

**OS INTELLECTUAIS, OS CIENTISTAS E OS ARTISTAS
NO RETRATO DA AMÉRICA LATINA**

Mariluci Guberman

No século XVI, enquanto os soberanos D. João III e Francisco I, respectivamente, reis de Portugal e França, mantinham conversações diplomáticas sobre o domínio português no Brasil, criou-se nestas terras, a França Antártica ¹ (Rio de Janeiro) e, logo, a França Equinocial ² (Maranhão). A França Antártica foi fundada, em 1555, por Nicolau Durand de Villegagnon, nas terras ao redor da Baía da Guanabara. E a França Equinocial, em 1612, por Daniel de La Touche, em uma ilha no atual Estado do Maranhão. Chegaram depois de atravessar a linha equinocial e descansar em Fernando de Noronha por quinze dias, conforme o cronista Claude d'Abbeville, "começamos a ver, pela manhã, as montanhas dos canibais, princípio da terra do Brasil" ³. A presença dos canibais identificou por muito tempo o território brasileiro. Se a França Antártica e a França Equinocial puseram em risco as relações entre os dois países, principalmente, depois da argumentação do rei francês, de que somente aceitaria o domínio português se lhe mostrassem um legítimo testamento de Adão, também contribuíram para o desenvolvimento do Maranhão, pois trouxeram pedreiros, carpinteiros, tecelões, fundidores, artífices, astrônomos e um cirurgião.

Na primeira metade do século XVII, não só os franceses demonstraram interesse pelo Brasil, mas também os holandeses, que estavam em guerra com a Espanha e, por conseguinte, com Portugal, já sob o domínio espanhol. Em 1621, fundou-se a Companhia das Índias Ocidentais, que se instalou no Brasil, quando os holandeses, em 1630, invadiram as terras do atual Estado de Pernambuco. De acordo com o pesquisador brasileiro de Estudos Pernambucanos, Leonardo Dantas Silva ⁴, essa invasão ocorreu com o apoio de Isabel da Inglaterra e Enrique IV da

França, inimigos da Espanha. Os holandeses conquistaram, no Brasil, desde o atual Estado do Maranhão até a desembocadura do Rio São Francisco. Ainda, conforme Leonardo Dantas Silva (p. 75), os holandeses necessitavam de todo o açúcar⁵ produzido no Brasil para suas refinarias, que eram vinte e seis somente em Amsterdam. Já em 1624, os holandeses, em busca desse produto, estiveram na Bahia pela primeira vez, onde permaneceram por um ano, sendo expulsos pelos portugueses e espanhóis. Quando, em 1630, os holandeses invadiram Pernambuco, comandados por Hendrick Corneliszoon Lonck e, em 1634, a Paraíba sob o comando de Sigemundt von Schkoppe, começa a história do Brasil holandês: em 1637 chega o nobre de trinta e dois anos, Johan Maurits van Nassau-Siegen, para administrar Pernambuco. Em 1641 os holandeses invadiram o atual Estado do Maranhão sob o comando do almirante João Coenellizoon Lichthardt por mar e do coronel Koin Anderson por terra e, em 1644, partiram deixando a cidade de São Luis em lastimável estado. A paz entre holandeses e portugueses se instaurou em 1645.

Se por um lado a invasão de Maurício de Nassau foi negativa junto às coroas ibéricas, por outro lado foi positiva para os habitantes do Brasil: ao redor de Recife, ele constrói, em 1639, a Cidade Maurícia (*Maurits Stadt*) na Ilha Antonio Vaz e as mudanças fundamentais, em Pernambuco, se sucedem. Além do mais, Nassau trouxe a primeira grande missão científica para terras brasileiras. Faziam parte dessa missão os seguintes membros: o latinista e poeta Franciscus Plante, o médico e naturalista Willem Piso (1611-1678), o astrônomo e cartógrafo Georg Marcgrave (1610-1644), o médico Willem van Milaenen, os pintores Frans Post e Albert Eckhout etc⁶. Durante o mandato de Maurício de Nassau no Brasil, ele se fez rodear de pintores alemães, holandeses e flamencos, que influenciaram a Escola Baiana de pintura, a qual se formou com Eusebio de Matos, um dos alunos desses pintores.

Frans Post (1612-1680) não só registrou a natureza do nordeste brasileiro, mas também as fazendas, os núcleos populacionais que se formavam, bem como as pessoas e seus costumes. Albert Eckhout (1610-1665) se especializou na

pintura de indígenas, nas naturezas-mortas, como frutas e flores tropicais. Se Post foi a memória do governador holandês, registrando a natureza e a gente do nordeste brasileiro, Eckhout foi o etnógrafo da pintura, pois se deteve nos habitantes destas terras, logrando, conforme Svetlana Alpers, um verdadeiro “mapa humano”⁷ dos que aqui habitavam, inclusive os mestiços⁸.

Maurício de Nassau, ao final de sua estância em terras brasileiras, contratou o ilustre humanista e professor Gaspar van Baerle (1584-1648), mais conhecido como Gaspar Barlaeus ou ainda Barléu, para escrever a história de seu governo no Brasil. Com este fim o administrador holandês disponibilizou para Barléu seus arquivos. A belíssima edição surgiu impressa em Amsterdam, em 1647, com o título de *Rerum per Octennium in Brasilia et Alibi Nuper Gestarum*⁹. Depois de intensas batalhas Nassau retornou para sua terra em 1644. O livro de Barléu e as significativas obras dos pintores Frans Post e Albert Eckhout revelaram a beleza da paisagem e da gente brasileira.

No século XVIII, na Europa, surgiram idéias como o iluminismo, o enciclopedismo e o liberalismo, que foram fundamentais para a formação do pensamento crítico e revolucionário não só no continente europeu mas também no americano.

O espírito de investigação e o interesse comercial, na Europa, caracterizaram o século XVIII como uma época de viagens e expedições científicas. Essas incursões em sua grande maioria se dirigiam para a América e foram significativas para o conhecimento científico e para a retificação da cartografia americana. Entre elas se destaca a expedição de Alexander von Humboldt¹⁰ (1769-1859). Também as expressões artísticas, registradas pelos integrantes dessas expedições, revelaram riquezas¹¹ da fauna e da flora, e a diversidade do povo americano. A partir do século XIX essas incursões se tornam uma constante, e entre elas se destaca a do médico e naturalista Georg Heinrich von Langsdorff (Alemanha, 1774-1852) em sua expedição a terras brasileiras (1813-1830), acompanhado de artistas e investigadores: o pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que regressou à Europa, em 1825, e empregou sua experiência como artista-viajante

(1831) desde a Cidade do México até o litoral do Pacífico; os zoólogos franceses Edouard Ménétrières (1802-1861) e Christian Hasse; o botânico Ludwig Riedel; o astrônomo e geólogo russo A. N. Rubtsov. Juntaram-se a Langsdorff, já no Brasil, os pintores Aimé-Adriaen Taunay (1803-1828) e Hércules Florence (1804-1879). Rugendas chegou ao Rio de Janeiro em 1821 e foi um dos artistas que mais registrou a natureza e os costumes desta cidade.

O pintor alemão Johann Moritz Rugendas, no século XIX, valorizou os naturais do Brasil:

A dolorosa impressão aumenta ainda mais quando se imagina que, sem a chegada dos europeus, os naturais já teriam feito progressos destacados na civilização; teriam seguido sem dúvida em outra direção, mas é a que melhor convinha a sua natureza. Qualquer que sejam os resultados, no futuro, de uma política mais prudente por parte do governo, não se pode negar que até agora o contato com os europeus só conseguiu efeitos desastrosos.¹²

Em 1808, a Família Real portuguesa foi obrigada a trasladar-se para o Brasil quando Napoleão invadiu a Península Ibérica. Este fato histórico marcou, nas terras brasileiras, um passo para a modernidade. O Príncipe Regente D. João logo em sua chegada a Salvador (Bahia) decretou a abertura dos portos às nações amigas. Já no Rio de Janeiro, o Regente criou a Imprensa Régia, a Livraria Pública, o Jardim Botânico, a Real Academia Militar e a Academia da Marinha. A cidade a partir dessa época passa a ser o centro cultural do Brasil, iniciando sua modernização em fins de 1840 com a iniciativa de Irineu Evangelista de Souza (1813-1889), o Barão de Mauá, que criou um estaleiro, a primeira estrada de ferro em terras brasileiras, o Banco do Brasil etc. A partir de 1860 a cidade do Rio de Janeiro foi urbanizada: saneamento, abastecimento de água e transportes urbanos. Também foram criados os serviços telegráficos, conectando o Brasil ao mundo. Em 1881 se instalou a energia elétrica. Em 1892, chegaram ao Rio de

Janeiro os bondes (do inglês *bond*), que ganharam esse nome por causa de sua implantação, que requereu a venda de bônus.

Em 1816, o Príncipe Regente do Brasil, D. João, autorizou a entrada da Missão Francesa no Rio de Janeiro, que trouxe pintores, escultores, arquitetos, gravadores etc. Entre eles estavam o arquiteto Auguste Henri Grandjean de Montigny (Paris, 1776-Rio de Janeiro, 1850), o desenhista e pintor Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768-1848) e o pintor Nicholas Antoine Taunay (Paris, 1755-1830).

Debret, em seus segundo e terceiro volumes de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, dedica-se a descrever os costumes da terra; enquanto, no primeiro volume, trata dos indígenas de modo preconceituoso, como se verifica a seguir:

[...] o naturalista observador se sente atingido, repentinamente, apesar de sua filantropia, por um sentimento de tristeza perante o aspecto de sua imagem reproduzida em um ser selvagem, cuja sutileza e perfeição dos sentidos, transformados temíveis sob formas apáticas mas ferozes, lhe trazem ao pensamento uma involuntária comparação com a fera [...].¹³

Deve-se destacar também a Expedição da Comissão Científica ao Pacífico (1862-1866), promovida pela Espanha isabelina a terras americanas: desenhos e fotografias de Rafael Castro y Ordóñez mostraram ao mundo mais riquezas do continente americano. Tanto os cientistas quanto os artistas revelaram o rosto da América: fauna, flora, cidades e pessoas. Há, no acervo ¹⁴ da Expedição, inúmeros gravados, aquarelas e fotografias, que retratam a natureza, as cidades e o cotidiano da população americana da época.

Embora os renomados artistas registrassem o povo latino-americano, que passava por um processo de transformação e até mesmo de aculturação, o poeta e ensaísta cubano José Martí (1853-1895), em seu manifesto "Nuestra América" (1891), realizou uma crítica veemente 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.¹⁵

Na América Hispânica, durante o movimento literário modernista (1888), o interesse pelo canibalismo foi relevante: inicia-se com a crítica de José Martí e, por meio do escritor nicaraguense Rubén Darío, estende-se aos habitantes dos Estados Unidos, aos quais se refere como “calibanes”, em “El triunfo de Calibán” (1898), como se lê a seguir: “Corados, pesados, grosseiros, vão por suas ruas, empurrando-se e roçando-se animaismente, à caça do dólar. O ideal desses canibais está circunscrito à bolsa e à fábrica”¹⁶. 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, esta imagem do escritor nicaraguense convida à reflexão sobre as diversas conotações que o canibalismo pode adquirir.

Ao final do século XIX e a meados do XX surgem, na América Latina, três significativas propostas do símbolo latino-americano, representadas por Ariel, Macunaíma e Calibán.

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 é este sublime instinto de perfectibilidade, por cuja virtude se engrandece e se converte no centro das coisas, a argila humana à qual vive vinculada sua luz [...]”¹⁷. O foco principal da obra de Rodó se volta para Ariel. Ainda que os dois personagens sejam antagonicos — 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:

[Ariel] vencido uma e tantas vezes pela indomável rebelião de Caliban, proscrito pela barbárie vencedora, asfixiado na fumaça das batalhas, [...], Ariel ressurgiu imortal, Ariel recobra sua juventude e sua formosura, e atende rapidamente, como a mando de Próspero, ao chamado de quantos o amam e o invocam na realidade. [...]. Ele dirige freqüentemente as forças cegas do mal e da barbárie para que concorram, como as outras, à obra do bem.¹⁸

Rodó se inspirou na imagem doce e serena de Ariel — gênio do ar, que representa, na obra de Shakespeare, “a parte nobre e alada do espírito”¹⁹ — para que ele, como um baluarte, se lançasse à conquista das almas, transformando-se em estátua-símbolo da América: “Eu desejo embriagar-me com o sonho do dia em que as coisas reais farão pensar que a Cordilheira que se ergue sobre o solo da América tenha sido talhada para ser o pedestal definitivo desta estátua, para ser o altar imutável de sua veneração!”²⁰

Não se pode partir da idéia 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,

[...] [ela] removeu profunda e amplamente a existência política, social e cultural latino-americana [...]. O frívolo cosmopolitismo formalista em que se degenerou o Modernismo foi substituído pelo aprofundamento nos problemas da própria circunstância americana [...].²¹

A partir da década de 20 sobressaem os *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), de Pedro Henríquez Ureña. Também surgem produções que vão despertar o mundo para o passado latino-americano, como a revista *Amauta* (1926), fundada pelo pensador peruano José Carlos Mariátegui, e a tradução do livro dos maias, *Popol-Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés* (1927), publicado pelos escritores Miguel Ángel Asturias e J. M. González de Mendoza. Em 1936, o americanista francês Paul Rivet publicou pela primeira vez os manuscritos e desenhos de *Nueva crónica y buen gobierno*, do índio peruano e cronista Felipe Guaman Poma de Ayala, pelo Museu do Homem em Paris. Ainda são relevantes as traduções de registros em glifos da língua dos astecas, o *náhuatl*, para o espanhol pelo humanista e professor Ángel María Garibay.

Devem-se considerar também os estudos, nas décadas de 50 e 60, sobre o pensamento e o imaginário dos *nahuas* (astecas), realizados pelos investigadores mexicanos Alfonso Caso e Miguel León-Portilla ou as obras de Laurette Séjourné e, posteriormente, na década de 70, as de Jacques Soustelle. Tão pouco se podem ignorar os estudos sobre a filosofia e a religião dos maias por León-Portilla e J. Eric S. Thompson.

Outro integrante da cultura latino-americana a ser observado é 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 elemento da protocélula original da cultura brasileira, de acordo com o antropólogo Darcy Ribeiro,

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.²²

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. Entretanto, foi com os poetas cubanos Emilio Ballagas (1908-1954) e Nicolás Guillén (1902-1990) que tanto os efeitos plástico e fônico quanto a crítica social se fizeram presentes nesse movimento. No Brasil, o poeta Jorge de Lima (1895-1953) é o grande representante dessa tendência, como se pode verificar em sua composição poética "Essa Negra Fulô", uma crítica contundente ao sofrimento, à discriminação e ao trabalho escravo do negro.

No Brasil, após a Semana de Arte Moderna em 1922, a artista plástica 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

publicados no primeiro número da *Revista de Antropofagia* ²³. Através desse manifesto, 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 *outro*, contra o europeu:

[...] 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. [...] ²⁴.

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 Alencar ²⁵ 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 Freud:

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. ²⁶

A valorização do indígena brasileiro anterior à Conquista, de acordo com Nácia Battella Gotlib ²⁷ (2000), 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. Neste sentido, deve-se destacar o poema cíclico de Raul Bopp, *Cobra Norato* (1928), que trata de um herói humanizado em oposição à Grande Cobra, mito indígena da região amazônica, no qual o escritor se inspirou para criar a personagem principal de sua obra. Este mito 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.

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 (1893-1945), ao publicar sua obra *Macunaíma* ²⁸ (1928), representou simbolicamente a fusão das três protocélulas formadoras da civilização nacional no personagem principal, que

dá nome ao livro, “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”, um ser que se expressa de forma ambígua, ora muito pessimista ora muito otimista e que dá nome ao romance ²⁹. Encontra-se também esta ambigüidade em outros personagens do romance, de acordo com Gilda de Mello e Souza ³⁰, como por exemplo: *Ci*, ora Cobra Negra ora *Capei*, a Lua; Venceslau Pietro Pietra, o Gigante Paiaimã, cujo sobrenome assinala inicialmente sua origem italiana, enquanto o Gigante Paiaimã remete ao inconsciente coletivo brasileiro, associado, simultaneamente, à mitologia européia e indígena.

Mário de Andrade classificou *Macunaíma* como uma rapsódia, pois poderia ser originária dos *rapsodos*, os cantadores populares. Conforme Gilda de Mello e Souza, 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 idéias 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” ³¹. Mário de Andrade já antecipava a 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. Por este motivo, no desvario da modernidade, nomeou essa cidade como “Paulicéia Desvairada” ³².

No romance de Mário de Andrade, Macunaíma surge como um indígena que nasce “preto retinto e filho do medo da noite” ³³. 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” ³⁴. Em suas andanças, o herói vive em diferentes tempos até chegar a São Paulo.

Mário de Andrade escreveu sua obra em seis dias, mas não foi um ato irresponsável, pelo contrário, a soma de múltiplas investigações, estudos e viagens³⁵, na qual ele buscou o folclore e os ritos, as músicas, lendas e tradições do Brasil. Entretanto, Macunaíma não representa a América Latina em sua totalidade, já que, em muitos países deste continente, a presença do branco ou do negro e suas respectivas culturas são pouco expressivas, como ocorre na Guatemala, no Paraguai ou nos países andinos, nos quais os indígenas se encontram em maioria.

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 povo possa realizar suas potencialidades"³⁶. Se a diversidade latino-americana é uma realidade, é difícil encontrar um símbolo que represente esta variedade de culturas e literaturas, às que Antonio Cornejo Polar denominou "literaturas heterogêneas". Entretanto, o próprio investigador Ribeiro aponta para uma matriz genética comum a esses integrantes da América: "Todos estes povos têm no aborígene uma de suas matrizes genéticas e culturais [...]"³⁷.

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"³⁸. Tanto o índio quanto o negro foram desgarrados de suas matrizes em grande quantidade por uma pequena classe dominante,

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-masa tratado como escravaria, que produz o que não consome e só se exerce culturalmente como uma marginalia, fora da civilização letrada em que está imersa.³⁹

Na década de 30, destacam-se obras, tanto ensaios quanto romances, que delineiam respectivamente o perfil do Brasil mestiço: *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; *Cacau* (1933) e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado; *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos... Na Argentina, *Radiografía de la pampa* (1933), de Ezequiel Martínez Estrada, revela o perfil do gaúcho e a natureza dos pampas. Também a obra de Samuel Ramos, *Perfil del Hombre y la cultura en México* (1934), faz uma análise profunda do ser mexicano e sua cultura.

Na década de 40, sobressaem *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), de Fernando Ortiz; "En torno a una filosofía americana" (1942), de Leopoldo Zea, investigador do processo de formação das idéias na América Latina; *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana* (1944), de Mariano Picón-Salas. Também se deve assinalar a prosa da Revolução mexicana, que transforma o tom apologético do fato histórico em um tom crítico e questionador, no qual se revelam Mariano Azuela (1873-1952), Martín Luis 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), "O povo em marcha de Azuela, Guzmán y Muñoz rompe, [...], a ficção do populismo romântico, a fatalidade da natureza impenetrável e o arquétipo do cacique da [Companhia] bananeira, para revelá-los como realidades transitórias e estáticas". Conforme Fuentes, esses autores introduzem a ambigüidade no romance hispano-americano: "a certeza heróica se converte em ambigüidade crítica, a fatalidade natural em ação contraditória, o idealismo romântico em dialética irônica".

Também para o ensaísta cubano José Antonio Portuondo, o romance da Revolução mexicana se projetará mais além do México, pois

[...] despertará ecos em todo o continente e trará para primeiro plano a terra e os homens desgarrados pela violência de uma luta sem quartel, engendrada pelo imperialismo que mantém uma estrutura econômica e social impregnada de antagonismos irrecuperáveis, a não ser pela revolução.⁴⁰

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 de José María Arguedas, publicados em *La Prensa* (Buenos Aires; 1939-1944).

Na década de 50, surge *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, uma reflexão crítica sobre o povo e a história do México com o objetivo de definir o *ser* mexicano, que pode ser traduzido pelo *ser* latino-americano. Ainda surge o ensaio poético *La expresión americana* (1957), de José Lezama Lima, no qual o autor cubano identifica e ressalta a expressão de "Nuestra América", desde os primeiros cronistas das Índias. Também se destacam os artigos de Ángel Rama iniciados no semanário *Marcha* (Montevideu; 1958).

Na década de 70, marcada pela tirania na América Latina, sobressaem os ensaios *Os índios e a civilização* (1970), de Darcy Ribeiro e *La novela peruana: siete estudios* (1977), de Antonio Cornejo Polar; assim como os romances da ditadura, *El otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez e *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, precedidos por *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias. Esses romances lograram uma crítica severa à política e arbitrariedade instauradas no continente latino-americano, atingindo o sarcasmo e o grotesco e, desta forma, ridicularizando a figura dos ditadores.

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 “não é portanto Ariel, como pensou Rodó, e sim Calibán”⁴¹. Ainda que o escritor cubano assegure que Calibán não é totalmente nosso, também é uma elaboração estrangeira, o ensaísta se questiona: “o que é nossa história, o que é nossa cultura, senão a história, senão a cultura de Calibán?” (p.34). Este ser selvagem aqui encontrado foi “devorado” pela cultura européia. Assumir nossa condição de Calibán implica repensar sobre a história da América Latina. Com este fim, Fernández Retamar, em sua publicação *Todo Caliban*, 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 o escritor cubano se apoiou para afirmar Calibán como símbolo da América Latina.

Conclui-se que os canibais transformaram-se 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, o que parece ser a decadência do Canibal. No Brasil, através da ironia e da sátira, verifica-se como o canibalismo pode ser carnavalizador na obra de Oswald de Andrade. Finalmente, percebe-se que os canibais perderam a tradição devoradora, uma marca da cultura indígena, se integraram às culturas européia e africana, transformando-se nos mestiços, elementos primordiais da diversidade latino-americana.

¹ Em 1558 chegou ao Brasil o terceiro governador geral, Mem de Sá, que governou até 1572. Em 1565, Estácio de Sá fundou a segunda cidade brasileira, São Sebastião do Rio de Janeiro, próxima à colônia francesa, a França Antártica. Desta nova cidade partiram os portugueses para expulsar os franceses no Rio de Janeiro; entretanto, só em 1557 os portugueses lograram a expulsão dos franceses, os quais regressaram a esta cidade em 1710 sob o comando de Jean-François du Clerc, assassinado em 1711. Ainda, nesta data, ocorreu a invasão de René du Guay-Trouin que permaneceu no Rio de Janeiro por aproximadamente dois meses.

² Daniel de La Touche chegou ao atual Estado do Maranhão em 8 de setembro de 1612. Com a invasão e a fundação do forte São Luis, na ilha *Upaon-Açu* do grupo indígena *tupinambá*, se originou a cidade de São Luis sob o domínio da França Equinocial. Os franceses permaneceram no Maranhão até 1614.

³ ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1975.

⁴ DANTAS SILVA, Leonardo. *Holandeses em Pernambuco 1630-1654*. Recife: L. Dantas Silva; Instituto Ricardo Brennand, 2005, p. 76.

⁵ A cana de açúcar, originária da Papua (Nova Guiné), foi trazida pelos árabes, primeiramente, para a Sicília; logo, para o sul da Espanha. Sua plantação, entre os portugueses, tem início em 1404 no Algarve e, posteriormente, na Ilha da Madeira.

⁶ DANTAS SILVA, Leonardo. *Op. cit.*, p. 107.

⁷ Conforme Svetlana Alpers. In: DANTAS SILVA, Leonardo. *Para entender o Brasil holandês. Continente Documento*, 1 (1), Companhia Editora de Pernambuco, Recife, 2002.

⁸ A este propósito ver o belíssimo quadro de Albert Eckhout, *Mestiço* (1641), no Museu Nacional da Dinamarca.

⁹ O livro de Barléu assim se compõe: 56 gravuras, das quais 24 são mapas e plantas de fortificações e outras edificações; 31 são cenas de paisagens e batalhas entre holandeses e portugueses; 27 levam a assinatura de Frans Post e 15 levam o ano de 1645. In: LAGO, Bia Corrêa do (Org.). *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*. Recife: Instituto Ricardo Brennand, Bradesco Seguros, 2003.

¹⁰ Humboldt percorreu a América Latina e a Ásia de 1799 a 1804. Com ele veio o naturalista francês Aimé Bonpland (1773-1858).

¹¹ Conforme Picón-Salas, “Con los productos de tan lejanos climas se forman en las capitales europeas — desde Madrid a San Petesburgo— los jardines botánicos, las colecciones mineralógicas, los museos de ‘curiosidades’”. In: PICÓN-SALAS, Mariano. *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

¹² RUGENDAS, João Mauricio. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1941, p. 102.

¹³ Debret registrou, principalmente, a cidade do Rio de Janeiro através de suas aquarelas, desenhos e pinturas. Em sua *Voyage au Brésil*, documentou a vida e os costumes do país. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1940, p. 09.

¹⁴ Conserva-se o acervo da Expedição ao Pacífico no Museo Nacional de Ciencias Naturales, do Consejo Superior de Investigaciones Científicas em Madrid.

¹⁵ MARTÍ, José. “Nuestra América”. *Páginas escogidas*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985, p. 164.

¹⁶ DARÍO, Rubén. “El triunfo de Calibán”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1898, en *Antología del Ensayo Hispánico*, <http://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/dario/>

¹⁷ RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Prólogo de Juan Carlos Gomes Haedo. Montevideo: Colombino Hnos., 1947, p. 154.

¹⁸ RODÓ, José Enrique. *Op. cit.*, p. 155-156.

¹⁹ RODÓ, José Enrique. *Op. cit.*, p.42.

²⁰ RODÓ, José Enrique. *Op. cit.*, p.157.

²¹ PORTUONDO, José Antonio. *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. La Habana: Casa de las Américas, 1975, p.157. (Cuadernos CASA, 15)

²² RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 114.

²³ Esta revista teve duas fases: a primeira tem dez números (1928-1929); a segunda surge, no periódico *Diário de S. Paulo*, com dezesseis números.

²⁴ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Introd. Benedito Nunes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp.13-19. (Obras completas de Oswald de Andrade; 6)

²⁵ O autor refere-se ao escritor romântico José de Alencar, um renomado indianista brasileiro.

²⁶ Sigmund Freud já publicara sua obra *Totem e Tabu* em 1912. In: FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

²⁷ BATTELLA GOTLIB, Nádia. *Tarsila do Amaral, a modernista*. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 2000, pp.149-150.

²⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 20ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1984.

²⁹ A origem do nome Macunaíma provém das lendas recolhidas pelo investigador Koch-Grünberg, publicadas em *Von Roraima Zum Orinoco* (1916). O estudo de *Macunaíma* necessitaria de investigações mais específicas. Para este fim, são significativas muitas obras críticas, das quais destaco a de Gilda de Mello e Souza e a de Telê Porto Ancona.

³⁰ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, pp. 40-41.

³¹ SOUZA, Gilda de Mello e. *Op. cit.*, pp. 15-16.

³² Ver a obra poética de Mário de Andrade, *Paulicéia Desvairada* (1922). In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987. (Obras completas de Mário de Andrade; 2)

³³ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p. 09.

³⁴ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p. 28.

³⁵ Dentre as viagens de Mário de Andrade, destaca-se a que realizou para a Amazônia em 1927. Após essa incursão, o escritor modernista, desejando conhecer a realidade do povo brasileiro, parte, em 1928, para o Nordeste. Essas viagens são relatadas em seu livro *O turista aprendiz*. In: ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. Introdução e notas de Telê Porto. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

³⁶ RIBEIRO, Darcy. *América Latina: a pátria grande*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986, p.11.

³⁷ RIBEIRO, Darcy. *Op. cit.*, p. 13.

³⁸ RIBEIRO, Darcy. *Op. cit.*, p.19.

³⁹ RIBEIRO, Darcy. *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁰ PORTUONDO, José Antonio. *Op. cit.*, p.157.

⁴¹ FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004, p.33.