

MÁRIO DE ANDRADE SEM MITO: ESTUDO DE MACUNAÍMA

Camillo Cavalcanti (UESB)
camillo.cavalcanti@gmail.com

RESUMO

O artigo pretende oferecer uma leitura de Macunaíma. 1) A situação do autor é discutida a fim de melhorar a compreensão de suas ideias e influência. 2) Um panorama do primeiro Modernismo mostra os enganos da história literária. 3) A ideologia de Macunaíma parece se inscrever na Antropofagia, uma produção nazi-fascista. 4) Mário de Andrade abdica de sua primeira poética “o desvairismo” para escrever a obra-prima modernista. 5) A estrutura da prosa literária assinala como e por que a ficção de Mário é um objeto literário. 6) A Estilística da fala explica os aspectos individuais da escrita. 7) Uma Estilometria Literária “novo procedimento que criei” pertence a um Método de Crítica Global e expõe partes do texto para entender chaves de ideias, através de valores semânticos. Serve para encontrar as bases estéticas. Essa abordagem apresenta listas de palavras para explicar a estrutura literária. 8) A ambiência fantástica de Macunaíma lhe confere a melhor qualidade literária

Palavras-chave:

Epistemologia. Estilometria. Modernismo. Literatura brasileira.

“A Estilística é o único caminho para a análise literária.” (Ivan Cavalcanti Proença)

Durante toda a vida, Mário de Andrade foi influente ator da cena modernista típica do primeiro quartel. Figura como esta atravessa meados do século XX no lugar de liderança absoluta em termos nacionais: seus correligionários sempre admiradores, vistos na missiva, testemunham força das ideias mário-andradianas.

A aparição deste arlequinal interlocutor político nem sempre é bem descrita: a tradição reza situá-lo na vanguarda de 1922, como se lá estivesse surgido, mas apareceu primeiramente com *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), tentativa malograda de neoparnasianismo rejeitado pelo ainda vivo patriarca da Ideia Nova (“A Nova Geração”, 1879), Alberto de Oliveira, velho achegado do crítico responsável pelas boas-vindas ao nascente parnasianismo: Machado de Assis. Quase simultaneamente, Oswald já iniciava, em 1918, o *Perfeito cozinheiro*, que, contra escrita oitocentista dos primeiros versos mário-andradianos, iniciava Modernismo.

Mário de Andrade nunca se conformou com aquele enjeite. Em 1921, lançou “Mestres do Passado”, para sepultar como inépcia o parnasianismo de seu algoz. O recalque novamente é flagrado na “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, já em 1925. Quando da conferência sobre o Modernismo, não hesitou reafirmar sua antipatia pelos donos da Rua do Ouvidor: Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Valentim Magalhães, etc.

É preciso entender essa gênese para depois situar, de modo mais profundo e verdadeiro, o criador de *Macunaíma*. Ele adentra a cena literária da Semana de 1922, querendo não só enterrar estilo anterior, mas também liderar vindouro. Tanto assim, que desde antes da Semana de 22, Mário rejeitou, no campo especulativo, a história literária de Ronald de Carvalho; no campo poético, abrupta e brevissimamente rompeu relações com Oswald de Andrade. A violenta e radical ruptura entre Mário e Oswald especulou-se motivada pela caracterização de “O meu poeta futurista” à vanguarda francesa, porém sempre muito elogiada pelos revolucionários. A rusga parece ter sido motivada pelo possessivo “meu”, que subordinava o referente Mário ao domínio do falante Oswald, desastrado interlocutor a perder amizades e outros relacionamentos. Interagir, para um homem da radicalidade antropófaga, sempre foi preterido por introverter-se para extroverter-se até controverter-se, optando conscientemente pela irreverência. De modo que, segundo Mário da Silva Brito (1970), Oswald esperava rever Mário antes de sua morte, como se aceitasse perdão de crime que, durante muitos anos, julgou não tê-lo cometido.

Já em 1928, crescendo na cena literária, Mário de Andrade, agora líder intelectual do Modernismo, publica *Macunaíma*, famoso e famigerado livro que desvirtua a história literária em torno de um só autor e seus confrades missivistas, como se Antropofagia, de fato ali cabalmente resolvida tanto em termos estéticos quanto estilísticos, não tivesse conhecido sua trajetória entre os nazistas, fascistas e integralistas. A verdadeira História do Modernismo – que não começa em 1922 – reconta antes e depois da Semana de Arte Moderna, que se deveria chamar Semana de Arte Modernista.

Esconder esse momento (1922-1928) é estratégia e subterfúgio de certa elite intelectual que na presunção deforma história de acordo com conveniências ideológicas, das quais se destacam as éticas: é decente apagar ou esconder infeliz prevalência do nazi-fascismo na cena literária do início de século, com suas figuras do quilate mais espúrio, como Euclides da Cunha e sua eugenia anti-sertanejo, Monteiro Lobato e sua filiação formal à *ku-klux-klan*, Cassiano Ricardo e sua “cordialidade” excludente e às

vezes persecutória, Plínio Salgado e sua farda carnavalesca, Raul Bopp e seus apelidos equivocados, Menotti del Picchia e seus banquetes-tramoia, além de Tasso da Silveira e sua *Festa* integralista no Rio de Janeiro.

Seja como for, imprimiu-se um caráter extremamente nacionalista que, fugindo à velha ufania, se depositou no culto ao natural, espécie de nativismo (por definição amor à terra prescindindo do Estado e da soberania). Não se pode olvidar que a antropofagia, mesmo antes de se remeter ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald em 1924, já encontra berço no *Perfeito cozinheiro*, projeto dele iniciado ainda em 1918, ao tempo de “O Pirralho”.

No final, ao menos Oswald de Andrade é lembrado, mas quanto ao restante dos antropófagos, com ser nazi-fascistas, se lhes obliterou o lugar sempre de destaque no Modernismo, que o projeto da história literária quis apagar:

a REVISTA DE ANTROPOFAGIA não deixou de contribuir, mesmo nessa primeira fase, como veículo – o mais importante da época – para a evolução da linguagem do nosso Modernismo. (CAMPOS, 1975)

Afora raras monografias sobre esses escritores, toma-se conhecimento introdutório com *A Literatura no Brasil* ou Leodegário de Azevedo.

Mário de Andrade, portanto, foi tomado como figura central, para forjar ideologia vigente da história literária, submetida e limitada infelizmente por valores éticos que, sabidamente, são inferiores aos valores estéticos (PORTELLA, 1970), enfim os que importam à crítica de arte. Invertendo esse quadro, a história literária descobre figura útil a seu propósito, sobretudo ao perceber que seu maior comparsa era Manuel Bandeira, escritor também tarimbado na cena literária (tanto quanto Mário, já publicada em 1917 *A cinza das horas*); além disso, construía ao mesmo tempo ponte com Rio de Janeiro, o outro centro fundamental que faltava para, agora em nível praticamente nacional, ligando idealmente duas capitais, completar projeto de história literária que secundariza, relativiza ou esquece força nazi-fascista de *Festa* no Rio de Janeiro, *Verde-Amarelismo* e *Grupo Anta* de São Paulo, no momento pós-Semana de 22.

Entretanto, a hegemonia nazi-fascista se faz sentir não só pela antecipada organização de grupo, mas também (e como consequência) pelas várias publicações de livros, revistas e jornais. Antropofagia, com toda a notoriedade na estética, longevidade na história e perenidade na crítica, é corolário da enorme influência dos integralistas no Modernismo: Menotti del Picchia (*Juca Mulato*); Cassiano Ricardo (*Vamos caçar papagaios* e

Martim Cererê); Monteiro Lobato (*Urupês e Jeca Tatu*); Plínio Salgado (“A anta e o Curupira”), etc.

Antropofagia foi projeto estético que deu *tratamento do tema* ao forte sentimento nacional dos integralistas. Felizmente estética vige incólume a programações éticas, pois habita além-ideologias e em seu pleno exercício de liberdade foge, voluntariamente ou não, daquelas garras doutrinárias. De modo que a glória antropófaga não subsiste sem lhe reconhecer a gênese. O tema nacional foi tratado de modo a encontrar nas origens centro irradiador. É claro que resultou numa estética do fundamento, cuja primordialidade se espelhava na ancestralidade (índio, primata e canibal), revestindo o nacional de nativismo e naturismo (pois a instauração desse espaço-tempo prima pelo mítico). Daí interesse (p. ex., de Haroldo de Campos) no “radical” dessa vertente modernista e (p. ex., de Cassiano Ricardo) se antecedida ou não por outras espécies de naturismo (navegantes quinhentistas), nativismo (barroco, arcadismo) e nacionalismo (ufanismo romântico) e até deglutição do estrangeiro. É desnecessário e excessivo falar que poética antropófaga, pelo grau de re-flexão (re-fletindo pretéritos nacionalismos, nativismos e naturismos) e de profundidade (buscando o fundamento e a origem), manifesta estatuto semiológico claramente superior, sobretudo nos casos de *Urupês* e *Martim Cererê*.

Mário de Andrade, durante a década de 20, preferiu o *desvairismo* – poética do seu “Prefácio Interessantíssimo” à sua *Pauliceia desvairada* de 1921 –, e recusou a nascente antropofagia. Talvez por isso tenha sido julgado poeta medíocre, até mesmo entre 1930-1945: a sombra de Oswald deve ter perturbado muito. Seja como for, em 1928 Mário aderiu, pela prosa, à Antropofagia e nesta revista faz aparecer Manuel Bandeira. Há controvérsias sobre a filiação de Mário ao grupo *Bandeira* (1936), de Cassiano Ricardo, o que o faria integralista ou nazi-fascista, ao menos naquela época. Leia-se a eugenia tropical rumo à limpeza étnica:

Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. E a cova era que-nem a marca dum pé de gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pèzão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra índiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz de indicar nêle um filho da tribo retinta dos Tapamunnhas. / Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pèzão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da côr de bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou: – Olhe, mano Jiguê,

branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz
(ANDRADE, 1975, p. 48)

No plano onto-teo-lógico, essa compreensão ou falta de compreensão atingiu o cúmulo pela escolha religiosa. A teologia que comparece em *Macunaíma* é a “macumba”, evocando Exu e Ihe consagrando prece no mesmo nível do pai-nosso, porém em revés: tem síntese na “reza maior do diabo” (p. 81), que “se errando uma palavra dá morte” (p. 81).

O *desvairismo*, se não poética rasa, abriu caminho para rasa versalhada do cotidiano, cuja sustentação estética parece inviável: conformar-se na banalidade a poesia, atrelada desde o nome à *poiesis* e sempre afeita a ideias (daí a grandeza de um Carlos Drummond de Andrade, que Mário, astuto e oportunista, logo aliciou e até cooptou, como se vê na *Lição de amigo*). É interessante perceber a cumplicidade de Manuel Bandeira, que com “Evocação do Recife”, “Café com pão” e outras frivolidades também direcionou sua alta poética ao mesmo realismo comezinho de “Ódio ao Burguês” de Mário, cujos laivos de grandeza (neorromântica) no sentimento intuído são mais bem percebidos nos “Poemas Acreanos”.

Decerto, quanto ao tema, Modernismo foi bifurcado: ou idealista nativista-naturista (poética dos ancestrais mais remotos), ou realista retratista (a fala popular – ou matéria ordinária outra – como matéria literária). Na linha realista, das inúmeras tentativas em fazer “Poema tirado de uma notícia de jornal”, resulta estrutura pobremente linear, cujo contexto achata personagens ou actantes todos como *planos* (retilíneos) e esmaga paisagem como retrato de duas dimensões (a pretexto de colocar o trivial no trono da poesia). Reduzida a duas dimensões, Literatura, fenômeno quadridimensional, se torna sucessão de fatos ou fotos até o movimento (à maneira cinematográfica). A verossimilhança, tão estreita, não permite vislumbrar nenhum horizonte: enfoque reclinou nos fatos fictícios, diegese adornece narrativa, tempo cronológico prevalece. A rigor, não se trata de realismo literário, mas algo fora da literatura.

Tardou o Sr. Mário de Andrade em reconhecer a grandeza estética da Antropofagia: em 1917 apoia silenciosamente Anita Malfatti, porém só em 1928 publica o primeiro capítulo de *Macunaíma*. Todos querem transformar Mário num grande escritor, em termos narrativos, já que ofuscado como poeta, mas verdade é que esse interesse nasce na observância de *Macunaíma*, que avulta de sua obra como pérola isoladamente melhor, o que se confirma na recepção pelo público e pela crítica do restante da prosa: muito aquém do herói sem caráter. Talvez contos sejam mais interessantes:

Mário, assim como Alencar, pendia à prolixidade, logo mais brilha em mais curtas narrativas, sem verborragia.

Macunaíma, após ter aparecido na *Revista de Antropofagia* (1928), foi ainda no mesmo ano publicado. Mário, astuto e oportunista, aproximase dos antropófagos e oferece, naquele momento demandante, uma “história” (categorização advertida na própria revista, depois transformada em “rapsódia”), para, salvo melhor juízo, se afastar desse projeto – Antropofagia – permanentemente. A prosa tinha subtítulo “o herói sem nenhum caráter”, que não significa “o herói sem característica”, como querem alguns bem intencionados na demagogia do elogio, porque o personagem trai duas vezes o irmão por adultério (Sofará e Iriqui) e mata a mãe.

Note-se que a melhor obra de Mário, indiscutivelmente *Macunaíma*, testemunha seu adesismo aberto e desabrido, e sua versatilidade. A capacidade de se sobressair nas diversas frentes a que aderiu demonstra sua circularidade por várias poéticas. E foi aderindo em caráter de concessão que Mário subscreve *Revista de Antropofagia*, pois sabia por lá andava seu desgosto, Oswald. Foi neste gesto grandioso de relativizar e relevar que Mário experimentou escrever a obra-prima modernista. Livrou-se do prosaísmo vulgar do *desvairismo*, revigorado do realismo comezinho para o fantástico, resgatando, em grande medida, tema do cotidiano e do nacional.

Macunaíma apresenta estrutura romanesca conforme estatuto literário da prosa: coerência na lógica das intermitentes dimensões, fora do padrão cronológico (diegese). Alguns fatos consumados aparecem seguindo marcha cronológica; outros, como memória, isto é, tempo e lugar impróprios na sequência cronológica (principalmente a lembrança de mulheres: Veí e Ci). O impulso natural para organizar os eventos, desfazendo emaranhado entre narrativa e diegese – sucessão de intermitências que é a prosa como um todo –, se afirma combustível da aventura semiológica da prosa literária, sem o que esta perde sua literariedade.

O Estilo Literário, como dito, é Antropofagia, uma das correntes ou linhas de força no Modernismo. Posiciona-se na vanguarda: busca experimentalismos que subvertam estrutura linguística. A diferença entre Brasil e Europa aqui é vantagem tupiniquim de ter reprogramado discurso, saindo do artificialismo de gabinete no caso europeu para idioletos populares e variações incultas. Advém estrutura menos rota e transgressora, mais clara e conservadora (nos costumes linguísticos) do que as europeias. É ponto muito relevante: enquanto vanguarda europeia, mesmo mais

revolucionária, permaneceu virtuosismo a ser decifrado pelas elites intelectuais em razão de sua erudição, vanguarda brasileira, mesmo mais conservadora, escolheu conscientemente poetizar o povo, e logo queria lhe seduzir a leitor, com clareza e costumbrismo, à semelhança de Manuel Antônio de Almeida, aliás estudado por Mário (cf. *Aspectos da literatura brasileira*).

A Estilometria – venho aplicando de maneira particular – cuidará de revelar minúcias do Estilo, pelo inventário léxico que informará constituição da obra e suas relações com período histórico. Vocabulário e sintaxe são específicos do estado idiomático à época da criação do texto, caracterizando limites elocucionais. Além desses contornos que darão características primeiras, ou melhor, primárias do Estilo, estudo do léxico fará *dia-logos* entre etimologia e semântica, com fim de entender maior quantidade e melhor qualidade de sentidos. O vocabulário faz luzir paradigmas estruturantes do Estilo literário que se manifesta em várias obras e diversos autores, por ser *estilo coletivo*. Impossibilitado de proceder integralmente a Estilometria Literária do *Macunaíma*, este trabalho se concentrará nos oito primeiros capítulos, somente a título de demonstrar parcialmente método de crítica global.

Antes, porém, importam alguns aspectos da estilística da fala, isto é, estilística redacional, voltada à composição textual (setor da antiga retórica). Este âmbito pertence hoje à estilística do autor, isto é, investigação do estilo individual. Alguns problemas aparecem sobretudo em períodos longos, o que referenda comparação com Alencar. *Macunaíma* foi reprovado por alguns amigos de Mário, principalmente folcloristas, inclusive pelas formas linguísticas para eles inadequadas ao referenciar elementos de folclore, fauna e flora. O próprio Manuel Bandeira discutia muito sobre composição frasal (ANDRADE, 1967), chegando mesmo a convencer Mário a reescrever vários trechos, sobretudo “Carta práslcamiabas”. Se não, alguns exemplos tomados de vários capítulos, pois o primeiro, figurando na *Revista de Antropofagia*, deve ter passado por revisões mais exaustivas:

Pintava a cara com araraúba e jenipapo e todas as manhãs passava coquinho de assaí nos *beçosque ficavam totalmente roxos*. Depois esfregava limão-de-caíena por cima e os *beços viravam totalmente encarnados*. (ANDRADE, 1975, p. 17)(grifei)

Então Macunaíma sentou numa barranca do rio e batendo com os pés n’água espantou os mosquitos. E eram muitos mosquitos, *piuns maruins arurus tatuquiras muriçocas meruandas mariguís borrachudos varejas*, toda essa mosquitada. (*Idem, ibidem*, p. 18)

Uma feita em que deitara numa sombra enquanto esperava os manos pescando, o Negrinho do Pastoreio pra quem Macunaíma rezava diariamente, se apiedou do panema e resolveu ajudá-lo. (p. 42)

Muitos casos sucederam nessa viagem por *caatingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga matos-virgens e milagres do sertão. (p. 47)*

Os manos remavam espantando os mosquitos e *cada arranco dos remos repercutindo nas duzentas igaras ligadas*, despejava uma batelada de bagos na pele do rio (p. 47)

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbon vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava *arame contos contecosmilreís borós tostão duzentorréisquinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcário gimbrasiridóbicha e pataracos*, assim até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaus. (p. 49)

Fizeram um zaiacúti com folhagem cortada pelas saúvas, *esconderijo no galho mais baixo da árvore pra flecharem a caça devorando as frutas. (p. 53)*

A polaca vermelha *tremendo rija pigando espuminha da boca em que todos molhavam o mata-piolho pra se benzerem de atravessado*, gemia uns rancos regougados meio choro meio gôzo e não era polaca mais (p.79)

E *todos esses assombros de-primeiro foram gente depois foram os assombros misteriosos que fizeram nascer todos ossêres vivos. (p. 117)*

Uma testemunha de tudo contou o sucedido pra *um senhor* que estava na porta duma casa de frutas e *o senhor* penalizado atravessou a multidão (p. 127)

Virou numa piranha feroz pulou na lagoa arrancou o anzol e *desvirando outra vez légua e meia abaixo no lugar chamado Poço do Umbu onde tinha umas pedras cheias de letreiros encarnados da gente fenícia* sacou o anzol da goela bem contente (p. 131)

Para não tornar exaustiva a exposição, bastam os exemplos acima que já se percebem dois vícios estilísticos de composição: enumeração absurdamente excessiva e repetição de sujeito sem recorrer ao pronome (ferindo economia linguística).

A congestão de exemplos, se útil ao folclore, prejudica a estética: exaure a ligação sintática, enfraquecendo a frase e, portanto, a articulação dos sintagmas para elaborar sentido. O mesmo acontece, alhures, na desproporção entre advérbio quilométrico e cerne da frase, como na última citação. Os dois modos desse defeito – excesso verbal – demonstram prolixidade que vulnerabiliza discurso mário-andradiano em versão desagrável de Proust: mesma extensão da frase, mas qualidade de lista telefônica.

Não é problema constante, graças à parceria literária que Mário sempre soube costurar nos bastidores.

A escrita mário-andradiana, entretanto, ultrapassa excesso verbal porque, além de possuí-lo em pequena escala, apresenta idiossincrasias de composição que enriquecem a estrutura verbal. O primeiro exemplo são bordões apensos no final do parágrafo, cuja partícula somada finaliza quase de maneira excessiva (outra vez excesso!), mas harmonizada pelo ritmo e pela curta expressão aditada. Essa composição tangencia anacoluto. Parece que o narrador, ele mesmo, assume papel de intruso (porque interrompe narração para comentário ou direcionamento por acréscimo que prorroga final do período):

Então Iriqui se envolvia num manto de algodão listrado com prêto de acaríuba e verde de tatajuba e aromava os cabelos com essência de umiri, *era linda*. (ANDRADE, 1975, p. 17)

Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga-jasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, *dizem*. (p. 67)

Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra da cunhã que nem monstro retorcido procanto do teto, *era Exu!* (p. 77)

Vei queria que Macunaíma ficasse genro dela porque afinal das contas êle era um herói e tinha dado tanto bôlo-de-aipim para ela chupar secando, *falou*: –Meu genro: você carece de casar (p. 89)

O contraste entre períodos longos e partículas finais forja impressão de velocidade, ressaltada pela quebra sintática imposta pela quebra do encadeamento lógico e rítmico, como bordões postíços. É futurismo à brasileira sedimentado e velado por entre artimanhas do discurso antropófago, como pai e filho.

Tais quebras sintáticas seguem lógica em favor de construções populares que naturalmente violam algumas regras sintáticas para comunicar a mensagem.

Foi logo perguntando *si o gigante era verdade que possuía uma muiraquitã com forma de jacaré* (p. 64)

Era a reza sacrílega entre tôdas, que se errando uma palavra dá morte, a reza do Padre Nosso Exu, e era assim (p. 81)

O segundo exemplo são repetições sutis de pequenos trechos, cujo efeito estético oscila entre simbolista/impressionista e vanguardista, ocasionando paralelismo.

No outro dia *o tempo estava inteiramente frio* e o herói resolveu se vingar de Venceslau Pietro Pietra dando uma sova nêle pra esquentar [...]

Era junho e *o tempo estava inteiramente frio*. (ANDRADE, 1975, p. 73)

Às vezes paralelismo pode distar parágrafos ou mesmo capítulos:

Já era de madrugada e o tempo estava inteiramente frio. (p. 85)

Jiguê era muito bôbo. Teve raiva (p. 13)

Jiguê era muito bôbo e no outro dia apareceu (p. 17)

Macunaíma estava homem pra sempre e troncado. Maanape era feiticeiro. (p. 22-23)

apurou perto de oitenta contos de réis. Maanape era feiticeiro. (p. 50)

O herói chupou chupou e sarou bem. Maanape era feiticeiro. (p. 52)

São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê (p. 42)

cidademacota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê (p. 50)

E Venceslau Pietro Pietra era o gigante Piaimãcomedor de gente (p. 54)

E Venceslau Pietro Pietra era o gigante Piaimã comedor de gente (p. 63)

O processo de escrita de Mário, querendo depurar-se, passa a converter excesso em ênfase. Para expressar ênfase, o texto mostra duas estratégias: simples repetição da palavra/expressão e neologismos repetidores de morfemas. A repetição de palavras em geral acontece em verbos, funcionando tal qual o advérbio de intensidade.

Lista de repetições de palavras (com valor estilístico)

que fossem! que fossem (p. 12); procuravam procuravam (p. 18); vinha que vinha (p. 21); olhou que mais olhou (p. 23); coça coçadeira (p. 30); acalmava acalmava (p. 30); caminhando caminhando (p. 36); perto pertinho (p. 36); vinha vindo vinha vindo (p. 37); correndo correndo (p. 39); quando sinão quando (p. 42); matutava matutava (p. 47); vozeando vozeando (p. 49); campeou campeou (p. 50); chupou chupou (p. 52); cantando cantando (p. 78)

Os neologismos de ênfase são espécie de pleonasma estilístico em nível morfêmico. Também se caracterizam por repetições, mas desta vez no interior da palavra: turtuveou (p. 23), cantacantando (p. 30), sobessubindo (p. 40); pependendo (p. 74); mexemexendo (p. 88). Outros neologismos assinalam a criatividade do autor: dandava (p. 9); embolêus (p. 13); já-hoje (p. 19); déu em déu (p. 20).

A ênfase pode aparecer conjugada à repetição de trechos, isto é, trechos repetidos podem conter uma das estratégias de ênfase:

A mãe-de-terreiro *veio vindo veio vindo*. Ogão vinha com ela. Todos os outros estavam de-pé se achatando nas paredes. Só tia Ciataveio *vindo veio vindo* e chegou junto do corpo (ANDRADE, 1975, p. 78)

Certas repetições lexicêmicas ocorrem pela enumeração de fauna ou flora, como no exemplo abaixo:

O jacarêuna o jacarêtinga, o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos êsses jacarês botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. (p. 49)

E os sabiás, o sabiàcia o sabiàpoca o sabiàuna o sabiàpiranga o sabiàngonga que quando come não me dá, o sabiá-barraco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute todos êsses ficaram pasmos (p. 49)

Outras marcas estilísticas mário-andradianas em *Macunaíma*: “Ju-que!” (p. 13, 18, 38, 39, 54, 78), como interjeição; construção “e jacaré [verbo no passado]? nem [actante envolvido]!” (p. 39, 52, 68); contrações preposicionais à maneira popular: *procanto* (p. 77), *que-nem* (p. 47), *pra* (p. 41), *prà* (p. 47, 79); “légua e meia” (p. 19, 21, 27, 36, 38, 39, 40, 69, 73) representando considerável distância. Além disso, *Macunaíma* apresenta estilo em períodos que lembram futurismo, pela velocidade devorando encadeamentos sintáticos e atropelando raciocínio, tática vanguardista bem aproveitada nos momentos de agitação da narrativa:

Entraram na casa atravessaram o hol e a sala-de-jantar, passaram pela copa saíram do terraço do lado e pararam na frente do portão (p. 56)

Quanto à Estilometria Literária, nos limites de um artigo, cuidar apenas dos sete primeiros parágrafos. Abstendo-se da primeira lista de palavras na sequência em que elas aparecem, aqui se fará diretamente levantamento de paradigmas, que pressupõe entendimento sobre necessidade de anteriormente inventariar (nem que seja mentalmente) substantivos e adjetivos, pois predominância sintática implica relevância semântica, isto é, por mais que um qualificador seja fator de maior destaque estético aqui ou acolá, ele sempre estará (porque caracteriza) em função do substantivo, que encarna a força do adjetivo. Em regra, o substantivo, como termo regente, ao mesmo tempo referencia o inventário léxico (substantivo nominal ou nome substantivo) e carrega o adjetivo para seu centro gravitacional (sintagma). Quando o substantivo é pronome, quase sempre tem referente explícito por nome substantivo: se não tem, o pronome precisa, na estilometria, ser listado, isto é, medido, pois, substantivo que é, reúne, em torno de si, diversos adjetivos que caracterizam um ser às vezes relevante, ou até dominante (é o caso da poesia, sobretudo a lírica com sujeito referenciado apenas por um substantivo “eu” e musa igualmente anônima “tu” ou mesmo “ela”).

Lista de Paradigmas:

1 ou A – Fundo, mato virgem (*ambiência*), (seq. 2) medo da noite, momento, silêncio, murmurejo do Uraricoera, (seq. 3) coisas, (seq. 4) canto da maloca, jirau de paxiúba, trabalho dos outros, (seq. 5) cabeça de saúva, (seq. 6) dinheiro, vintém, (seq. 7) família, banho, rio, todos juntos e nus, tempo do banho, mergulho, (seq. 8) mulheres, gritos gozados, guaiamuns, água-doce, (seq. 9) mucambo, cunhatã, festinha, graças dela, (seq.10) machos, velhos, (seq. 11) murua, poracê, torê, bacorocó, cucuicogue, danças religiosas da tribo, (seq. 12) macuru pequeninho, rede, berço, mosquitos, (seq. 13) ar, (seq. 14) conversas das mulheres, pino do dia, assunto, simpatizadas, (seq. 15) pagelança, Rei Nagô, discurso

2 ou B – Macunaíma, herói (*protagonista*), (seq. 2) preto retinto, filho, (seq. 3) criança, meninice, seis anos (seq. 4) preguiça, (seq. 5) divertimento, (seq. 6) olhos, (seq. 7) mergulho, (seq.8) mão, aplicação, (seq. 9) herói (2x), (seq. 10) palavras-feias, imoralidades estrambólicas, patadas, peraltagens do herói (3x), (seq. 11) espinho, pequeno, ponta, herói (4x), inteligente

3 ou C – nossa gente

4 ou D – índia, tapamunhas, (*mãe do protagonista*), (seq. 2) velha

5 ou E – Maanape, velhinho (*irmão do protagonista*)

6 ou F – Jigüê, força de homem (*irmão do protagonista*)

Bem se vê que características estéticas jamais deixarão de repousar sobre palavras, sendo esta a materialidade necessária ao apuro metodológico. Apenas com esse pequeno trecho, o estado idiomático se apresenta substancialmente, estabelecendo limites da escrita (vocabulário e sintaxe); ao mesmo tempo, já aparecem várias características da ambiência e do protagonista que determinam compleição estilística no âmbito estético.

Por exemplo, o uso da forma linguística “coisa” aponta para escrita do século XX ou XXI, pois no século XIX, e até antes no sistema clássico, se dizia mais frequentemente “cousa”. Destarte, a palavra “vintém” adquire sentido conotativo, saindo do emprego literal como moeda específica e representando metonimicamente qualquer dinheiro. A determinação mais exata do estado idiomático exigirá recorrer a outros trechos do livro, procurando unidades lexicais cujos referentes pertençam ao século XX: “telefone” (p. 62), “bombons Falchi” (p. 64). O primeiro exemplo se estende ao século XXI, mas o segundo já é suficiente para posicionar o livro como fala exclusiva do século XX, visto que o termo não se dirige a tempos passados como memórias e pastiches. Bem se vê que a obra literária, sobretudo prosa, apresenta vocabulário que identifica o lugar na história daquele texto: por causa da alta mimesis, a descrição da cena literária envolve sempre objetos mimetizados que reportam à cena histórica.

Quanto à qualidade artística, começa na semântica. No caso de *Macunaíma*, saltam aos olhos incorporações do léxico indígena, assinalando o interesse em configurar o nacional pelo indígena/primitivo/natural, exatamente como concebido pela Antropofagia. A ambiência, repleta desses elementos aborígenes, se completa na referência à fauna e à flora, confundindo-se com ufanismo oitocentista. A distinção frente ao nacionalismo romântico se dá pelo irreverente e popular, demonstrado em palavras como “divertimento”, “palavras-feias”, “imoralidades estrambólicas”, “patadas”, “peraltagens”, que caracterizam um índio no bojo de sua problemática e desfazem perfectibilidade do herói, exatamente, mais uma vez, como concebido pela Antropofagia.

Após estudo da semântica, a qualidade artística deve ser analisada na expressividade, isto é, através de estilística da expressão. Em certo sentido, a análise volta à estilística da fala, mas passando do objetivo puramente linguístico para interesse abertamente estético. É possível encontrar dicção antropofágica como estilo coletivo, bem como estilo individual mário-na-dradiano. Sob este aspecto, *Macunaíma* revela o problema da prosa como gênero literário. A composição textual em livro segue estruturação em parágrafos, parecendo obedecer, porém apenas superficialmente, à lógica de outros gêneros textuais com a mesma unidade de composição: jornalismo, história, biografia etc. Por aqui um Roland Barthes se perdeu. A literatura, por ser ficção plurissignificativa, mantém referência desajustada com esfera pública (“real histórico”), daí seu caráter ficcional, mas também de produção de sentidos, o que exige plurissignificação. A rigor, portanto, a escrita romanesca tem que ser alótopa, como o é a poesia. O problema epistemológico dessa ortodoxia será excluir muitas narrativas dispersas em todas as épocas, ainda hoje consideradas literatura. Existiria literatura sem forma literária? Já os vetustos *Sermões* de Vieira, embora sofram do outro defeito (carece ficção), advertem que a prosa, para ser literária, necessita figuras retóricas que constituem vestígios de atuação do signo artístico, isto é, anomalia e alotopia em termos semânticos. Assim também o são Machado e Clarice. Semelhante crivo se percebe entre crônicas medievais, em que umas são mais literárias e outras nem atingem literariedade. A rejeição a Paulo Coelho e à subliteratura *bestseller* é posto de resistência ao regramento simbólico da literatura, na verdade conjuntos de obras do realismo comezinho. Os grandes autores – como Márcio Souza, Moacyr Scliar dentre outros – aparecem como exceções à regra.

O problema do estatuto romanesco assombrou não só estudiosos modernos, mas primeiramente pensadores como Aristóteles e vários

antigos-gregos. Concebendo a arte como *techné*, Aristóteles não incluiu na *Poética* a prosa: somente no cumprimento das fôrmas estróficas, compartimentações versificatórias e leis temático-retóricas é que a arte da palavra nasceria. A arte era, para Aristóteles, a obediência a um conjunto positivo de normas, não estranha tê-la encarado como *techné*. Horácio seguiu semelhante caminho. Com a Ilustração, o sujeito moderno escolhe o enjeite de todo esse determinismo da forma, ora radicalizado na ojeriza, ora relativizado nos diversos formalismos. Em todo caso, a forma passou de propulsão a resultado, figurando doravante apenas como material ou inventário de uma energia telúrica, traduzida pela força de linguagem, ainda sem explicações suficientes.

Querendo esconder esse edifício teórico no armário ideológico, partiu-se em defesa do romance, às vezes com aquela paixão inútil. O mais razoável foi uma solução formalista: observar as *estruturas narrativas*, dentro de uma *análise estrutural da narrativa*. Não cabe aqui discutir os descaminhos do *estruturalismo* (formalismo francês), mas lhe aproveitar a ideia central. Na prosa literária, as imbricações de tempo e espaço, além das alternâncias entre actantes (paradigmas), formam a estrutura das intermitências, o que responderia, a meu ver, pela literariedade da narrativa como se quer hoje. *Macunaíma*, na visão novecentista, é literatura, sob o estatuto especial da prosa literária. A Estilometria também demonstra esse fenômeno:

Lista de alternâncias paradigmáticas

(A1) No fundo do mato virgem (B1) nasceu Macunaíma, herói (C1) de nossa gente. (B2) Era preto retinto e filho do (A2) medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que (D1) a índia, tapamunhas pariu (B3) uma criança feia. Essa criança é que (C2) chamaram de (B3) Macunaíma. Já na meninice fez (A3) coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. (C3) Sio incitavam a falar (B4) exclamava: - Ai! que preguiça!... e não dizia mais nada. (B5) Ficava (A4) no canto da maloca, (B5) trepado (A4) no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente (E1 + F1) os dois manos que tinha, (E1) Maanape já velhinho e (F1) Jiguê, na fôrça de homem. (B6) O divertimento dele era decepar (A5) cabeça de saúva. (B7) Vivía deitado, mas si punha os olhos (A6) em dinheiro, (B7) Macunaíma dandava pra ganhar (A6) vin-tém. (B7) E também espertava quando (D2 + E2 + F2) a família ia tomar (A7) banho no rio, (D2 + E2 + F2 + B7) todos juntos e nus. (B8) Passsava (A7) o tempo do banho (B8) dando mergulho, e (A8) as mulheres soltavam gritos gozados, por causa dos guaiamuns diz-que habitando a água-doce por lá. (A9) No mucambo, si (A8) alguma cunhatã se aproximava (B9) dêle (A9) pra fazer festinha, (B9) Macunaíma punha a mão (A9) nas graças (A8) dela, cunhatã se afastava. (A10) Nos machos (B10) guspia (A10) na cara. Porém (B10) respeitava (A10) os velhos e (B11) frequentava com aplicação (A11) a murua a poracê a torê a bacorocó a cucucogue, todas essas danças religiosas da tribo. (B12) Quando era pra dormir trepava (A12)

no macuru pequeninho (B12) sempre se esquecendo de mijar. (A12) Como a rêde (D3) da mãe (A12) estava por debaixo do berço, (B12) o herói mijava quente (D3) na velha, (A12) espantando os mosquitos bem. (B13) Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas (A13) no ar. (A14) Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto eram sempre (B14) as peraltagens do herói. (A14) As mulheres se riam simpatizadas, falando que (B14) “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”, (A15) e numa pagelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que (B15) o herói era inteligente.

Ainda que haja alguma imprecisão na contagem, o método não se fragiliza, porque é flexível. O importante é perceber a alternância de actantes. Fora da literariedade, a prosa (p. ex., jornalismo) tende a convergir actantes – às vezes até indiferenciá-los – numa categoria: o contexto fictício (pois este reúne pela referência todos os actantes). Na prosa literária, os actantes preservam suas autonomias dialogantes, resistindo contra redução monolítica.

Além dessa intermitência actancial/paradigmática, a estrutura romanesca também é formada por imbricações de tempo e espaço que aparecem em sobressaltos quânticos, enunciando em poucos parágrafos o nascimento, a infância e a pré-adolescência.

Lista de descritores da narrativa e da diegese

(1, *nascimento*) No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia, tapamunhas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (2, *primeira infância*) Já na meninice fez coisas de sarapantar. (2.1) De primeiro passou mais de seis anos não falando. Sio incitavam a falar exclamava: - Ai! que preguiça!... e não dizia mais nada. (2.2) Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiano o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê, na fôrça de homem. (2.3) O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. (3, *pré-adolescência*) (3.1) Vivia deitado, mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. (3.2) E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados, por causa dos guaiamuns diz-que habitando a água-doce por lá. (3.3) No mucambo, si alguma cunhatã se aproximava dêle pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. (3.4) Nos machos guspia na cara. (3.5) Porém respeitava os velhos e (2.5) dava frequentava com aplicação a murua a poracê a torê a bacorocó a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo. (2.4) Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rêde da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. (3.7) Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e (2.5) dava patadas no ar. (3.8) Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto eram sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam simpatizadas, falando que “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”, (3.9) e numa pagelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente.

Às vezes, a força das intermitências espaço-temporais é intensificada pela memória (no caso de *Macunaíma*, a lembrança de Ci, da tribo, de Vei). A prosa literária – livro, conto, novela, etc. – passa a ser caracterizada, sobretudo, por imbricações espaço-temporais para além da simples sequência cronológica, como se vê no final do trecho citado: (3.6) (2.4) (3.7) (2.5) (3.8) (3.9). No caso da novela, a sequência cronológica é preservada. No romance intermitências ocorrem na alternância entre cronológico e psicológico, histórico e íntimo. À desestruturação temporal se deve associar polissemia. O caráter metafórico (indutor da alotopia), que chegou a definir literatura para certas correntes teóricas, está longe de se aplicar à prosa literária como entendida hoje. Ou se conserva alguma definição ou se abandona qualquer definição incluindo extenso repertório de narrativas e até poesias isótomas (isto é, sem plurissignificação). Essa tomada de decisão é choque paralisante da epistemologia literária, que precisa ser superado sem medo. E minha opção é a primeira; do contrário, o literário será o verbal.

O verbo literário sai da denotação e adentra a conotação. *Macunaíma* oscila entre denotativo e conotativo, repetindo o perfil majoritário da prosa literária. O sentido figurado (metafórico) repousa no texto através de hipogramas; especialmente quando “pura”, a metáfora provoca anomalia na estrutura. Contudo, na prosa literária, hipogramas e alotopias costumadamente não cobrem todo o texto, sendo sua frequência aspecto da literariedade. Veja-se o que ocorre no caso de *Macunaíma*.

Lista de hipogramas e alotopias

mato virgem (p. 9), filho do medo da noite (p. 9), gritos gozados (p. 9), ponteio de gozo (p. 10), o longe estava bonito avoando (p. 10); estrada do furo (p. 10), torcendo de riso (p. 12), barreiros ocultos (p. 18), quebra a mão esquerda (p. 20), relampeava nas gotinhas de chuva (p. 21), debulhando luz (p. 21), a noite vinha bezourenta (p. 22), no longe cinzado (p. 22), esbugalhou os olhos (p. 23), riscando a noite (p. 27), noite do silêncio (p. 27), corpo chupado (p. 27), sono principiava pingando (p. 29), morto de soneira (p. 29), folhagem de fogo (p. 30), estrelas incendiadas (p. 30), estrelas derramavam (p. 30), óleo calorento (p. 30), alvorada preta (p. 30), rubro côr de mal (p. 30), regougo agourento (p. 31), animava o fogo (p. 35), séquito de araras (p. 36), enxotando a escuridão (p. 36), chorou sangue (p. 37), os ipês de beira-rio relampeavam (p. 37), tirou a noite do buraco (p. 37), fim do que não tem fim (p. 38); campo vasto do céu (p. 41), silêncio era feio (p. 41), lágrimas [...] iam lhe batizar a peitara (p. 41), cidade macota lambida pelo igarapé (p. 42), letra no ar (p. 42), dilúvio de embarcações (p. 47), pele do rio (p. 47), esteira de chocolate (p. 47), escaminha de suor (p. 48), céu branco (p. 50), filhinhas da mandioca (p. 50); rede feiticeira (p. 50), respeito cheio de inveja (p. 51), filhos da mandioca (p. 52), beija-flor com rabo

de tesoura (p. 63), ladeira calçada (p. 67), cego de raiva (p. 69), peroba sem fim (p. 73) sombras tremendo vagarentas (p. 74), o nome do diabo reboava (p. 75), gesto imenso (p.75), se espremendo de cócegas (p. 87), dourou a face (p. 87), silêncio alargando tudo (p. 87), corpo dêlerelumeava (p. 88), ouro cinzando nos cristaizinhos do sal (p.88), cerrando os olhos (p. 88)

Novamente, qualquer imprecisão não invalida o método: se houver cem hipogramas, a quantidade continuará baixíssima, com relação a oito capítulos (noventa páginas!) de prosa literária.

Por outro lado, podemos redimir *Macunaíma* de sua carência metafórica na materialidade verbal porque a encontramos na imaterialidade imaginária. Pelo prisma semântico, a força metafórica (retórica) ou alotópica (semântica) intensifica o caráter ficcional de *Macunaíma*, de tal modo que instaura o fantástico. Não faltam exemplos:

muitos pássaros caíram de susto no chão e se transformaram em pedra (AN-
DRADE, 1975, p. 13)

Pois então o monstro amontou no viado, que era o cavalo dêle fincou o pé redondo na virilha do corredor e lá se foi gritando: – Carne de minha perna! carne de minha perna! Lá de dentro da barriga do herói a carne respondeu: – Que foi? (p. 21)

Então Macunaíma virou num pé de urucum (p. 22)

E a cascata contou o que tinha sucedido pra ela (p. 36)

Quando o pajé velho tirou a noite do buraco (p. 37)

Capei mora em baixo de mim (p. 38)

pra deixar a consciência na ilha de Marapatá (p. 47)

vivia a árvore Dzalaúra-Iegue que dá todas as frutas (p. 53)

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos [...] assoprou fumo nêle e Macunaíma veio saindo (p. 56-57)

– Abre a bôca, cêsto, abra a vossa grande bôca! (p. 66)

diminuindo o tamanhão da noite fora (p. 75)

Macunaíma é obra do Estilo Literário Antropofagia, pertencente ao Ciclo da Escrita Romântico. Assim como a estética antropófaga em filosofia não tem fundo, embora tenha provocado reações, Modernismo Brasileiro também não tem fundo. Porém, diferentemente da Antropofagia que sem o ter sustenta poética de alto nível, este mesmo Modernismo não se limita à dimensão ideal como as formas estéticas, mas é precisamente determinado como positividade histórica. A positividade histórica não tem o privilégio da abstração estética: não pode habitar e nem se pensar fora

da esfera pública. De modo que é muito grave, para a história do Brasil, que as ideias e obras estéticas do Modernismo, encaradas como expressão ou patrimônio nacional, corporifiquem movimento que, a despeito de sua gloriosa estética abstrata, manifesta desastrosa ética concreta, povoando a cena histórica com ações e ideologias reprováveis.

Antropofagia é estética sem fundo porque sua raiz é mistificante: a identidade nacional é encontrada no passado remoto, porém nada tem de autêntico, nem esforço ou pretensão para sê-lo. Nosso ancestral selvagem – o índio – é flagrado nos tempos originários, repetidas vezes até o choque civilizacional entre índios (donos do lugar natureza bem como da origem terra) e brancos (invasores que dominaram a ponto de instaurarem a colonização, que é a ocupação exploratória). Nesse conflito bifronte, o brasileiro nasce da convergência, prevalecendo como critério a lei do mais forte denunciada por Rousseau. O antropófago, portanto, para além de ser brasileiro, é glutão de culturas, em todos os sentidos que o verbo “comer” tem: alimentação, prazer, absorção, dominação, tudo isto retocado pelo ideário nazi-fascista: “Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos á perfeição” (MACHADO, 1928). Aprendendo a lei do mais forte, o problema do herói antropófago é a perenidade ou resiliência do “sem caráter”, que no sentido popular (como o da escrita modernista), significa sempre “mau caráter”. Não só Macunaíma, mas também Miramar, Abelardo e Serafim, três personagens fundamentais de Oswald, caracterizam sempre o brasileiro como “sem caráter”, isto é, caindo no sentido de mau caráter outra vez - e este problema de significação se dá no fundo do Modernismo de modo geral. Juca Mulato não padece do problema de significação, e portanto, no Modernismo, é o mais realístico e menos modernista do brasileiro comum, embora melancolia acabrunhe seu caráter.

Aliás Modernismo, conduzido pela Antropofagia à poética máxima até 1930, jamais foi moderno, segundo Eduardo Portella (2008): “Mas hoje, como acho que o modernismo não foi moderno, eu relativizo”. De fato: antes de 1930, a estética modernista tinha escritura própria, mas sem fundo; depois de 1930, encontrou fundo, mas sem escritura própria – razão pela qual o Modernismo se inscreve, mesmo indisciplinadamente, numa grande égide romântica: p.ex., a chamada “geração de 1930” tem nomes como Gilberto Freyre, Drummond, Graciliano, Vinícius, Raquel, Murilo, Schmidt (além disso, a emergência deles chamou a atenção para outros escritores que, desde 1917, já propunham estilo semelhante: Jorge de Lima, Cecília Meirelles, Graça Aranha). A gravidade da declaração de

Portella é que, como queria ou cria Franklin de Oliveira (1993), estava A *Semana de Arte Moderna na contramão da história*:

Deve-se à geração de 30 a consolidação do Modernismo, através da realização de uma obra poética que ultrapassou a fase polêmica para afirmar-se no melhor sentido de brasilidade e universalidade. (AZEVEDO, 1971, p. 95)

De fato a Poética do Modernismo brasileiro fez uma concessão que, admirável no plano ético, não obstante assassinou o estético com o prosaísmo mais rasteiro: malogros de versos sobre notícia de jornal e cotidiano banal.

Quando se salva desse realismo comezinho, cai nas garras da Antropofagia (admirável no plano estético mas reprovável no ético) ou um dos grupos e revistas nacionalistas dos nazi-facistas e integralistas, em diversos momentos. Da Antropofagia, considerando que Oswald não saiu do *Manifesto Antropófago* de 1928 (expressão teórica), o modelo mais acabado é mesmo o herói mário-andradiano.

Sinceramente, Macunaíma, como perfil brasileiro, é deplorável porque nos condena ao mau caráter. Após ter traído o irmão e matado a mãe na sua gênese e crescimento, o “herói” entre aspas – cuja adjetivação também vige entre aspas “sem nenhum caráter” – entende que sua pedra foi roubada (quando na verdade foi perdida em fuga de uma enrascada por onde se meteu mais uma vez entre tantas o herói). E neste ponto, tenho o aval do próprio Mário de Andrade: “nome que principia por Ma tem má-sina...” (ANDRADE, 1975, p. 80).

Aliás, bem assim os personagens de Oswald. Quando a estética modernista escapa do vício como marca (caráter) do brasileiro, também nos condena ao fracasso, a exemplo de *Juca Mulato*. Nesse sentido político, histórico e ideológico, não só a *Semana de 22*, mas todo o Modernismo até 1930 habitou a contramão da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Martins, 1975.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Síntese crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Genarsa, 1971.

BRITO, Mário da Silva. *Diário intemporal*. Rio de Janeiro: Civ. Bras., 1970.

CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: --- (org.). *Revista de Antropofagia*: reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “Dentições” – 1928-1929. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (fac-símile)

OLIVEIRA, Franklin de. *A Semana de Arte Moderna na contramão da história*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

_____. Um literato sedutor [entrevista a CorynthoBaldez]. *Jornal da UFRJ*. [Gabinete do Reitor/Coordenadoria de Comunicação] ano 4, n. 39, nov., 2008.