

## PARTIDAS DOBRADAS OU UM DIÁLOGO IMPREVISÍVEL: O ANTROPÓFAGO E O PÓS-MODERNO

SÉRGIO DA FONSECA AMARAL

UFES

**Este trabalho pretende debater** temas postos em questão pela pós-modernidade os quais vem a ser a pluralidade e a diferença como valores imprescindíveis ao exercício da autonomia de grupos sociais. Ao lado disso, será rediscutida a antropofagia como idéia de identidade e semelhança absoluta.

Legado modernista, confinada ao conceito de igualdade, ela atravessou décadas e, ainda mesmo cambaleante, se mantém presente na atualidade. Com isso, tem-se o propósito de contribuir para o debate contemporâneo sobre a nacionalidade na globalização, onde as fronteiras são linhas frágeis facilmente rompidas pelo capital financeiro. Para isso, lembraremos as contribuições oswaldianas do *Pau-Brasil* e de seu pensamento antropofágico, além de introduzir um escritor da recente safra de ficcionistas com uma narrativa que capta em flashes o mundo-cidade, produzido nas últimas décadas do séc. XX. O intento é colocar em suspensão o ambiente pós-moderno para pensá-lo a partir de algumas de suas qualidades em confronto com as do moderno.

Sobre a antropofagia, Benedito Nunes afirmou que “é, a um tempo, *metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que até à primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo”<sup>1</sup>. Entendemos que o estudo supracitado vale-se do conceito para compreender a cultura brasileira em termos de uma filosofia da história, expandindo e refletindo sobre os limites do campo social como algo que deve ser percebido numa luta permanente contra esboços, inicialmente, de fora, que traçam o país. Para tal programa autofágico, a antropofagia seria a proposta estratégica e o contraponto terapêutico, organizando e arquitetando poderes na sociedade para irradiar forças da construção nacional.

Como fartamente divulgado, a tela *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, teria sido a inspiração para a antropofagia oswaldiana<sup>2</sup>. Isso apresenta implicações interessantes, pois fornece elementos para reescrever o pensamento antropofágico sob um molde plástico e não exigir explicações sob uma pesquisa antropológica. Foi na reciprocidade entre o pictórico, o verbo e o dado cultural que o escritor procurou redesenhar uma realidade brasileira passada, presente e futura. O quadro, bem conhecido, chama a atenção pelas proporções, de traços e cores econômicos, porém condensados. No meio e no alto da tela está colocado o sol de um amarelo forte, lembrando uma íris sobre a figura do homem à esquerda e do cacto à direita da visão do observador. O sol-íris, como um olho que tudo vê, acompanha a figura de pé descomunal na aridez da cena. Íris pode ser o espectro solar, daí arco-íris como decomposição da luz. Ao fundo da peça, temos um espaço todo em azul-claro intenso, ressaltando a limpidez do céu e o brilho do sol. A forma humana, com feições estilizadas e avantajadas, sobressai tanto na altura quanto na largura do enquadramento. A postura despojada e pensativa do personagem, em tom castanho, sentado numa espécie de relva e olhando em direção ao espectador, aparece com ar contemplativo. O quadro praticamente não apresenta movimento e resalta uma paisagem causticante dos trópicos e do sertão pelo jogo das cores amarela, verde, azul mais o marrom da pele nua do abaporu. O cacto faz recordar, ao mesmo tempo, a vegetação e a falta dela pelo seu tom verde-escuro e pelo seu isolamento na paisagem. A estampa do vegetal no quadro lembra a forma de um tridente que tanto pode ser remetido ao senhor das águas, Netuno, como ao do fogo, o Diabo. A síntese contraditória da planta, fruto dos terrenos áridos, que retém água para agüentar o inferno agreste, permite ao personagem descansar de possíveis andanças. A denominação de “o homem que come”, dada pela autora, é no mínimo curiosa, pois o personagem é retratado sem boca. No espaço cênico, não há nada a remeter para a antropofagia, estritamente falando. Na verdade, o nu e as cores fortes aludem mais ao primitivismo como marca de nacionalismo e, nesse caso, *Abaporu* sintetizaria bem tal noção, pois a figura ímpar na tela remonta a uma origem adâmica junto à despovoada paisagem. Todavia, primitivo não é sinônimo de canibal, mas o sobrepõe. Restariam o tridente e a expectativa do personagem por uma vítima em potencial para justificar tal denominação, mas, nesse caso, o antropófago refletiria uma atitude guerreira e não o despreocupado relaxamento retratado. Mas, se o antropófago não está ali, onde poderia estar? Penso que na totalidade do quadro. O fundamental da imagem é a enormidade do corpo, hipóbole que intensifica a importância do humano diante da paisagem. Assim, mesmo não sendo estritamente o retrato de um antropófago, o quadro salienta o contraste do personagem hiperdimensionado diante da paisagem esvaziada.

Tal desconformidade da imagem lembra um sonho, ou melhor, uma representação de um sonho. Semelhante desproporcionalidade, da imagem e das cores na tela, colocando em cena o primitivo no palco modernista, repetiu-se nas palavras do manifesto: leitura hiperbólica da cultura brasileira. A antropofagia oswaldiana nasce de uma construção plástica que procura plasmar um anseio brasileiro em seus devaneios de mudanças.

Se o *Abaporu* foi o motivo para a antropofagia, a que juntar-se-iam materiais antropológicos, históricos e literários, talvez fosse proveitoso procurar compreender o pensamento antropofágico em sua ficcionalidade para redimensionar sua ambição de reescrever a nacionalidade. Elaborado em fragmentos autônomos e, ao mesmo tempo, interdependentes, linhas que se retomam e se complementam, que avançam e se contradizem, o “Manifesto Antropófago” procura explodir a herança de um discurso monumental, despedaçando-o com releituras, trocadilhos, chistes, sínteses etc., e reconstruí-lo, tentando romper um imaginário social cristalizado do “mundo real” brasileiro. Da mesma forma que o personagem da tela, o Manifesto contempla algo que está a sua frente, mas não esquece a retaguarda de um passado assombroso, vazio e invisível – por ser gigantesco – aos olhos dos contendores sociais. Do espaço bidimensional da tela, o escritor procurou modelar uma reflexão tridimensional, crítica, aguda para combater um modo de pensar unidimensional. A metáfora do antropófago chamaria a atenção para as exigências da modernidade ao mesmo tempo que colocava na ordem do dia a fissura primitiva da sociedade brasileira. Primitivos eram os métodos de controle e a estratificação social. O imaginário antropofágico não se ajusta unicamente ao banquete de assimilação, mas também proclama superar a violência com violência<sup>3</sup>, ao contrário de nossas práticas de acordos. A dialética da antropofagia remete à tomada de poder e também à festa da conquista. Seria o princípio do Brasil-caraíba, do bárbaro tecnizado, do domínio da modernidade, de sua aclimação e de sua ultrapassagem.

O pensamento antropófago, discutido e propagado pelo seu autor, através do Manifesto, de entrevistas e de ensaios, apresenta várias faces e comporta diversas atitudes. Tal panorama é interessante por salientar outras perspectivas do imaginário antropofágico, aquela apoiada na concepção de deglutir, a mais evidente, assim como na de ócio e na de matriarcado, desenvolvidas em escritos posteriores se que acrescentariam ao texto inaugural.

“Só a antropofagia nos une” marca o início do “Manifesto”. Numa espécie de resposta ao apelo feito no *Manifesto Comunista*, no qual os autores clamavam pela reunião dos proletários de todo o mundo, num Oswald pré-marxista, o antropófago procurava planificar uma força de coesão no plano interno e de

integração no externo. O pensamento antropofágico operaria em termos de nacionalidade e de internacionalidade. A antropofagia surgiria revestida de certa aura de inocência ao promulgar a unidade identitária de toda a sociedade brasileira no campo social, econômico e filosófico. No grito de alerta inicial do Manifesto, fica explícito que a única alternativa para o homem brasileiro existir é devorar. Mas o que significaria precisamente devoração? É evidente que a metáfora desloca-se do corpo para o espírito e, dessa forma, deglutir não se restringiria a absorver escolhendo, mas, também, e principalmente, expelir reciclando. A singeleza do Manifesto persistiria nos outros lugares<sup>4</sup>. Contudo, se a antropofagia dá a impressão de inocência mas oferece enormes gamas de abordagens e afluências interpretativas, de fato significa que ela representa um tópico de cultura bem absorvido por um tipo de pensamento representativo da sociedade brasileira. Com isso, procura-se criar uma certa organicidade de ação contra um comportamento fetichista da reprodução cultural. Seria possível, na atualidade, sustentar outros construtos oswaldianos para interferir no campo sócio-cultural? Tal movimento requer a ultrapassagem da crença na identidade como algo natural e em contraponto e equilíbrio com a diferença e com distintas manifestações discursivas. Assim, ressurgiria o Oswald do matriarcado e da festa, esfera de encontro e de reencontro. A pergunta nesse caso seria: a quem serve a antropofagia? Sua importância no movimento modernista foi reafirmar a nossa claudicante modernidade. A antropofagia atestou o mesmo, sobrepondo o diferente, que deveria ser assimilado e não compartilhado. Hoje, se pede pontuar a pluralidade dos atores sociais cuja identidade nasceria de trocas participativas e cambiáveis em pé de igualdade de cada um com cada qual, assemelhando-se, mas mantendo as devidas singularidades. Todavia, a exaltação do encontro, do convívio e da inclusão já despontava em Oswald no *Pau-Brasil*.

A cor vermelha do pau-brasil, extraído, e hoje madeira rara, foi sistematicamente destituída da nossa simbologia até transformar-se num elemento estranho e alienígena da representação nacional. As cores usadas na bandeira, e por nós assimiladas imaginariamente, lembram as matas, o céu, o solo tropical, as reservas minerais. Símbolos desligados de uma memória que nos possa remeter ao campo social e acoplados ao terreno natural, rechaçam qualquer possibilidade de identificação com alguma história a que possamos de fato estar ligados, pois a racionalidade da representação geometricamente inscrita no pavilhão junto ao lema positivista, ordem e progresso, sobrepõe a crença em qualquer vínculo de ordem natural. A simetria dada, socialmente, e reduzida ao mundo da natureza, nos comporta e nos faz satisfeitos com a inversão grandiloquente apresentada do exterior para o interior do discurso político e estético, não permitindo à memória realizar-se enquanto atividade coletiva, expatriando a história para ser refém da

ritualística oficial dos guardiões de poderes. Com o desterro do vermelho pau-brasil, certamente outras particularidades da história brasileira se foram, obnubilando luta, violência, sangue.

Com o pau-brasil, nos transplantamos da metáfora oswaldiana para as viagens extrativas. No “Manifesto Pau-Brasil”, há menções de encontros e de confrontos entre o dentro e o fora; da ocidentalização e da nacionalidade. Se, por um lado, existe um deliberado olhar unilateral da formação brasileira, por outro há uma provocação para que o brasileiro rediscuta suas práticas diante do imaginário colonialista. Desse modo, a metáfora pau-brasil nos reenvia, inequivocamente, ao tempo das caravelas, à chegada dos portugueses e aos povos indígenas, refazendo um caminho para refletir sobre um momento de “fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens”. (Frase do manifesto). Daquela acontecimento até hoje, muito já se passou, e a ficção tem se ocupado e se preocupado, de uma forma ou de outra, com a condição que nos envolve e nos aprisiona sob a rede lançada pela modernidade que se expandiu, cobrindo, hoje, todo o globo – o que talvez seja mais uma definição para a pós-modernidade. Por isso, escolhi dois poemas do livro *Pau-Brasil*, de Oswald, e os coloquei dialogando com alguns textos de uma obra cujo título é *Passaporte*, de Fernando Bonassi. Três épocas. Dois escritores. Um moderno, outro, pós-moderno.

No *Pau-Brasil*, Oswald compõe um panorama da formação social brasileira, operando estrategicamente de modo a recuperar, raspar e reescrever textos e documentos de nossa cultura para sobrepor leituras que atualizariam o imaginário modernista. Com isso, ele se constitui num escritor, e leitor, que se articula com os escritos antepassados para capturar, o mais exato possível, o seu próprio tempo, apostando no que ele, junto com os modernos, acreditava ser o mais fundamental a edificar: organizar o futuro. O *Pau-Brasil* do título aponta, como defendido pelo autor, para uma poesia de exportação. Isto é o que está dito na ação programática. Contudo, não podemos deixar de fazer inferências a partir da madeira da qual o nome foi retirado. Sob a casca verde e sob “os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino”, existe o vermelho de sangue extraído, deixando em tais documentos um grito surdo que atravessa a história do Brasil. Do pau-brasil, tinta para adornos europeus, até símbolo de resistência nacional, o caminho foi longo. Da viagem de exploração, nasceu a de exportação. Com o pau-brasil indo, mais coisas vinham, mais exploradores e viajantes, que notavam e anotavam. No desembarque, o defrontamento: os nativos e os europeus vivem em espaços e tempos paralelos que não se interpenetram. Transformado em título de livro, o pau-brasil sai do comércio para entrar na estética. Desse modo, sob a capa do livro de poemas também há estocada uma boa dose de tinta vermelha, oculta

mas circulando por seus versos, fazendo-nos recordar de momentos agudos da trajetória brasileira. Tudo iniciou e terminou com viagens, matéria com a qual Oswald flertou grande parte da vida.

### TARDE DE PARTIDA

Casas embandeiradas  
De janelas  
De Lisboa  
Terremoto azul  
Fixado  
Nos nevoeiros históricos  
O teu velho verde  
Crepita de verdura  
E de faróis  
Para o adeus da pátria quinhentista  
E o acaso dos Brasis  
(Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*)

E é de viagem que os versos lidos falam. Apresentado na sessão “Lóide Brasileiro”, nome de uma antiga companhia de navegação marítima, o poema, como se pôde perceber, relata os preparativos da viagem da descoberta sob o ponto de vista dos que estão indo para o desconhecido. Tal percurso leva consigo as dores de quem parte e as dos conterrâneos que ficam e embandeiraram as fachadas em despedida. A voz do poema, num sutil distanciamento histórico, concilia a necessidade da partida com a incerteza do destino, colocando na ponta da aventura os dados do acaso. Sublinha a dificuldade da travessia do terremoto azul, dos nevoeiros e do desbravamento do mar tenebroso. Crepitar, palavra relacionada à madeira e ao fogo, está, paradoxalmente, vinculada à água, gerando imagem de reflexos e sugerindo a consumação dos tempos e dos obstáculos de uma travessia incógnita. O acaso dos Brasis, atestando o acontecimento histórico e desconfiando da tese oficial da descoberta, põe em destaque o lugar no qual os viajantes suspiraram aliviados da longa jornada. A terra, nomeada, e no plural, releva o feito dos conquistadores e, no adeus quinhentista, a convicção de que a descoberta e a posse eram sem retorno. Os Brasis, encerrando o poema, ficariam lançados ao acaso de novas conquistas do futuro. O instantâneo, retirado do fragmento de um fato, mostra a preparação de conquistadores, desligando-se de sua gente para

irromper no meio do nevoeiro sem saberem que da confraternização de partida e sob a expectativa do estranho encontrariam a recepção de desconhecidos para o

## PRIMEIRO CHÁ

Depois de dançarem  
Diogo Dias  
Fez o salto real

Do livro *Pau-Brasil*, retirado da *Carta* de Pero Vaz de Caminha, nesse poema, como aventou Oswald, pode-se pesquisar a fundação da raça e a obra civilizadora a partir da primeira reunião social dada no Brasil. Com o título atribuído, o autor faz menção a essa *social* do português com o índio. Cruzando os dois poemas lidos, somos colocados na posição de espectadores privilegiados da história na qual estamos de posse de um início e de um fim de uma epopéia. No terceto, se releva o clima de festa. Primeiro, a dança, ato coletivo, no qual o português é colocado como personagem principal. O *dançarem*, os nativos e os portugueses, congrega, confraterniza e toma conta da cena, mesmo com o destaque dado ao conquistador.

A aliteração em /d/ nos faz ouvir uma batida musical, ressaltando o personagem Diogo Dias, confirmado no verso final com o ato brincalhão e solene no mesmo compasso: o *salto*, nos joga para a face lúdica, da irreverência e da amistosidade; o *real*, para a reverência, o majestático, o nobre. Todo o verso remete para a pompa da cerimônia em que estaria evidente a obediência cortesã através da hierarquia dos valores e do potencial de domínio, dissimulado no feito de Diogo Dias. Os dois poemas nos colocam em frente a atos fundadores que não nos deixam esquecer apenas o passado, mas também o presente, cujo instante atual testa a capacidade de resistência e de negociação com o legado da descoberta. A viagem, como um apontamento sistemático em Oswald, nos leva a pensar na importância de tal proeza como um fator constitutivo de mundos, em que o espaço geográfico ainda era uma força central de encontros de diferenças, os antípodas.

As releituras e desleitura, assimilações e rejeições efetivadas, dos modernistas até os tropicalistas no sentido de repensar e recriar a condição nacional, tudo pode ser traduzido como antropofagia: ou seja, escolher como sair da subserviência, crescer e interferir nos destinos do mundo. Nesse sentido, a antropofagia, por mais que se propugne engolir a diferença e rejeitar o confronto<sup>5</sup>,

contribuiu com uma parcela muito importante para se aceitar o outro sem dor e sem culpa e nos assumirmos naquilo que também somos: a civilização ocidental. Nosso aspecto multicultural fez com que desde o início a conquista de nós mesmos atravessasse um longo percurso cheio de idas e vindas e, para isso, a antropofagia teve um papel muito importante porque, ao apontar para a assimilação do outro, estava na verdade lembrando que o existente aqui dentro, racismo, discriminações e miséria social, deveria ser assimilado como o que de fato era: a contraditória nação brasileira. Passado isso, o papel que resta a cumprir de tal pensamento é o de colocar em ação a potência de se afirmar diante de um mundo cada vez menos singular, e menor, coberto por redes de satélites, bombardeando ondas de rádio e de celulares por todos os cantos; regido pelos grandes negócios em que o Estado apenas faz papel de polícia para garantir os compromissos do mercado. Oswald, comunista que foi, no “Pau-Brasil”, ainda não vermelho, afirma que a poesia está nas casas de açafraão. Hoje, com a grande maioria dos países miserabilizados e atravessados pela representação midiática, a literatura procura dar voz a alguém num tempo em que se expressar tornou-se parte de enredos em que a experiência não está em lugar algum. Parte complementar de uma infinidade de imagens circulantes, de ubiqüidade planetária, a pós-modernidade reduziu qualquer possibilidade de existir viajantes, mas avultou o turista em sua busca “romântica” por pequenas “aventuras” e cabanas intocadas, colhendo fotos aqui e ali. Imagens que se multiplicam em microdramas fragmentários de espectadores que narram não sabendo se o narrado faz parte do acontecido ou de apenas mais uma interpretação.

Uma livro bem sintomático desta época é *Passaporte*, de Fernando Bonassi, publicado em 2001, num formato que imita... passaporte. É composto por vários textos em pequenos blocos numerados, onde os gêneros se misturam. Pela definição do *Aurélio*, passaporte é um “documento oficial que autoriza alguém a sair do país, e que serve como identificação e garantia aos que viajam”. Como se pode inferir, tal livro, ao se apropriar de um documento de viagem, terá o visto dos lugares por onde passa. Mas não se trata de carimbos alfandegários, mas de pequenas notações testemunhais de acontecimentos que chamam a atenção do narrador entre distante, neutro e reservado diante da reduzida e fatal dimensão do fato. Na verdade, o livro pode ser visto como um diário com pequenas impressões de viagem. Contudo, falar em diário de viagem não seria exato, pois são registros esparsos de lugares e tempos diferentes sem qualquer preocupação com a linearidade cronológica.

A herança fragmentária modernista é retomada para testemunhar cidades que surgem aleatoriamente, reunindo Europa, América e Brasil. O arranjo do texto nos faz pensar em deslocamentos por via aérea, pois os locais aparecem e desaparecem



em contigüidade, diferente da continuidade sinuosa do navio em que Serafim embarcou. Nesse horizonte, despontam países do leste e do oeste europeus e das américas. Os assuntos são diversos, desde cenas amorosas e observações de fatos cotidianos em ruas, estações e aeroportos, até garimpagem, operação de mudança de sexo, cachorro, fezes etc. Porém a marca indelével assinalada nesses escritos é a banalização da vida disposta em pequenas cotas. Desenhos recheiam as páginas do livro, de certa forma ilustrando os textos, ou referindo-se a eles. O título, conforme a definição do *Aurélio*, é uma metáfora que remete para o livre trânsito do narrador entre os países e locais em que lhe apetece colher instantâneos da vida; como os acima assinalados, mais a beligerância, as auto-estradas, as vitrines, os costumes, o sexo, a moda, a droga. A aventura atribuída ao viajante, nesse caso, perde para a ânsia curiosa do turista que, com o seu olhar interessado em remontar postais de cidades e de cenas extravagantes, transforma o olhar em máquina fotográfica voltada para a apropriação de um conjunto de suvenires que traga a marca dos lugares percorridos. O turista, nascido em meados do século XIX, como a outra face do viajante, não está a caminho do exílio, presente em várias narrativas, em que muitos são os degredos da terra natal como punição por diferentes motivos, normalmente políticos. A viagem, para os viajantes inaugurais, passando por Ulisses, até o início dos tempos modernos, não era uma boa coisa a ser desejada, e sim realizada por alguma necessidade, sobretudo a econômica. No mundo da pós-modernidade, em que o turismo converteu-se numa indústria de produção em série, como qualquer outra, o novo “viajante”, nascido da sociedade industrial, é impelido a abandonar o cotidiano sufocante em busca de livrar-se das multidões. A procura de liberdade e fuga da cidade abarrotada transformou a viagem num fim em si mesma. Desse modo, o novo viajante nada mais é do que o produto de consumo dele próprio, produzido, embalado, distribuído e regulado pelas agências-fábricas. Assim, o ócio, nas sociedades pós-industriais, transforma-se, também, em mercadoria. A falácia da sociedade do lazer se vê nua diante de sua necessidade de reprodução do capital nascido da fuga que ele mesmo aguçou.

De fato, o livro de Fernando Bonassi se apresenta sob a chancela de uma narrativa turística, porém, ao contrário do relato de um turista glamuroso, a obra nos coloca de frente a feridas e cicatrizes de um mundo comum em seus diversos graus – do pessoal ao ecológico. Percebemos, nas leituras, as homogeneidades dos casos narrados. Europa ou América, as histórias, relevantes ou não, poderiam ter acontecido em qualquer das partes, ainda que se tratando de herdeiros da Grande Guerra, pois o “narrador” apela para as contingências particulares dos casos envolvidos. Tanto na Alemanha, quanto na Polônia, no México ou no Brasil os pequenos escritos são observações que privilegiam a cena em detrimento da seqüência. Sem qualquer preocupação com grandiosidade ou com grandiloqüência.

*Passaporte* nos faz transitar de um lado a outro do atlântico, sem qualquer interpelação, deixando a cargo do leitor a escolha de onde quer fixar o olhar para entender o pormenor da imagem.

Os blocos de textos constroem a impossibilidade de apreender um todo e, concomitantemente, procura exato o oposto: com eles traçam um painel, como se fosse colagem de escritos que tentam refletir sobre a sociedade global. Com isso, se estabelece uma simetria e um *continuum* do que antes parecia disperso. O que há de comum entre as micronarrativas é a voz de intimidade que atravessa todas elas ao chamar a atenção para os assuntos, já listados, pertencentes aos anos noventa e aos tempos pós-queda do muro de Berlim. O fato é colocado de acordo com personagens asfixiados e vazios. O livro, pródigo de urbanismos, esboça um perfil do esgotamento das cidades e de seus habitantes, pois tudo é narrado sob um tom cinza e meio penumbrento. Ao contrário das narrativas da modernidade, cujas cidades apareciam em sua pujança, a extenuação apresentada no texto redimensiona a cidade pós-moderna para os pequenos compartimentos solitários, ou para as visões deterioradas de coisas e gentes. Espaço certamente mimetizado pelos pequenos quadrados textuais do livro.

#### 003 turismo ecológico

Os missionários chegaram e cobriram das selvagens o que lhes dava vergonha. Depois as fizeram decorar a ave-maria. Então lhes ensinaram bons modos, a manter a higiene, e lhes arranjaram empregos nos hotéis da floresta, onde se chega de uísque em punho. Haveria uma lógica humanitária exemplar no negócio, não fosse o fato de as índias começarem a deitar-se com os hóspedes. Nada faz com que mudem. Seus maridos, chapados demais, não sentem os cornos. De qualquer maneira, todos levam o seu. Só mesmo esse Deus civilizador é quem parece ter perdido outra chance.

(Cuiabá – Brasil – 1995)

#### 009 intriga internacional

Tensão no aeroporto de Hamburgo. Esquadrão de bombas interdita Terminal 4 com 6 cães farejadores, 85 homens, 12 Opel Astra com 1 mês de uso e nove caminhões de bombeiros. O fluxo é interrompido até Alsterkrughaussee, onde três UTIs móveis ficam de motor ligado. Fitas amarelas e vermelhas estendidas em toda a área. Policiais bilíngües evacuam turistas. Atrás do escudo blindado, um agente ajoelha-se e aponta detector de metais pras duas malas abandonadas. Quando o velho distraído e de sorvete na mão aparece pra buscá-las, todos querem matá-lo... de mentirinha.

(Hamburgo – Alemanha – 1998)

O passaporte do narrador, que dá direitos a se locomover de um ponto a outro do planeta, deixa evidente que a descontinuidade alcançada no modernismo é radicalizada nos pequenos textos que são diminutas histórias com início e fim

sem qualquer ligação com a seguinte. Essa ordem destrói qualquer hierarquia de valores e horizontaliza a relação dos lugares citados. Ao contrário da viagem modernista, que tem ponto de partida e de chegada – embora o *Serafim* tenha antecipado uma descontinuidade –, no *Passaporte* isso não acontece: qualquer ponto é um embarque e desembarque. Desse modo, de *Miramar* para *Passaporte*, um percurso de inserção mundial ainda permanece, agora com os olhos voltados não para afirmar valores perante outros, mas, sobretudo, para confirmar que na pós-modernidade o mundo tornou-se pequeno, solitário, entulhado e rápido demais para se ter tempo de arrumar a própria casa.

## Notas

1 NUNES, Benedito. “A antropofagia ao alcance de todos”. In: *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, p. xxv-xxvi.

2 Ver BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922–1928*. (trocar a nota pela de B. Rezende)

3 “A ‘Antropofagia’ oswaldiana — como já o formulei em outro lugar — é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José Alencar, por exemplo), *mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos antropófago*. Ela não envolve uma submissão (uma catequese) mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução.” CAMPOS, Haroldo de. “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”. In: *Metalinguagem e outras metas*, p. 234. Grifos nossos.

4 “*Antropofagia?* – Perfeitamente. Dirigida por Antonio de Alcântara Machado e Raul Bopp, esse mensário pretende conjugar todos os esforços conscientes do Brasil moço, a fim de extirparmos da nacionalidade o que lhe é estranho e antagônico. *De que modo?* – Neste assunto não tenho procuração. Só posso falar das minhas intenções. Reabilitar o índio não catequizado e o seu extraordinário espírito edênico. De outro lado, ativar a ligação racial com os nossos elementos vindos de fora tirados o governador-geral e o catequista, considero todos apreciáveis e afins.” ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*, p. 40. “Mas, experimentemos: *A Antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova*. Outra: *É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais*. Mais outra: *É a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassalos de seus artistas*. Estas, as definições que consigo construir, no momento. Definições de emergência, secas como o martíni que tomamos, e que surpreendem apenas um flanco do assunto.” *Idem*, p. 43. Além dos exemplos citados remetemos para outras entrevistas do mesmo livro.

5 Ver Beatriz Resende, fronteiras imaginadas, 86/87.