

Macunaíma, el héroe rapsódico de nuestra gente

“Macunaíma”: The Rhapsodic Hero of Our People

 Juan Manuel Fernández

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
juan.fernandez.997@mi.unc.edu.ar

Resumen

En el popurrí rapsódico que compone *Macunaíma*, podemos apreciar una singular asimilación de la sátira que parasita y recrea, de modo irreverente, las convenciones de la literatura y la teoría psicosocial moderna. Este “*brinquedo*”, tal como la llama Mário de Andrade en el primer prefacio inédito, más que una crítica reformadora que denuncia el “sin carácter”, es un retrato lúdico de Brasil –por momentos descarnado, pero también piadoso y condescendiente– que acentúa, en el “*herói de nossa gente*”, una cultura nacional compleja, inabarcable, inaprensible, que resiste los imperativos modernos de caracterización. Esta lectura se hace evidente al reparar en el contrapunto de la rapsodia con discusiones académicas en torno a la cultura nacional y en los diálogos que la obra sostiene con producciones dirigidas al gran público, en diarios y revistas contemporáneas a la obra. Interrogamos, a su vez, la asociación de *Macunaíma* con el rapsodismo popular y con las “literaturas rapsódicas”. *Macunaíma*, se presenta también como un medio de investigación y de encuentro sensible de Mário de Andrade con la cultura popular brasileña.

Palabras clave: Mário de Andrade, *Macunaíma*, rapsodia, sátira, héroe popular

Abstract

In the rhapsodic potpourri that constitutes *Macunaíma*, we can observe a singular assimilation of satire –one that parasitizes and recreates, irreverently, the conventions of modern literature and psychosocial theory-. This “*brinquedo*”, as Mário de Andrade calls it in the first unpublished preface, is less a reformist critique denouncing the “characterless” and more a playful portrait of Brazil –at times raw, yet also compassionate and condescending– that accentuates, in the “hero of our people”, a national culture that is complex, boundless, and elusive, resisting modern imperatives of characterization. This interpretation becomes evident when examining the counterpoint between the rhapsody and academic debates on national culture, as well as the dialogues the work engages in with productions aimed at the general public in newspapers and magazines contemporary to its time. We also question the association of *Macunaíma* with popular rhapsodism and “rhapsodic literatures”. Ultimately, *Macunaíma* emerges as both a medium for investigation and a sensitive meeting point for Mário de Andrade’s exploration of Brazilian popular culture.

Keywords: Mário de Andrade, *Macunaíma*, rhapsody, satire, popular hero

I. Introducción

O sr. muito melhor do que eu sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antigüidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem para que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Athayde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou um jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o Macunaíma e esses sou eu.

Mário de Andrade, A Raimundo Moraes

A poco de celebrarse el centenario de la redacción de *Macunaíma*, vale la pena reparar en la asociación que Mário de Andrade sostiene, desde el “1º Prefácio” no publicado del 19 de diciembre de 1926, entre su “brinquedo” y el “rapsodismo popular”. Leer a *Macunaíma* entre “literaturas rapsódicas” (2008, p. 218), si aceptamos el convite de Mário en su elocuente respuesta *A Raimundo Moraes* (1931), nos habilita a indagar las resonancias de procedimientos de creación artística popular, sobre todo, la selección y la adaptación en la síntesis de textos diversos, así como la escucha andariega y la lectura de “sebo”, en la que también hacen eco, entre las más variadas materias, los textos literarios dirigidos al gran público.

En esta clave, nos interesa focalizar más que en la concepción de “herói sem nenhum caráter” en la de “herói de nossa gente” (de Andrade, 1996, p. 5), como se presenta a *Macunaíma* desde el inicio de la rapsodia. Vale señalar que hasta el manuscrito de la “2º versão completa”, concluido el 13 de enero de 1927, la rapsodia solo se titulaba *Macunaíma*, a secas, sin subtítulo (1996, p. 437). Con ello, nos proponemos acentuar de la obra, como propone el “2º Prefácio” no publicado del 27 de marzo de 1928, más que la “fábula normativa” (2008, p. 228) a la experiencia estética de descubrimiento de “um sintoma de cultura nacional” (p. 225). En su correspondencia con Souza da Silveira (1935), Mário presenta a su rapsodia como:

Um poema herói-cômico, caçoado de ser psicológico brasileiro, fixado numa figura de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num mesmo plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre, fundidos. Ausência de regionalismos pela fusão das características regionais. Um Brasil só, e um herói só (1996, p. 513).

La indagación del concepto de lo “herói-cômico” se presenta también como una vía auspiciosa para sondear la particular asociación de la obra con la sátira y con la psicología social.

En torno a *Macunaíma*, de acuerdo con la archifilología de Raúl Antelo (2015) y de Werner Hamacher (2011), ensayamos una labor de excavación (p.28) motivada por el “afecto lógico” (p. 14), con la cual procuramos recuperar restos de “extrañeza” (p. 26) de la obra, “aquellos que aún queda por decir de lo dicho” (p. 9). Con un “movimiento precario” (p. 3) entre citas, con preguntas e indagaciones que buscan y tantean, procuramos una “dilucidación recíproca” de nuestro *corpus* en la que hable, sobre todo, la literatura y en la que opere la repetición, el esclarecimiento y la propagación de lo inescrutablemente oscuro.

II. *Macunaíma* como folletín vanguardista

En el devenir del mito de Macunaíma, podemos hallar un concepto de “literaturas rapsódicas” que antecede a la apropiación de Mário de Andrade. Vale destacar que las narraciones míticas como las registradas por Koch-Grünberg en horas de ocio junto al arekuná Möseuaípu (Akúli) y al taulipang Mayuluáipu (José) en su excursión *Von Roraima zum Orinoco* (1917-1923), “adoptan formas seriales tipo folletín” (Viveiros de Castro, 2010, p. 177). Sobre ello, advierte también que:

[...] de lo que se trata aquí no es tanto de una involución histórica lineal del mito a la novela, tal como lo imagina Levi-Strauss en ese capítulo de *El origen de las maneras de mesa*, sino de un devenir lateral interno al mito, que lo hace entrar en el régimen de la multiplicidad, haciéndolo estallar en fragmentos de una rapsodia tan infinita como dispersa en los cuasi-acontecimientos (p. 177).

En la literatura rapsódica confluye el relato mítico, la improvisación del rapsoda popular, la literatura de cordel y el folletín moderno, tanto por su forma serial como por servir al flujo de la “pequeña tradición”, la de lo anecdótico y del folclore aldeano, junto con la “gran tradición”, la portadora del dogma y de la fe (Viveiros de Castro, 2010).

En *O Tupi e o Aláude* (2003), Gilda de Mello e Souza explica el concepto de rapsodia de Mário, el modelo compositivo de *Macunaíma*, como una transposición erudita de procesos folclóricos de creación, que decanta de un agudo análisis de la música y la danza popular brasileña. Entre las múltiples formas de rapsodia, destaca como dominantes al proceso rapsódico de la suite, característico de las danzas populares, y a la variación, que ocurre tanto

en la música instrumental como en las canciones. Souza compara, a su vez, a este proceso creador popular con el del *bricoleur*. Como un historiador trapero benjamíneano¹, el rapsoda busca su materia prima entre los destrozos de viejos sistemas y combina, como un caleidoscopio, un elenco de detritos en disposiciones que pueden ser caprichosamente bellas por respetar las imposiciones de la materia aprovechada.

La escucha errante, el procedimiento que se trama con la lectura en la composición del rapsoda, se revela como una vía sensible al *stimmung* de la obra. Hans Ulrich Gumbrecht (2014) repara en la relación etimológica del alemán entre *stimme* y *stimmen*, entre la “voz” y el “afinar un instrumento musical” para acentuar una experiencia de “estar correcto” o estar afinado, en un *continuum* con “estados de espíritu” y “atmósferas” específicas (p. 12). Sobre la relación entre *stimmung* y escucha, Gumbrecht advierte que “É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo” (p. 12). La trama musical se presenta como un medio del acontecimiento, como una dimensión de la realidad que acontece en el cuerpo, que transfiere a la obra una sensibilidad particular del ambiente, que propicia, a su vez, otras experiencias de encuentro, de vitalidad y proximidad estética en otros presentes posibles². Con nuestra lectura, procuramos habilitar ecos del tiempo que *Macunaíma* torna presentes. De toda su riqueza de *stimmung*, nos interesa aproximarnos, sobre todo, a los estados de espíritu y las atmósferas propias de la celebración rapsódica del “herói de nossa gente” (Andrade, 1996, p. 5).

¹ Sobre el historiador trapero benjamíneano, véase Georges Didi-Huberman (2010; 2011).

² Sobre el *stimmung* del contexto de escritura de *Macunaíma*, véase también de Gumbrecht, *Em 1926. Vivendo no limite do tempo* (1999).

A principios del siglo XX, se llamaba también rapsodias a los folletines, como se advierte en la *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) de Ricardo Rojas al referirse a las novelas folletinescas de bandoleros de Eduardo Gutiérrez (1948). La categoría incluía también a las payadas y a las milongas, si consideramos “La popular rapsodia criolla. Por el malogrado payador Gabino Ezeiza. ‘A mis distinguidos amigos rosarinos’”, una de las *Glorias radicales* (s.f.). Es frecuente también en la crítica de la época el uso peyorativo del término para descalificar una obra como copia vulgar, como conjunto de clichés o como un montaje de extractos, en suma, como sinónimo de lo falto de originalidad y de calidad. Paul Groussac (1896), con su célebre arte de injuriar³, demandaba al arte nuevo latinoamericano no ser un “eco servil de rapsodias parisienses” (p. 480). En una “Chronica” de 1903 para *Gazeta de Notícias*, Olavo Bilac recurre a este concepto de la rapsodia para describir una novela popular que circula por fuera de los medios gráficos, *O redivivo de Canudos*, sobre la que advierte, en un eco anacrónico del abordaje de *Macunaíma* de Gilda de Mello e Souza (2003), “Não parece um romance de hoje, parece um romance medieval” (Bilac, 1903, p. 1). A lo Euclides da Cunha, Bilac concluye:

*Mas soceguemos! tudo isso foi invenção...
Não ha tal redivivo, não ha tal duplicata de maridos, não ha tal tragedia doméstica, tudo isso foi um romance urdido pela imaginação escaldada não se sabe de quem, —Um romance anonymo como o Romance da Rosa ou o Romance da Raposa, ou antes um romance-rhapsodia, em que collaboraram e se exercitaram varias imaginações* (p. 1).

En otra “Chronica” de 1905, Bilac se ocupa también de la relación de la rapsodia con la pornografía al referirse a la recepción popular del poeta portugués Manuel María

Barbosa du Bocage (1765-1805), el Gregório de Matos portugués que firmaba sus poemas satíricos como Elmano Sadino, célebre en Brasil como “rimador de indecencias”:

[...] a ponto que, na boca do povo a expressão ‘versos bocageanos’ quer dizer: rhapsodia de obscenidades, folk-lore pornographic, litteratura poetica de alcouce. O formosissimo e admiravel lyrismo de Bocage é desconhecido o esquecido: o que dele perdura, conhecido e lembrado, é o seu genio bohemio, desordenado, gandaieiro, maldicente e brigão (p. 5).

Las lecturas de “sebo” se vinculan también con las literaturas rapsódicas en un mismo concepto de descarte. Desde fines de siglo XIX, puede advertirse en el canon crítico latinoamericano, si consideramos los abordajes de Araripe Júnior en Brasil y de Paul Groussac en Argentina⁴, una asociación recurrente entre la literatura folletinesca y la basura, así como también con su público, al que describen como desecho social, en sintonía con la lógica sanitarista imperante. *Macunaíma* puede leerse, incluso, como un malicioso sabotaje a la lectura patologizadora de la cultura popular que sostenía la teoría psicosocial, todavía vigente, además de en *Retrato do Brasil* (1928) de Paulo Prado, en la literatura folletinesca del momento. En este sentido, *Macunaíma* es una suerte de folletín vanguardista que, en una asimilación rapsódica del género, rescata el potencial revulsivo e inervador que tanto inquietaba a Araripe Júnior y Paul Groussac, cuatro décadas antes, al abordar la asimilación sudamericana del naturalismo de Zola.

El hecho de que, antes de aparecer en su edición final como libro, Mário de Andrade haya publicado extractos de *Macunaíma* en

³Véase Jorge Luis Borges (1998).

⁴Sobre la recepción crítica de la literatura folletinesca que aclimata el naturalismo en Argentina y Brasil, véase Juan Manuel Fernández 2023, 2024a.

diarios y revistas (López, 1996)⁵, puede considerarse no solo como una apuesta a la divulgación publicitaria de la obra, sino también como un hilo más en la trama de su ejercicio de variación de géneros propio de la rapsodia, en este caso, de la literatura folletinesca, que interpela y convoca, desde su medio usual y con mayor amplitud, a un espectro más amplio de lectores. Es sugestivo, en este sentido, tal como comenta Telê Ancona López (1996) sobre el extracto “Entrada de ‘Macunaíma’” que se publica en el segundo número de *Revista de Antropofagia* (1928), en las vísperas del lanzamiento del libro, que el texto se presenta “como a amostra que espicaça o apetite do leitor, ao suspender o texto como um ‘Etc’” (p. LIX). En este bocadillo promocional, resuena, a su vez, la clásica estrategia de corte *in media res*, el “continuará” de las novelas por entregas.

Raúl Antelo (1996), a su vez, al abordar el concepto de rapsodia de Mário de Andrade, presenta a “História com data” (1921) – relato de *Obra imatura* (1980) en el que encuentra un prototexto de *Macunaíma* como una trama hipertextual que reúne una obra de procedencia prestigiosa con un “pastiche de folhetim rocambolesco” (p. 296). “A escrivaninha” (1924) – poema que Mário envía a Manuel Bandeira en 1924, incorporado años después, con algunos cambios⁶, a su *Losango Cáqui* (1926) –, menciona precisamente a Ponson du Terrail, el creador de Rocambole, junto a Dumas y Zola, los más célebres autores de la literatura folletinesca francesa, como

lecturas prohibidas de la adolescencia. Con la impronta autoprofanadora que celebra del Oswald de Andrade de *Memorias sentimentais de João Miramar* (1924)⁷, Mário confiesa a Bandeira que, con el viaje nostálgico de su poema, retorna a los “países juvenis” (2001, p. 120). Estas lecturas de los “quatorze anos sorrateiros” (p. 120), degustadas a escondidas, son referencia, para el autor, de una literatura mala o pobre, de “vícios feios” (2001, p. 120), de un “passado sem valor” (p. 120) y de un vivir enajenado de su propio medio: “Eu não vivia no meu país!” (p. 120), devenido un bovarístico “indigente” (p. 120) o “miserável de París”⁸ (1966, p. 87). El poema repara a su vez en un gesto: “Zola voltou a escrivaninha” (2001, p. 121), un retorno que podemos interpretar como un abandono de lecturas en el archivo de la nostalgia, pero también como un *retombée* de estas obras en la cámara de eco de su espacio de trabajo, el cual, por su resonancia, da lugar a también a distorsiones.

En su correspondencia con Carlos Drummond de Andrade, Mário asocia este sentimiento de ajenidad, junto al de la autoexclusión y de la desesperanza, con el escepticismo finisecular de escritores franceses como Anatole France, el autor extranjero con el que se identificaban, en ese entonces, los jóvenes escritores

⁵ Telê Porto Ancona Lopez identifica solo tres extractos publicados en publicaciones periódicas: 1) “Caso da cascata” do Livro Macunaíma”, en el número 3, año 1 de revista Verde, de Minas Gerais, en noviembre de 1927; 2) “Entrada de Macunaíma” en el número 2, año 1 de *Revista de Antropofagia* de São Paulo, en junio de 1928; 3) “Macumba”, en *Diário Nacional* de São Paulo, el 4 de Junio de 1928. De la edición de *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* de la Colección Archivos de UNESCO, vale señalar que donde en la primera edición dice “os excertos escolhidos” (1988, p. XLVI), en la segunda dice “8

excertos escolhidos” (1996, p. LVIII), un evidente error tipográfico.

⁶ Citamos el poema registrado en la edición de la *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (2001), a cargo de Marcos Antonio de Moraes y la versión con cambios de *Losango Caqui* (1926), que se replica en la edición de sus *Poesias completas* (1966).

⁷ Véase Juan Manuel Fernández (2017).

⁸ Con el cambio en el poema de “indigente” a “miserável”, convoca también a Víctor Hugo y su célebre novela *Los miserables* (1862).

brasileños (Santiago, 2004)⁹. Silviano Santiago, a su vez, repara en que, por aquellos años, Manuel Bandeira advertía, en su correspondencia con Mário, que quienes se preguntan por la cultura nacional están todavía “observando” Brasil, pero no “viviendo” Brasil (2004, p. 44). Como tarea didáctica al joven Drummond, Mário propone “sentir e viver o Brasil não só na sua realidade física mas na sua emotividade histórica também” (p. 24). En una entrevista con Francisco Assis Barbosa (1944), Mário sostiene, en el mismo sentido, que su *Macunaíma*, al igual que sus otras obras, es un instrumento de trabajo y de investigación para aproximarse al pueblo, “uma maneira de exprimir-me em brasileiro”¹⁰ (1996, p. 521). Este deseo de “sentir e viver” (Santiago, 2004, p. 24) se hace presente también en la “escrivaninha” de “Descobrimento” el primero de los “Dois Poemas acreanos” de *Clã do Jaboti* (1927):

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu
Deus! muito longe de mim
Na escuridão ativa da noite que caiu
Um homem pálido magro de cabelo
escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do
dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu
(1966, p. 150).

Como con el “seringueiro” a quien dedica su “acalanto” (p. 150), en el encuentro con el mito de Macunaíma

retorna la escucha de cuerpo todo del rapsoda, el ansia de un estado de *continuum* con la emotividad histórica, el quedar “trêmulo, muito comovido” (p. 150), al tornarse presente, en el “heroi sem nenhum caráter”, en el “herói de nossa gente”, un brasil multiforme, inabarcable, irreducible, inasimilable. Es elocuente, en este sentido, la respuesta de Mário de Andrade a la crítica de Manuel Bandeira de que *Macunaíma* “esgotava o Brasil literaturizável” (2001, p. 404). Para Mário, “Brasil é uma coisa imensa e tem manifestações mais humanas que Macunaíma, mesmo no gênero folclórico e que se estereotipam menos” (p. 404). El retorno de las literaturas rapsódicas a la “escrivaninha” no supone replicar las coordenadas del “livro palerma” (1966, p. 150) con el que se vive enajenado, sino más bien recuperar una vía popular de encuentro sensible con la pluralidad de la vida y la memoria cultural brasileña. En coincidencia con su concepto de la conmoción del artista, en el “2º Prefácio” Mário llama “lágrima” a este sistema de vasos comunicantes, equilibrado y líquido, entre arte y vida (2008, p. 227). Vale señalar que Mário asocia a este estado de conmoción con la génesis de su rapsodia, en carta a Alceu Amoroso Lima (2018):

No general meus atos e trabalhos são muito conscientes por demais pra serem artísticos. Macunaíma, não. Resolví escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei por quê, de certo pelo ineditismo do fato, ou por concordar um

⁹ “Anatole [...] ensinou outra coisa de que você se esqueceu: ensinou a gente a ter vergonha das atitudes francas, práticas e vitais. [...] Fez literatura e nada mais. E agiu dessa maneira com que você mesmo se confessa atingido: escangalhou os pobres moços fazendo deles uns gastos, uns frouxos, sem atitudes, sem coragem, duvidando da fé, duvidando da esperança, sem esperança nenhuma, amargos,

inadaptados, horrorosos. Isso é que esse filho-da-puta fez” (Andrade en Santiago, 2004, p. 28).

¹⁰ En su ensayo *Exotismo* (1993), César Aira evidentemente traduce esta apreciación en su propuesta de lectura de *Macunaíma* como una máquina que su autor crea para volverse brasileño, un dispositivo por el que valga la pena serlo (p. 79).

bocado bastante com a época nossa, não sei... (p. 117).

En *A escrava que não é Isaura* (1924), Mário repara también en el estado de “comoção lírica” al referirse a la concepción modernista de la poesía: “*Lirismo, estado activo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte*” (1980, p. 205). El acto creativo, sea cual sea el medio de expresión utilizado, obedece a “*uma impulsão lírica*” (p. 205) y a una intervención crítica: “*máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão. D'aí ter escrito Dermée: 'O poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria'*” (p. 206). Mário, a su vez, ironiza sobre las relaciones que establece el coro social entre este lirismo que invoca la estética modernista y la locura, advirtiendo un “*universal consenso*” de que él vive “*no mundo da Lua...*” (p. 206) y que los “modernizantes” son “*uns degenerados, amadores da fealdade*” (p. 207). Sobre este desvairar paulíceo de los modernistas, en una de sus crónicas sobre São Paulo (1920-1921) para *Ilustração Brasileira* en la que se prefigura la Semana de Arte Moderna, señala a Oswald de Andrade como el representante de una generación nueva identificada con la locura:

Era o clarim dos futuristas, gente 'do domínio da patologia' como dizem e redigem certos críticos passadistas, num afanoso rencor pelas auroras. João Miramar disse coisas lindas... O que implica dizer que não eram bem pensadas... E talvez seja verdade... Os homens do teu clã, como tu o chamaste, Oswald, meu Thiers, não pensam - cismam, não refletem - sentem. É uma estufa de poetas loucos, geração exótica, fantástica, arrepelada pelo consórcio com a garoa, a internacionalidade das nossas fábricas, com o convencionalismo ritual do meio. Neste manicômio pouco se pensa, dizem... Mas

que de sensações, que de comoções, que de entusiasmos, que de luares e fogaréus, onde a cada passo se multiplica e se transfigura a Beleza - essa bem querida Errabunda enter os sarçais da Perfeição (2004, pp. 104-105).

Para sopesar esta asociación “passadista” de Oswald, de Mário y los demás modernistas con la locura, vale recordar que la emotividad era considerada patológica para psiquiatras sociales influyentes en Brasil como Henry Maudsley (s. f.) o Max Nordau (1902). Mário de Andrade (2018), cuyas lecturas freudeanas –particularmente desde *Amar, verbo intransitivo* (1927)– se presentaban a algunos de sus lectores como una “*indigestão de Freud*” y “*freudismo*” (p. 260), interroga a las emociones del colectivo desde su aspecto más ingobernable. Vale considerar también la relación órfica que visibiliza la etimología entre el delirio y la lírica. El hacer poético se presenta como una suerte de estado delirante, muy al gusto de los modernistas.

III. Soiza Reilly en la *escrivaninha*

De lo mucho que se conserva de la biblioteca de Mário de Andrade en el Instituto de Estudios Brasileiros (IEB-USP), de nuestra búsqueda de resonancias de las literaturas rapsódicas en *Macunaíma*, nos interesa recuperar sugerencias marcas de lectura en libros de Juan José de Soiza Reilly que asocian al célebre escritor argentino de crónicas y folletines con la locura, motivo con el que lo identificaban también otros contemporáneos. En su ejemplar de *El alma de los perros* (s. f. [1917]) de Soiza Reilly, uno de sus libros más antiguos de literatura argentina¹¹, Mário anota la etiqueta “loucura: pg 149” que remite a la crónica “Perros y frailes”. De ella, subraya: “Así

¹¹ Al contrastar el relevo bibliográfico que realiza Patricia Artundo en *Mário de Andrade e a Argentina* (2004), advertimos que, en su biblioteca personal (Archivo Mario de Andrade de la Universidad de São Paulo) se conserva de Soiza Reilly, no la “primera

edición de 1909” (p. 23) de *El alma de los perros*, sino la quinta, de 1917, sin fecha. El ejemplar de *Crónicas de amor, de belleza y de sangre* es, efectivamente, la primera edición de 1911.

como hay cerebros que viven en eterna locura, hay también almas que gozan de perfecta demencia” (p. 149). Alusión que nos recuerda la supervivencia de la locura en el tráfico de cerebros de “História com Data” (1921), relato en el que Antelo encuentra un prototexto de *Macunaíma*¹². Podemos hallar otro eco de esta *Obra imatura* en el ejemplar de Mário de Crónicas de amor, de belleza y de sangre (1911), en la crónica “La piedra filosofal” (1907)¹³, en la que Soiza Reilly augura, con humor macabro, la futura curación de la locura en la cirugía del cerebro, una intervención médica similar a la realizada en La Plata a un desecho social, Ángel Nonino, inmigrante italiano, proletario, suicida, al que le rebana parte del cráneo una piedra de afilar.

El ejemplar de Mário de *El alma de los perros* (s. f. [1917]) de Soiza Reilly incluye también el relato “Tartarín Moreira (Psicología sudamericana)” –prototexto de *La ciudad de los locos* (1914), novela que se publicó también como folletín en *Caras y Caretas* (1907-1912)¹⁴–, que guarda sugestivas coincidencias con “História com data”¹⁵ y con *Macunaíma*. En “Tartarín Moreira”, relato signado por la literatura folletinesca, Soiza traza una genealogía satírica del héroe cómico sudamericano, en el que confluye la herencia mórbida europea del *Tartarín de Tarascón* (1872) de Alphonse Daudet y la americana del *Juan Moreira* (1879-1880) de Eduardo Gutiérrez. Esta trama genética de locura y heroísmo popular declina en un anti-héroe

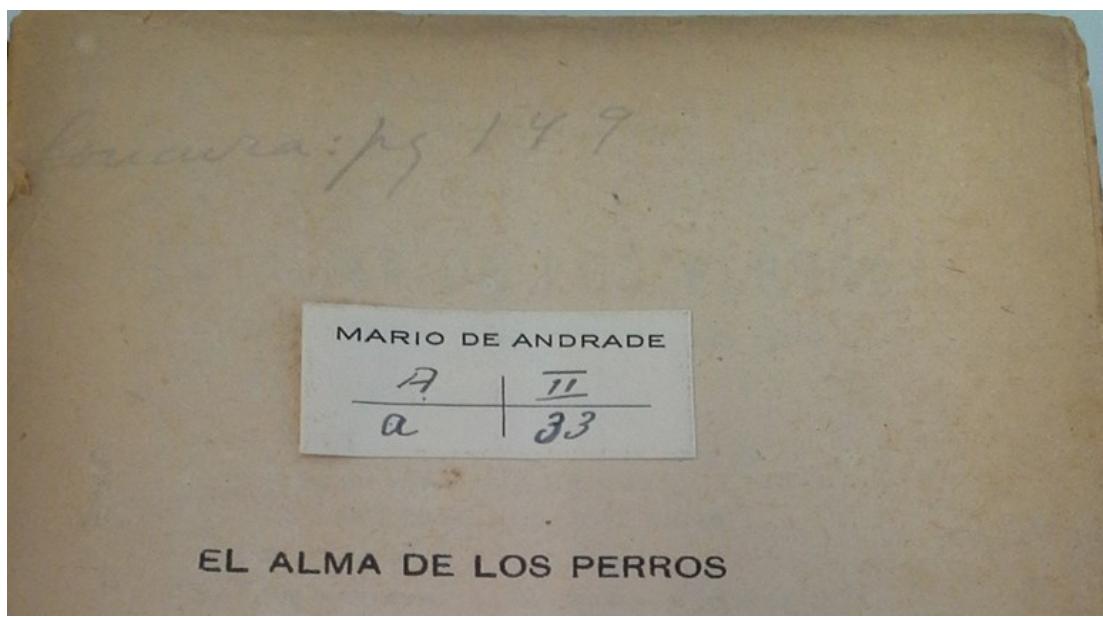


Ilustración 1- Nota: “Loucura: pg 149”, en el ejemplar de Mário de Andrade de *El alma de los perros* de Soiza, conservado en el IEB-USP.

¹² Na ilha de Marapatá (1986), la tesis de Raúl Antelo en la que interroga las lecturas de autores latinoamericanos propias de Mario de Andrade, registra ambos libros de Soiza Reilly y el subrayado en *El alma de los perros*.

¹³ Publicada originalmente con el título “La piedra filosofal – La curación de la locura” en *Caras y Caretas*, 438, el 23 de febrero de 1907.

¹⁴ Sobre la edición de *La ciudad de los locos* como folletín de *Caras y Caretas* y la crónica “La piedra filosofal”, véase Juan Manuel Fernández (2024b).

¹⁵ Si bien la novela no figura entre los libros de Mário, vale señalar que en el argumento de *La ciudad de los locos* es fundamental la intervención médica al cerebro del protagonista, en este caso, la inoculación del “germen de la idiotec” para crear un “superhombre” (Soiza Reilly, s. f. [1914], p. 97).

La piedra filosofal.—Curación de la locura

Angel Nonino, atacado de enajenación mental, cuando intentó suicidarse abriéndose el cráneo con una piedra de afilar.

—Curar la locura... Bueno. Si. Es una bella frase. Pero ¡cómo no puede ser también un crimen antiartístico! Si un hombre es feliz estando loco ¡no es mucho más hermoso y más humanitario dejarlo vivir en el jardín agreste de su sabia locura, y no en la celda conventual de la lógica! Hacer de Nietzsche un Paul de Kock, es un delito grave que no pueden perdonar las estrellas. Sin embargo, la ciencia se empeña con malsana intención, en la extraña tarea de curar la locura. El progreso de la vida moderna con sus histerismos de automóvil, llena los manicomios y los hospitales, de cabezas febriles, repletas de locura. Soñadoras cabezas que viven en un mundo de paradojas y de astros. En un mundo de cielo subterráneo donde el diablo mantiene visibles relaciones con Dios... Por eso, a medida que la locura adueñase del orbe y erramara sobre él terribles resplandores bíblicos, los hombres cuerdos se enloquecen buscando remedio a los delirios. ¡Lo encontrarán! ¡Quién sabe!... Entretanto, un loco acaba de probar que

El doctor Máximo Gutiérrez practicando una cura a Nonino, en la sala de primeros auxilios de La Plata, donde le volvió la razón al paciente, a causa de su herida

lar. Dejóselo caer, con fuerza, sobre su propio cráneo. Sintió un crujido de huesos que se rajaban. Y cayó sin sentido, con la cabeza abierta... En el pueblo de General Pinto, le hicieron la primera cura. Envolvieron la cabeza en trapos sucios. Así vivió quince días, a la intemperie, en plena pampa... Después, lo enviaron a La Plata. En la capital de la provincia, antes de ir al hospital, el instinto lo llevó a un almacén. Entró... Al día siguiente la policía lo recogió en la calle. Esta-

ba dormido. Ebrio... Entonces el inspector policial señor Daniel A. Navarro, viéndolo mal herido, ordenó su traslado a la sala de primeros auxilios. Allí lo atendió el practicante señor Nieto Lóizaga, quien con hábil perspicacia, retuvo al sujeto en su poder para seguir la historia clínica del caso. Al practicársele la cura inicial, hubo que extraerle de la herida los trapos y el cabello, apelmazados con sangre, pus y mugre. Fue así que pudo verse la masa encefálica, cubierta sólo por las meninges. ¡Con el cerebro al aire había vagado por el campo durante quince días!... El señor Lóizaga hizo experimentos. Careciendo de los aparatos necesarios, tuvo que idear un plan,

Ilustración 2 - Nota: La crónica "La piedra filosofal – La curación de la locura" de Soiza Reilly, publicada en *Caras y Caretas*, N.º 438, el 23 de febrero de 1907, que recuerda a "Historia com Data" (1921) de Mário de Andrade.

rocambolesco que, en sus "farritas", hace desmanes junto a una patota de "niños bien", amparados en sus vínculos con el poder (Soiza Reilly, s. f. [1917], pp. 46-50). En *La ciudad de los locos* (1914), Tartarín Moreira deviene un mesiánico líder de la locura colectiva, comprendida como un estado general de conmoción o de emotividad patológica. *La ciudad de los locos* (1914) y *Macunaíma* (1928), en la vía de la literatura rapsódica, se encuentran en su interrogación del heroísmo popular y de la conmoción que condenaba la psiquiatría social.

De la comparación de ambas obras, no obstante, obtenemos conceptos muy diferentes de la sátira asociados a un héroe cómico. El Tartarín Moreira de Soiza, referente de la "psicología sudamericana", es una recreación de la sátira social edificante de fin de siglo XIX y principios del XX, en la que confluye la psicología de masas de Cesare Lombroso, preocupada por el predominio de lo emotivo por sobre lo racional¹⁶, y la crítica mordaz y caricaturesca de la cultura de escritores como Daudet, autor modélico para los naturalismos sudamericanos, si

¹⁶ Véase Laclau (2006).

consideramos la crítica de Araripe Júnior (1960) y Paul Groussac (1897). El mismo Araripe Júnior, años después, al abordar el viraje estético en *Movimento literário do ano 1893* (1963) presentará a Daudet, devaluado, entre los herederos de la tradición cristiana, juiciosa y simple de la literatura francesa. En esta clave, Silviano Santiago (2000) describe también al Tartarín de Daudet como el “*típico produto bastardo da teoria cristã que desde o início do século XIX insistia na mistura do grotesco e do sublime*” (p. 49).

El concepto de sátira de Mário no se agota en la “sátira dura” (2008, p. 228) con la que interroga y expone el sin carácter “*nem moral nem psicológico*” (Andrade, 2018, p. 117) de su época. El héroe cómico de Mário, en su recreación vanguardista de la sátira, no se proyecta como símbolo de lo regional como el héroe de Tarascón de Daudet, ni como una síntesis de la psicología sudamericana como el Tartarín de Soiza, sino como un “fenómeno complejo” que es “*sintoma de cultura nossa*” (2008, p. 226). En carta a Drummond (1988), Mário resiste la lectura de su *Macunaíma* como símbolo de Brasil, que implicaría comprenderlo como “*totalidade psicológica*” (p. 131), o como acentuación pesimista de la cultura brasileña, interpretación que decantaría, en gran medida, de su inscripción en la sátira. También en el 2º Manifiesto advierte “*Não desejo a volta do passado e por isso já não posso tirar dela uma fábula normativa*” (2008, p. 228). Su concepción de *Macunaíma* como obra “acatólica”

(Andrade, 2018, p. 139), o como sátira “*perversa*” (Andrade, 1996, p. 501) no es un medio para la corrección de costumbres; está en las antípodas de este concepto canónico de la sátira, del que Daudet era un exponente y que, en aquel momento, se asociaba con la obra de Anatole France¹⁷, autor al que, como ya vimos, Mário vincula con la enajenación cultural de los jóvenes escritores brasileños.

Su sátira desagua en un concepto más amplio del humor, de raíces aborígenes, en el que se juega una comunión en el goce, usual en la cultura popular. En este sentido, Mário advierte: “*Já se falou que três brasileiros estão juntos, estão falando porcaria... De fato*” (2008, p. 219). Con *Macunaíma*, recupera el devenir de este humor vulgar, respetando sus tendencias pornográficas. Del propio Koch-Grünberg, Mário traduce el siguiente extracto en su ensayo *A medicina dos excretos*, de 1937: “*Mesmo nas lendas mais sérias estão disseminados episodicamente elementos obscenos, os quais muitas vezes nada tem que ver com a evolução do caso. Lendas inteiras são notoriamente obscenas. E dão um prazer enorme tanto ao contador como aos ouvintes*” (Andrade, 1956, p. 98). Al destacar la patológica “escatofilia” y “coprolalia” de los “Brasis” (1956, pp. 88-101), Mário profana la idealización romántica de las raíces culturales. En el 2º Manifiesto (2008) señala: “*Uma coisa fácil de constatar é a constância da porcaria e da imoralidade nas lendas de primitivos em general e nos livros religiosos. Não só aceitei mas acentuei isso*” (p. 227). El héroe

¹⁷ Como referencia de esta recepción de la sátira de Anatole France, vale considerar la lectura del uruguayo Wifredo Pi, quien, en plena primera guerra mundial, advertía sobre la obra del “más grande ironista contemporáneo”: “A ‘Los Dioses tienen Sed’, se puede calificar de epopeya burlesca de la vida, como a todas las otras obras de France, en las que la ironía sutil o la aguda sátira se desprende de ellas para aleccionarnos, poniéndonos de manifiesto nuestros defectos incorregibles, las ficciones en que creemos y los absurdos dogmas a que estamos

aferrados. Anatole France es actualmente el arquetipo de anarquista ideológico. Demuele todos los valores, implacablemente, para reconstruir después, sobre los cimientos del amor, de la justicia y de la belleza la nueva humanidad por él soñada. Pero este sublime anarquismo de un sublime excéntrico cuán lejos está ¡ay! de la cristalización. Desgraciadamente las realidades presentes nos hacen pensar, que hoy más que nunca nos alejamos de esa confortadora quimera” (1917, p. 299).

cómico, en esta clave, recupera una dimensión escatológica de la cultura que los relatos ufanistas suele expurgar: “*Nem a caçoada vasta que faço da sensualidade e da pornografia brasileira, tive intenção de fazer sátira. Não sou capaz de sátira porque o mundo me parece tão como ele é mesmo!...*” (2018, p. 118).

Sobre la frecuente asociación de *Macunaíma* con el pesimismo de *Retrato do Brasil* (1928) de Paulo Prado¹⁸, si bien Mário advierte una oscilación en la obra “entre optimismo ao excesso e pessimismo ao excesso” (2008, p. 225), en carta a Drummond reconoce también que “Toda a minha vida repousa numa cocepção otimista do brasileiro” (1988, p. 131). En esta polarización, resuena el debate del canon crítico de fin de siglo XX en torno a la recepción del naturalismo de la literatura folletinesca brasileña, del que surge la “obnubilação brasílica” del tropicalismo de Araripe Júnior, antecedente de la antropofagia modernista. En “Naturalismo e pesimismo” (1887)¹⁹ y “Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro” (1888), entre otros escritos, Araripe Júnior combate los alcances locales de un difundido diagnóstico pesimista que la teoría psiquiátrica contemporánea asocia a la llamada sensibilidad crepuscular – sentimiento moderno de fin de siglo realizado en Brasil por la crisis política, que

desembocó en la revolución republicana–, en favor de una estética nacional, afirmativa, en la que se manifiesta un proceso de diferenciación psicológica y literaria²⁰. Frente a un presente al que comprende como “neblina vasta” (2008, p. 228), el Mário tropicalista encuentra en Macunaíma “os melhores elementos duma cultura nacional” (p. 225).

Vale reparar también en otro subrayado de Mário en la crónica “Perros humanos”²¹, incluida en su ejemplar de *El alma de los perros* (s. f. [1917]), un documento gráfico y literario, eco del relato “Historia de un alma” (1906) del mismo Soiza Reilly²², sobre el interés del arte contemporáneo por la vida precaria (Butler, 2012):

—Imagínate, muchacho —me decía con paciencia de Martín Fierro—, que de repente se acabaran los pobres. ¡Oh!... En primer lugar, ¿qué harían los artistas? La Naturaleza es precaria y no ofrece recursos suficientes al lado de la ambición sin límites de un artista cualquiera. Los andrajos pintorescos, las bellas llagas de los miserables, la armoniosa flacura de los tísicos y todas las miserias humanas que sirven de contraste a las digestiones de los hombres felices, ya no alimentarían al ideal de nuestros grandes genios (s. f. [1917], p. 155).

En este énfasis de Mário, de la poética de Soiza Reilly se destaca la apropiación socarrona y macabra de los desechos sociales, en tanto materia disponible para el

¹⁸ Véase Alfredo Bosi (2003).

¹⁹ En este ensayo, Araripe cita a *Pessimism* (1877) del psiquiatra inglés James Sully (1958, p. 475). Como se advierte en sus ensayos sobre Raúl Pompeia (1888), asocia al pesimismo con las tesis de Schopenhauer, Hartmann y Max Nordau, en contraposición con un movimiento ascendente de la humanidad, optimista, menos abordado por la filosofía contemporánea (1960, p. 131). En la introducción a *História da literatura brasileira* (1888), Silvio Romero presenta al optimismo y al pesimismo como fases de maduración a superar en el análisis de la cultura nacional: “*Com relação a sua querida pátria, o auctor tem passado por três phases diversas: a primeira foi a do optimismo da meninice e da primeira juventude, idade em que toda a gente lê nos livros das classes a*

famosa descripçāo do Brazil em Rocha Pitta e acredita em tudo aquillo como n'uma dogmática infallivel; a segunda foi a do pessimismo radical e intratável a que deu curso em seus primeiros livros: a terceira é a actual, a da critica imparcial, equidistante da paixão pessimista e da paixão optimista, que nos têm feito andar ás toutes” (p. IX).

²⁰ Véase el ensayo de Roberto Ventura, “Civilização nos trópicos?”, en *Estilo tropical* (1991).

²¹ La crónica se publica originalmente con el título “Crónicas de Italia. La vida misteriosa de los modelos en Roma”, en *Caras y caretas*, n.º 545, del 13/03/1909.

²² Relato Incluido también en la misma edición de *El alma de los perros* (1911), con el título “Historia de un espíritu”.

arte, más propia de una naturaleza muerta que de un documento realista, de denuncia. La cita guarda sintonías con la concepción del propio Mário de su lirismo creativo, al que comprende como la conducción crítica del impulso emotivo, con “cabeça fria” (1980, p. 206), por medio de la selección y una particular armonización del objeto estético. En carta a Drummond (1988), al referirse a *Macunaíma*, Mário advierte que:

Você fala que não tem nenhum interesse pelos índios... Sob ponto de vista artístico, imagino. Eu nem sei bem como me explicar, palavra. Eu tenho interesse artístico por eles. De vez em quando fazem coisas estupendas. Certas cuias do Norte, certos vasos marajoaras certos desenhos lineares certas músicas e sobretudo certas lendas e casos são estupendos, Carlos. Aliás sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. Não só brasileira não. De toda parte. Tenho uma coleção de músicas populares de toda a parte e sempre falei com escândalo de todos que jamais um compositor erudito inventou músicas tão bonitas como certas coisas do povo. O povo tem isso que entre coisas sublimes bota uma porrada de uma vanalidade fatigante, porém isso é natural. Falta neles aquela dose de critério suficiente, aquela vontade-de-análise que deixa as obras dos artistas verdadeiros sempre intelectualmente interessantes mesmo quando não prestam (pp. 104-105).

Para Mário, una referencia fundamental de la sesuda asimilación crítica del arte popular es la pintura de Tarsila do Amaral, como advierte en una de sus columnas para Diario Nacional del 21 de diciembre de 1927, publicada a un mes de la edición del primer extracto de *Macunaíma* en revista Verde, entre el primero y el segundo prefacio no publicado:

²³ Así describe João do Rio (1997) las lecturas de sebo en la Rio de Janeiro de principios de siglo XX: “Desde 1840, o fundo das livrarias ambulantes, as obras de venda dos camelots têm sido a Princesa Magalona, a Donzela Teodora, a História de Carlos Magno, a Despedida de João Brandão e a Conversação do Pai Manuel com o Pai José —ao todo uns vinte folhetos sarrabulhentos de crimes e de sandices. Como esforço de invenção e permanente êxito, apareceram,

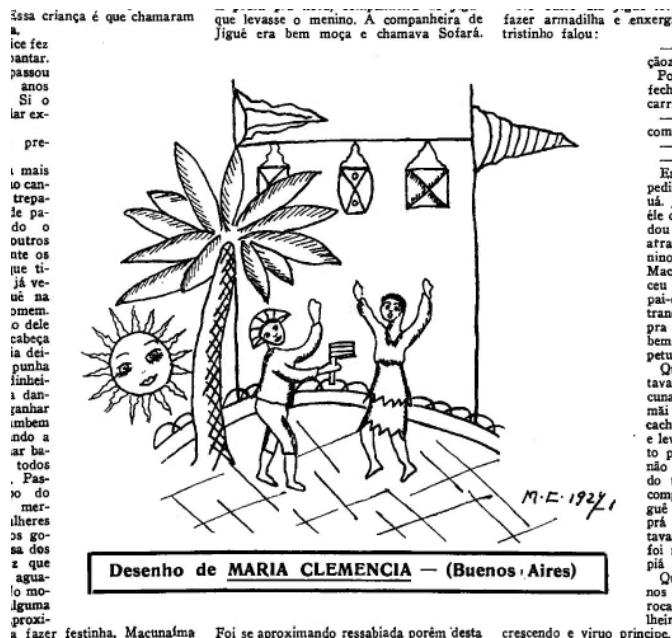
Em Tarsila, como aliás em toda a pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: Um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequenta, cheia de moleza e sabor forte (2001, p. 131).

Macunaíma, en este sentido, puede leerse como una experiencia literaria de esta “sistematização inteligente do mau gosto” (p. 131) en la que Mário procura, con la materia rapsódica, “aperfeiçoar as pinturas ingenuas que já estavam lá, lhes dando valor plástico” (p. 132), equilibrar (p. 131) la “vulgaridade aplicada” (p. 132), para dinamizar “molemente a companhia” (p. 132). Como con su singular concepto del humor, el arte modernista que Mário proyecta en *Macunaíma* se valora en su posibilidad de encuentro en y con la cultura popular.

IV. Macunaíma bandolero

En esta conmoción que convoca Mário en la carta a Amoroso Lima, como proponía también a Drummond, resuena la emotividad histórica, particularmente en torno a un héroe popular, el “herói de nossa gente” (Andrade, 1996, p. 5) que, no solo es un eco del héroe de la novela de caballerías, como advierte Gilda de Mello e Souza (2003, p. 72) en *O tupí e o alaude* [1979], un género muy popular en Brasil a principios de siglo XX, como se observa en la crónica de João do Rio sobre “Os mercaderes de livros e a leitura das ruas” (1906)²³, sino también del

exportados de Portugal, os testamentos dos bichos, o Conselheiro dos Amantes e uma sonolenta Disputa divertida das grandes bulhas que teve um homem com sua mulher por não lhe querer deitar uns fundilhos nos calções velhos. Essa literatura, vorazmente lida na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e mal feita, é a



Desenho de MARIA CLEMENCIA — (Buenos Aires)

Ilustración 3 - Nota: "Entrada de 'Macunaíma'" se publica en el segundo número de *Revista de Antropofagia*, del mes de junio de 1928 (Pombo, 1928, s. p.). En la ilustración, hacen eco las "festas juninas" y los cangaceiros, "heróis de nossa gente".

héroe rocambolesco de la literatura folletinesca y de la literatura de cordel que circulaba en los mismos años en los que se crea y publica *Macunaíma*. Haroldo de Campos (1996), en esta clave, recuperando la *Dialética da Malandragem* (1970) de Antonio Cândido, postula a *Macunaíma* en la genealogía de la "tradicão novelística de base popularesca e dessacralizadora que denominou o 'romance malandro'" (p. 378) y a su protagonista como "Um herói anti-herói, questionante e contraditório" (p. 378).

Es sugestivo, en este sentido, que la ilustración de María Clemencia Pombo que acompaña el extracto "Entrada de 'Macunaíma'" que aparece en *Revista de*

sugestionadora de crímenes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha" (p. 140).

²⁴ En las dos ediciones de *Macunaíma* de la Colección Archivos (1988; 1996), se indica erróneamente que el segundo número de *Revista de Antropofagia* es el de mayo de 1928, pero se publica en el mes de junio de 1928 (1988).

Antropofagia (1928), tenga como protagonista a una pareja de niños con vestimenta caipira celebrando las "festas juninas", una clara referencia al mes de junio en el que se publica el segundo número de esta publicación²⁴ que puede considerarse también una alusión naif a los *cangaceiros*, en particular, al célebre Lampeão, con su icónico sombrero. Se hace más elocuente esta relación si reparamos en que la figura de la izquierda, en actitud de baile, parece apuntar una matraca que lleva en la mano, que se asemeja a una pistola, hacia la figura femenina de la derecha, con las manos en alto.

En los mismos años en los que Mário de Andrade escribe *Macunaíma*, los diarios y revistas de Brasil ofrecen una cobertura sensacionalista del bandolerismo del *cangaço* y de Lampeão como su líder carismático, devenido héroe popular, temido y adorado. Las crónicas de Gustavo Barroso en la revista *Fon Fon* son un claro ejemplo de una lectura patologizadora, que replica, en gran medida, las teorías civilizatorias de Euclides Da Cunha en su abordaje del presente del sertón brasileño tras la guerra de Canudos. Mário se encuentra inevitablemente con Barroso en su interés común por el folclore brasileño, quien, a su vez, era director del Museo Histórico Nacional y miembro de la Real Academia Brasileira de Letras desde 1923²⁵. Barroso es reconocido también como uno de los fundadores, en 1932, del partido de

²⁵ En carta a Mário de Andrade del 9 de mayo de 1929, Luis da Câmara Cascudo pone de manifiesto un reconocimiento mutuo entre Mário y Barroso como folcloristas: "Gustavo Barroso esteve aqui en casa. [...] Ficou contente como o diabo porque eu lhe disse que V. considerava os trabalhos dele insustituíveis para o conhecimento do folclore do Nordeste brasileiro" (2010).



Ilustración 4 - Nota: Artículo de *Revista da Semana*, del 10 de abril de 1926 (s. p.), con fotografías de Lampeão y los cangaceiros.

ultraderecha Ação Integralista Brasileira. En carta a Mário de Andrade, a propósito de la promoción de *A escrava que não é Isaura* (1924), Manuel Bandeira le advierte sobre Barroso y su publicación: “Das revistas, as mais lidas infelizmente estão nas mãos de dois palermas – o Gustavo Barroso [Fon-Fon] e o João Luso [Revista da semana]. *Tempo perdido mandar*” (Andrade, 2001, p. 196).

En *Revista da semana*, un artículo sin firma como “*Lampeão, o bandido do nordeste*” (10 de abril de 1926) gravita en torno a registros fotográficos para visibilizar una “*individualidade*” al comando de un pequeño ejército informal de *cangaceiros*. Con la misma fotografía, en “*Lampeão!*” (2 de julio de 1927) la publicación presenta al bandoler como una celebridad que despierta la admiración y el pasmo entre el

público; a su vez, demanda a las autoridades que las fuerzas militares los exterminen. “*As ultimas façanhas de Lampeão*” (23 de julio de 1927), ofrece una fotografía colectiva de la tropa de *cangaceiros* que asedia Mossoró (Ceará), otra del cadáver del bandido Jararáca –que recuerda la icónica fotografía del Che Guevara muerto en Bolivia (1967)²⁶– y del rifle secuestrado, un Mauser sustraído al ejército, otro eco de la guerra de Canudos, tal como la describe Os sertões.

Gustavo Barroso ya en sus “Notas de Folklóre” (29 de diciembre de 1921), firmadas como João do Norte, repara en el *cangaceiro* como objeto de su estudio da “*formação ethno-psicológica da demografia brasileira*” (p. 3). Este artículo es una suerte de pastiche de registros etnográficos –entre ellos, uno de Blaise

²⁶ Véase Mário Câmara (2017).

Cendrars- en el que reconoce ecos de la mitología y de la religión universal, a la manera de los estudios comparados del antropólogo James George Frazer en *The Golden Bough* (1890). Es sugestivo, pensando en *Macunaíma*, que Barroso se refiera a un sujeto colectivo popular como “Nossa gente” (1921, p. 3). En su columna “Comentários da semana” de la revista *Fon Fon*, Barroso vuelve, en más de una oportunidad, sobre “O caso de Lampeão” (1926)²⁷. Años más tarde, reúne estos artículos en *A través dos Folk-lores* (1927) y en *Almas de lama e aço. Lampeão e outros cangaceiros* (1930). En estas publicaciones, recurre también al comparatismo para explicar las razones sociales del prestigio de los bandidos de “genero heroico” (Barroso, 15 de mayo de 1926, s. p.), propiamente, un análisis sobre el “herói de nossa gente” (Andrade, 1996, p. 5). Jemino (sic) Brilhante (1844-1879), Antônio Silvino (1875-1944)²⁸ y Lampeão (1898-1938) son presentados en la misma genealogía que el Robin Hood de la Inglaterra del siglo XVI, de Mandrin en la Francia del Siglo XVII o del corso Nonce Louis Romanetti, a fines del siglo XIX (Barroso, 15 de mayo de 1926, s. p.), todos héroes sociales de poblaciones campesinas, *out laws*, amados y protegidos por su resistencia a la autoridad y su solidaridad con los desamparados²⁹. Barroso presenta también, con una impronta desmitificadora, al prestigio romántico y la magnificación de estas figuras bandolerescas como meros productos de la imaginación popular. En sintonía con Euclides Da Cunha en *Os sertões*, Barroso sostiene que solo se puede

romper el ciclo de aparición de los *cangaceiros* modificando las condiciones del medio con mejoras en la economía, la seguridad, la educación y la salud de la región. No obstante, demanda también una imperiosa intervención militar que ponga fin a los desmanes “*o remédio urgente é a extirpação*” (25 de junio de 1927a, s. p.), sin reparar en los medios: “*primeiro enérgico, depois pacificador, mas intervenha logo, de maneira a destruir o crescente prestígio de Lampeão, anniquilando-o e mais a sua sucia como animais daninhos, a tiro, a baioneta, a granada de mão, com aeroplanos*” (s. p.). En otro eco de *Os sertões* que guarda sintonía también con *Macunaíma*, Barroso, además, acentúa, al referirse a la psicología del sertanejo, como extremo opuesto de su arrojo y valentía, la descalificadora “*preguiça*” (25 de enero de 1930, s. p.).

²⁷ La columna “Comentários da semana” de revista *Fon Fon*, publicados sin firma, se presentan como propios del redactor, Gustavo Barroso. Por el momento, solo hallamos los artículos de la columna en los siguientes números de la revista: 1) n.º 20, del 15/05/1926; 2) n.º 26, del 25/06/1927; 3) n.º 27, del 02/07/1927; 4) n.º 31, del 30/07/1927.

²⁸ Sobre Antônio Silvino, véase la entrevista “A estranha moral de um bandoleiro” que publica, sin firma, *Correio Paulistano* el 1 de octubre de 1927.

²⁹ En *Jinetes Rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina* (2009), Hugo Chumbita explica también a los *cangaceiros* brasileños de acuerdo con la tesis del “bandolero social” de Eric Hobsbawm (2001): sus peripecias adquieren una dimensión colectiva en tanto expresión contestaría de una comunidad, lo que lo diferencia de un simple delincuente.

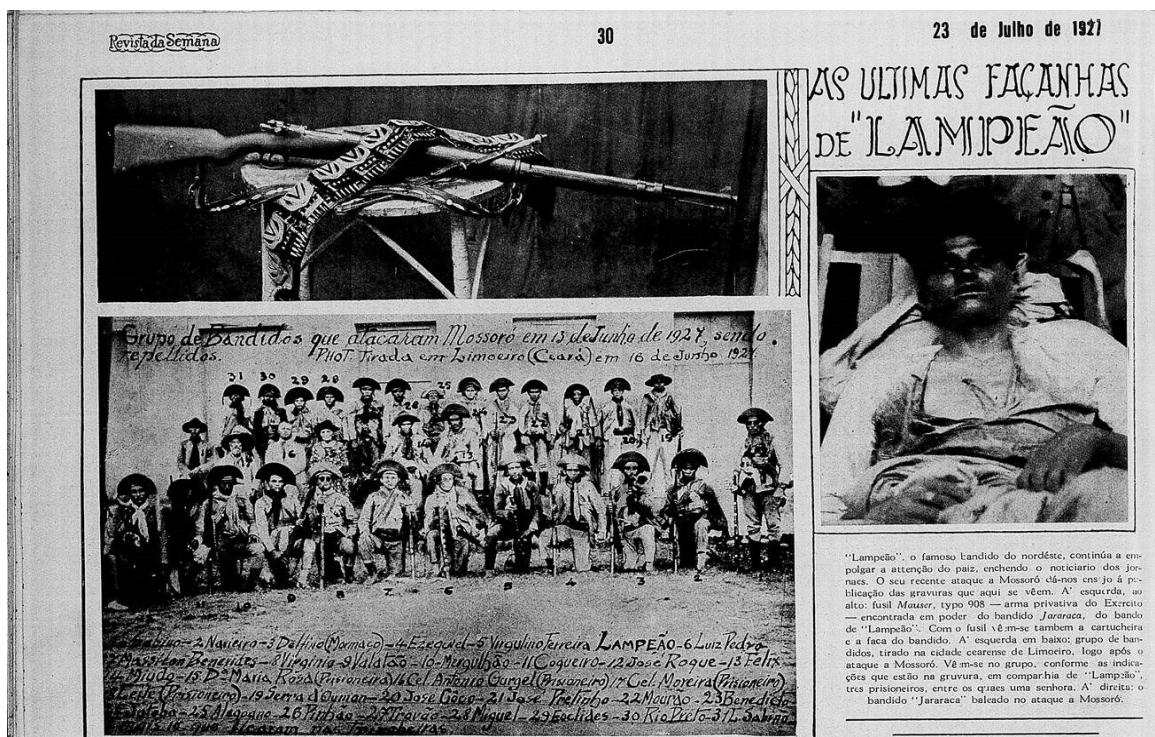


Ilustración 5 - Nota: Artículo de Revista da Semana, del 23 de julio de 1927 (p. 30), con fotografías del asedio a Mossoró de los cangaceiros.

Las transformaciones físicas de Macunaíma hacen eco también en la representación folletinesca del sertanejo que se mimetiza con la fieras, presente en la crónica de Barroso “Dentes de onça” (24 de diciembre de 1923) incluida en el libro *A través dos Folk-lores* (1927), o también en el folletín *Dente de ouro* (1923) de Menotti del Picchia, un autor más alineado con los modernistas y Mário, escrito por encargo para *Jornal do Brasil*: “Um assunto nosso... Uma coisa rural, um drama sertanejo...” (1946, p. 11). El argumento de esta novela, dispensiosa en clichés y truculencia, presenta al lector una cacería policial de un bandolero ficcional desde la perspectiva de un oficial. Según el autor, el asunto viene del recuerdo del cadáver de un “valentão”, João Brandão, que había visto, cuando era niño, “estendido numa tábua, muito branco, com um furo na testa perto da cabeleira crespa e preta. [...] Tinham colocado seu corpo quase em pé, encostando a tábua à parede para tirar uma fotografia” (p. 13).

Esta imagen, como *corpus delicti*, retorna incesantemente en el imaginario popular brasileño, mediada por las páginas de los diarios y revistas. En *Restos épicos* (2017), Mario Cámara repara en una serie de bólides de Hélio Oiticica, de los años 60, en los que el artista monta imágenes periodísticas de bandidos asesinados por la policía brasileña, entre ellos, uno, “*Homenagem a Cara de Cavalo*” (1966):

El Bólido construido por Oiticica consistió en un rectángulo de madera negra, en cuyos lados internos colocó la fotografía de tapa del diario ampliada, sin título ni pie de página. En la base del Bólido, Oiticica había dispuesto una bolsa plástica rellena con cadmio de coloración rojiza y sobre el plástico el siguiente texto-poema: “Aqui está, / e ficará! / Contemplai / o seu / silêncio / heroico” (Cámara, 2017, p. 95).

En 1968, Oiticica estampa en una bandera el sugestivo lema “*Seja marginal / seja herói*” (Cámara, 2017, p. 92) que compone en homenaje a otro bandido, Alcir

Figueira, en el que también hace eco esta genealogía de bandoleros, devenidos héroes populares, muertos fuera de la ley, ejecutados por la policía³⁰.

En carta a Manuel Bandeira de 1931, Mário comenta también un proyecto de escritura de un libro para niños, titulado *Três meninos vão pegar Lampeão*, que, según Marcos Antonio de Moraes, en nota al pie, se conserva como manuscrito en el Archivo Mário de Andrade (2001). Moraes recupera, a su vez, en la misma nota, un extracto de una carta de Mário a Antonio Bento de Araújo de Lima, con fecha probable de diciembre del mismo año, en la que advierte que “*No meu tempo, o herói cangaceiro era Antonio Silvino. Era ese o brinquedo que mais nos cretinizava*” (p. 531). Pocos meses después, Mário publica en *Revista Nova* de São Paulo, con seudónimo Leocádio Pereira (Andrade, s. f., p. 85), el artículo “Romanceiro de Lampeão” (1932) sobre la literatura de cordel en torno a los “*heróis do cangaço*” (p. 87). Recupera allí “*romances do ciclo dos cangaçeiros*” (s. f., p. 87) de trovadores nordestinos como João Martins de Atáide, mencionado también en su respuesta *A Raimundo Moraes* (1931). No parece casual que en el mismo año en que surge el partido *Ação Integralista Brasileira*, este ensayo parte de una alusión al libro *Almas de lama e aço. Lampeão e outros cangaceiros* (1930) de Gustavo Barroso, solo para señalar una carencia: “*apenas dá notícia dum romance sobre Lampeão, intitulado ‘História do Bandoleiro Lampeão’*” (s. f., p. 87). Su ensayo es un montaje de extractos de canciones trovadorescas de cantores rurales, por lo general analfabetos, recogidas y publicadas como literatura de cordel entre 1925 y 1926 –citada, incluso, en

bibliografía anexa–, a los que comenta, en contrapunto, reparando en aspectos de la música popular y en la trama que compone la poesía entre el documento y la fantasía en torno a estos héroes colectivos: “*Sem abandonar a verdade histórica, é admirável a destreza com que o cantador se transporta da verdade pro lendário, fundindo história e liberdade de invenção com uma firmeza excepcional*” (s. f., p. 99). A diferencia de Barroso, además de ofrecer fuentes documentales, Mário pondera los recursos más potentes de la poesía popular, la misma que recrea en *Macunaíma*. Incorpora, incluso, a esta lírica de trovadores en la genealogía barroca de Gregório de Matos (p. 114). A contrapelo de las “*moralidades sertanejas*” (p. 109), Mário acentúa también, con sus extractos, la violencia sexual del *cangaceiro*, “*os próprios casos de moças estupradas, que fazem o sucesso do noticiário dos jornais, raros são referidos nos romances*” (p. 102), obliterada regularmente por la finalidad social y colectiva de estas rapsodias nordestinas (p. 103). Vale recordar, en este sentido, que Macunaíma somete a Ci, Mãe do Mato, violándola con la ayuda de sus hermanos Maanapé y Jiguê (Andrade, 1996, pp. 22-23). Como con la pornografía y las “*porcarias*” de las leyendas, Mário acentúa, en las mismas rapsodias, las fases menos toleradas de la violencia de este héroe popular, para mostrarlo en toda su complejidad. Este ensayo de Mário, sobre todo, supone una alteración significativa en el régimen de visibilidad del público lector del litoral brasileño al poner en primer plano al documento por sobre los intérpretes locales como Barroso, quien hizo carrera en las letras con la criminalización del sertanejo: “*A documentação verdadeira e*

³⁰ La advertencia de Exu, “*nome principiado por Matem má-sina...*” (Andrade, 1996, p. 62), en el capítulo VII, “*Macumba*” de *Macunaíma*, se hace aún más elocuente al considerar la analogía que traza Raúl Antelo entre Macunaíma y Maradona, dos figuras

heroicas que se identifican en un mismo dispendio batailleano, representativo, en el guión de extimidad argentino-brasileño, de “nuestra parte maldita” (2008, p. 25).

abundantísima no meio de tanta página em vão" (s. f., p. 118).

Macunaíma, "herói de nossa gente", es un héroe rapsódico como Lampeão por su "sublime maluquice" (s. f., p. 111), condensación y dispendio de lo ingobernable, en las antípodas de un héroe de la "futilidade, civilização..." (1966, p. 40) como el cowboy Tom Mix, "Fugas... Tiros..." (p. 40) a disposición en el cine en un "Domingo" cualquiera de la *Paulíceia Desvairada* (1922)³¹. En su rapsodia, el propio Macunaíma advierte "*Plantei mandioca, nasceu maniva, de ladrão de casa ninguém se priva*" (1996, p. 152). En *Macunaíma*, el bandolero retorna como expresión de resistencia a la asimilación social y a la síntesis identitaria. Puede considerarse, a su vez, como un cuestionamiento de los fundamentos de la lectura patologizadora y jerarquizadora de la teoría psicosocial, en sus variantes cultas y populares.

V. Virar aprendiz: de futurista a Turista

Entre las fotos amazónicas de Mário, vale demorarnos en la que se retrata a sí mismo como un héroe cómico, "*Eu tomado de acesso de heroísmo... peruano*" (1996, p. 236). *O turista aprendiz* (1927), diario de viaje escrito entre el primer y segundo prefacio no publicado de *Macunaíma*, es un registro clave de su experiencia estética de conmoción lírica en el redescubrimiento de Brasil. Al contemplar una bandada de garzas desde el barco advierte "*O estado emotivo foi tão forte que me faltaram as pernas, caí no chão!*" (2015, p. 186). El 1 de Agosto, advierte también en su "*Último dia em Belém, me sinto comovido, palavra*" (p. 189).

³¹ Milton Andrade (1962) presenta a las películas de Tom Mix como referencia de la ingenuidad del cine Western en sus principios, aquel que cambia de caballo, pero nunca de argumento, con "cowboys superhombres, caballerescos, infatigables que llegaban en mudas pero estruendosas cabalgatas



Ilustración 6 - Nota: "*Eu tomado de acesso de heroísmo... peruano*", nota en el reverso de una de las fotografías de su viaje al Amazonas, en 1927.

Como un etnógrafo que problematiza el instrumental teórico desde el cual aborda su objeto de estudio, Mário manifiesta la voluntad de exorcizar la formación sensible europea desde la cual percibe ese medio desmesurado, sublime. El 18 de mayo, en su diario confiesa: "*Há uma espécie de sensação de insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim*" (2015, p. 67). El viaje se presenta,

perseutorias saturadas de disparos, siempre a tiempo para castigar al villano (bigotudo, casi siempre y de mirada huidiza), impidiendo el robo de ganado; o para rescatar a la muchacha, representante primaria del amor y responsable de un rudimentario pero directo lirismo" (pp. 20-21).

en este sentido, como una oportunidad de *virar* de “futurista” paulista³² a “turista aprendiz”, no ya para explicar Brasil desde las matrices estéticas modernas occidentales, sino para perderse en un Brasil al que concibe como un interrogante insondable y conmovedor. El viaje es oportuno para quitarse de encima el mote oswaldeano y para perderse en una “obnubilação brasílica” (Araripe Júnior, 1960, p. 71).

En su crítica sobre las pinturas de Tarsila para la columna de arte de *Diário Nacional* (1927), ya de vuelta en São Paulo, en sintonía con Gumbrecht (2014), Mário destaca la capacidad de sus naturalezas muertas para crear “*ambiência*” (2001, p. 132), comparándolas con la “*moleza fazendeira*” (p. 132) de las frutas amazónicas. En su diario, Mário se detiene precisamente en la experiencia de probar el helado de açaí, en la hesitación al catar la confluencia del sabor primitivo y moderno, que se resuelve en un sentimiento de estar situado en el aquí y ahora de Brasil:

Mas existe esta calçada do Grande Hotel, a praça com as enormes árvores folhudas, e o sorvete do açaí, será que gostei mesmo do açaí? Não é propriamente gostar, mas em Belém fica divertido tomar açaí. É dessas comidas “locais” que, mesmo quando não são gostosas, participam de tal forma da entidade local que fica um muro na frente a gente não usar. E é indelicadeza não gostar. O açaí não chega a ser ruim... Pousa macio na boca da gente, é um gosto doce de mato pisado, não gosto de fruta, de folha. E logo vira moleza quentinha na boca, levemente saudoso, um amarguinho longínquo que não chega a ser amargo e agrada. Bebida encorpada que, por mais gelo que se ponha, é de um quentezinho amável, humilde, prestimoso. É um encanto bem curioso o do açaí... A gente principia gostando por amabilidade e depois continua gostando porque tem dó dele. Isso, falo de nós, gente

que não precisa se alimentar com açaí, leite dos pobres, e o bebe pra encher tempo nos passeios por aí. O açaí não chega a ser ruim, longe disso, mas está longe de ser bom, como é bom um pato com tucupi, um casquinho de caranguejo e quatorze outros comes e bebes destas amazonas. E dá psicologia pra gente. Me sinto intensamente local, bem localizado, tomando sorvete de açaí (2015, p. 190).

Para Mário, otra forma de *virar brasileño* es la malaria, a la que comprende como la enfermedad del pueblo, la misma que, incluso, mató a Koch-Grünberg. En dos artículos titulados “*Maleita*” (1931), publicados con su firma en *Diário Nacional*³³ de São Paulo, la describe como “*uma verdadeira obsessão na minha vida*” (2015, p. 418):

Eu sei que, sob o nosso ponto de vista litorâneo-europeu, é horroroso isso que estou falando. Sei também que qualquer sujeito que já tremeu um dia na cama, obrigando a casa a tremer, vai me chamar de “futurista” ou de maluco. Sei mais que existe o fácil argumento em contrário de que se quero ter maleita é só ir na beira do Mogi e... tomar maleita. Tudo isso é pueril. Não quero tomar maleita aqui em São Paulo, sofrer horrorosamente a doença nesta cidade, onde os trabalhos, a luta pela vida, a Civilização, me tornavam desesperadamente odiosa, moral e fisicamente odiosos a doença, o depauperamento, a impossibilidade de trabalhar. Sei que, com a nossa idiotíssima civilização importada, um indivíduo não se envergonha de arrebentar o fígado à custa de whisky e de cocktails, não se envergonha de perder uma perna num desastre de automóvel ou quebrar o nariz numa virada de patinação, mas abomina os prazeres sensualíssimos, tão convidadores ao misticismo, do delicioso bicho-de-pé (2015, pp. 418-419).

Con la malaria, además de señalar las diferencias de mentalidad y de costumbres entre el Litoral y el Amazonas, Mário elogia la lentitud y la monotonía, una “*preguiça*

³²Sobre el mote de futurista de Mário de Andrade, véase Juan Manuel Fernández (2017).

³³Los artículos “*Maleita I*” y “*Maleita II*”, reeditados en *O turista aprendiz* (2015), aparecen con su firma en

Diário Nacional, de São Paulo, el 8 y el 15 de noviembre de 1931.

maravilhosa" (p. 420) y una "religiosidade sutil" (p. 420), a contrapelo de la vida vertiginosa que promovía el futurismo.

Esse estado de bobagem em que a gente ficará se merecer depois da morte, a contemplação da Divindade. Todas as noções desaparecem, de tempo, de vida, de necessidade, de progresso, todas as atividades, mesmo as mais precárias, de constatar, de julgar (p. 420).

En la malaria, Mário encuentra, incluso, un remedio a la curiosidad, el "elemento primário de progresso" (p. 422) que motoriza también su "desgraçada vaidade de precisar ser alguém nesta concorrência aqui no Sul" (p. 422). Para el Mário amazónico, el héroe de nuestra gente, el héroe sin carácter, brasileño o peruano, es la subjetividad, a la vez, con raíces y en estado de devenir, sensible a los estímulos del medio.

Leer a *Macunaíma*, una obra vanguardista, como una sátira en su sentido convencional, es volverla un eco más del escepticismo finisecular que Mário de Andrade critica con elocuencia en su correspondencia. *Macunaíma* rescata la dimensión más revulsiva e inervadora de la literatura rapsódica, la que circula en las publicaciones periódicas y en los cordeles, evitando su uso más pedagógico y moralizador, para dar lugar a su lado más pasional e insensato, no desde la idealización romántica ni la sátira pedagógica, sino desde el amor por aquello que considera, desde su estado de commoción, lo más genuino y primitivo de la cultura nacional. A diferencia de Barroso (1923, s. p.), Mário no presenta a los rasgos más primitivos de la cultura como algo superado o por superar, sino como una supervivencia que se proyecta en el devenir como un sugestivo interrogante.

REFERENCIAS

- Aira, C. (1993). Exotismo. *Boletín, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (3), 73-79. <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/48-boletin-3.html>
- Andrade, M y Bandeira, M. (2001). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (M. A. Moraes, Org.). PUC RIO.
- Andrade, M. (1962). El Western o la crisis de los viejos géneros. *Tiempos de cine*, (12), 20-23. <https://ahira.com.ar/ejemplares/tiempo-de-cine-no-12/>
- Andrade, M. (1966). *Poesias Completas*. Livraria Martins.
- Andrade, M. (1980). *Obra Imatura*. Livraria Itatiaia Ltda.
- Andrade, M. (1988). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (T. A. Lopez, coord.). Ed. UFSC.
- Andrade, M. (1996). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (T. A. Lopez, coord.). ALLCA XX.
- Andrade, M. (2004). *De São Paulo. Cíncio crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. Senac São Paulo.
- Andrade, M. (2008). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Agir.
- Andrade, M. (2015). *O turista aprendiz*. IPHAN.
- Andrade, M. (s. f.). *O Baile das Quatro Artes*. Livraria Martins.

- Andrade, M. y Amoroso Lima, A. (2018). *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima* (L. G. Rodrigues, Org.). PUC RIO.
- Andrade, M. y Andrade, C. D. (1988). *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Record.
- Andrade, M. y Cascudo, L. C. (2010). *Cartas, 1924-1944* (M. A. Moraes, Org.). Global Editora.
- Antelo, R. (1986). *Na ilha de Marapatá*. Hucitec.
- Antelo, R. (1988). Macunaíma, apropriação e originalidade. En M. Andrade, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (T. A. Lopez, Coord.) (pp. 295-305). ALLCA XX.
- Antelo, R. (2008). *Crítica acéfala*. Grumo.
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas*. Siglo XXI.
- Araripe Júnior, T. A. (1960). *Obra crítica de Araripe Junior* (t. 2: 1888-1894). Ministério da Educação e Cultura; Casa Rui Barbosa.
- Araripe Júnior, T. A. (1963). *Obra crítica de Araripe Junior* (t. 3: 1895-1900). Ministério da Educação e Cultura; Casa Rui Barbosa.
- Artundo, P. (2004). *Mário de Andrade e a argentina*. Edusp.
- Barroso, G. (15 de mayo de 1926). Comentários da semana. *Fon Fon*.
- Barroso, G. (2 de julio de 1927b). Comentários da semana. *Fon Fon*.
- Barroso, G. (25 de enero de 1930). Terra do sol. A terceira edição desse notável livro de Gustavo Barroso. Excertos de Terra do Sol. *Fon Fon*.
- Barroso, G. (25 de junio de 1927a). Comentários da semana. *Fon Fon*.
- Barroso, G. (30 julio de 1927c). Comentários da semana. *Fon Fon*.
- Barroso, G. [João do Norte]. (24 de diciembre de 1923). Dentes de onça. *Fon Fon*.
- Barroso, G. [João do Norte]. (29 de diciembre de 1921). Notas de Folk-lore. *Correio Paulistano*.
- Bilac, O. (24 de diciembre de 1905). Chronica. *Gazeta de Notícias*.
- Bilac, O. (9 de febrero de 1903). Chronica. *Gazeta de Notícias*.
- Borges, J. L. (1998). *Historia de la eternidad*. Alianza.
- Bosi, A. (2003). *Céu, inferno*. Editora 34.
- Butler, J. (2012). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Cámara, M. (2017). *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Lugar.
- Campos, H. (1996). Macunaíma: A imaginação estrutural. En M. Andrade, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (T. A. Lopez, Coord.) (pp. 370-378). ALLCA XX.
- Chumbita, H. (2009). *Jinetes Rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Colihue.

- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.
- Ezeiza, G. (s. f.). *Glorias radicales*. Longo y Argento.
- Fernández, J. M. (2017). Macunaíma, el plato indigesto del banquete modernista. En R. Patiño y M. Camara (Eds.), *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina* (pp. 167-189). Eduvim.
- Fernández, J. M. (2023). Los desechos del canon. El folletín según Paul Groussac. *Remate de males*, 43(2), 592-622. <https://doi.org/10.20396/remate.v43i2.8670966>
- Fernández, J. M. (2024a). Araripe Júnior y la hiperestesia del folletín tropical. *Astrolabio. Nueva Época*, (32), 441-465. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n32.38787>
- Fernández, J. M. (2024b). La ciudad de los locos de Soiza Reilly, un Folletín de Caras y Caretas. *Chuy*, 11(16), 225-266. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12801324>
- Groussac, P. (1896). Boletín bibliográfico. Los raros. *La biblioteca*, (6), 474-480.
- Groussac, P. (1897c). Alphonse Daudet. *La biblioteca*, (19), 428-453.
- Gumbrecht, H. U. (1999). *Em 1926. Vivendo no limite do tempo*. Record.
- Gumbrecht, H. U. (2014). *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. PUC Rio.
- Hamacher, W. (2011). *95 tesis sobre la filología/Para la Filología*. Miño y Dávila.
- Koch-Grünberg, T. (2022). *Do Roraima ao Orinoco* (t. 2). UNESP.
- Laclau, E. (2006). *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica.
- Lopez, T. A. (1996). Introdução. Nos caminhos do texto. En M. Andrade, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (T. A. Lopez, Coord.) (pp. XXIII-LXIII) ALLCA XX.
- Maudsley, H. (s. f.). *El crimen y la locura*. Sempere y Cia.
- Menotti del Picchia, P. (1946). *Dente de ouro*. Clube do livro.
- Nordau, M. (1902). *Degeneración*. Librería de Fernando Fé.
- Pi, W. (1917). Ensayo sobre “Los dioses tienen sed”. *Proteo*, (23), 299-301.
- Pombo, M. C. (1928). Entrada de ‘Macunaíma’ [Dibujo]. *Revista de Antropofagia*, (2), s. p.
- Redacción. (1 de octubre de 1927c) A estranha moral de um bandoleiro. *Correio Paulistano*, s. p.
- Redacción. (10 de abril de 1926). Lampeão, o bandido do nordeste. *Revista da semana*, 16, s. p.
- Redacción. (2 de julio de 1927a). Lampeão!. *Revista da semana*.
- Redacción. (23 de julio de 1927b). As ultimas façanhas de Lampeão. *Revista da semana*, 31, s. p.
- Rio, J. d. (1997). *A alma encantadora das ruas*. Companhia das letras.
- Rojas, R. (1948). *Historia de la literatura argentina*. Losada.

- Roméro, S. (1888). *História da literatura brasileira* (t. 1). Garnier.
- Santiago, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos*. Rocco.
- Santiago, S. (2004). *O Cosmopolitismo do pobre*. Ed. UFMG.
- Soiza Reilly, J. J. (13 de marzo de 1909). Crónicas de Italia. La vida misteriosa de los modelos en Roma. *Caras y Caretas*, (545), s. p.
- Soiza Reilly, J. J. (1911). *Crónicas de amor, de belleza y de sangre*. [Ejemplar de Mário de Andrade]. Maucci.
- Soiza Reilly, J. J. (23 de febrero de 1907). La piedra filosofal – La curación de la locura. *Caras y Caretas*, (438), s. p.
- Soiza Reilly, J. J. (29 de diciembre de 1906). Historia de un alma. *Caras y Caretas*, (430), s. p.
- Soiza Reilly, J. J. (s. f.). *El alma de los perros* (5.^a ed.) [Ejemplar de Mário de Andrade]. Vicente Matera. (Original publicado en 1917).
- Soiza Reilly, J. J. (s. f.). *La ciudad de los locos*. Maucci. (Original publicado en 1914).
- Souza, G. d. M. e. (2003). *O Tupi e o alaude*. Duas Cidades.
- Ventura, R. (1991). *Estilo tropical*. Companhia das letras.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales*. Katz.