

Autora | Author

Silvani Lopes Lima*
[slopeslima@gmail.com]**MONTEIRO LOBATO E MÁRIO DE ANDRADE:
CONFLUÊNCIA DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA****MONTEIRO LOBATO AND MÁRIO DE ANDRADE:
CONFLUENCE OF BRAZILIAN POPULAR CULTURE**

Resumo: Neste artigo apresentamos uma leitura de textos dos escritores modernistas Monteiro Lobato e Mário de Andrade, apontando pontos de aproximação entre os autores no que se refere à exploração do folclore e da cultura popular brasileira. No caso de Lobato, fizemos uma leitura de *Histórias de tia Nastácia* e *O Saci*; enquanto em Andrade abordamos a obra *Clã do Jabuti*. Propomos uma análise das obras buscando evidenciar que ambos os autores transitam entre o erudito e o popular e por isso conseguem explorar com maestria tais elementos em seus textos. Nesse sentido, cabe ressaltar que o aproveitamento estético das marcas da oralidade, na escrita desses dois autores, é que promove uma relação entre a moderna literatura nacional e a tradição da cultura popular.

Palavras chave: escritores modernistas, cultura popular, Brasil.

Abstract: In this article we present a reading of texts by the Modernist writers Monteiro Lobato and Mário de Andrade, by approaching them regarding the analysis of Brazilian popular folklore and culture. About Lobato, the analyzed texts were *Histórias de tia Nastácia* and *O Saci*; while in relation to Andrade, the analyzed text was *Clã do jabuti*. It is proposed the analysis of these works in order to identify that both authors pass through erudite and popular and, thus, they can explore such elements in their texts with mastery. In this sense, it should be emphasized that the aesthetic use of the marks of orality in the writing of these two authors is what promotes a relationship between the modern national literature and the tradition of the popular culture.

Keywords: modernist writers, popular culture, Brazil.

Recebido em: 24/07/2018

Aceito em: 06/07/2019

INTRODUÇÃO

No presente estudo propomos uma aproximação entre Monteiro Lobato e outro modernista, figura chave do movimento de 1922, o escritor Mário de Andrade. Ambos os autores produziram textos que tomaram como conteúdo, ou pelo menos como inspiração, histórias do universo folclórico e mítico do povo brasileiro. No caso de Monteiro Lobato, ficaram célebres suas personagens recortadas do povo como Tia Nastácia e Tio Barnabé, ou aquele que passou a ser o grande representante do caipira no Brasil, Jeca Tatu. Mário de Andrade, por sua vez, voltou-se para a cultura popular nacional como um todo, aproveitando a figura do caipira, a música, as lendas, as festas, etc. Mais que um ficcionista da cultura popular, Mário de Andrade foi alguém que estudou, teorizou sobre e compilou registros dessa cultura.

Costa Lima (1968) defende a ideia de que os modernistas brasileiros pouca influência tiveram das vanguardas europeias, ou que pelo menos suas propostas vanguardistas não possuíam o mesmo sentido daquelas. Para ele, enquanto a Primeira Guerra apresentava uma face cruel para os artistas europeus, com “o desmascaramento sangrento da euforia burguesa da *Belle Époque* e da crença no infinito progresso da razão e do homem” (COSTA LIMA, 1968, p. 36), as mudanças infraestruturais ocorridas no Brasil não geravam grandes conflitos. Os modernistas brasileiros buscavam a terra, algo já inconcebível para os europeus, mas que no Brasil ainda apresentava sentido, pois uma vez que “o sistema literário nacional estivera em confundir natureza com cartão postal” (p. 36), a preocupação com a realidade nacional apresentava um dado novo.

Essa preocupação apontada por Costa Lima se conjuga na abordagem que propomos da obra dos dois modernistas em questão, pois a tematização da cultura de um povo nada mais é do que o “aprofundar-se” no conhecimento sobre a terra.

A COMPREENSÃO DO “SER POVO” EM MONTEIRO LOBATO

Aludimos aqui a duas obras de Monteiro Lobato, *O Saci* (1921) e *Histórias de Tia Nastácia* (1937), por considerar que ambas enfocam a cultura do povo, especialmente através do reaproveitamento das narrativas orais circundantes no país. Conforme Otávio Farias Filho (1999), quando analisa as personagens do *Sítio*, é Tia Nastácia quem encarna o folclore popular de origem africana e nativa dentro daquele universo. Isso se confirma quando vemos que a eleita para contar as histórias

do povo é a velha empregada do Sítio, que se mostra um grande repositório das narrativas locais. Walter Benjamin (1987), em seu conhecido ensaio intitulado *O narrador*, tece inúmeras considerações a respeito desta instância. Ele afirma que a narrativa oral, fonte de todo texto narrado, surge de dois tipos de narradores anônimos que se interpenetram: aquele que vem de longe – pois o povo diz que “quem viaja tem muito a contar” –, mas também aquele que nunca saiu da sua terra natal e que conhece suas histórias e sua tradição. Podemos apontar a personagem de tia Nastácia como pertencente a um dos tipos arcaicos de narradores apontados por Benjamin: ela é o narrador sedentário, aquele que nunca saiu de suas terras e que, portanto, conhece as tradições e histórias locais. Por isso é essa a personagem escolhida por Lobato para ser a narradora de seu livro de “estórias”, ninguém melhor do que alguém do povo para saber contar as histórias deste povo. Tia Nastácia ganha importância nesse contexto, pois, apesar de ser analfabeta, ela, melhor do que qualquer outra pessoa do sítio, tem internalizados os causos passados oralmente através de gerações.

Assim, em *Histórias de Tia Nastácia*, o narrador onisciente introduz a narrativa, lança o motivo para os relatos no primeiro capítulo e depois passa a palavra à negra velha que conta os causos. Entretanto, quando se trata de trazer a etimologia da palavra folclore – atendendo a uma curiosidade de Pedrinho – o narrador recorre à Dona Benta, que simboliza a cultura letrada no reino do sítio. Isso ocorre porque obviamente uma pesquisa de cunho filológico não poderia ser exigida da Tia Nastácia que disso nada entende, porém Pedrinho reconhece: “Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela”. (LOBATO, 1964, p. 7). No final de cada história contada, o narrador abre espaço para os comentários dos ouvintes, mas sinaliza na grafia essa mudança de narrador.

As histórias são muito repetitivas, há um grande número de narrativas sobre reis, riqueza e dinheiro; e a grande maioria das histórias são fábulas, nas quais os protagonistas das ações são animais, há quase sempre um jogo de esperteza entre os bichos que se repetem nas diferentes narrativas: o macaco, a onça, o jabuti (sobre quem há mais histórias – sete relatos), o lagarto, a raposa, o veado, o coelho, a formiga, o pinto e o sapo. Além de repetitivas, as histórias são muitas vezes ingênuas e sem sentido, pois na passagem de “boca em boca” elas vão sendo deformadas. Sobre esse aspecto, Lobato gera um interessante debate a respeito do contraste e da falta de entendimento que há entre a alta literatura e a literatura popular, através da fala de Emília, a grande personagem lobatiana. Marcada pelo

seu conhecimento do mundo da alta cultura e pelas suas posições críticas, Emília vê sempre de “nariz torcido” as histórias que tia Nastácia conta, percebe que, em relação às histórias dos autores clássicos que o pessoal do Sítio está lendo, aqueles relatos são muito simples e bobos. Emília nota como as estruturas se repetem, como podemos ver nos fragmentos reproduzidos abaixo:

– Bom – disse Emília. Esta já está mais bem arrumadinha. Mas eu noto uma coisa: as histórias populares parecem que são uma só contadas de mil maneiras diferentes. Falam tanto na tal imaginação do povo e eu não vejo nada disso. Vejo apenas uma grande pobreza. (LOBATO, 1964, p. 40-41)

– Continua o negócio do número três – disse Emília. Tudo tem que ser três! O povo não passa sem um rei e três príncipes, dois maus e um bom. E o bom é sempre o mais criança.

– E o castigo dos maus – juntou Narizinho – também é sempre o mesmo: a amarração em cauda de cavalo ou burro bravo. Acho muito bárbaras essas histórias. (LOBATO, 1964, p. 80)

Podemos observar, nessa incompreensão que Emília e Narizinho têm em relação à cultura da grande massa, a presença, na ficção lobatiana, de uma problematização apontada por Maria das Graças Paulino em um artigo sobre a leitura popular na obra do autor, diz ela:

É admirável a serenidade com que Lobato constatou que, para a grande maioria das pessoas, faz parte do entendimento e do gosto uma boa dose de repetição. [...] Como sabia Lobato, o repetido está entrelaçado à vida popular. Lembremo-nos dos ritos, ou dos refrões, por exemplo. Por outro lado, é inegável que os artistas sofrem a ânsia do novo de maneira muito mais intensa que as pessoas comuns. Ao artista, facilmente repugna tudo que parece redundante, repetido. (PAULINO, 1983, p. 55)

Como não poderia deixar de ser, a boneca fica exultante com as histórias onde a esperteza e a inteligência vencem a força bruta, é o caso das fábulas e de algumas histórias sobre homens, em que o homem pobre vence o rico, ou o pobre consegue tornar-se rico pela esperteza. No caso das fábulas, os animais símbolos da esperteza são o macaco e o jabuti, que sempre vencem os desafios. Em oposição a eles está a onça,

que sempre tenta usar a força e se dá mal. Notemos isso na seguinte história:

Uma vez uma onça ouviu a música da gaitinha do jabuti e aproximou-se.

– Como você toca bem, jabuti! De que é feita essa gaitinha?

– De osso de veado, ih, ih! – respondeu o cascudo.

A onça, que estava querendo apanhar o jabuti, veio com um plano.

– Sou um pouco surda – disse ela. Toque mais perto da abertura do buraco.

O jabuti apareceu na abertura do buraco e tocou, mas no melhor da festa a onça deu um bote para pegá-lo. O jabuti afundou a tempo; mesmo assim ficou com uma pata nas unhas da onça.

– Ah, ah, ah! riu-se ele. Pensa que agarrou minha pata, mas só pegou uma raiz de pau! Fiau!...

A onça soltou as unhas, desapontada.

O jabuti deu outra gargalhada.

– Grande boba! Era minha pata mesmo que você havia agarrado. Fiau! Fiau!

A onça jurou que não sairia da beira daquele buraco enquanto não apanhasse o jabuti – e ficou lá até morrer de fome. (LOBATO, 1964, p. 151)

Também é interessante notar o homem e os animais sendo postos em pé de igualdade, ou até mesmo de superioridade destes em relação àquele, nas fábulas. É o que ocorre nas histórias de *O jabuti e os sapatinhos* e *O jabuti e o homem*. Na primeira, o homem disputa com o jabuti e o lagarto a mão da filha da onça, e o jabuti, usando de esperteza, logra os outros dois. Na segunda, o homem inicialmente subjuga o jabuti ao levá-lo para casa e prendê-lo em uma gaiola. Mas depois o jabuti, sempre com sua gaitinha, engana os meninos, filhos de seu raptor, e foge para o mato. O homem até tenta pegá-lo outra vez, mas: “O homem foi lá. – Ó jabuti! O jabuti respondeu: ‘Oi!’. Por mais que o homem procurasse, não o achava. – Vem cá, jabuti! E o jabuti: ‘Oi!’. Cada vez respondia de um lugar diferente, até que o homem danou e voltou para casa, muito desapontado” (LOBATO, 1964, p. 147). Assim se estruturam as fábulas presentes em *Histórias de tia Nastácia*, sempre nesse jogo de esperteza dos personagens.

As últimas histórias narradas remetem ao universo popular de outros países, portanto exigem um conhecimento que ultrapasse o local. Por isso essas histórias são narradas pela avó, Dona Benta. A tia Nastácia esgota o seu repertório de “estórias”, ou pelo menos se impacienta de narrá-las, e vai cuidar

de seus afazeres. As histórias narradas pela avó passam por Cáucaso, Pérsia, Congo, pelos povos esquimós, pela Rússia, Islândia e acaba no Brasil novamente, com uma história do Rio de Janeiro.

A outra obra escolhida por nós para representar o universo popular tematizado por Lobato é *O Saci*, um texto que se constrói como uma verdadeira “iniciação” ao mundo das lendas brasileiras. O ente responsável por essa introdução a esse universo é uma das figuras mais representativas das nossas lendas, o saci pererê. É ao negro velho tio Barnabé que Pedrinho recorre para investigar sobre o saci. Tio Barnabé representa a voz do povo, portanto ninguém melhor do que ele para falar do “talzinho” que, segundo conta,

é um diabinho de uma perna só que anda solto pelo mundo, armando renações de toda sorte e atropelando quanta criatura existe. Traz sempre na boca um pitinho aceso, e na cabeça uma carapuça vermelha. A força dele está na carapuça, como a força de Sansão estava nos cabelos. Quem consegue tomar e esconder a carapuça de um saci fica por toda a vida senhor de um pequeno escravo (LOBATO, 1988, p. 14).

Sobre as renações que apronta o saci, Tio Barnabé diz que o pequeno ser

azeda o leite, quebra a ponta das agulhas, esconde as tesourinhas de unha, embaraça os novelos de linha, faz o dedal das costureiras cair nos buracos, bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas. Quando encontra um prego, vira ele de ponta pra riba para que espete o pé do primeiro que passa. Tudo que numa casa acontece de ruim é sempre arte do saci. Não contente com isso também atormenta os cachorros, atropela as galinhas e persegue os cavalos no pasto, chupando o sangue deles. (LOBATO, 1988, p. 14)

Assim como inúmeras pessoas do povo, Tio Barnabé jura ter visto o saci e relata as visitas que recebeu do dito serzinho na sua cabana. Por ser um grande conhecedor dessa entidade, o negro velho inclusive se dispõe a ensinar Pedrinho como pegar um saci em redemoinho.

É interessante notar que tio Barnabé diz que, para o homem em plenos sentidos, o saci é invisível, quando se tem um saci preso em garrafa não se pode vê-lo, a menos que se caia na “madorra”: “num dia bem quente, quando os olhos da gente começam a piscar de sono, o saci pega a tomar forma, até que fica perfeitamente visível” (LOBATO, 1988, p. 17). Sendo assim, o mundo a que estamos sendo introduzidos não se es-

trutura pelo estado consciente, pelo pleno senso de realidade, mas muito pela imaginação, no estado limite entre a realidade e a fantasia, ou mesmo no próprio mundo da fantasia. De alguma forma, o texto adverte que é com esse entendimento que devemos olhar para as “estórias” que iremos conhecer.

Depois de pegar um saci, Pedrinho faz com ele um acordo e a criaturinha o insere no mundo secreto da mata virgem. Nesse contexto, ressalta-se a inferioridade do homem em relação à natureza, nesta aquele é um ser muito atrasado em relação às criaturas da mata. O saci, quando fala das vidinhas da mata, diz que cada qual nasce sabendo fazer o certo – e não erram. Os grilos nascem sabendo fazer buracos, os pernilongos nascem sabendo picar, e assim por diante. Sobre isso Pedrinho argumenta: “Sim, nascem sabendo e nós temos que aprender com nossos pais ou nos livros. Isso só prova o nosso valor. Que mérito há em nascer sabendo? Nenhum. Mas há muito mérito em não saber e aprender pelo estudo”. (LOBATO, 1988, p. 25) Ao que o saci responde:

Perfeitamente – concordou o saci. – Não nego o mérito do esforço dos homens. O que digo é que são seres atrasadíssimos – tão atrasados que ainda precisam aprender por si mesmos. E nós somos seres aperfeiçoadíssimos porque já não precisamos aprender coisa nenhuma. Já nascemos sabidos. Que é que você preferia: ter nascido já com toda a ciência da vida lá dentro ou ter de ir aprendendo tudo com o maior esforço e à custa de muitos erros? (LOBATO, 1988, p. 25).

Diante disso, Pedrinho obriga-se a concordar com o seu interlocutor que é mais cômodo nascer sabendo: “– Sim, nesse ponto você tem razão, saci. Mas que é que faz todas essas vidinhas viverem? Está aí uma coisa que minha cabeça não compreende” (LOBATO, 1988, p. 25-26). Assim, Pedrinho vai tendo inúmeras lições com o saci, sobre a vida, sobre a morte e sobre o medo. Até que começa a conhecer os seres das lendas de quem sempre ouviu falar: o boitatá e o negrinho do pastoreio (ambos de lendas do sul do país); conhece a Iara; vê a onça e a sucuri de perto; conhece o local de origem da sacizada e consegue vê-los ainda nos “casulos”, em gomos de taquara.

Entretanto, nessa vida intensa da mata, há um horário fatídico para os seres noturnos, é a meia-noite. Ansiosos, Pedrinho e saci aguardam a hora zero do dia para verem os seres da escuridão. Nesse momento, o menino sente medo e é o saci quem resolve tudo:

– Não se arreie de coisa nenhuma. Deixe tudo por minha conta, que nada de mal há de acontecer – disse o saci, correndo os olhos em redor como em procura de alguma coisa.

Há ali uma peroba minha conhecida, onde encontraremos o melhor dos refúgios.

[...]

Muito bem – disse o menino – mas só quero saber como poderei enxergar qualquer coisa de noite nesta floresta que de dia já é tão escura.

– Para tudo há remédio – foi a resposta do saci. – Espalharei pelas árvores vizinhas centenas de lanterninhas vivas, de modo que você enxergará como se fosse dia. Mas antes é preciso que coma estas sete frutinhas vermelhas – concluiu, apresentando ao menino um punhado de frutinhas do tamanho de amoras bravas.

Pedrinho desconhecia aquelas frutas e foi com uma careta que mordeu a primeira, tão amarga era. Mas comeu as sete, e logo em seguida sentiu uma deliciosa tonteira invadir-lhe o corpo, deixando-o num esquisito estado de consciência jamais sentido. Era como se estivesse dormindo acordado. (LOBATO, 1988, p. 31-32).

Observamos mais uma vez que, assim como foi para ver o saci, o menino precisa estar com os sentidos afetados para poder viver essa experiência. É nesse estado, próximo ao onírico, que Pedrinho vê acontecer a reunião da sacizada, que combina as reações que serão feitas durante a noite, e vê desfilar na mata o lobizomem, a mula-sem-cabeça, a porca dos sete leitões e o caipora. Do lobizomem, Pedrinho não pode deixar de notar, apesar do medo, “que o monstro tinha a pele virada, isto é, o pêlo para dentro e a carne para fora – uma coisa horrível! No mais, era um perfeito lobo, embora de dimensões muito avantajadas”. (LOBATO, 1988, p. 33). Sobre a mula-sem-cabeça, saci alega que se trata do “mais sinistro duende que há no mundo; tem o dom de transtornar a razão de todos que a vêem”. (LOBATO, 1988, p. 34).

O mote da captura do saci foi o modo de o autor apresentar ao mundo fictício do sítio e ao mundo do leitor o universo fascinante das lendas populares. Notamos que tudo se passa em estado à parte da razão, já que em posse de todos os sentidos não é possível o acesso a esse espaço e tempo mágicos.

Tanto em *Histórias de tia Nastácia* quanto em *O saci*, por meio da curiosidade das personagens crianças, do conhecimento das personagens recolhidas do povo, das narrativas recuperadas (lendas, mitos, fábulas, etc.) e graças ao recurso

do *nonsense*, Lobato consegue fazer um passeio pela cultura popular do Brasil.

Na sequência, veremos como Mário de Andrade, em *Clã do Jabuti*, também constrói sua poesia a partir de motes populares, percorrendo diferentes regiões e costumes do país.

CLÃ FOLCLÓRICO: CONFIGURAÇÃO DO POPULAR MÁRIO DE ANDRADE

O percurso de Mário de Andrade como poeta foi objeto de estudo de João Luiz Lafetá em *Figurações da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade* (1986), no qual o crítico aponta que a produção poética do autor é resultante de diferentes máscaras: do poeta arlequinal, do poeta das diversidades, do poeta aplicado, do poeta espelho sem reflexos e do poeta político.

Clã do Jabuti (1927), texto sobre o qual propomos algumas reflexões, escreve-se sob a máscara do poeta aplicado, dentro da perspectiva de Lafetá. Nesse livro, diferentemente de alguns publicados anteriormente, como *Paulicéia desvairada* (1922), o autor se afasta da cidade de São Paulo, da imagem da cidade grande que se movimenta freneticamente, e se estende para todo o país, citadino e rural, objetivando mostrar as diferentes faces do Brasil. Faz poesia das cantigas populares (modas, rondós, sambinha, arraiada, toada), recorrendo muito ao verso em redondilha maior. Lendas e crenças do povo brasileiro também se tornam temas na lírica do *Clã*.

Sendo assim, é a incorporação da cultura popular na construção poética que tomamos como pauta para esta leitura dos poemas do *Clã do jabuti*. O poeta procura romper as fronteiras da forma erudita e incorporar a diversidade cultural na escrita literária. Ao que parece, na época da produção desse livro de poesias, o Modernismo, no auge das vanguardas, ainda está marcado pela positividade e pela euforia em relação à integração dos estados e das classes através da arte. No texto *A arte e o futuro da cultura*, de Eduardo Subirats (1986), que trata da crise da modernidade, vemos que a vanguarda pensava a libertação da arte e o que houve de fato foi a banalização artística. Parece que o “poeta folclórico”, conforme Antonio Candido (2000) denomina o poeta de *Clã do jabuti*, constrói a sua obra imbuído desse espírito de libertação da arte de que fala Subirats. Ao usar os temas e as formas do folclore, o poeta alcança a libertação da poesia das amarras da elitização imediatamente anterior.

Clã do Jabuti é um livro que tematiza o local ao se voltar para o espaço nacional, mas que, na construção literária, na

sutileza da linguagem, na presença do imaginário enquanto lugar de produção de significados, alcança o universal. Não deixa de se fazer presente na obra a face do poeta estudioso e conhecedor da cultura clássica do ocidente, mas ele também é, antes de tudo, um grande conhecedor da cultura popular local, diminuindo assim a distância entre o ilustrado e o popular – o poeta que observa o carnaval carioca “treme em seus preconceitos eruditos”, nem por isso deixa de explorar de perto a grande festa do povo.

O autor alcança na sua produção o que o texto moderno propunha conforme a definição de João Alexandre Barbosa (1982, p. 29): “leva para o princípio de composição um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos ‘realistas’, mudando a maneira de articular a realidade no espaço da linguagem”.

Nos poemas de *Clã do jabuti* sintetizam-se as contribuições do Modernismo levantadas por Antonio Candido (2000): a destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, enfim, a irreverência como atitude. Candido afirma que há dois grandes momentos de ruptura na literatura brasileira: primeiro com o Romantismo e depois com o Modernismo. Mas o primeiro foi muito mais uma mudança das formas do que do conteúdo, mantém-se uma escrita de convenção na afirmação do nacional idealizado. O segundo momento realiza uma libertação das formas e do conteúdo. Agora a afirmação do nacional se dá pela valorização do conteúdo primitivo, rústico, pela exposição do Brasil como ele é. (CANDIDO, 2000).

Os modernistas quiseram desvelar a nação quando se voltaram para suas diferentes manifestações culturais, poetizando e teorizando esses conteúdos. Ao relermos Monteiro Lobato e suas inúmeras realizações, percebemos que isso não se deu somente com os modernistas de 1922 (nestes incluído Mário de Andrade), mas também com aqueles que fizeram uma revolução e marcaram a literatura brasileira nesse período, ainda que não tenham sido reconhecidos como integrantes do grupo da Semana de Arte Moderna. Nos textos desses autores modernistas, a cultura popular perde seu caráter exótico que a distanciava e a diminuía em relação à cultura erudita.

Quando pensa o Modernismo e a manifestação das vanguardas no Brasil, Ferreira Gullar enfatiza essa questão. Ele acredita que,

como Alencar, Mário de Andrade quer também criar uma ‘língua brasileira’, e como Alencar ele cria, na verdade, um estilo literário. A diferença fundamental é que, como já agora o país existe muito mais – possui alguma autonomia econômica em comparação com a do século XIX, classes mais definidas,

pontos de referência críticos e perspectivas mais claras dos problemas sociais e culturais – o pensamento artístico pode se exercer com mais objetividade e profundidade, apoiado em uma realidade social bem mais palpável. (FERREIRA GULLAR, 1984, p. 41).

Gullar afirma ainda que as vanguardas europeias foram adaptadas à realidade brasileira a qual não podia se servir do negativismo fundamental que marcava aquelas correntes. O Modernismo aceitou, mas ainda assim com outro sentido, “o irracionalismo como valorização do ‘primitivismo’ nacional, da cultura indígena (lendas e mitos) e da selva, como repositório presente, daquela cultura. Deu-se uma ‘barbarização’ da sofisticação europeia.” (FERREIRA GULLAR, 1984, p. 47).

Zilá Bernd aponta como Mário de Andrade escreve *Macunaíma* (1928) em oposição aos modelos do Romantismo, afirma que

a identificação de Mário com a visão do mundo do povo e a adesão à sua concepção mítica, que se opunha frontalmente ao esquema lógico-racional da tradição europeia, fez com que incluísse no fluxo narrativo elementos insólitos, a exemplo do realismo maravilhoso latino-americano. (BERND, 1992, p. 48).

A autora observa ainda que:

a concepção do tempo na sua escritura deixa de fundar-se em um retorno nostálgico ao passado, para introduzir a noção de busca simbolizada pelos constantes deslocamentos – viagem – do personagem. Essa viagem simboliza a procura do conhecimento, da verdade e da própria identidade. (BERND, 1992, p. 48).

Em *Clã do Jabuti*, escrito anteriormente à *Macunaíma*, já notamos esses elementos na obra: a identificação do poeta com a visão mítica do povo manifestada no reaproveitamento das lendas e mitos na sua poesia, assim como a “viagem” que o poeta realiza por diferentes espaços nacionais, procurando não só conhecer e mostrar o Brasil como afirmar a sua própria identidade. É o que encontramos na afirmativa de Lafetá (1986) de que o *poeta aplicado* realiza dois movimentos simultâneos: um é a descoberta, a revelação e o aprimoramento do Brasil; outro, a descoberta, a revelação e o aprimoramento do próprio “eu”.

Nesse sentido, ao emprendermos uma análise dos poemas que compõem o *Clã*, encontramos em um poema como *Noturno de Belo Horizonte* uma visão do Brasil como comuni-

dade nacionalmente unificada, com a força de coesão de uma língua comum e a encarnação de uma consciência coletiva e de uma experiência partilhada, como fica evidente no fragmento em destaque (v. 372-378):

Que importa que uns falem mole descansado
Que os cariocas arranhem os erres na garganta
Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
Que tem se o quinhentos réis meridional
Vira cinco tostões do Rio pro norte?
Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,
Brasil, nome de vegetal!...

(ANDRADE, 2013, p. 258)

O poeta come amendoim, poema que abre *Clã do Jabuti*, pode ser visto como poema-síntese, que resume o Brasil, caracterizando o povo através da referência à religiosidade, às cantigas e danças, à língua falada e à própria história do país, enquanto colônia e depois quando se torna República, quando ainda não sabia o que era ser uma nação independente: “Duma feita os canhamboras perceberam que não tinham mais escravos / Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã / A gente ainda não sabia se governar...” (ANDRADE, 2013, p. 208, v. 9-11). Ao ler os versos, deparamo-nos com um Brasil imenso e bom, escrito “de palavras incertas num remelexo melado melancólico...” (v. 24), que marca bem a lentidão e até mesmo a languidez desse povo “tropical”. Na estrofe que refere o título do poema, o amendoim parece ser o “combustível” da reflexão do poeta sobre a cultura brasileira. Olhemos os versos 21-27:

Brasil...
Mastigado na gostosura quente do amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remelexo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas...

(ANDRADE, 2013, p. 209)

A lentidão da linguagem, dada pela repetição de sons nas aliterações e nas assonâncias, sugere ao leitor que o poeta “rumina” as palavras e as ideias que desenvolve nos versos.

Em *Carnaval carioca*, o eu lírico, representante da cultura erudita, faz-se observador da grande festa popular. O carnaval

simboliza a mistura de raças própria do Brasil – “um negro dois brancos três mulatos, despuedores” (ANDRADE, 2013, p. 211, v. 15) – em um mundo liberto de pecados. No entanto, essa alegria aparentemente completa não o é, pois é um momento de fuga da realidade de pobreza, como verificamos nos versos a seguir (v. 55-59):

Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo
Uma ruga esquecida uma ruga longínqua
Como esgar de uma angústia indistinta ignorante...
Só eu pude gozá-la.
E talvez a cama de ferro curta por demais...

(ANDRADE, 2013, p. 212)

O poeta leva ao carnaval o poder transformador da linguagem, capaz de tornar sublime a realidade vulgar, como verificamos nos versos abaixo (v. 84-87;89;97-101):

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
Eu te levava uns olhos novos
Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,
Meus lábios murmurando de comoção assustada
[...]
É que sou poeta
[...]
Sou o compasso que une todos os compassos,
E com a alegria dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores
A mesquinhez da realidade.

(ANDRADE, 2013, p. 213-214)

Os demais poemas do *Clã* completam essa revelação do Brasil na sua originalidade, passeando de norte a sul do país, mostrando um pouco dos cenários, costumes e atividades do norte, nordeste e sul. Estamos pensando em poemas como *Tempo das águas* (p. 266), *Tostão de chuva* (p. 269), *Coco do major* (p. 274) e *Acalanto do seringueiro* (p. 288), que remetem a esses espaços.

No poema *Tempo das águas*, o vocabulário empregado nos leva a crer que o universo retratado é o do Sul do país, em um

cenário também campesino. Vejamos o fragmento selecionado (v.1-5; 14-24):

O gado estava amoitando na capoeira.
Agora é a guapiara agachada no lombo do morro
Vazia que não tem mais fim.

De repente faz cócega na cara da gente
A mão de chuva do vento.
[...]
E a água lava até a espinha da gente
E encrespa a crina do animal.
Que gostosura!
Você rejeita o forde da fazenda na porteira
E continua tchoque-tchoque na tijuqueira peguenta da
[estrada.

Em casa,
No brim novo com cheiro de ribeirão
Você deita na rede da varanda,
Chupita o traço da abrideira...
E se conversa.

E se conversa sobre a baixa do café.

(ANDRADE, 2013, p. 266)

No trecho, notamos o uso de um vocabulário bastante específico como “guapiara” (pedregulho ralo e seco) e “abrideira” (cachaça, que serve para abrir o apetite), mas há outros vocábulos como “amoitado” (escondido), “forde” (automóvel), “tijuqueira” (água suja, escura), “peguenta” (barrenta, grudenta), “chupita” (sorver devagar), “animal” (referindo-se a cavalo), que retratam esse universo campesino. Entretanto, o tema da conversa é a baixa do café, o que nos permite pensar que a situação econômica do país, com uma possível situação de crise, interfere ou mesmo quebra essa aparente paz do campo.

Em *Tostão de chuva* aparece a persona Antônio Gerônimo, um sitiante do fundão que acaba perdendo o único bem que possuía por ter sido “desabusado” em oração que fez a padim Pade Ciço. Tendo ele pedido um “tostão de chuva”, Padre Cícero teria dito: “Pros outros mando muita chuva não, / Só dois vinténs. Mas pra Antônio Gerônimo/ Vou mandar um tostão” (v. 14-16). O excesso de chuva acaba por matar o cavalo do homem, o único bem que ainda lhe restava. Em tom de troça, o poema aborda a triste realidade do nordeste do país,

com uma população castigada pelas constantes secas, a qual fica sempre à espera de que um milagre a salve.

O poema *Coco do major* se volta também para o espaço do Nordeste, em específico para o estado do Rio Grande do Norte. Esse poema aborda os costumes regionais e conta um “causo” sobre um major fazendeiro que possuía três filhas, as moças mais lindas da região. Certa vez um sujeito que se atreveu a ir espiá-las, chegando à fazenda com a desculpa de pedir um copo d’água para poder ver as moças, foi obrigado a tomar três moringas cheias d’água. Desde esse episódio, ninguém mais se atreveu a ir ver as moças do major, porque o pai “as guarda com água de pote” (v. 50). Mas uma vez nos deparamos com o tom de troça, mostrando o jogo de esperteza entre o mocetão e o major, do qual este sai vencedor, mas o poema aborda também costumes rígidos do interior do país.

Em *Acalanto do seringueiro*, como o próprio nome revela, o poeta quer compor um acalanto que embale o sono do seringueiro e, ao longo do poema, vai se questionando quem é esse homem que vive nas profundezas da floresta, o que ele tem em comum consigo (poeta), que fala a partir de outro espaço, provavelmente o urbano. O poema é composto de sete estrofes, com número irregular de versos, sendo que a última estrofe é composta apenas por versos repetidos, como um refrão, que se tornam o próprio acalanto, alterando entre “seringueiro, dorme” e “brasileiro, dorme”. Notemos, a título de ilustração, a segunda estrofe do poema (v. 13-25):

Como será a escuriza
Desse mato-virgem do Acre?
Como serão os aromas
A macieza ou a aspreza
Desse chão que também é meu?
Que miséria! Eu não escuto
A nota do uirapuru!...
Tenho de ver por tabela,
Sentir pelo que me contam,
Você, seringueiro do Acre,
Brasileiro que nem eu.
Na escuriza da floresta
Seringueiro, dorme.

(ANDRADE, 2013, p. 288)

Nos versos retomados, o eu lírico levanta questionamentos no sentido de tentar desvendar quem é esse seringueiro, esse “outro” que se opõe ao “eu”, a quem este só pode “ver por tabela” ou “sentir pelo que [lhe] contam”, mas que mesmo assim é

brasileiro que nem ele. Esse sujeito embrenhado nos fundos da mata também trabalha como o eu lírico “[...] pra pagar as pérolas/ Do pescocinho da moça/ Do deputado Fulano” (v. 53-55). Evidencia-se nos versos uma crítica ao descaso com um imenso contingente da população brasileira que vive na invisibilidade.

No que se refere ao aproveitamento das lendas do folclore brasileiro, vemos isso tematizado em poemas como *Toada do pai-do-mato* (p. 264), *Poema* (p. 267) e *Lenda do céu* (p. 270), que aproveitam crenças e lendas indígenas.

O poema *Toada do pai-do-mato* é composto de quatro quadras, seguidas de refrão, o qual enfatiza o conteúdo do último verso de cada quadra. A composição do poema é típica de composições populares. Luís Câmara Cascudo (1999) recupera alguns sentidos desse tipo de composição musical, resumindo que “os elementos possivelmente típicos e constantes ocorrem noutros modelos e ficam no quadro geral das modas ou modinhas matutas, em quadras, com refrão [...]” (CASCUDO, 1999, p. 872). O pai-do-mato é uma figura folclórica do interior do Brasil, popular especialmente na região centro-oeste do país, a qual teria pés de cabrito e o corpo todo coberto de pelos, um ser meio bicho meio homem, que defende a natureza e os animais da floresta (CASCUDO, 1999, p. 659-660). No poema, uma moça que vai à floresta colher frutas é atraída por uma cantiga entoada pelo próprio pai-do-mato. Vejamos as estrofes finais do poema (v. 13-23):

Enganada pelo escuro
Camalalô fala pro homem:
Ariti, me dá uma fruta
Que eu estou com fome.
-Ah...
Estava com fome....

O homem rindo secundou:
- Zuimaalúti se engana,
Pensa que sou ariti?
Eu sou pai-do-mato.

Era o pai-do-mato!

(ANDRADE, 2013, p. 264-265)

O diálogo retratado se passa entre uma moça indígena e o pai-do-mato. A moça emprega o termo “ariti” para se referir ao seu interlocutor, o termo pertence ao vocabulário indíge-

na, da tribo dos parecis, cujos membros se autodenominavam “aritis”. Há outros termos do vocabulário indígena como “camalalô” e “Zuimaalúti”, empregados para designar a moça, o que demonstra que a lenda do pai-do-mato tem uma forte relação com a cultura indígena, esta que é abarcada nos poemas do *Clã*.

Também em *Poema* o universo retratado é o indígena, com a abordagem da lenda da Iara ou mãe-d’água. Conta a lenda que a mãe-d’água, posteriormente designada Iara, é uma espécie de sereia que encanta e mata os homens, afundando-os na água. Observemos como essa lenda é apresentada no poema de Mário de Andrade:

Neste rio tem uma iara...

De primeiro o velho que tinha visto a iara
Contava que ela era feiosa, muito!
Preta gorda manquitola ver peixe-boi.
Felizmente velho já morreu faz tempo.
Duma feita, madrugada de neblina,
Um moço que sofria de paixão
Por causa de uma índia que não queria ceder pra ele,
Se levantou e desapareceu na água do rio.
Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,
Cabelos de limo verde do rio...

Ontem o piá brincabrincando
Subiu na igara do pai abicada no porto,
Botou a mãozinha na água funda
E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara...

(ANDRADE, 2013, p. 267-268)

Segundo a vertente europeia, a mãe-d’água “é alva, loura, meia peixe, cantando para atrair o enamorado que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas.” (CASCUDO, 1999, p. 532). Na versão indígena, aquela originalmente corrente no Brasil, há uma variante da lenda na qual esse ser fantástico não se relaciona com a imagem da mãe, pois a tradição indígena não admite a conotação sexual ligada à mãe, origem de tudo, assim “o mito das águas compreendia a outra expressão misteriosa, não defensiva ou protetora, mas sempre contrária e assassina: a cobra-d’água, cobra-grande, mboiaçu, a cobra-preta, boiúna.” (CASCUDO,

1999, p. 532). Em *Poema* aparece as duas versões do mito, primeiro como cobra feiosa e posteriormente como uma moça sedutora que encantou um índio apaixonado, mostrando que a lenda nativa já sofreu a influência daquela que vem de fora do país.

Em *Lenda do céu*, a linguagem é delicada e cheia de encantos. No recorte do poema trazido para ilustração (v. 17-24; 39-56 e 66-73), percebemos como o recurso de repetição e as rimas externas dão cadência ao poema:

O menino malvado
Taperá machucou.
E já morremorrendo
A coitada falou:
– Piá não me maltrata não...
Eu levo você pro céu...
E nunca ninguém não cansa
De ver as coisas do céu...
[...]

E avoando avoando
Afinal se chegou.
Andorinha desceu.
Curumim apeou.

Abriu os olhos e viu.
Era o céu... ôh boniteza!
Tinha espingarda gangorra
Estilingue... tinha bichos
E tinha tantas surpresas

Que era mesmo um desperdício.

Olha o cachorro jaguar!
Olha a ave seriema!
Da gente bolear nhandus!...
Era que nem um pomar
Com tanta fruta aromando
Que o ar ficava que ficava
Bonzinho de respirar.

[...]
Tinha mandioca e açai
Mate cana arroz café
Muita banana e feijão
Milho cacau... Tinha até
Pra lá do cercado novo
Cheio de taperebás
Um rancho do nosso povo
Com seu mastro de São João.

(ANDRADE, 2013, p. 270-272)

No poema, uma andorinha que é constantemente maltratada por um curumim muito traquinas resolve levá-lo para um passeio no céu. Nesse paraíso celeste, além de rever os parentes que há muito não via e matar as saudades, o menino observa que o espaço é povoado de elementos tipicamente nacionais. Ali, ele poderá viver brincando eternamente. Percebemos que as belezas da fauna e da flora nativas são ressaltadas a ponto de ser possível cogitar que viver no Brasil é viver no próprio céu.

As musicais populares, por sua vez, aparecem em muitos poemas que compõem o livro, nos quais figuram títulos com termos como “rondó” (p. 229), “sambinha” (p. 233), “moda” (p.235, 236, 277 e 288) “acalanto” (p. 237 e 288), “arraçada” (p. 263), “toada” (p. 264) e “coco” (p. 274), que remetem a gêneros musicais populares.

Nessa leitura empreendida a partir de alguns poemas do *Clã*, percebemos que a cultura popular do Brasil, com suas lendas, mitos e ritmos musicais, permeia todo o conjunto poético, por meio do qual o poeta nos conduz magistralmente a um passeio em busca de nossa própria identidade cultural, ou, como ressalta Ana Nunes em seu estudo de mestrado, ao longo de todo o *Clã do jabuti* constatamos “o tom de brasilidade [...] que o poeta tão belamente imprime em seu texto”. (NUNES, 2006, p. 61).

CONFLUÊNCIA ENTRE OS AUTORES

Ao propor uma reflexão sobre a cultura brasileira, Alfredo Bosi (1987) diz que não há uma cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos discursos e comportamentos, e que a admissão de seu caráter plural é o principal passo para compreendê-la. Assim, a cultura das classes populares se encontra, em determinadas situações, com a cultura de massa, e esta, com a cultura erudita e vice-versa. Nesse sentido, a cultura de

massa seguidamente se apropria da cultura popular, ocultando o seu enraizamento, passando ainda a disputar o espaço da formação e do conhecimento delegado à cultura erudita. A indústria cultural, ao dirigir o gosto, engole as outras, sobretudo a popular. Essa fusão de culturas começa já pelo contato inter-étnico que se dá no país desde a sua formação.

A partir da análise das obras de Mário de Andrade e Monteiro Lobato do ponto de vista aqui poposto, pode-se dizer que tanto o primeiro quanto o segundo percebem esse caráter plural essencial da cultura brasileira apontado por Bosi. Na posição de pensadores da cultura nacional, ao se voltarem para as culturas populares, os autores fazem ponte entre os diferentes níveis de cultura. Em Lobato, verificamos isso na exploração que o autor faz das narrativas populares e lendárias em suas obras, opondo o narrador local e enraizado, conhecedor da cultura de seu povo, ao narrador que conhece outros lugares e que pode contar também sobre outras culturas. Em Mário de Andrade, notamos um eu poético que se desloca entre o erudito e o popular, representando a diversidade existente na cultura brasileira. Nesse deslocamento, passa pelo carnaval carioca, pela cultura mineira, pelo homem rústico e incomum que vive entranhado nas matas do Amazonas, pelos “causos” que circulam de norte a sul do país, pelas lendas brasileiras e pela riqueza das composições musicais populares.

É preciso ressaltar ainda que Lobato, na prosa, e Andrade, na poesia, conseguem estabelecer uma relação entre a moderna literatura nacional e a tradição da cultura popular pelo aproveitamento estético que fazem das marcas da oralidade em sua escrita. Tanto *Histórias de tia Nastácia* e *O Saci* quanto *Clã do jabuti* alicerçam essa relação e concretizam a ideia de que tais marcas podem adquirir um status literário, uma vez que carregam particularidades de uma literatura nacional.

Assim sendo, a busca das raízes europeia, indígena e africana que se fincaram em nossas representações culturais possibilitou de fato apresentar uma visão mais real do país que, na sua essência, é mestiço. Os elementos da cultura popular recuperados nos textos estudados funcionam como dispositivos de reconstituição de um Brasil que se amparava em arquétipos europeus e que a partir da proposta modernista busca trilhar o caminho desde suas características lo-

cais, pensando e sentindo por si mesmo e refletindo sobre as questões de seu povo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). **O livro do seminário: ensaios**. Ed. LR Editores Ltda. São Paulo, 1982.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ed. Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 1999.
- COSTA LIMA, Luiz. **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FARIAS FILHO, Otávio. **Monteiro Lobato**. Chapecó: grifos, 1999.
- FERREIRA GULLAR. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. In: _____. **Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio

de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

LAFETÁ, João Luis. **Figurações da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LOBATO, Monteiro. **Viagem ao céu e O Saci**. São Paulo: Ed. Círculo do Livro S. A., 1988.

_____. **Histórias de Tia Nastácia**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1964.

NUNES, Ana Rosa de Mendonça. **Modernismo e tradição da oralidade na poesia: uma leitura de *Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade, e *Catimbó*, de Ascenso Ferreira**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

PAULINO, Maria das Graças. Leitura popular: o novo e o repetido. In: ZILBERMAN, Regina. (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

SUBIRATS, Eduardo. A arte e o futuro da cultura. In: _____. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1986.

LEITE, Lígia Chiappini M.. **O foco narrativo**. São Paulo, Ática.

CURRÍCULO

* <http://lattes.cnpq.br/6892127330891612>