

Lucia Helena

Professora Titular de Literatura Brasileira da UFF. Pesquisadora 1-A do CNPq, conduzindo o projeto "O pensamento trágico e as ficções da crise" (2006-2009).

Fabulações sobre a Identidade Brasileira

Reflexões em torno do modernismo

O artigo discute algumas possibilidades de concepção da identidade cultural brasileira pelo viés da literatura nacional. E procura caracterizar sua peculiaridade diante da condição colonial e pós-colonial do país, com o exame da

literatura do modernismo.

Palavras-chave: identidade, literatura brasileira, modernismo.



The article discusses some possibilities of conceiving Brazilian cultural identity through the bias of its national literary manifestations. It also characterizes Brazilian cultural peculiarities in relation to the country's colonial and post-colonial

perspectives, taking into consideration the examen of Brazilian modernist literature.

Keywords: identity, Brazilian literature, modernism.

Por ventura o coração tem dentes? Direi. O coração dos que a calúnia endoece, não; mas o dos que não perdem nela o juízo, sim. A calúnia, o falso testemunho, e a afronta, a infâmia que dela resulta, têm muitas durezas que quebrar, que mastigar, que moer e remoer. Padre Antônio Vieira, *Sermão de São Iria*, 1651

É hoje lugar comum abordarmos, por exemplo, a partir de Homi Bhabha e outros, a questão da hibridização, como se estivéssemos inventando a pólvora. A desmemória contemporânea, mesmo a de autores respeitáveis, tem-se contentado em execrar o Iluminismo, como se este fosse massa uniforme de propostas, e, ao mesmo tem-

po, temos onipotentemente pretendido reinaugurar a cultura do planeta, como se o pós (pós-moderno, pós-modernismo, pós-modernistas) com que se intitula uma época significasse um recomeçar, do marco zero, a ordenação e a produção do saber. Afinal, para alguns, a história está morta, talvez enterrada num esquife gigantesco, abalroado pelos computadores de uma sala de pregões.

Diante desse panorama, que tem produzido uma informação leve, quem sabe até leviana, talvez seja útil investir esforços no campo da história das idéias e, em se tratando de literatura, na história de nosso modernismo, com o intui-

to de ver o que ela ainda tem a dizer aos tempos que correm.

É lembrando Vieira e um trecho de seu *Sermão de São Iria*, de 1651, que acen- tuamos a presença remota, em nossa cul- tura, da metáfora da deglutição, retoma- da no quíproquó literário e cultural bra- sileiro dos anos de 1920, no qual havia mesmo “muitas durezas que quebrar, que mastigar, que moer e remoer”. Alegoria da angústia de um estado de coisas que examinaremos adiante, a metáfora é reesboçada, entre nós, em 1924, no fi- nal do *Manifesto pau-brasil*, de 1924, e explode com força no *Manifesto antropó- fago*, de 1928. Eram tempos de exacer-

bação, que talvez supusessem que era “preciso ser ab- solutamente moderno”, como queria Rimbaud. Tempos tão ricamente conturbados, que for- neceram ao sempre re- flexivo Mário de An- drade ímpeto arrojado não só para compor o “Prefácio interessantis- simo” de sua *Paulicéia desvairada*, de 1921, como para nesta intempesti- vamente decretar: “está fundado o desvairismo”.

Ser absoluta- mente mo- derno po- de, à pri- meira vista, ser-



Abaporu, desenho de Tarsila do Amaral, 1928

vir de profissão de fé. Se dúvida havia, esta não se dirigia ao caráter absoluto que imprimiram ao novo, mas ao nublado sentido que atribuíram ao moderno. A cultura brasileira tem procurado repensar aquele momento paradoxal, não só reinvestigando a significação e a validade do experimentalismo vanguardista dito *heróico*, como também revendo o cânone de fins do século XIX, nele reexaminando novas formas de categorizar e conceituar o nosso modernismo.

Por um lado, tem sido valiosa a contribuição dessas pesquisas, porque revelam, analisam e problematizam vertentes, obras e autores modernistas desconhecidos, esquecidos ou minimizados. Por outro, tais retrospectivas, na intenção de revelar o que está oculto, acabam por obliterar revelações fundamentais, por vezes encaminhando interpretações distorcidas sobre o que denominam “o cataclismo de 22”, expressão problemática por dar relevo quase exclusivo ao lado destruidor do complexo processo da convenção modernista inicial, que foi além de seu traço eufórico, triunfalista e de negação radical do passado. Com isto, temos passado por cima, com impaciência, da especificidade do conjunto de obras produzido pelos participantes do movimento em sua primeira hora.

Deixamos, neste afã de rastrear o baú dos esquecidos, de considerar que, em perspectiva histórica, o tom violento e radical da Semana de 22 fez-se acompanhar de uma produção que, com ela, necessita ser intertextualizada sempre que a perspectiva crítica que nos seja

contemporânea se voltar para aquele momento.

Referimo-nos, portanto, ao risco de se retomarem, fora de contexto e de modo breve, objeções anteriormente feitas às aporias da vanguarda¹ e outras que, entre nós, reincidentemente vêm tratando do caráter destruidor do modernismo, seja na década de 1920,² seja depois,³ e fazendo com que se cristalice em torno de 22 uma identificação direta do modernismo com as vanguardas européias, estabelecendo por crença dominante que sua melhor caracterização (e aí o acento se faz contra a obra de Oswald de Andrade, cuja freqüente disposição ao ataque arrasador também contribuiu para a pecha) seria considerar tudo aquilo uma avalanche destruidora que fazia tábula rasa do passado e tecia loas ao progresso e à modernização, por ancorar-se numa atitude triunfalista ora ufano-ingênuo, ora ideológica.

Podemos atribuir aos manifestos da primeira fase modernista um esquemático binarismo, que bradava rupturas de modo até inofensivo, como se não se tratasse de outra coisa senão de amedrontar os fantasmas das convenções burguesas. Da mesma forma, podemos considerá-los portadores de uma atitude doutrinária que se torna paradoxal com a liberdade artística em nome da qual se pronunciavam. No entanto, essa é uma questão muito ampla e complexa que não deve ser resolvida de modo redutor, pois necessita de um exame mais acurado das relações entre os manifestos e as obras que os matizam, en-

riquecem e contradizem. Desse modo, a crítica que deles trata não pode focalizá-los como um tema secundário, nem se deter apenas em observações de teor geral, ou mesmo em recusas que não aprofundem sua significação na conjuntura cultural de que o fenômeno deriva e com a qual dialoga.

Para que possamos examinar de modo mais específico a presença dos rastros desse problema na crítica contemporânea (que veicula alguns dos juízos adversos de que falamos), já discutidos⁴ e ainda por discutir, e que se colaram à fase inicial do nosso modernismo, selecionamos um fragmento do livro de Vera Lins, *Gonzaga Duque: a estratégia do franco*

atirador, cuja importante contribuição examinamos em outro artigo.⁵ Por sua qualidade, retorno ao livro. Só que, desta vez, chamando a atenção para o fato de que, em dado momento de sua argumentação, a autora sugere que o vínculo entre o modernismo e a vanguarda dar-se-ia na pauta de uma visão “otimista” da modernidade, e opõe esta alternativa a uma outra possibilidade, a de se reinterpretar o sentido do modernismo de forma mais crítica, o que, no caso, significaria conectá-lo ao ceticismo dos textos e reflexões de Gonzaga Duque.

Ao ler os escritos de Gonzaga Duque e tentar situá-los, não se pode deixar de refletir sobre a modernidade.

AN PH/FOT/00064.001



Décadas depois, a Semana de Arte Moderna é lembrada como um marco para a literatura e as artes plásticas no Brasil

Descobre-se, nesse autor da virada do século, um verdadeiro modernista, o que abre possibilidades para um recorte diferente do modernismo na cultura brasileira. (...) *Fabricou-se uma idéia otimista da modernidade, já que se costuma pensar o modernismo e os modernistas no quadro das vanguardas*, que, fazendo tábula rasa do passado, formulavam utopias, para as quais propunham caminhos certos e retos. Essas vanguardas estéticas, que caminhavam junto com as políticas, tinham uma missão a cumprir e participavam do mito da revolução, da inovação total. Mas não se davam conta do que agitava em profundidade nosso século.

O modernismo, desde Baudelaire, contém uma autocrítica – ao querer a modernidade, se ressentia dela, diagnosticando um mal-estar na civilização e empreendendo uma reflexão crítica muitas vezes pessimista. Assim, a uma corrente que privilegia o futuro e o rigor científico e está na origem do funcionalismo e do pensamento estrutural, a modernidade opõe uma outra contracorrente cética, que traz um sujeito que não é apenas superfície, mas navega num mar misterioso de desejos vagos e difusos, que fala de renovação em lugar de revolução e procura entender seu passado, na reflexão crítica, lúdica e cética de uma vanguarda desencantada (...).⁶ (grifo nosso)

Opor otimismo e ceticismo, e fazer com que o primeiro seja equivalente a uma

euforia pouco crítica e ideológica, sugerindo que o segundo implica uma razão cética capaz de ver as profundezas do nosso século, implica nuançar pouco o problema, deixando-o ainda num registro binário semelhante ao dos manifestos que desenhavam, num tom por vezes contundente, uma estrutura de opostos, dividida em *contra* e *a favor*, como podemos observar, por exemplo, no *Manifesto pau-brasil*, de 1924, em que Oswald, de forma gozadora, questionava a tradição colonial autoritária e sua continuação na sociedade criada pelos brasileiros durante o século XIX.

Discordamos desta oposição, primeiramente, por acreditar que a necessária revisão dos escritores e caminhos do período imprecisamente denominado de pré-modernismo não deve recair, para recuperar o que busca, numa leitura talvez rápida do modernismo dito vanguardista e otimista. Se houve, por parte dos modernistas, o afã de ligar o movimento de 22 ao futurismo e à euforia do progresso, o sentido do termo futurista no Brasil era tão largo que vale reler uma consideração de Sérgio Buarque de Holanda, contemporâneo dos jovens modernistas, num artigo em boa hora resgatado por Antonio Arnoni Prado, organizador de *O espírito e a letra*: “Não é tão censurável o erro de alguns que chamam futurista a toda tendência mais ou menos inovadora. E já hoje (o artigo foi escrito, provavelmente, entre 1921-1923) é nessa significação que se compreende quase universalmente a denominação de futurismo”.⁷

Em segundo lugar, é necessário repensar o que nos leva à correlação entre *otimismo*, *utopia*, *caminhos certos*, *revolução* (e *inovação total*, como aparece no fragmento), opondo-se a *pessimismo*, *contra-corrente cética*, *caminhos vagos e difusos* (e *autocrítica*), porque, entre outras coisas, este desdobramento da primeira oposição:

1) pode conduzir a que se esmaeçam as múltiplas linhas sinuosas de contradições e autocríticas declaradas e praticadas por nossos modernistas. Lembramos aqui apenas três textos onde isto se faz evidente: o “Prefácio interessantíssimo” da *Paulicéia desvairada*, o prefácio de Oswald a *Serafim Ponte Grande* e a famosa conferência de Mário de Andrade, de 1942, em que faz o balanço dos vinte anos da Semana de Arte Moderna (problemas que examinamos em texto precedente, ao qual remetemos o leitor que deseje aprofundá-los);⁸

2) pode fazer com que se privilegie um entendimento que exclui do otimismo a autocrítica, identificando a existência de pensamento crítico apenas numa vertente pessimista e numa contracorrente cética. Neste caso, a utopia, a esperança e o pensamento do futuro correriam o risco de serem sempre encarados como algo que, em si, transportaria uma *essência* prejudicial ao desenvolvimento da reflexão que uma cultura faz sobre si mesma, acerca de seu destino. Seria, ainda, arbitrar que as utopias coincidem com o vislumbrar de um futuro que elas mesmas decretam, esquecendo-se de que a matéria das utopias articula um duplo

movimento de regressão e prospecção, melancolia e redenção. Seria, ainda, arbitrar que as utopias coincidem com o vislumbrar de um futuro que elas mesmas decretam, esquecendo-se de que a matéria das utopias articula um duplo movimento de regressão e prospecção, melancolia e redenção. Seria também supor que as utopias modernistas não significavam naquele instante muito além do medo de não ter o que mostrar e de não conseguirem se desembaraçar das redes aprisionadoras de um passado que, ainda tão internalizado, insistia e ecoava nos próprios textos que dele se tentavam desvencilhar. Seria, ainda, não considerar que, apesar de pretensamente romperem com o passado, com ele dialogavam, pela intertextualização, pela paródia, pela negação por meio da qual buscavam *fundar* uma nova tradição do novo;

3) pode permitir identificar, sem mais ressalvas, a obra dos modernistas de primeira hora exclusivamente com a atividade de inovação vanguardista europeia, sem levar em conta importantes *detalhes brasileiros*⁹ de nossa *vanguarda* modernista e, além disso, gerando uma correlação secundária, mas não menos importante: a de que o conjunto da obra dos modernistas heróicos deve ser sempre confundida com o espírito dito destruidor dos manifestos modernistas, especialmente os mais emblemáticos, escritos por Oswald de Andrade: o *Manifesto pau-brasil* (1925) e o *Manifesto antropófago* (1928). Esses manifestos, por natureza esquemáticos, não podem servir como parâmetros solitários de aná-

lise, já que seu cunho programático faz com que se constituam de lacunas e rasuras que só a intertextualização com as demais obras poderá ajudar a esclarecer mais produtivamente. Creio que estas identificações de fato ocorrem principalmente em função da ausência de uma releitura, em profundidade, do conjunto das obras, anteriores, concomitantes e posteriores, produzidas pelo grupo (paulista) de autores que se alinharam em 1922.

Ao revisitar o século XIX e o chamado pré-modernismo, Flora Süssekind nos diz que:

(...) se está diante de uma situação em que o habitante das grandes cidades brasileiras se acha submetido à mutação violenta nas suas coordenadas espaço-temporais, já que as aceleradas reformas urbanas, a introdução dos bondes, (...) dos automóveis (...) a difusão de tabuletas de anúncios pelas ruas e fachadas, a vivência do tempo como velocidade, parecem deitar por terra uma visão estável do mundo.¹⁰

De fato, uma antiga visão de mundo se encontra abalada na obra dos pré-modernistas, repleta de veios tortuosos, vagos e difusos, nos quais o pessimismo faz-se acompanhar da melancolia, respira-se uma atmosfera *art-nouveau* e se pode entrever fundamental crítica aos fetiches do moderno. Mesmo uma breve releitura dos três romances que compõem a inicial trilogia da ficção de Oswald de Andrade – a série de *Os condenados* (1917-1934) – pode revelar que, ao contrário de serem

disjuntivos, otimismo e pessimismo nela se enovelam e se articulam de maneira complexa à reflexão crítica acerca das transformações avassaladoras trazidas pelo progresso a toque de caixa que constituiu o processo de modernização no Brasil. E esta complexidade manifesta-se de forma interessante na relação que se tece, nos três romances oswaldianos da série *Os condenados* – *Alma*, *A estrela de absinto* e *A escada* –, entre as personagens femininas Alma e Mongol, quando focalizadas por Jorge d’Avelos, e entre elas e este, quando os três personagens são focalizadas pelo narrador. A relação triangular entre Alma, Mauro Glande e o baudelaireano tipógrafo João do Carmo não é menos representativa desta questão. Numa complexa rede semântica que atravessa os três romances desta série, entretecem-se o pessimismo, a morbidez e um às vezes exacerbado otimismo político (este dominante no último romance citado). Mas essa teia torna-se ainda mais complicada e delicada de se ler, pois os dois eufóricos (mas não apenas isso) manifestos do mesmo Oswald de Andrade foram escritos e publicados durante o período de elaboração, publicação e vigência do projeto narrativo de *Os condenados*, mostrando-nos um painel multifacetado e simultâneo de vias e desvios que, entrecruzando-se, traçam o perfil de um caminho estético e cultural bastante incerto e pouco reto, antes, durante e depois de 1922.

Um exame mais detido do conjunto dessas obras e de suas articulações entre si e com outras obras do mesmo período

– estudo que pensamos ter iniciado em nosso *Totens e tabus da modernidade brasileira*: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade – mostra-nos que, longe de uma linha reta, o tom eufórico contracenava, neste autor, com o lado melancólico do procedimento alegórico que atravessa, em alta tensão, a sua rede textual.

Mas não são apenas estas as objeções que temos a fazer sobre as leituras que distinguem dois modernismos, um cético e outro otimista. Com a preocupação de traçar o perfil de obras e intelectuais do chamado pré-modernismo, algumas leituras minimizam o exame, com maior detalhe e profundidade, das contradições e riquezas das obras e autores do modernismo de 22, seus manifestos, seu ambíguo otimismo eufórico de laivos ingênuos e, no entanto, igualmente crítico. Tal atitude pode ser a origem da postura que, arriscada e diretamente, vincula, numa identidade sem fissuras, o modernismo eufórico às vanguardas européias.

Essa euforia em Oswald de Andrade, e também em Mário de Andrade, veio sempre acompanhada de um enorme conflito. Não nos deteremos em Mário de Andrade (seria fascinante o exame daquela questão em sua obra) em função do espaço reduzido de que dispomos neste artigo, reservando-nos apenas encaminhar o problema, ainda que brevemente, tal como ele nos parece ocorrer na produção oswaldiana. Durante todo o processo de elaboração da primeira série romanesca, está também em curso a produção do *par-ímpar*¹¹ – *Memórias sen-*

timentais de João Miramar (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) – e a redação dos Manifestos (1924 e 1928), com o relevo da introdução da leitura antropofágica da cultura brasileira, que acompanha a obra do autor até o fim, infiltrando-se em seus ensaios *A crise da filosofia messiânica* e *A marcha das utopias*, bem como em sua última série romanesca, *Marco zero*, e no único volume de sua planejada autobiografia intelectual, *Um homem sem profissão*: sob as ordens de mamãe, escrita sob o impulso de uma conversa com Antonio Candido, em 1954, conforme relata o autor de “Digressão sentimental em torno de Oswald de Andrade”, publicado em *Vários escritos*.

Articulados pelo viés do que Oswald de Andrade denominou o “matriarcado de pindorama”, em oposição ao “patriarcado” – de um lado, a mãe, a festa, a sociedade sem classes e a propriedade coletiva do solo; do outro, o pai, a repressão do desejo, a sociedade de classes, a propriedade e a posse do solo –, pulsa naqueles textos uma energia que põe forças distintas e opositivas numa ação concomitante, centrífuga e centrípeta, que desequilibra o binarismo e faz pensar a cultura como um movimento conflituoso de divergências e de diferenças que não se sintetizam, nem se pacificam.

Se o princípio curativo, idealizado pelo romantismo, de conciliação dos contrários passou pela metáfora da relação amorosa de Iracema e Martim, de Peri e Ceci, numa articulação em que ou morre a mãe de Moacir, enterrada no

seio da terra que a simboliza e que ela também simboliza (o processo é duplo), ou perece a chance de se articular, em igualdade de condições, a senhora e o escravo, o dilema da construção discursiva das fábulas da identidade recebe, na alegoria oswaldiana, outro encaminhamento e outra metáfora-chave: a devoração, que abala o binarismo e a ambicionada síntese das relações entre o patriarcado e o matriarcado, a terra e o senhorio, o senhor e o escravo.

A questão a retomar neste momento, deslocando o modernismo da vanguarda européia e da pretensa euforia de sua melancolia, é a da conquista oswaldiana da antropofagia, focalizada aqui como um dos mais vigorosos eixos de reflexão para se pensar a cultura brasileira e sua identidade não mais fixa, nem física (a da exótica cor local), nem metafísica (diz Oswald, jocosamente, em seu volume memorialista, que o problema do brasileiro não é apenas *ontológico*, mas *odontológico*). Eixo que não só leva – e muito – em conta “o que agitava em profundidade nosso século”, como também oferece uma precursora investigação crítica que procura entender nosso passado cultural articulado ao presente e guiado por expectativas de futuro.

Não cabe aqui explicar o que vem a ser a antropofagia oswaldiana, assunto de conhecimento geral, mas retomar o alcance e as consequências deste projeto em relação a uma atitude de crítica permanente da cultura brasileira, que atuou não apenas naquele momento e

nos que o precederam,¹² mas continua atuando no tempo que sucedeu ao seu inteligente e frutífero *insight*.

É tão forte o que carrega em seu bojo, que a metáfora da devoração ecoa, contemporaneamente, despertando a atenção dos estudiosos no cenário internacional (Kilgour,¹³ MacCannell,¹⁴ dentre outros), já que a questão retorna hoje em obras literárias e críticas que, muitas vezes, não se dão conta, nem dão conta do cunho antecipador do projeto oswaldiano. Além disso, é preciso também refletirmos, do ponto de vista de uma história literária não mais evolucionista, no valor de se repensar a antropofagia como uma categoria de seleção e ordenamento de eventos e paradigmas históricos, dentro de um contexto cultural dinâmico de recepção e transmissão.¹⁵

Ao invés de lidar com o movimento modernista com atenção exclusivamente aos seus documentos, à pesquisa na arca da memória, nos baús onde serão descobertos obras e documentos inéditos, mas onde, neguemos ou não, sempre haverá o fundo falso das interpretações impossíveis de atingirem o *fundamento* e a *totalidade*, a história literária também lucra ao se dispor a enfrentar as poéticas e a incompletude.¹⁶ Quanto a isto, cabe pensarmos também, a partir de uma reflexão fundamental de Antonio Candido, a relação mais adequada a ser estabelecida entre a antropofagia oswaldiana e a vanguarda européia *tout court*, considerando-se a necessidade de reconhecermos que o que parecia influência exter-

na sobre nós, quando visto de outro ângulo é um encontro da renovação com a tradição, uma vez que

No Brasil, as culturas primitivas se misturavam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles (...). Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vangurada, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro.¹⁷

Ao postular, no *Manifesto antropófago* (1928), que “somente a antropofagia nos une”, o eixo que fundamenta a reflexão de Oswald não é o da ruptura, mas o da busca (e descoberta inédita) de um paradigma sistemático que desse conta das correlações entre diferenças e semelhanças na configuração fragmentária do problema, e do conceito, sempre impossível de ser definido, de identidade nacional.

O fragmento de Vieira, destacado em epígrafe, faz uso surpreendente da metáfora da devoração, articulando-a, em associações inteligentes, aos movimentos de reparação – “moer e remoer a calúnia, o falso testemunho, a afronta”. Mas o fragmento também remete à articulação de entidades usualmente engendradas como opostas: o corpo e a alma, a

razão e o coração. Enfim, a devoração referida por Vieira propõe combater o ataque ao coração dos que, segundo o pregador, não perdem naquelas ações o juízo. Um coração dentado far-se-ia necessário, à sociedade e ao indivíduo, para enfrentar “as durezas do que se deve quebrar, mastigar, moer e remoer”, quando não se perdeu o juízo.

Qual seria, então, no constelado metafórico que a devoração inscreve na rede das obras oswaldianas, em que o problema se intertextualiza, a cadeia de associações que se desenha? Hipótese viável e promissora é lermos a metáfora da devoração fora do viés da história do efeito – isto é, fora da tradição da ruptura que, autorizada pelos próprios modernistas num dado momento, foi por eles revista. Pelo viés da antropofagia e da radical metáfora da devoração, leríamos a história da cultura brasileira a contrapelo, na expectativa de futuros não realizados. Isso significa corroer uma versão, uma imagem do Brasil inscrita no futuro do pretérito – ou seja, a visão de um Brasil que poderia ter sido e não foi – para, deste modo, também reler a já então naufraga promessa romântica da redenção conciliadora, fulgurantemente prometida pelas elites do Império e do Estado-nação do século XIX.

Ao Brasil ainda preso no futuro do pretérito, ou à comunidade imaginada pela utopia fundacional romântica, a antropofagia acena com um presente capaz de corroer e deglutir “as durezas do que se deve quebrar, mastigar, moer e remoer” do passado, e com o “coração dentado”

que, se não perder o juízo, produzirá a seiva que semeará o futuro, a partir do presente em que se devora o corpo do fantasma da colonização. No presente renovado pelo modernismo heróico, a lição do *insight* antropofágico a se meditar é a discussão das *fábulas da identidade*, da construção (discursiva) das imagens do Brasil, urdidas e por urdir, implantadas no imaginário cultural desde a colonização e a cada tempo reimplantadas, readministradas, retrabalhadas, enfim. Nesse sentido, a metáfora da devoração interrelaciona um quadro cultural coletivo e imaginário, contextualizado e historicizado, a um quadro individual, também imaginário, mas universalizado pela formação do inconsciente.

 ueremos com isto dizer que a dinâmica associação da construção da cultura brasileira pela energia de um primitivo impulso à devoração do outro, da diferença, para tê-la em si, deglutida e incorporada, conduz o leitor à *terra sem chão* do desejo de mobilização do indivíduo em face de zonas muito turvas de si mesmo, de dimensões *fágicas* e muitas vezes trágicas, e em face de sua interlocução com a cultura em que está inserido. Este movimento tenso é pertinente à trama das identidades individuais e culturais, e constitui as relações entre o indivíduo, o imaginário individual e social, e as forças ao mesmo tempo estruturadoras e desestruturadoras do inconsciente.

Leitor crítico do genocídio promovido pela colonização, o Oswald do *Manifesto antropófago* precisa ser articulado não

apenas às vanguardas européias – é comovente a sua confissão de ter sido o “palhaço da burguesia, que a serviu sem nela crer” –, mas a diversas obras suas em que a metáfora da devoração se faz presente e se espraia como a alegoria protéica de uma instigante e hoje pouco discutida vertente crítica, poética e conceitual de se pensar e repensar os dilemas da cultura brasileira. Se a história literária, à luz da historiografia e das periódicas revisões do cânone (o que, entre outras coisas, contraditoriamente, comprova a força dos cânones que quer combater), procura a origem, o documento fundador e inédito, e recebe forças do estabelecimento fidedigno de textos, acreditando com isto povoar-se e povoar o imaginário cultural de provas de *verdade* e de *atestados de identidade*, esta mesma história da literatura deveria convir que estas provas de identidade são bem pouco isentas. Os critérios de verdade, ao tratarem da arte, esbarram na incompletude da linguagem e em sua opacidade ao dizer a verdade. Ou ao dizer a mentira.

As histórias do modernismo e as interpretações sobre ele estão sempre próximas das fábulas da identidade. Se a arte, à luz e à sombra de sua sempre tensa trajetória, nos diz da capacidade de ficcionalizar, seja na poesia, no teatro ou nas narrativas; se ela nos diz da zona fronteira e embaçada do *como se*, e se desloca dos limites do imediatamente falso ou do comprovadamente verdadeiro; do mesmo modo a metáfora da devoração, cunhada pelo talento artísti-

co de Oswald de Andrade, é uma profícu e ainda pouco investigada senda de se perquirir sobre as fábulas da identidade de uma cultura cujo rosto, não mais de Janus, posto que de múltiplas faces, constrói-se da ininterrupta capacidade de

interrogar, no presente, o tempo dos fantasmas, o futuro do pretérito, e de examinar as expectativas do que poderia ter sido e nunca tem sido: a cultura brasileira, em sua fragmentada, acidentada e penosa história.

N O T A S

1. Hans Magnus Enzensberger, As aporias da vanguarda, *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 26-27, jan./mar. 1973, p. 112.
2. Alceu de Amoroso Lima, Poesia pau-brasil, in *Estudos literários*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966, p. 916.
3. Heitor Martins, *Oswald de Andrade e outros*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973.
4. Lucia Helena, *Totens e tabus da modernidade brasileira*: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Niterói, CEUFF, 1985.
5. Lucia Helena, Sobre a história da Semana de 22, in Letícia Mallard et al., *História da literatura*: ensaios, Campinas, Unicamp, 1994, p. 101-127.
6. Vera Lins, *Gonzaga Duque*: a estratégia do franco atirador, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991, p. 31.
7. Antonio Arnoni Prado (org.), *Sérgio Buarque de Holanda*: o espírito e a letra, Estudos de crítica literária, v. 1 e 2, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 132.
8. Lucia Helena, Sobre a história da Semana de 22, op. cit.
9. Antonio Candido, Literatura e subdesenvolvimento, in Rubén Bareiro Saguier et al., *América Latina em sua literatura*, tradução de Luiz João Gaio, coordenação e introdução de César Fernández Moreno, São Paulo, Perspectiva; Unesco, 1979, (Estudos, 52), p. 293.
10. Flora Süssekind, O figurino e a forja, in José Murilo de Carvalho et al., *Sobre o pré-modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 33.
11. Antonio Candido, *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970.
12. Lucia Helena, *Uma literatura antropofágica*, 2. ed., Fortaleza, UFC, 1983; Lucia Helena, *Totens e tabus da modernidade brasileira*, op. cit.
13. Maggie Kilgour, *From communion to cannibalism*: an anatomy of metaphors of incorporation, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
14. Dean MacCannell, *Cannibalism today*: empty meeting grounds: the tourist papers, London, Routledge, 1992.
15. Cf. Lucia Helena, *Uma literatura antropofágica*, op. cit.
16. Sobre uma forma instigante de encaminhar o problema das relações entre a historiografia e a poética da incompletude, vale a pena conferir os dois volumes da tese de Marcos Motta: *Essa nova e nunca vista história*: escrita e história em Antonio Vieira, Rio de Janeiro, IFCS-UFRJ, 1997.
17. Antonio Candido, Literatura e subdesenvolvimento, op. cit., p. 293.