

**O “HERÓI” NEGRO COMO SÍMBOLO DE BRASILDIDADE:  
A CONSTRUÇÃO DO “SEM NENHUM CARÁTER”  
DE MÁRIO DE ANDRADE**

*Paula Linhares Abílio* (UENF)

[paulaabilio@gmail.com](mailto:paulaabilio@gmail.com)

*Gabriela Tavares Candido da Silva* (UENF)

[gabrielatcandido@gmail.com](mailto:gabrielatcandido@gmail.com)

**RESUMO**

O presente trabalho aborda a construção da identidade nacional brasileira durante a década de 1920, pautado em uma breve análise de *Macunaíma*, obra escrita por Mário de Andrade, ícone do Movimento Modernista Brasileiro. Ainda no corpo do trabalho analisamos essa figura que se consagrou na expressão “herói sem nenhum caráter” e o como essa ideia está presente na construção da identidade do homem negro no Brasil, a partir da análise do samba que questiona ou reitera essa figura como “Agoniza, mas não morre” de Nelson Sargento. A intenção deste trabalho é fazer um diálogo, senão um recorte desse quebra cabeça que é a construção inacabada de identidade nacional, entre literatura e música – duas configurações da palavra (escrita e falada). Além desse material, utilizamos as expressões poéticas carregadas de simbolismo e pertencimento da cultura afro-brasileira que compõe o cenário artístico da cantora Maria Bethânia, no concerto “Cartas de Amor”.

**Palavras-chave:** Modernismo. *Macunaíma*. Samba.

**1. Introdução**

Tomemos como ponto de partida o livro *Macunaíma*, escrito no Brasil na década de 1920 por Mário de Andrade. Partindo do estranhamento inicial que a obra oferece ainda nos dias de hoje, pode-se pensar como se sentiriam, portanto, aqueles contemporâneos a Mário de Andrade ao se depararem com a ousadia de um autor que propôs um senso estético de escrita absolutamente inovador à época.

Os idos de 1920 emanaram uma gama de aspirações artísticas no chamado Movimento Modernista que entre outros aspectos, buscava o tom da identidade nacional brasileira, mesmo com todas as suas correntes internas que por vezes divergiam em seus desejos e crenças. O Movimento Modernista buscou sacudir a imagem que o Brasil queria ter de nação.

*Macunaíma*, aqui a principal obra em questão, é uma das grandes caracterizadoras do que foi o Movimento Modernista na década de 1920

principalmente no que diz respeito ao estilo de sua narrativa e a língua inovando em sua proposta vinculada a um novo modo de fazer da literatura no Brasil, com a tentativa de Mário de Andrade de aproximar a língua escrita da língua falada do nosso país.

## 2. *Mário de Andrade e suas reflexões sobre a língua nacional*

A questão da língua e os debates acerca da construção de uma literatura nacional para a vanguarda modernista era de significativa importância. Como o próprio Mário de Andrade definiu “a língua brasileira é das mais ricas e sonoras” (ANDRADE, *apud* PINTO, 1981, p. 141) e uma de suas muitas questões era uma formação literária culta da língua brasileira bem distante daquele português de Portugal.

A dicotomia entre língua portuguesa e língua brasileira se mostrou em constante tensão para Mário de Andrade, sempre sendo um ponto em que ele deveria explicar e precisar melhor aos demais.

Em 1929, Mário de Andrade escreve “Táxi: Fala Brasileira”; artigo para o *Diário Nacional*, destinado a falar sobre essa tensão: possivelmente muitos não acreditavam na validade de uma língua brasileira, ou no mais otimista dos casos ainda não achavam pertinente se falar numa língua que não fosse a chamada língua portuguesa. Mário de Andrade sem dúvida afirmava sobre a existência de uma língua brasileira e que ela é um fenômeno social – assim como todas as línguas.

Na construção de seu artigo, ele através de um jogo de perguntas e respostas esclarece a razão pela qual existe uma língua brasileira: seria a única língua que permitiria que toda a nação de brasileiros se entendesse, independente de sua localização em nosso mapa geográfico. Mais tarde, observamos que é o caso de *Macunaíma*; o personagem que viaja por todo o Brasil falando uma língua passível ao entendimento de todos os brasileiros. Mário de Andrade é brilhante em sua afirmativa:

O Brasil hoje é outra coisa que Portugal. Basta a gente se amolar com o Brasil, o que já é uma serviceira tamanha!... Coincidir ou não com a língua portuguesa e o termos vindo dela: não nos importa socialmente nada. O Brasil hoje é outra coisa que Portugal. E essa outra coisa possui necessariamente uma fala que exprime as outras coisas de que ele é feito. É a fala brasileira. Não a minha, que não passa duma tentativa individual – própria da minha aventura. Na fala brasileira escrevem Euclides, Machado de Assis, João Ribeiro, etc. E eu. (ANDRADE, *apud* PINTO, 1981, p.141)

Nesse sentido, em seus anseios por um abraqueiramento da lin-

guagem, um despojamento da mesma, fica claro que sua busca final é na realidade uma tentativa de humanização da escrita, calcada na justificativa de que se ele escreve em língua brasileira é pelo fato simples de que essa que é na verdade a sua verdadeira língua.

Através da análise documental das cartas presentes no livro *O Português do Brasil*, de Edith Pimentel Pinto, é possível constatar que Mário de Andrade vinha sendo muito condenado como aquele que estaria reagindo contra a língua de Portugal, contudo a intencionalidade do autor ao propor uma série de originalidades literárias não teria, de fato, esse objetivo. Em suas cartas destinadas ao também escritor Manuel Bandeira durante o ano de 1924 – dois anos antes de redigir *Macunaíma* – há um acirrado debate sobre essas questões devido ao fato de Mário de Andrade ser um constante alvo da crítica literária, como ele mesmo registrou em carta para Manuel Bandeira em 1925:

O título do artigo “Me parece que pra M. de A.” é uma das ironias mais admiráveis que conheço. Também parou nisso o espírito do cujo. O resto das ironias ou não vale nada ou é malvadez sem justiça. Ele começa por dizer que eu não sei escrever o português. É uma injustiça. Sei mais que a maioria dos que escrevem. Estudei o português e estou consciente dos meus erros em português. Ao menos da grande maioria deles. (ANDRADE, *apud* PINTO, 1981, p. 141)

A aproximação entre língua literária e língua falada é uma das questões centrais em Mário de Andrade quando escreve *Macunaíma*.

Há o capítulo “Carta pras Icamiabas”, todo destinado a satirizar esse modo de empregar a língua nacional dos brasileiros. Um artigo do autor escrito no ano de 1940, intitulado “A Língua Radiofônica” tem em vista que o advento do rádio se destacava desde 1930 como principal meio de difusão de notícias, propagandas, rádio-novelas etc. Mário de Andrade utilizou o exemplo da difusão do rádio para discutir questões telúricas.

Linguagem culta. Para o autor de *Macunaíma*, essa língua só existiria, conforme consta no artigo, enquanto uma abstração de um determinado corpo social. Nesse sentido, seguindo os passos do autor: a língua culta existiria sim, porém somente para um pequeno grupo da sociedade brasileira. Mário de Andrade ressalta que muitas vezes, esse mesmo grupo social não fala pautado numa linguagem culta. Eles somente a empregariam enquanto língua escrita e ao falar eles se “esqueceriam” dela. Utilizando a linguagem do rádio para argumentar, Mário de Andrade mostra como a linguagem radiofônica se adaptou à maioria da sociedade: “Fo-

ram as exigências de alcançar o maior número possível de pessoas de todas as classes, foram as exigências de simpatizar, as de familiaridade, etc”. (ANDRADE, *apud* PINTO, 1981, p. 141)

Nesse sentido, o que o autor busca é mostrar que a linguagem radiofônica na primeira metade do século XX é a que de certa forma dialoga diretamente com a maior parte da população brasileira: manifesta-se não de acordo com a norma culta, mas inculta, como se fala no Brasil realmente.

A geografia do rádio não alcança as montanhas elevadas da cultura. Fica-se pelos vales, pelos platôs largos e pelos litorais. Daí sua linguagem particular, complexa, multifária, mixordiosa, com palavras, ditos, sintaxes de todas as classes, grupos e comunidade. Menos da culta, pois que desta ele apenas normalmente se utiliza daquelas com palavras e poucas normas em que ela coincide com todas as outras linguagens, dentro dessa abstração que é a língua. (ANDRADE, *apud* PINTO, 1981, p. 171)

O moderno é o essencialmente nacional e seu compromisso era atualizar a produção cultural com aquele novo tempo. Há uma definição muito interessante da percepção do próprio Mário de Andrade das artes no Brasil, que via a produção coletiva dos artistas brasileiros à luz da época como um grupo que apostava sempre no certo, no que já era aceito pela sociedade, ou seja, reproduziam, aperfeiçoavam aquilo que já havia sido feito e já fora consagrado, não ousavam. Quanto à vanguarda modernista, eles estavam unidos pelo espírito de uma época, onde alguns indivíduos já estavam enraizados em suas próprias raízes, firmes em suas realidades e buscando se aprofundar cada vez mais através da pesquisa onde o carro chefe do autor foi, por sua vez, a “língua brasileira”.

A necessidade de uma língua escrita em concordância com a língua falada era recorrente e defendida por muitos intelectuais, logo, apesar de todas as críticas imprimidas à Mário de Andrade, ele não estava absolutamente sozinho em suas aspirações, nem estava inaugurando um debate inteiramente novo – como já fora investigado no Romantismo. Possivelmente toda a intencionalidade desses intelectuais estava para muito além de cortar vínculos com o português segundo Portugal, como muitos vieram a achar. A busca deles era por reações, por discussões, no qual o debate certamente teria como objetivo a promoção de novas reflexões.

Portanto, a trama de relações de construção das identidades coletivas e individuais sugerem a existência da perpetuação dos referenciais simbólicos.

A composição de um herói sem nenhum caráter engloba o que se-

ria na visão do autor um herói nacional, que teria a cara, os encantos, as ideias do povo brasileiro - dentro de um contexto de Brasil do início do século XX. *Macunaíma* nasce das raízes mais profundas do país: no fundo do mato-virgem. No fundo do mato-virgem nasce um herói de nossa gente, nesse momento em que o Brasil ainda se queria e se percebia francês.

O herói sem nenhum caráter sai da mata, do coração do Brasil, ganha a cidade de São Paulo, inspiração e paixão maior do Movimento Modernista, abraça um novo modo de viver, aprende novas palavras, as incorpora em seu vocabulário cheio de expressões afrobrasileiras e tupis, vai ao Rio de Janeiro, conhece a famosa Tia Ciata, dona de terreiro, passa a noite na “macumba”, escreve uma carta muito formal para as icamiabas e explica sua vida através de mitos indígenas. Símbolo de muitas formas de se sentir brasileiro, nessa busca modernista pelo pertencimento, pela identidade nacional: *Macunaíma* era preto retinto, filho do medo da noite.

### **3. *Te impuseram outra cultura...***

Esse sentimento de pertencimento e de questionamento dos espaços de opressão tem sido objetivo de diversos sambistas. Engajados nos tensionamentos raciais, oriundos da ação colonizadora e do sistema-mundo capitalista, esses agentes têm se mostrado bastante sensíveis à própria noção de raça e à integração do sujeito negro na sociedade de classes. Como objeto de análise, trabalharemos com o samba "Agoniza, mas não morre" (1979) do compositor, cantor e artista Nelson Mattos, mais conhecido como Nelson Sargento, devido sua integração ao Exército Brasileiro. Ainda sobre o compositor é cabível dizer que recebeu honrarias do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira por seu engajamento cultural, militância artística e vivências no morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, onde viveu a partir dos 12 anos de idade. Desde muito novo, Sargento já se metia com a música, em um período, por volta da década de 1950, que, por ventura, o samba era tido como gênero marginalizado. Em outras palavras, a bandeira de Nelson Sargento sempre foi a luta contra a segregação racial e social nos quais estavam diretamente ligados à parcela negra carioca, e por conseguinte, sua música não só refletiu tais temáticas como serviram de atmosfera para, senão a consolidação, ao menos para um maior grau de politização por parte da comunidade negra carioca que não se sentia represen-

tada nas esferas públicas. Integrante do grupo A Voz o Morro, Nelson Sargento, ao lado de Paulinho da Viola, Zé Keti, Jair do Cavaquinho, Cartola e Carlos Cachça, entre outros, fez parcerias musicais e para a vida. Segue a letra do samba "Agoniza, mas não morre" (1979):

Samba,  
Agoniza mas não morre,  
Alguém sempre te socorre,  
Antes do suspiro derradeiro.

Samba,  
Negro, forte, destemido,  
Foi duramente perseguido,  
Na esquina, no botequim, no terreiro.

Samba,  
Inocente, pé no chão,  
A fidalguia do salão,  
Te abraçou, te envolveu,

Mudaram toda a sua estrutura,  
Te impuseram outra cultura,  
E você nem percebeu,

Mudaram toda a sua estrutura,  
Te impuseram outra cultura,  
E você nem percebeu.

(SARGENTO, Nelson, 1979)

A música lembra um grito de pranto e resistência cantado em coro, na coletividade. Se fôssemos remontar o cenário do episódio poderíamos pensar nos encontros e reuniões nos terreiros no Morro da Mangueira, que teriam como ativistas o povo marcado pela mestiçagem, porém com traços negros e de pele bem escura marcando forte presença delimitando rodas, batidas de pés e mãos, círculos dando voz à canção ao som da presença inebriante dos batuques, atabaques, tamborins, pandeiros e cuícas. A letra é um louvor que preconiza glória de um povo "forte", "destemido", que não "foge à luta" – uma luta demarcada por leis, normas e moralidades de uma história unilateral, a história dos vencedores; do homem branco; da música sacra –, mas que se vê se misturando, sofrendo influências daquilo que chamamos de "samba" –, que como sabemos uma expressão derivada da palavra "semba", de origem africana, que significa umbigada (uma dança típica da Angola). O samba "Agoniza, mas não morre" preconiza resistência. Mas não uma resistência unicamente contra um sistema político que não dialogava com as questões

do negro (não que essa luta já não tivesse sido suficiente); mas o compositor da obra está relacionando a luta de um povo contra o sistema modelador de cultura imposta pela classe dominadora da época. Aqui remontamos o início do século XX.

Nelson Sargento, nessa ode, é a própria voz de um povo. Na verdade, ele se vale de porta voz de uma parte expressiva da nação subjugada que sofre represálias todos os dias em defesa de sua cultura, representação social coletiva de mundo e representação de crenças. É contra o caráter legítimo de uma nação imperialista e falsamente homogênea que, em primeira instância, essa luta é travada. Quando trechos da música dizem:

Samba, agoniza mas não morre  
alguém sempre te socorre  
antes do suspiro derradeiro

está expressando o sentimento de coletividade que perpassa as relações sociais desses grupos etnicamente majoritários, mas culturalmente abafados. Sentimento esse que molda as relações de pertencimento e de teia familiar. São nos momentos de agonia e dor que a família mais se faz presente. Diante do caos há a necessidade de um sentimento mútuo de coletividade, de companheirismo e reciprocidade. Daí a importância de enxergarmos a concepção de família a partir da pergunta: o que significa família nos terreiros? O que significa fazer parte de uma teia familiar nos moldes das famílias africanas (como para os povos bantos – tendo em vista que estes se configuram em maior número de povoação em território nacional)?

Em primeira análise suscitamos que o conceito de família para o homem branco, europeu, colonizador muito se difere do padrão conceitual de família para aqueles. Enquanto o conceito de família nos termos ocidentais é um conceito fechado, com a figura central do pai (patriarcado), mãe, filhos – sendo ainda considerado família outros modelos, com a figura dos avós, tios e primos –, mas com maior efetivação da família dos moldes tradicionais (como fomos acostumados a aprender ou porque não “desaprender” nos livros didáticos); de outro modo “família” para tribos e povos africanos têm uma concepção maior. Família para estes representa comunidade, vizinhança. Era de comum acordo, por exemplo, em tempos idos, a harmonia entre os moradores dos morros que na necessidade de uma mãe, tia ou avó (que por sinal já apresenta outra estrutura de chefe da família – configurada na presença da mulher) se ausentar para serviços ou atividades fora de casa, outras pessoas da comunidade

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

(amigos, vizinhos, sem necessariamente serem, como chamamos “parentes”) “passavam os olhos” nas crianças, ou seja, ajudam a fazer a vigilância dos pequenos na ausência dos pais. Isso simboliza, por sinal, uma grande teia de relações interpessoais de confiabilidade, reciprocidade e ligação entre os membros da comunidade, representando uma grande família, nos termos cooperativos. Mais adiante, na segunda estrofe o compositor diz:

Samba, negro forte destemido  
foi duramente perseguido  
nas esquinas, nos botequins, nos terreiros  
Samba, inocente pé no chão  
a fidalguia do salão te abraçou te envolveu.

Nessa sequência um outro aspecto da identidade do povo negro aparece. Enquanto na primeira estrofe a identidade perpassa pela relação de cooperação e reciprocidade com seus pares, aqui a construção vai ao encontro de um espírito aguerrido, corajoso e destemido. Os versos remontam as formas de resistências dos negros enquanto presos nas senzalas; aos açoites severos e paulatinos; ao trabalho braçal, árduo, sem contar as constantes difamações, massacres, ridicularizações, moléstias e estupro cometidos pelos senhores de engenhos às negras do lar, que faziam companhia as sinhazinhas ou eram amas de leite ou do campo, que trabalhavam nos cafezais ou plantações de algodão. É sobre a história dos massacres e represálias que acreditamos que o compositor quis remontar. Ao passado de dor, sofrimento, de chibatadas, mas também as histórias de perseguição que foram no rastro, mesmo após do fim da escravidão no Brasil. Vistos como escória social o negro teve que criar condições por meio do espírito aguerrido e o canto de resistência para se reinventar. Para reinventar e recriar sua cultura, seus traços e tradições, além de ressignificar seus espaços, em um mundo onde não tinham vez, muito menos voz. Pois bem, essa estrofe termina com a seguinte frase “(...) a fidalguia do salão te abraçou, te envolveu”. E segue:

Mudaram toda sua estrutura  
lhe impuseram outra cultura  
e você nem percebeu.

Ao construir a cena história da fidalguia “acolhendo” o negro dentro de sua estrutura branca, racista, machista, excludente, ou seja, dentro de uma hierarquia social dominante podemos pensar em diversas situações. Uma delas é no momento histórico e cultural, no qual a turma do Pixinguinha, entre outros sambistas, no século passado, faz salão para as festas da burguesia europeia que haviam se instalado fincado moradia em

terras cariocas. Digo, dessa forma, das grandes festas organizadas pelas elites (políticos, juizes, bancários) que eram embebidas pela música africana (ainda que com toques marcantes da música portuguesa – como o lundu). É possível salientar que grande parte dos músicos era composta por negros letrados, que pela convivência em espaços elitizados e por transitarem entre as camadas médias e altas da sociedade brasileira se valiam de prestígios excepcionais concedidos a eles, no que tange ao manuseio de seus instrumentos musicais, uma vez que os barões e donos da fortuna (conchavados com o departamento de polícia) faziam vista grossa; enquanto que nas ruas, bailes e vielas da cidade, negros eram chacoalhados, agredidos física e moralmente, além de terem seus instrumentos (mais comum o violão e o pandeiro) destruídos diuturnamente, sem ressalvas.

Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. (SODRÉ, 1998, p. 14-15)

E, por final, a mudança de estrutura para a qual Nelson Sargento chama a atenção remete, entre outros fatores, para a difusão do samba, em um momento que começa a ressignificar os termos identitários no Brasil, culminando no Movimento Modernista, tendo sua maior expressão em Mário de Andrade.

A partir dos anos 1920 a figura do negro ganha novo sentido, e com essa reconfiguração, o significado de samba e sua representação social também ganham novos adereços. Em um Brasil em transformação, no qual ansiava por um espírito agregador e de um ícone “genuinamente” nacional, se é que cabe tal expressão, o negro entra em cena como a figura de maior símbolo nacional. Com sua força, garra, musicalidade, gastronomia, além da transfiguração de “herói” dado a ele, graças ao Movimento Modernista e a ideia da fusão das três raças apresentada em *Macunaíma, o Herói sem Nenhum Caráter*”, o negro entra em cena, não como escravo ou coadjuvante, mas como protagonista de uma história que enaltece sua cor, identidade, gastronomia e musicalidade. E, em se tratando do quesito música, o samba ganha espaço nos programas de rádios. Quanto mais espaço, mais comercial ficava. O negro então passa a negociar sua cultura nos moldes do homem branco. Seus compositores que antes falavam das lutas de seu povo, de sua comunidade, dos entraves travados todos os dias, agora se veem vendendo letras de samba disparadamente a fins comerciais. Até que seu propósito vira propósito do colonizador. A música passa a não representar as camadas populares como

antes; sua letra se torna discurso por vezes vazio (com letras de amor e desamor – não que o gênero não retratasse as paixões humanas – porém para fins comerciais era o que vendia. Era o que a elite branca, que tinha acesso às rádios e aos discos queriam consumir.). Aos poucos o compositor que vinha dos subúrbios e de camadas pobres não dialogava com seus pares porque o negro já não se sentia representado nas músicas. Não via seus nomes de origens africanas, não via a cor de tonalidade escura e não cultuava seus orixás. O samba ganhou outra estrutura; a estrutura ocidental; e o negro forte e destemido não percebeu.

#### **4. Conclusão**

Não queremos reduzir a abertura dos espaços midiáticos à música negra a questões de luta de classes ou a dualidade clássica: senhores x escravos; burgueses brancos x trabalhadores negros; cultura de elite x cultura de massa; cidade x morro. Porém, tal atmosfera apresentada não pode ser negada. Essa talvez seja a história que nossas escolas brasileiras deveriam contar as nossas crianças e adolescentes nos anos iniciais e secundários. A ausência do conhecimento de nossas raízes africanas faz ver, por vezes, nossa ignorância, desprezo e desinteresse por diversas questões sociais, raciais e de gênero que ajudaram a compor o que chamamos de Brasil. Ou por que não brasis? O problema de uma única versão da história é a falsa sensação de conhecimento e pertencimento. A unilateralidade nos distancia de nesse passado. Portanto, de nossa história.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

CENTRO Cultural Cartola. *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p.220-238, 1988.

PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil*. Textos escritos e teóricos 2 – 1920/1945 – Fontes para a teoria e a história. São Paulo: Edusp, 1981.

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n, 11, p.89-112, 1993.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.