

A literatura e a crítica latino-americana: ruptura, representação e transgressão

Mariluci Guberman *

RESUMO: A modernidade na América Latina e a crítica à importação e à devoração cultural e econômica. O “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade. Os intelectuais e a preocupação em afirmar as protocélulas originais da cultura latino-americana: o índio, o europeu e o negro. A ruptura com a tradição devoradora dos canibais, marca da cultura indígena, e a adoção dos padrões dos “civilizados”, das máscaras: representação simbólica da cultura europeia e transgressão da cultura indígena ancestral. O olhar crítico de Mário de Andrade sobre o mestiço, fusão das três matrizes étnicas formadoras do povo latino-americano e componentes primordiais da diversidade desse povo.

PALAVRAS-CHAVE: modernidade e antropofagia, mestiçagem, ruptura, representação, transgressão.

ABSTRACT: Modernity in Latin America and the critical import and cultural and economic devouring. The "Manifesto Antropófago" of Oswald de Andrade. Intellectuals and the concern to affirm the original protocells of Latin American culture: the Indian, the European and the black. The break with the tradition of devouring cannibals, brand of indigenous culture, and the adoption of the standards of "civilized", masks: symbolic representation of European culture and transgression of traditional indigenous culture. The Mário de Andrade critical eye on the mestizo, merger of the three forming ethnic headquarters of Latin American people and key components of the diversity of people.

KEYWORDS: modernity and cannibalism, miscegenation, break, representation, transgression

A modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral e da história, conforme Octavio Paz: "En el siglo XVIII la razón hizo la crítica del mundo y de sí misma" e, assim, "renunció a las construcciones grandiosas que la identificaban con el Ser, el Bien y la Verdad" (PAZ, 1990, p. 32-33). De acordo com o filósofo francês Michel Foucault, a modernidade foi inaugurada por Kant, em seu

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

ensaio *O que é o Iluminismo?* (1784), o qual se apóia na filosofia como discurso da modernidade.

As ideias sobre a vida moderna, no século XIX, apoiavam-se na expressão “derreter os sólidos” do *Manifesto comunista*, como se verificam, no século XX, nos estudos básicos, do nova-iorquino Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*, e do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, *Modernidade líquida*. De acordo com Bauman (2001, p. 9), se a intenção de “derreter os sólidos”, de certa maneira, clamava pela profanação do sagrado; de outra, clamava pelo repúdio e destronamento do passado, da tradição.

Essa modernidade, iniciada no século XIX com as máquinas e os meios de comunicação, acelerou o desenvolvimento da sociedade capitalista, conforme Berman (1986, p. 19),

...a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de media, que se comunicam em escala cada vez maior; [...]. (BERMAN, 1986, p. 19)

O movimento, a máquina, a velocidade não permitiram aos artistas deterem-se no passado. Ao se derreter o que havia se solidificado, novos mecanismos de poder¹ surgiram, como afirma Bauman: "a fuga, a astúcia, o desvio e a evitação, a efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial" (BAUMAN, 2001, p.18). Este último foi denominado "dissolução das fronteiras" pela autora deste artigo (GUBERMAN, 1995). Também a invenção da fotografia e do cinema no século XIX foi determinante para a busca de novas expressões artísticas.

1 Empregou-se, neste artigo, o termo na acepção de Michel Foucault.

Durante muito tempo, foram sensíveis aos olhos dos poetas diversos temas, realidades e sentimentos. Embora a linguagem tivesse sido rigorosamente trabalhada pelos artistas barrocos, somente como o escritor francês Stéphane Mallarmé é que a linguagem se voltou sobre si mesma. O surgimento do poema crítico rompeu com a ideia de arte como reduplicadora da natureza ou dos modelos da antiguidade. A esse passado, opôs-se a modernidade com a ideia da criação original e única. O poema crítico, conforme Octavio Paz, “contém sua própria negação e faz dessa negação o ponto de partida do canto, em igual distância da afirmação e da negação” (PAZ, 1976, p. 111).

A concepção de antigo e moderno está relacionada com a ideia de tempo. Desse modo, ao se espelhar nos antigos, criava-se uma sucessão temporal, degenerativa de um tempo primordial e perfeito. Logo, um mundo finito com o de Dante que limitava inferno, purgatório e paraíso. Os homens estavam destinados a viver séculos e séculos e, além do Juízo Final, sem qualquer possibilidade de mudança. Em oposição a essa continuidade, surge, no século XIX, a modernidade, na qual o presente é único, não pretendendo repetir o passado e revelando um mundo infinito, fadado a desaparecer para sempre.

Essa ideia apocalíptica do século XIX se revelou, nas Artes, com o decadentismo, um estilo e um espírito de época que, assim sendo, pode voltar toda vez que houver a sensação de vazio ou a possibilidade de desaparecimento da humanidade, o espírito finissecular. Nessa condição trágica do homem, a arte assume o papel de liberadora das tensões, transgride os padrões morais vigentes e reflete essa ruptura. Os fragmentos dos poemas, outrora ligados por uma cadeia verbal, passam a ser unidos por “silêncios, afinidades, cores” (PAZ, 1990, p.27), e os escritores justificam em suas próprias obras e revelação do mundo. Os temas do mal e da morte são abundantes e o sadismo, enquanto destruição do corpo, se reflete na profunda violação da alma, um das abordagens da obra de Dostoievski.

Embora renomados artistas registrassem, em suas obras, o povo latino-americano, que atravessava, na modernidade, um processo de transformação e, inclusive de aculturação, José Martí (1853-1895), em seu manifesto "Nuestra América" (1891), realizou uma forte crítica à barbárie e à importação cultural:

Éramos uma visão, com peito de atleta, mãos de janota e rosto de criança. Éramos uma máscara, com os calções da Inglaterra, colete parisiense, jaqueta norte-americana e barrete da Espanha. O índio, mudo, andava ao nosso redor e ia para a montanha, para o pico da montanha, batizar seus filhos. O negro, vigiado, cantava de noite a música de seu coração, sozinho e desconhecido, entre as ondas e as feras. (MARTÍ, 1985, p. 164)

Na América Hispânica, durante o movimento literário modernista (1888), o interesse em afirmar e consagrar uma cultura autêntica latino-americana foi relevante: inicia-se com a crítica à importação cultural, de José Martí e, por meio do escritor nicaraguense Rubén Darío, em "El triunfo de Calibán" (1898), estende-se à crítica devoradora econômica e cultural, ou seja, dos habitantes dos Estados Unidos, denominados "Calibanes" pelo autor, como se lê a seguir: "Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dólar. El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica" (DARÍO, 1898). Rubén Darío, além de empregar simbolicamente o vocábulo "calibanes", inverte a questão do *outro*: o canibal já não é o selvagem que os espanhóis encontraram na América, mas aquele que anda pelas ruas dos Estados Unidos buscando dólares. Desta maneira, o canibal parece entrar em decadência; no entanto, a imagem elaborada pelo escritor nicaraguense convida à reflexão sobre as diversas conotações que o canibalismo pode adquirir.

O tema do canibalismo tem sido tratado, simbolicamente, como a busca da identidade cultural dos povos latino-americanos, pois, o "novo" canibal, ao devorar e digerir outras culturas se assemelha ao canibal

primitivo, que devorava o guerreiro inimigo e capturado para adquirir a coragem desse guerreiro. Ao final do século XIX e meados do XX, têm-se três propostas simbólicas, representadas por Ariel, Macunaíma e Calibán personagens das obras dos respectivos escritores: José Enrique Rodó, Mário de Andrade e Roberto Fernández Retamar.

O foco principal da obra de Rodó se volta para Ariel. Em 1900, o intelectual uruguaio José Enrique Rodó (1871-1917) publicou seu ensaio *Ariel*, uma alusão ao personagem de Shakespeare e uma tese sobre o espírito próprio de nossa civilização: "Ariel es este sublime instinto de perfectibilidad, por cuya virtud se magnifica y convierte en centro de las cosas, la arcilla humana a la que vive vinculada su luz [...]" (RODÓ, 1947, p.154). Ainda que os dois personagens sejam antagônicos – Ariel é a elegância do espírito, o bem; Calibán é o espírito em seu estado mais primitivo, o mal –, tanto Ariel quanto Calibán estão a serviço do mago Próspero, conforme Rodó:

[Ariel] vencido una y mil veces por la indomable rebelión de Caliban, proscrito por la barbarie vencedora, asfixiado en el humo de las batallas, [...], Ariel resurge inmortalmente, Ariel recobra su juventud y su hermosura, y acude ágil, como al mandato de Próspero, al llamado de cuantos le aman e invocan en la realidad. [...]. Él dirige a menudo las fuerzas ciegas del mal y la barbarie para que concurren, como las otras, a la obra del bien. (RODÓ, 1947, p. 155-156)

Rodó se inspirou na imagem doce e serena de Ariel–gênio do ar, que representa na obra de Shakespeare, "la parte noble y alada del espíritu" (Idem, 1947, p.42)– para que ele, como um baluarte, se lançasse à conquista das almas, transformando-se em estátua-símbolo da América: "Yo suelo embriagarme con el sueño del día en que las cosas reales harán pensar que la Cordillera que yergue sobre el suelo de América ha sido tallada para ser el pedestal definitivo de esta estatua, para ser el ara inmutable de su veneración!" (RODÓ, 1947, p. 157).

A unidade continental da América, no plano geográfico, é indiscutível, mas sua estrutura social e política não correspondem a essa unificação, pois de acordo com Darcy Ribeiro: "Toda a vastidão continental se rompe em nacionalidades singulares, algumas delas bem pouco viáveis como um quadro dentro do qual um novo possa realizar suas potencialidades" (RIBEIRO, 1996, p.11). Se a diversidade latino-americana é uma realidade, é difícil encontrar um símbolo que represente esta variedade de culturas e literaturas, as que Antonio Cornejo Polar (1994) denominou "literaturas heterogêneas". Entretanto, Ribeiro aponta para uma matriz genética comum a esses integrantes da América: "Todos estes povos têm no aborígine uma de suas matrizes genéticas e culturais [...]" (Idem, 1986, p. 13).

Não se pode partir da ideia de que somente a civilização greco-romana (via povos ibéricos) foi a base da cultura latino-americana; antes da chegada dos europeus ao continente americano já existiam aqui grandes civilizações. E de que modo temos estudado essas civilizações? Quase sempre por meio do olhar europeu, o olhar de fora. Entretanto, em 1910, um fato importante na história da América Latina, a Revolução mexicana, marca expressivamente o primeiro olhar de dentro, pois conforme o pesquisador e ensaísta cubano José Antonio Portuondo, a revolução,

...removió profunda y ampliamente la existencia política, social y cultural latino-americana [...]. El frívolo cosmopolitismo formalista en que degenera el Modernismo fue sustituido por el ahondamiento en los problemas de la propia circunstancia americana: la explotación del hombre por el hombre, la situación de las masas indígenas y del proletariado urbano, el problema de la tierra... (PORTUONDO, 1975, p. 157)

A prosa da Revolução mexicana transformou o tom apologético do fato histórico em um tom crítico e questionador, no qual se revelaram Mariano Azuela (1873-1952), Martí Luís Guzmán (1887-1976), José Rubén Romero (1890-1952) e Juan Rulfo (1918-1986), este já na década de 50. De acordo com Carlos Fuentes (1976, p.15),

autores como Azuela, Guzmán e Muñoz, introduzem a ambiguidade crítica no romance hispano-americano, o idealismo romântico se converte em dialética irônica. O romance da Revolução mexicana, para José Antonio Portuondo, se projetará mais além do México, pois

...despertará ecos en todo el continente y traerá a primer plano la tierra y los hombres desgarrados por la violencia de una lucha sin cuartel engendrada por el imperialismo que mantiene una estructura económica y social preñada de antagonismos insalvables, a no ser por la revolución. (PORTUONDO, 1975, p.157)

Os primeiros ecos da revolução brotam na prosa regionalista, desde os contos de cunho social do escritor uruguaio Horacio Quiroga até os romances da terra ou de preocupação social, como por exemplo: *La vorágine* (1926), do colombiano José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926), do argentino Ricardo Güiraldes e *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos; bem como, os artigos do peruano José María Arguedas, publicados em *La Prensa* (Buenos Aires; 1939-1944).

A partir da década de 20, além dos *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), de Pedro Henríquez Ureña, surgiram produções que despertaram o mundo para o passado indígena latino-americano, como a revista *Amauta* (1926), fundada pelo pensador peruano José Carlos Mariátegui, e o livro dos maias, *Popol-Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés* (1927), traduzido pelos escritores Miguel Ángel Asturias e J. M. González de Mendoza.

Merece ser observado o negro de origem africana, que veio inicialmente para trabalhar na mineração e na plantação da cana de açúcar, mas aqui se amalgamou e foi outro componente da matriz formadora do povo brasileiro, de acordo com o antropólogo Darcy Ribeiro (1995, p. 114),

A contribuição cultural do negro foi pouco relevante na formação daquela protocélula original da cultura brasileira. Aliciado para incrementar a produção açucareira, comporia o contingente fundamental da mão-de-obra. Apesar do seu papel como agente cultural ter sido mais passivo que ativo, o negro teve uma importância crucial, tanto por sua presença como a massa trabalhadora que produziu quase tudo que aqui se fez, como por sua introdução sorrateira mas tenaz e continuada, que remarcou o amálgama racial e cultural brasileiro com suas cores mais fortes. (RIBEIRO, 1995, p.114)

Nas primeiras décadas do século XX, na América de língua espanhola, surgem vozes que cantam o negro em seu cotidiano, às quais os críticos e os próprios poetas denominaram de *poesia negra*, *afro-americana*, *afro-caribenha*, *negrismo* e *negritude*. Em 1921, juntamente com José I. de Diego Padró, o poeta Luis Palés Matos criou, o primeiro movimento de vanguarda no Caribe, o *diepalismo* (die, de Diego; pal, de Palés), estilo poético que concedia voz ao negro e mais importância à eufonia que ao significado. Desta forma, as onomatopéias e as aliterações, produzidas em tom irônico e brincalhão, eram figuras constantes no diepalismo, já que um de seus objetivos consistia em apresentar formas ligeiras e elementares, semelhantes ao ritmo do tambor, às cadeiras das mulatas, aos sons da natureza e da mitologia de origem africana, ou ainda, do falar inculto dos negros, rompendo assim com a retórica acadêmica.

Na época colonial da América Latina, a metrópole teve projetos e objetivos explícitos, conforme Darcy Ribeiro: "subjugar a sociedade preexistente, paralisar a cultura original e converter a população em uma força de trabalho submissa" (RIBEIRO, 1986, p. 19). Tanto o índio quanto o negro foram desgarrados de suas matrizes em grande quantidade por uma pequena classe dominante. Continua o antropólogo brasileiro:

Ao desgarrá-los de suas matrizes, para cruzá-los racialmente e transfigurá-los culturalmente, o que se estava fazendo era gestar a nós brasileiros tal qual fomos e somos em essência. Uma classe dominante de caráter consular-gerencial, socialmente irresponsável, frente a um povo-massa tratado como escravaria, que produz o que não consome e só se exerce culturalmente como uma marginália, fora da civilização letrada em que está imersa.

Se por um lado, na América de língua espanhola, surgem, na década de 20, vários movimentos literários; por outro lado, no Brasil, surge, em 1922, a polêmica *Semana de Arte Moderna*, realizada em 13, 15 e 17 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo com a presença de inúmeros artistas: escritores, pintores, músicos e escultores. No saguão do teatro foram expostas² diversas pinturas, como as de Anita Malfatti e Emiliano Di Cavalcanti, e esculturas, que provocaram no público uma reação de repúdio, principalmente, as do escultor Victor Brecheret e as da pintora Anita Malfatti.

A repercussão no meio artístico da exposição de pinturas de Anita Malfatti (1889-1964), em 1917, permitiu a formação de um grupo, em que sobressaíram os jovens escritores Mario de Andrade e Oswald de Andrade. Em 1922, Anita Malfatti apresenta Tarsila do Amaral (1886-1973), recém-chegada de Paris, a Oswald de Andrade (1890-1954), Menotti del Picchia (1892-1988) e Mario de Andrade (1893-1945). Essas cinco ilustres figuras foram os pilares do modernismo brasileiro.

Em 1923, Tarsila Amaral pinta o quadro *A Negra*, captando, conforme Nádia Batella Gotlib (2000, p. 83), “com vigor audacioso a negra presa às raízes da terra, sugerindo um significado que se amplia até as margens do mito”. Nessa obra, vê-se uma negra com seios, mãos e pés enormes, como uma figura estereotipada da negra que amamenta, que segura o cabo da enxada e anda descalça. Os seios grandes, símbolo de fertilidade, se referem às mulheres negras que amamentaram os filhos dos senhores escravocratas. As mãos ampliadas simbolizam a força de trabalho da negra durante quatro séculos aproximadamente. Os pés, em primeiro plano, representam a importância do espaço que ela ocupa, bem como seu vínculo com a terra, já que um número significativo de mulheres negras trabalhava na lavoura.

2 Pintores: Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Zina Aita, Vicente do Rego Monteiro, J. F. de Almeida Prado, John Graz, Ferrignac e Martins Ribeiro. Escultores: Victor Brecheret e Wilhem Haarberg.

Ainda em relação à tela *A Negra*, de acordo com a pesquisadora Lisbeth Rebollo Gonçalves,

...pela primeira vez após o acontecimento da Semana de Arte Moderna (fevereiro de 1922), apareceram, com clareza e bem identificáveis, os ideais do modernismo e a estratégia de estruturação de sua linguagem. Visualiza-se a vontade de atualização e construção da consciência artística nacional, assim como se vêem pré-anunciados os princípios da antropofagia. (GONÇALVES, 1999, p. 34-35)

Em 1924, Oswald de Andrade escreve, no Jornal *Correio da Manhã*, o "Manifesto da poesia Pau-Brasil" e inaugura o primitivismo nativo, que também se encontra resumindo no poema "Falação", de seu livro *Pau-Brasil: "[...] O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso./ A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha./ O vatapá, o ouro e a dança [...]"* (ANDRADE, 1990, p.65). A poesia Pau-Brasil, carnavalizada, subverte o retrato oficial da sociedade brasileira.

O "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" revela claramente seus objetivos: "Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação." (ANDRADE, O., 1978, p. 7). Se por um lado tem-se a poesia cópia; por outro, impera a nova poesia, a Pau-Brasil, que por meio de uma nova linguagem afirma as riquezas e os valores brasileiros, rejeitando o que é importado.

Em 1928, Tarsila do Amaral oferece a seu marido, o escritor Oswald de Andrade (1890-1954), um quadro pintado por ela: uma figura com pés e mãos enormes e uma cabeça muito pequena. Oswald de Andrade e Raul Bopp (1898-1984) consideraram estranha esta obra e perguntaram a Tarsila o que era. Para Oswald de Andrade, a figura gigantesca poderia ter o nome de um selvagem. A pintora, então, se pôs a buscar, em um dicionário de termos tupis, um nome para o quadro, e encontrou os vocábulos *Aba* (homem) e *Poru* (o que come carne humana). A partir desse momento, o denominaram *Abaporu* (1928), que significa antropófago. Neste mesmo ano, Oswald de Andrade escreve o "Manifesto Antropófago", e o ilustra com o *Abaporu*. O

manifesto e sua ilustração foram publicadas no primeiro número da *Revista de Antropofagia*³. Através desse manifesto (ANDRADE, 1978, p.13-19), o escritor inverte a ordem do discurso dominante: antes, o *outro* era o bárbaro, o da civilização primitiva; a partir desta obra, a ordem estabelecida se volta, simbolicamente, contra o europeu, agora, o *outro*:

...Contra todos os importadores de consciência enlatada [...]. Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. [...]. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. [...]. Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas [...]. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo—a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. [...].

Com a paródia de Oswald de Andrade, entra em discussão, na cultura brasileira, o lema “Tupy, or not tupy that is de question”, a afirmação da identidade cultural do Brasil. Oswald de Andrade valoriza o indígena brasileiro anterior à Conquista e, simultaneamente, ressalta seu caráter selvagem, capaz de devorar o europeu e digerir a cultura do colonizador, além de outras culturas, em um processo inverso à colonização. A carnavalização de Oswald logra a transfiguração do discurso histórico: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar⁴ cheio de bons sentimentos portugueses”.

Trata-se de um manifesto revolucionário, que propõe a transformação do homem brasileiro não só no que se refere ao histórico e ao social, mas também ao erótico, para libertá-lo de seus tabus. Com este fim, Oswald de Andrade se apóia no psicanalista Sigmund Freud⁵ (1999):

3 Esta revista teve duas fases: a primeira tem dez números (1928-1929); a segunda surge, no periódico *Diário de S. Paulo*, com dezesseis números.

4 Uma alusão ao escritor romântico José de Alencar.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

...só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência.

...Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

A valorização do indígena brasileiro anterior à Conquista, de acordo com Nádya Battella Gotlib (2000, p.149-150), em perfeita comunhão com a natureza, experimentando o *totem*, também enlaça a opção pela liberação da repressão em nome da civilização ou do tabu, além dos equívocos do mundo capitalista e devorador. Em troca, o movimento de antropofagia propõe uma revolução, baseando-se na sociedade comunal caraíba.

O movimento antropofágico revelou as raízes mais primitivas do Brasil, das quais faz parte o universo cultural da Amazônia, não só em *Macunaima* (1928), de Mario de Andrade, mas também no poema épico *Cobra Norato* (1928), de Raul Bopp, que trata de um herói humanizado em oposição à Cobra Grande (Sucuri), mito amazônico. A Cobra Grande cresce de forma gigantesca, abandona a floresta e passa a habitar as profundezas dos rios. Seus rastros pela terra firme formam sulcos que se transformam em igarapés. O mito da Cobra Grande foi retratado também no quadro *O Ovo (Urutu)*, de Tarsila do Amaral: a Grande Cobra Urutu sai de um ovo olhando para trás, em direção a sua origem.

A antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade, de acordo com a pesquisadora brasileira Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 95), “é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade”. Porém, se escolhe a quem devorar, em consonância com suas qualidades; portanto, “a devoração antropofágica”, conforme Perrone-Moisés, “se compara aos processos da intertextualidade”, nos quais se absorvem e se transformam outros textos.

Se por um lado, os intelectuais se preocupavam com o passado indígena ou africano, por outro lado, pensadores e escritores se dedicavam ao estudo do mestiço; por exemplo, o escritor brasileiro Mário de Andrade, ao publicar sua obra *Macunaíma*⁶, em 1928, representou simbolicamente, no personagem principal, a fusão das três matrizes étnicas formadoras do povo brasileiro, conforme Darcy Ribeiro: o português colonizador, o índio e o negro africano, ou seja, os “brasilíndios” (RIBEIRO, 1995, p. 110). Porém, *Macunaíma* não simboliza a América Latina em sua totalidade, já que, em muitos países desse continente, a presença do branco ou do negro e suas respectivas culturas são pouco representativas, como ocorre na Guatemala, no Paraguai ou nos países andinos, nos quais os indígenas são maioria.

O personagem Macunaíma, que dá nome ao romance⁷, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, é um ser que se expressa de forma ambígua, ora muito pessimista ora muito otimista. Encontra-se também esta ambigüidade em outros personagens da obra, de acordo com Gilda de Mello e Souza (1979, p. 40-41), como por exemplo: Ci, ora Cobra Negra ora *Capei*, a Lua; Venceslau Pietro Pietra, cujo sobrenome assinala inicialmente sua origem italiana, enquanto “Gigante Piaimã”, como é denominado, remete ao imaginário brasileiro.

Mário de Andrade classificou *Macunaíma* como uma rapsódia, pois poderia ser originária dos *rapsodos*, os cantadores populares. Conforme Gilda de Mello e Souza (1979, p. 15-16), a obra se compõe de elementos híbridos, como traços indígenas, narrativas e cerimônias de origem africana, canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros, [...], processos mnemônicos populares, como associações de ideias e de imagens, ou de processos retóricos, como as enumerações exaustivas que, segundo o próprio autor tinham a finalidade apenas poética de realizar “sonoridades curiosas” ou “mesmo cômicas”. Mario de Andrade já se detinha na diversidade cultural do povo brasileiro, tomando como base a cidade de São Paulo, síntese do país, na qual convergem as contradições brasileiras: o velho e o novo, a tradição e a modernidade, o rico e o pobre... É uma metrópole que abriga povos e culturas diversas, como por exemplo: indígena, africano, ibérico, árabe e italiano.

5 Sigmund Freud já publicara sua obra *Totem e Tabu* em 1912. In: FREUD (1999).

6 Mario de Andrade escreveu sua obra em seis dias, mas não foi um ato irresponsável, pelo contrário, a soma de múltiplas investigações, estudos e viagens, na qual ele buscou o folclore e os ritos, as músicas, lendas e tradições do Brasil. Dentre as viagens de Mário de Andrade, destaca-se a que realizou, desejando conhecer a realidade do povo brasileiro, para a Amazônia em 1927. Essa viagem está relatada em seu livro *O turista aprendiz* (1946).

7 A origem do nome Macunaíma provém das lendas recolhidas pelo investigador Koch-Grünberg, publicadas em *Von Roraima Zum Orinoco* (1916). Para um estudo aprofundado de *Macunaíma*, destacam-se as obras críticas de Gilda de Mello e Souza e a de Telê Porto Ancona.

No romance de Mario de Andrade (1984, p. 9), Macunaíma surge como um indígena que nasce “preto retinto e filho do medo da noite”. Como perde seu talismã, uma pedra sagrada dos indígenas, a muiiraquitã, *Macunaíma* parte do alto Amazonas até o sul do Brasil para buscá-la: “Então Macunaíma contou o paradeiro da muiiraquitã e disse pros manos que estava disposto a ir em São Paulo procurar esse tal Venceslau Pietro Pietra e retomar o tembetá roubado” (IDEM, 1984, p. 28). Em suas andanças, o herói vive em diferentes tempos até chegar a São Paulo.

A mestiçagem, na concepção de José Lezama Lima, “o lo que hemos llamado la era americana de la imagen tiene como sus mejores signos de expresión los nuevos sentidos del cronista de Indias, el señorío barroco y la rebelión del romanticismo” (LEZAMA LIMA, 1979, p.484). A nova imagem, que os europeus vislumbraram ao “descobrir” a América, foi registrada nas crônicas historiográficas. Depois, a imagem mestiça, que se teceu durante a colonização, imprimiu um novo sentido aos habitantes dessas terras e se expressou por meio da arte barroca. São exemplos as obras do índio Kondori⁸ e as do Aleijadinho⁹, que representam, respectivamente, “la rebelión incaica” e “la rebelión artística del negro” (Idem, 2001, p. 104–106). A partir das independências políticas das colônias, o sentimento nativista e a consciência mestiça se intensificaram e se refletiram no romantismo, atingindo o auge a partir da Revolução mexicana e do movimento modernista, respectivamente, na América de língua espanhola e no Brasil.

A década de 30 na América de língua espanhola volta, ainda, o foco para o indígena. Miguel Ángel Asturias publica a coletânea de lendas maias, *Leyendas de Guatemala* (1930). Paul Rivet, ao publicar pela primeira vez os manuscritos e desenhos de *Nueva crónica y buen gobierno* (1936), de Felipe Guaman Poma de Ayala, pelo Museu do Homem em Paris, revela ao mundo a importância desse índio peruano, que registrara, em sua extensa crônica, a opulência do império incaico e as atrocidades praticadas pelos conquistadores espanhóis, na América, no século XVII. Nessa época, em relação ao império asteca, foram relevantes as traduções dos registros em glifos da língua dessa civilização, o *náhuatl*, para

8 O índio ou mestiço Kondori nasceu no vice-reinado do Peru e parece ser originário de Mojos (Bolívia). A belíssima fachada da *Catedral de San Lorenzo de Potosí* foi atribuída a ele.

9 Dentre as obras mais conhecidas do Aleijadinho, destacam-se a arquitetura e o portal em relevo da Igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto) e o Pátio dos Profetas (Congonhas do Campo), esculturas dos doze profetas em blocos verticais de pedra sabão. Também se incluem Os Passos (Congonhas do Campo), capelas com esculturas do autor, que retratam a Via Crucis de Jesus.

o espanhol, efetuadas por Ángel María Garibay, além da análise aprofundada do ser mexicano e sua cultura por Samuel Ramos, em *Perfil del Hombre y la cultura en México* (1934). No Brasil, nessa mesma década, destacam-se romances e ensaios, que delineiam o perfil mestiço deste país, como *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego; *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda...

A Segunda Grande Guerra mundial trouxe o caos: nações poderosas se uniram para defender suas nacionalidades. Enquanto isso, na América Latina, adveio uma preocupação constante: revelar e valorizar a identidade do próprio continente. Como definir o povo latino-americano? Como pensa esse povo? E como se expressa? Surgem, então, ensaios como *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), sobre a cultura afro-americana, de Fernando Ortiz; *En torno a una filosofía americana* (1942), sobre o processo de formação das ideias na América, de Leopoldo Zea; *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana* (1944), sobre a história e a cultura latino-americanas, de Mariano Picón-Salas; *El laberinto de la soledad* (1950), sobre o povo e a história do México, de Octavio Paz, e *La expresión americana* (1957), identificação e valorização da expressão americana, de José Lezama Lima. Também sobressaem os artigos de Ángel Rama iniciados no semanário *Marcha* (Montevidéu, 1958).

Se, por um lado, intelectuais como Octavio Paz, José Lezama Lima, Ángel Rama e outros, buscavam traçar o perfil e a cultura do homem latino-americano, por outro lado, o continente, a partir dos anos 50, era assolado, conforme Darcy Ribeiro, pelas

...elites autocráticas de extração militar, oriundas da guerra fria, que assumem o poder em situações de profunda crise política em sociedades cujas classes dominantes, sentindo-se ameaçadas, apelam para as forças armadas como única maneira de conservar sua hegemonia. (RIBEIRO, 1986, p. 42)

Nesse período, que se estende até a década de 70, inúmeras ditaduras surgiram na América Latina. Com elas surgiram tiranos e atos autoritários, acompanhados de violência, tortura e silêncio. Na literatura dessa época, durante os regimes de exceção na América Latina, muitos tiranos foram satirizados ou, até mesmo, carnavalizados por escritores, como Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (1946), Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (1974), Gabriel García Márquez, *El otoño del Patriarca* (1975), e outros. Em seus romances, tanto um personagem mítico ou um herói do universo indígena, africano ou mestiço, quanto o sofrimento e o silêncio do povo latino-americano, ou ainda um tirano simbólico, revelaram a face oculta da História. Essa literatura, ainda que ficcional, possibilitou a retirada da máscara que encobria o rosto dos poderes na América Latina. Não havia mais espaço para atos de exceção, silêncio ou tirania; havia espaço, sim, para soltar o grito, viver a liberdade, sem a exploração desmedida do que existia nesse continente.

A inserção de fatos históricos da realidade na literatura justifica-se por meio da concepção de Roland Barthes, ao afirmar que a literatura é “absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso”. (BARTHES, s.d., p. 18)

Em 1971, o poeta e ensaísta cubano Roberto Fernández Retamar – ao sentir a ausência do personagem shakespeariano Caliban, integrante da tríade formada por este, Próspero e Ariel – afirmou, em seu ensaio “Calibán”, que o símbolo da identidade cultural latino-americana “no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán” (RETAMAR, 2004, p. 33). Ainda que Fernández Retamar assegure que Calibán não é totalmente nosso, também é uma elaboração estrangeira, o ensaísta se questiona: “¿qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?” (Idem, 2004, p. 34). Este ser selvagem aqui encontrado foi “devorado” pela cultura européia. Para o escritor cubano, assumir nossa condição de Calibán implica repensar sobre a história da América Latina. Com este fim, Fernández Retamar, em sua

publicação *Todo Calibán*, desenvolve um pensamento que se inicia com o mito fundacional do canibal, atravessa quinhentos anos e chega à atualidade. Destacam-se, nessa travessia, os ensaios de José Martí, “Nuestra América” (1891) e “Mi raza” (1893), e de José Carlos Mariátegui (1895-1930) *siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), sobre os quais Roberto Fernández Retamar se apoiou para afirmar Calibán como símbolo da América Latina.

Conclui-se que os canibais se transformaram e assimilaram os padrões dos “civilizados”, adotando máscaras. Em seguida ganharam outros perfis, identificando-se, na América Hispânica, ora com o índio ora com o negro e adquirindo outra conotação a partir da paródia de Rubén Darío. No Brasil, através da ironia e da sátira, verifica-se, na obra de Oswald de Andrade ou na de Mário de Andrade, como o canibalismo pode ser carnavalizador. O processo da devoração antropofágica se assemelha ao da mestiçagem, pois ambos têm em comum a ruptura, a representação e a transgressão. Os canibais romperam com a tradição devoradora, uma marca da cultura indígena, apresentaram as culturas europeia e africana, transgredindo sua cultura ancestral e tornando-se mestiços componentes primordiais da diversidade latino-americana.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 20ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1984.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Obras completas. Introd. Benedito Nunes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Pau-Brasil*. Obras completas. SP: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e Posfácio Leyla Perrone-Moisés. SP: CULTRIX, s.d.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. RJ: Jorge Zahar, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. 2ª ed. SP: Companhia das Letras, 1986.

- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A Vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. RJ: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- DARÍO, Rubén. “El triunfo de Calibán”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1898. In: *Antología del Ensayo Hispánico*. Disponível em: <http://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/dario/>
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. RJ: Imago, 1999.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. 5ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “Arte brasileiro: 50 años de historia en la colección del MAC USP”. *Arte brasileira: 50 anos de História no Acervo MAC/USP*. SP:USP, 1999.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. 2ª ed. SP: SENAC, 2000.
- GUBERMAN, Mariluci C. *Octavio Paz e a estética de transfiguração da presença*. Tese Doutoral (UFRJ, 1995), publicada em port. (1997) e esp.: *Octavio Paz y la estética de transfiguración de la presencia*. Valladolid: Universitas Castellae, 1998. (Colección Cultura Iberoamericana, 1)
- LEZAMA LIMA, José. “Imagem da América Latina”. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.), *América Latina em sua literatura*, SP, Perspectiva, UNESCO, 1979.
- _____. *La expresión americana*. Edición Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

- MARTÍ, José. *Páginas escogidas*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985, 2v.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- _____. *El laberinto de la soledad*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- _____. *Signos em rotação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PORTUONDO, José Antonio. *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. (Cuadernos CASA, 15)
- RIBEIRO, Darcy. *América Latina: a pátria grande*. RJ: Guanabara Dois, 1986.
- _____. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Prólogo de Juan Carlos Gomes Haedo. Montevideo: Colombino Hnos., 1947.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "A verdade e a ilusão do pós-moderno". *Revista do Brasil*. Literatura anos 80. Rio de Janeiro, FUNARJ, Jornal do Comércio, 2 (5):28-53, 1986.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma*. SP: Duas Cidades, 1979.