica do romance, o texto apresenta no

entanto as regularidades da narrativa de ficção (personagens, intriga, temporalidade e espacialidade), sem para tanto obedecer a nenhuma das leis estruturais do gênero. A própria forma de organização do texto o mostra: designando-se como uma "notice" - nota histórica - sobre Moravagine, a narrativa se subdivide em itens alfabéticos que vão de *a* a *z*, extremamente desiguais entre si (indo desde relatos de aventuras até simples assinatura ou foto da personagem, passando por um complicado e detalhado laudo médico, pela transcrição "autêntica" de um manuscrito inédito, por trechos de um diário, por páginas de erudita filosofia existencial - entre outras coisas - e terminando com o "Epitáfio"), agrupados em três partes, elas também extremamente desiguais, como o mostram os simples títulos: "O Espírito de uma Época"; "Vida de Moravagine, Imbecil"; "Os Manuscritos de Moravagine". Como se nota, a originalidade impera.

Quanto a *Macunaíma*, a própria história das dificuldades do autor em classificá-lo como gênero revela já toda sua complexidade interna. Como se sabe, Mário nunca quis etiquetar seu livro como "romance" enquanto gênero constituído, porquanto o considerava antes um "romance no sentido folclórico do termo"; assim sendo, utiliza ele os termos de "história" e "romance folclórico" na primeira edição. Finalmente, como ele assimilava sua personagem a um "herói de romance de literatura popular", e se considerava a si mesmo como um "rapsodo", acaba optando, na segunda edição, pela designação definitiva de "rapsódia" (13).

Ora, a palavra "rapsódia", definida como uma "seqüência de fragmentos épicos", convém perfeitamente também ao texto de Cendrars: nas andanças de Moravagine e Raymond pelo mundo, pode-se perceber a presença da epopéia medieval, ainda que, em certa medida, parodiada - ou melhor, "modernizada", vale dizer, invadida pelo sentimento de crise que domina então a Modernidade na Europa. Vê-se, pois, que apesar das diferentes dificuldades encontradas em se classificar esses textos, eles se cruzam na imagem do "cavaleiro andante", que os autores imprimem às suas personagens, e da qual ambos compõem uma paródia moderna.

Além disso, cumpre lembrar que a designação de "rapsódia" evoca, para o leitor de Cendrars, um outro texto do escritor

12 *História Concisa da Literatura*, São Paulo, Cultrix, 1972, p. 390.

13 Cf. Telê Ancona Lopez, "Introdução" à *Macunaíma*, pp. XV-XIX.

fortemente ligado ao Brasil - e a essa guerra de culturas focalizada aqui: trata-se de “La Tour Eiffel Sidérale”, terceira e maior parte de *Le Lotissement du Ciel* (14), que leva o subtítulo de “rapsódia da noite”. E, nesse entrelaçar de diálogos intertextuais, há que se levar em conta também o fato de que o último capítulo de *Macunaíma*, que tem por título o nome da constelação na qual o “herói” se transforma após sua morte, “Ursa Maior”, intitulava-se, na primeira versão manuscrita do texto, nem mais nem menos do que “Torre Eiffel” (15), motivo condutor não apenas em Cendrars, mas também nos demais escritores franceses modernos dessa geração.

Na verdade, o diálogo vai ainda mais longe, chegando a penetrar nos espaços celestes que quase se entrecruzam nesses subtítulos.

Se o texto de Mário demonstra uma obsessão fundamental pelo espaço sideral, traduzida pela constante narrativa que faz com que quase todas as personagens acabem se transformando em estrelas - para “brilhar inutilmente” no céu -, o texto de Cendrars, a exemplo do que ocorre, aliás, em quase todos os seus demais textos, reserva igualmente um lugar de destaque a esse espaço: além do tema da aviação, que envolve tanto Moravagine (que se torna um dos primeiros aviadores do mundo), quanto o próprio Cendrars (que surge inesperadamente como personagem de seu livro, na pele do ajudante de construção de um conhecido inventor de aviões), importa lembrar que, no final de sua vida, e às raias da loucura, a personagem-título julga estar efetuando “uma misteriosa viagem ao planeta Marte” (*Mo*, p. 210). Entre aviões, estrelas e planetas, nossos dois poetas têm realmente um largo espaço celeste para se encontrar.

Por outro lado, percebe-se ainda que, se o escritor brasileiro declarou guerra contra a invasão da cultura francesa no Brasil, seu colega francês parece querer tomar parte nessa guerra *do mesmo lado*. Com efeito, quando Cendrars parte para o Brasil, estava ele em guerra contra o mundo cultural e artístico que o cercava - que não era outro senão o mundo francês; assim, ao evocar essa partida em uma de

suas obras semi-autobiográficas, ele declara:

“Era no dia seguinte da outra guerra (...). Sarah? Picasso? Os Ballets Russos? O ‘Esprit Nouveau’? Eu não tardaria a deixar Paris para sempre, essa Paris sofisticada” (16).

Esse enfado em relação ao universo intelectual parisiense tampouco deixará de ser ressaltado em *Moravagine*; de volta a Paris, após algumas de suas andanças sangrentas pelo mundo, a personagem-título se espanta diante do que vê:

“Olhe só para eles, mas olhe só! (...) Não é possível. Esse é o povo que o mundo todo inveja!” (*Mo*, p. 181).

Ao que Raymond acrescenta:

“Mas onde estava pois o ouro da França, a novidade, os homens novos? (*Mo*, p. 182).

Seria no Brasil? É ao menos o que Cendrars vai tentar saber, ao decidir ir “perder seu tempo” no Brasil. Além de servir de “mediador (...) entre os modernistas impregnados de um nativismo ainda um pouco indefinido (...) e o enraizamento na realidade histórico-geográfica do país” (17), vai ele sobretudo mergulhar no “Brasil fabuloso”, o Brasil das lendas e dos mitos maravilhosos, e buscar aí, como um “bandeirante”, aquele “ouro” que não mais encontrava na França, aquele “homem novo” - a exemplo daquele Caramuru, “fundador de uma nova raça” (18), que tanto fascina Cendrars, e que, como interpreta Roger Bastide, condensa em si o mito brasileiro da fusão de três raças e de três civilizações, a branca, a indígena e a africana.

Ora, e o que vem a ser, na verdade, *Macunaíma*, senão uma grande paródia desse mito, que fará eco, no mundo brasileiro das letras, àquele tédio que invade, há já algum tempo, a Modernidade européia, e do qual a dupla Moravagine/Raymond constitui uma vigorosa configuração literária?

Cendrars em guerra contra seu próprio meio, Mário em guerra contra seu próprio



14 Paris, Denoël (Folio, 1987), 1949, pp. 269 a 514. Além de remeter quase integralmente ao Brasil, a referida parte é dedicada, em português, “à mais linda paulista do mundo”, ou seja, Tarsila do Amaral, amiga muito querida do poeta francês.

15 Cf. Telê Ancona Lopez, *Macunaíma*, p. 206.

16 *Le Lotissement du Ciel*, p. 467.

17 P. Rivas, “Cendrars, le Nouveau Monde et l’Homme Nouveau”, p. 54.

18 B. Cendrars, *Brésil, des Hommes sont Venus*, Paris, Fata Morgana, 1987, p. 62.

passado cultural, vê-se nitidamente como se pode aproximar suas obras que melhor encarnam esse estado de coisas, sob o signo de sua respectiva guerra cultural.

A GUERRA

No entanto, foi sobretudo para colocá-los em guerra um *contra* o outro que decidi confrontar aqui esses textos. Assim sendo, serão principalmente as divergências que irão ser examinadas doravante. Ou, melhor dizendo, as divergências na convergência, pois esses textos alimentam um tipo de conflito interno muito particular, porquanto, como vimos, eles se encontram no mesmo campo de batalha, ora para dialogar, como acabei de mostrar, ora para se afrontar. É que, na verdade, a luta é contra um inimigo comum, qual seja, as velhas formas literárias, os “literadores literaturantes”, para utilizar um termo criado pelo próprio Cendrars. Todavia, para combater esse adversário, eles vão divergir sobretudo nas armas utilizadas, cada um empregando aquelas que melhor caracterizam suas respectivas culturas. E é justamente aí, nas diferenças fundadas sobre essa semelhança, que seus textos vão entreter uma guerra muito peculiar, uma guerra que, longe de ser sangrenta, terá, ao contrário, resultados dos mais frutuozos.

Começemos por confrontar as personagens-título em si, e a ação que elas empreendem em cada um dos “romances”. Ambas marginais em relação às normas convencionais da sociedade em que foram produzidas (e da qual são frutos), as duas personagens têm em comum, antes de mais nada, essa característica de “anti-herói”, sobre a qual se funda, justamente, a paródia do romance de cavalaria acima referida. Contudo, esses anti-heróis têm, por componentes, estereótipos que, historicamente, constituem os elementos de base que determinam não apenas suas respectivas culturas, mas ainda a oposição que se estabeleceu entre elas.

Analisemos, em primeiro lugar, o tema da *andança*, que caracteriza sua ação: esse tema, tal como se apresenta nos textos em questão, pode ser interpretado como uma paródia da busca do Santo-Graal, que caba por se transformar em fuga, em ambos os textos. Todavia, enquanto as personagens européias de *Moravagine* erram pelo mundo inteiro - o que remete à busca do mito do internacionalismo, que está na origem do espírito de conquista do europeu -, os

“heróis” brasileiros de *Macunaíma* limitam-se ao seu próprio país (ultrapassando por vezes as fronteiras, sem no entanto deixar o continente) - o que revela a busca da identidade nacional, que obceca os brasileiros há quase um século, e que é aí simbolizada pela muiraquitã, o Graal brasileiro, do qual um estrangeiro-imigrante se apossa.

Aos temas da andança e da fuga, ligase, numa relação sintagmática, o da *metamorfose*, igualmente presente nos dois textos. Só que, enquanto os europeus do texto de Cendrars, para não ser reconhecidos por seus perseguidores, usam sempre disfarces de pessoas “respeitáveis” - atitude típica de bandidos internacionais, e que denota uma escolha premeditada, ou seja, um ato de razão, categoria que dominou a Europa durante mais de um século -, o índio brasileiro se transforma ora em Príncipe Encantado (para conquistar a mulher do irmão), ora em “branco de olhos azuis” (para enfrentar a cidade grande), ora em estrela (para subir ao céu) - o que pertence ao domínio do irracional, da magia (19), categoria típica do imaginário brasileiro. Além do que, a frequência e a naturalidade com que esse tipo de fenômeno se produz no texto de Mário instalam aí a ridicularização não só do próprio conceito de verossimilhança, mas também de toda noção de conhecimento científico fundada sobre as categorias da lógica e do racional, que pertencem precisamente a um dos domínios mais atingidos pela invasão cultural do Brasil pela França no século precedente: é o mínimo que se pode dizer de um país onde a influência das idéias positivistas de um Auguste Comte iria incidir até mesmo sobre o ato de proclamação da República. Assim, contra a tirania da *razão*, que oprime Moravagine, Macunaíma eleva o grito da *magia*; o que, por sinal, constitui a configuração literária da oposição “conhecimento x magia”, com a qual os dois escritores haviam antes, em suas declarações, resumido o diálogo entre a França e o Brasil nesse início de século (20).

Confrontemos agora algumas das características mais marcantes do temperamento das personagens-título. Enquanto Moravagine, na sua loucura muito particular, revela-se um ser de uma energia assustadora - o que corresponde à imagem que se tem geralmente do europeu na América do Sul (e sobretudo no início do

19 Faço aqui deliberadamente abstração da simbologia de cada uma dessas transformações, para reter sobretudo sua natureza, que é o que interessa para o objeto deste estudo.

20 Ver, a esse respeito, meu ensaio “Entre a Modernidade Européia e o Modernismo Brasileiro...”, p. 80.

século)-, Macunaíma não se cansa de repetir, durante toda a narrativa: “Ai! que preguiça...” - o que o inscreve no estereótipo da indolência, imputado aos povos tropicais. Enquanto Moravagine toma parte ativa nos movimentos revolucionários internacionais, acabando por se engajar na guerra - atitude que demonstra uma consciência política e um temperamento guerreiro tipicamente europeus -, Macunaíma só age movido por necessidades vitais e imediatas, o que revela uma despreocupação primitiva e infantil, frequentemente atribuída ao espírito brasileiro. Enquanto Moravagine é obcecado pela morte, matando sobretudo todas as mulheres que cruzam seu caminho - por onde participa vigorosamente do imaginário mortuário que caracteriza a civilização pós-nietzschiana à qual pertence -, Macunaíma é obcecado pelo sexo, numa atitude que corresponde plenamente à imagem de lascívia e luxúria, que os brasileiros, de veras longe de Nietzsche, forjaram-se neste século.

Ao que se poderia acrescentar os respectivos fins das personagens: enquanto Moravagine, em seu delírio de doente de guerra, transpõe-se para o planeta Marte - morada simbólica do deus guerreiro -, e morre intoxicado pela morfina - um dos grandes males deixados pela guerra -, Macunaíma, atingido por doenças tropicais, acaba sucumbindo aos encantos da Uiara, e, transformado em constelação, sobe afinal ao céu para encontrar sua amada, e tornar-se, como ela, “o brilho bonito mas inútil” (*Ma*, p. 144) das estrelas: misto de poesia e de irrisão, que vem corroborar o aspecto de leveza e de despreocupação que caracteriza o “herói” - e, de um certo modo, a gente brasileira.

Como se pode notar, esses pares antitéticos remetem, na verdade, a uma oposição de traços elementares do tipo *euforia/disforia*, que constitui o próprio núcleo da relação conflitante evidenciada entre as duas culturas - e que será o objeto de uma elaboração literária particularmente trabalhada nos dois textos em questão.

EUFORIA X DISFORIA

A começar pelo simples nome de cada uma das personagens-título. Moravagine contém, em seu significante - é fácil percebê-lo - o anagrama de “*mort*” (“morte”), “*ravage*” (“devastação”) e “*vagin*” (“vagina”); e, com efeito, a personagem

encarna o próprio mal, a loucura demoníaca, a energia destruidora - como ele bem o resume nesta contundente declaração:

“A vida é o crime, o roubo, a inveja, a fome, a mentira, o deboche, a tolice, as doenças, as erupções vulcânicas, os tremores de terra, os montes de cadáveres” (*Mo*, p. 192).

Trata-se, na verdade, de uma representação imaginária do “monstro” da Europa de antes da guerra, produto devastador do excesso de conflitos e da industrialização gigantesca, que iria justamente empurrar o Velho Mundo para o abismo da Primeira Guerra Mundial. É o que o narrador-personagem quer dizer, quando comenta assim aquela afirmação do companheiro:

“Moravagine estava de tal modo certo que, três dias mais tarde (...), era a guerra, a Grande Guerra, o 2 de agosto de 1914” (*Mo*, p. 192).

Macunaíma, por sua vez, é um nome composto de origem indígena, que significa etimologicamente, como se sabe, “o Grande Mau” (*Ma*, p. 368). Com efeito, exatamente como o deus Taupilang que o inspirou, o índio tapanhuma de Mário é uma personagem perversa, um “herói sem nenhum caráter” tanto do ponto de vista psicológico como no plano moral, que passa seu tempo a “aprontar” as mais diversas maldades e traições. O componente do mal - e a violência que dele decorre - está, pois, presente em ambos os “heróis”. Contudo, enquanto Moravagine encarna a violência premeditada, típica das estratégias de guerra, Macunaíma pratica um tipo de violência primitiva, quase instintiva, cercada por uma certa ingenuidade que faz dele uma personagem simpática e divertida, que corresponde à figura do “malandro” - um dos estereótipos do brasileiro, que, por razões culturais, sem dúvida, mas também por circunstâncias históricas, teria adquirido o hábito de transformar os mais sérios assuntos em motivo de troça (21); essa atitude, de resto, caracterizará, durante um bom momento, o próprio espírito do movimento modernista brasileiro. É por isso que, embora seja uma constante nas duas narrativas, a violência praticada por Moravagine se caracteriza por uma frieza calculada e implacável (como o prova, por

21 Cumpre lembrar que, no tocante à época em questão, a tragédia da Primeira Guerra Mundial, responsável em grande parte por essa disforia européia dos anos 20, quase não atingiu o povo brasileiro, que, além do mais, iria com ela se beneficiar, do ponto de vista do desenvolvimento industrial e tecnológico.

exemplo, a maneira inteiramente “natural” com a qual ele destripa mulheres no texto, ou a forma cruel e sádica com que impinge os mais variados sofrimentos a Mascha, a militante revolucionária russa que por ele se apaixona); ao passo que, em Macunaíma, ela encontra suas origens quer no primitivismo (a exemplo das cenas de agressão física recíproca que precedem as relações amorosas dos casais, e que correspondem a uma tradição indígena), quer no instinto de preservação - e, sobretudo, de preservação da identidade nacional (como no caso dos ataques contra Venceslaw Pietro Pietra). No mais, mesmo essas duas formas de violência do “herói” brasileiro acabam por se tornar irrisórias: os amantes, após sua luta corporal, que termina sempre em “brincadeiras”, trocam-se risos a não mais poder; e as eternas disputas com o gigante estrangeiro tornam-se cômicas, acabando ele por cair na sua própria tachada de macarronada fumegante, preparada para receber Macunaíma - numa cena hilariante em seus mínimos detalhes (22).

Se compararmos essa morte com a de Mascha, por exemplo - que aparece mórbida e tragicamente enforcada na obscuridade de um vagão de trem, com um feto pendurado entre as pernas -, torna-se ainda mais claro o tipo de oposição que se configura aí: frente à tragicidade que resume as guerras militares e as revoluções na Europa, eleva-se a irrisão, arma principal brasileira em sua guerra cultural. Essa oposição, eixo, portanto, em torno do qual se estrutura o confronto de culturas presentificado assim nessas formas literárias, corresponde não somente aos modelos estereotipados da diferença Norte/Sul, mas também às teorias históricas modernas, segundo as quais a História, considerada como “fatalidade” na Europa, se nutre de utopias na América Latina.

É nesse mesmo sentido que se pode interpretar o curioso paralelo que se insinua nesses livros entre, de um lado, os respectivos casais, e, do outro, o elemento feminino. Já me referi aqui ao caráter sado-masoquista da relação que liga Moravagine a Mascha; Macunaíma e Ci, por sua vez, iniciam também sua ligação amorosa sob o signo da agressividade física. Só que, enquanto a violência se intensifica cada vez mais entre o casal europeu, até chegar a uma relação de perversidade de proporções incomensuráveis, entre os amantes

indígenas é o contrário que ocorre: as agressões se transformam sempre, como se sabe, em “brincadeiras” sexuais intermináveis, acabando por se tornar um amor eterno, posto que o “herói” passará o resto de sua vida lamentando a perda da amada - até resolver ir ter definitivamente com ela, no céu.

Também as duas personagens femininas apresentam entre si a mesma diferença na semelhança. Em primeiro lugar, não me parece difícil estabelecer relações entre uma guerreira amazona e uma militante revolucionária; tanto assim que, na versão filmada do livro de Mário, a amazona bem-amada do “herói” torna-se, precisamente, uma revolucionária terrorista (exatamente como Mascha), que milita ativamente contra a ditadura brasileira da época, e que também acaba sendo morta com seu bebê, pela explosão prematura da bomba que ela própria havia preparado, e escondido no berço, para um de seus atos terroristas. Além do que, o comportamento de ambas se assemelha: assim, Mascha, uma “mulher cruel, lógica, fria (...)”, de uma perversão satânica quando se tratava de montar um novo assalto, de executar um atentado, ou de descobrir as armadilhas da polícia” (*Mo*, p. 59), torna-se, ao lado de Moravagine, “vulgar, chorosa, sensual e lúbrica” (*Mo*, p. 60); e Ci, por sua vez, chegava de noite “rescendendo resina de pau, sangrando das brigas e trepava na rede que ela mesmo tecera com fios de cabelo” (*Ma*, p. 22), convidando o companheiro a “brincar” sempre mais e mais. Mas, enquanto Ci se insinua com sensualidade cada vez maior, empregando até o “estratagema sublime” para animar Macunaíma - o qual corresponde com galhardia ou zombaria, “e os dois brincavam que brincavam num deboche de ardor prodigioso [inventando] artes novas de brincar” (*Ma*, p. 23) -, Mascha torna-se cada vez mais pegajosa e insuportável, ao que Moravagine responde atormentando-a vilmente, chegando a “insultá-la, humilhá-la, achincalhá-la, e até a espancá-la” (*Mo*, p. 61). Até mesmo a subida ao céu de Ci por uma corda de cipó, após a morte do filho - transformado em guaraná, a planta da vitalidade -, encontra eco no enforcamento de Mascha, que mobiliza os mesmos elementos (a corda, a subida no espaço e a perda do filho); mas o confronto só se oferece para melhor ressaltar o contraste da verdadeira natureza dessas mortes.

É assim que, em resposta à disforia européia desse início de século que o livro de Cendrars tão bem encarna, opõe-se a euforia brasileira, materializada de forma viva e concreta no livro de Mário; e, no interior dessa oposição de base, desenha-se também uma outra: a da confiança no progresso, esse mito do Novo Mundo - configurado sobretudo na transformação do filho de Macunaíma em planta com cujas frutinhas “a gente cura muita doença” (*Ma*, p. 24) -, contra a obsessão da crise, esse *mal-du-siècle* da modernidade européia.

ICONOCLASTIA

Outro ponto que ilustra com propriedade a forma como esses textos põem em cena a guerra de culturas analisada aqui é a maneira pela qual eles desmitificam mitos que podem ser considerados fundadores da modernidade de suas respectivas literaturas. Refiro-me ao mito do “bom revolucionário” na Europa, e ao mito do “bom selvagem” no Brasil.

Sendo a Revolução Francesa considerada como o início de uma nova era, ela se torna logo o grande mito do mundo ocidental, e seus artesãos, os heróis míticos que todos conhecemos. Reforçado pela utopia marxista, e assimilado à idéia de revolução em si, esse mito iria, neste início de século, nutrir também o da revolução proletária, e com ele, o do herói revolucionário exemplar; a prova está, sobretudo, no sucesso que obtiveram, no entreguerras francês, os romances de um André Malraux, por exemplo. Ora, ao relatar as aventuras políticas de Moravagine na Rússia pré-revolucionária, Cendrars vai evidenciar em particular o componente menos nobre que existe na imagem do revolucionário, aquele que conduz ao terrorismo, e daí ao banditismo; é essa imagem que lhe permite levar ao paroxismo sua representação da violência pela violência. E vai mais longe, procedendo a uma verdadeira sátira da Revolução Francesa, ao mostrar seus “Filhos do Diabo” (como ele mesmo os designa), “a fim de conservar uma aparência de legalidade aos olhos de [seus] últimos partidários”, erigindo-se em tribunal revolucionário, onde “só havia uma sentença: a morte” (*Mo*, p. 70).

O Brasil, tendo herdado de Chateaubriand a imagem do “bom selvagem”, transformou-a, por sua vez, em mito fundador de uma literatura romântica,

indianista e nacionalista. Ora, o modernismo brasileiro, que, como todo movimento de vanguarda, teve, ele também, um caráter neo-romântico, mostrou-se, já o vimos, nacionalista ao extremo - mas também deveras crítico em relação à realidade brasileira. A própria personagem de Macunaíma será um símbolo vivo desse espírito crítico: imagem às avessas do índio europeizado (23), o índio brasileiro de Mário de Andrade, embora divertido e simpático, não deixa de ser muito pouco edificante. Assim, o livro de Mário - dedicado, aliás, a Alencar na sua primeira edição - opera a mais completa desmitificação do “bom selvagem”, tal como nos legara, através de Chateaubriand, o romantismo brasileiro.

Há, no entanto, uma diferença fundamental entre as respectivas iconoclastias: o mito que Cendrars busca destruir tem suas origens na sua própria cultura, ao passo que a imagem mítica colocada em questão por Mário lhe fora imposta do exterior - da própria França, aliás. Os caminhos voltam, pois, a se cruzar, para se reencontrar talvez definitivamente.

FUGAS E REENCONTROS

É o que parece confirmar o último aspecto a ser considerado aqui, e que nos permitirá ouvir as “vozes” dos próprios autores em sua respectiva guerra cultural.

“Todos os belos livros se parecem. Eles são todos autobiográficos” - diz Cendrars, “respondendo” às inúmeras perguntas sobre suas projeções pessoais em seus textos de ficção. As relações entre Cendrars e a personagem de Moravagine constituem talvez o mais complexo dispositivo de ficcionalização de si que Cendrars teria acionado, razão pela qual muito já se escreveu sobre elas. Da mesma forma, a crítica brasileira já gastou muita tinta a respeito das relações de Mário de Andrade com “nosso herói”. Por outro lado, a presença do autor como narrador por delegação de palavra - narrador em segundo grau - é tão evidente quanto ambígua, em ambos os textos: ao leitor, que passara todo o texto a associar a dupla Moravagine/Raymond com uma possível dupla personalidade do seu criador, uma surpresa é reservada no final, quando este surge, fazendo “uma ponta” na narrativa; assim também, o papagaio que “rouba” a voz ao autor-narrador de *Macunaíma*, no finalzinho do texto, tem por onde surpreender o leitor

23 Cf. Haroldo de Campos, “Oswald de Andrade”, in *Europe*, n.º 599, março de 1979 (pp. 27-37), p. 35.

crítico, ansioso por identificar as diferentes “vozes” do texto.

No entanto, é sobretudo quando esses ambíguos narradores se tornam narradores “em terceiro grau”, calando os demais para fazer ouvir os discursos do saber que os autores querem veicular em seus livros, que sua presença aí vai nos interessar. Pois esse saber se opõe - e a guerra continua: em *Moravagine*, é a voz de autoridade da ciência - a Medicina, mas também a Filosofia da Existência, do Progresso, da Modernização -, aquela mesma que sufocava a Europa nesse início de século, e que se trata, para Cendrars, de ridicularizar - como se pode notar no pequeno exemplo (um entre muitos) que segue:

“Há no homem moderno uma necessidade de simplificação que tende a se satisfazer por todos os meios. Essa monotonia artificial que ele se esforça por criar, essa monotonia é o sinal de nossa grandeza. Ela marca a imposição de uma vontade, de uma vontade utilitária; ela é a expressão de uma unidade, de uma lei que rege toda nossa atividade moderna: a lei da utilidade” (*Mo*, p. 132).

Em *Macunaíma*, Mário incorpora à ficção a pesquisa folclórica - “uma das opções mais fecundas de toda a cultura brasileira nesse período” (24) -, fazendo reviver, no registro moderno, lendas e mitos indígenas, africanos e sertanejos, além de explorar as diversidades lingüísticas e os costumes regionais brasileiros. Em suma, esse discurso do saber que atravessa o livro de Mário mostra a realidade brasileira profunda, que se trata para ele de valorizar, segundo o espírito da época, combatendo tudo o que vem do exterior. Diante da erudição da ciência, soberana na Europa, eleva-se assim a magia do folclore, que define o Brasil.

Contudo, se o que visa Cendrars é obliterar essa ciência, a ponto de lhe associar a figura de um verdadeiro monstro humano, não estaria ele, na verdade, do lado da magia? É o que Mário de Andrade, por mais voltado que estivesse para seu próprio país, parece ter não apenas reconhecido, mas sobretudo inscrito em filigrana em *Macunaíma*, de modo a deixar aí um sinal de ligação explícita entre seu livro e Cendrars. Assim, em meio aos diferentes elementos desse verdadeiro requisitório contra os abusos das influências

estrangeiras no Brasil, que fazem de Mário um dos mais representativos protagonistas, do lado brasileiro, dessa guerra de culturas focalizada aqui, o leitor certamente se surpreenderá ao encontrar, em plena sessão de macumba, fazendo companhia a Macunaíma, bem como a um grupo de escritores brasileiros bem conhecidos, nem mais nem menos do que o próprio Cendrars:

“E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, *Blaise Cendrars*, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada” (*Ma*, p. 63; grifo meu).

Para que Mário o coloque como personagem de seu texto, e, ademais, como “macumbeiro”, o poeta francês só podia estar, com efeito, do lado brasileiro, nessa guerra que o Brasil empreendia então contra a Europa. Fica consignada assim, da melhor forma literária possível, a “brasilidade” de Cendrars, que sua obra futura iria, de fato, comprovar.

Assim, “nosso” Blaise Cendrars, que deixa a Europa cansado de tantas guerras insensatas, acaba tomando parte, no país que se tornaria sua segunda pátria espiritual, de uma outra guerra, em nada insensata porém: uma guerra em que não há mortes, e nem mesmo vencidos, mas apenas vencedores. A prova está justamente nessas duas obras-primas que ela nos legou, as quais, mesmo estando em guerra contra seu próprio passado cultural, veiculam uma vigorosa representação de suas respectivas culturas, ao mesmo tempo em que põem em evidência sua relação de oposição recíproca, permitindo-nos hoje compreender melhor não apenas as culturas em si, mas também as relações que elas têm mutuamente mantido na Modernidade.



MÁRIO DE ANDRADE
POR ARMANDO
ALVES PACHECO

24 A. Bosi, *História Concisa da Literatura*, p. 396.