

IDENTIDADES TROPICAIS: O LATINO-AMERICANISMO DOS ANOS 60

Rachel Esteves Lima
UFJF

É digna de nota a escassa tematização da América Latina na literatura brasileira. Enquanto nos demais países do subcontinente é abundante a produção literária que procura enfocar o pertencimento a uma comunidade latino-americana, no Brasil, à exceção de algumas poucas obras surgidas em dois momentos específicos (anos 20 e 60), parece predominar um Tratado de Tordesilhas no que se refere à construção de um imaginário que projete uma visão identitária das nações de colonização ibérica.

De modo geral, pode-se dizer que a percepção da diferenciação brasileira frente aos hispano-americanos predomina nos discursos da intelectualidade do país. Exemplo dessa postura é encontrado em *Verdade tropical*, de Caetano Veloso. Nas primeiras páginas do livro, o compositor evoca a paradoxal situação do Brasil, ao tratar do isolamento das comemorações dos 500 anos de seu descobrimento. Se esse evento, descompassado em 8 anos em relação à descoberta da América, nos situa, num certo sentido, à parte do continente como um todo, curiosamente, Caetano não deixará de criar, de forma artificial, uma certa correspondência, ainda que também sob o signo da diferença, entre os Estados Unidos e o Brasil, marcando, sem justificar, o seu distanciamento da América hispânica. Segundo ele,

O paralelo com os Estados Unidos é inevitável. Se todos os países do mundo têm, hoje, de se medir com a "América", de se posicionar em face do Império Americano, e se os outros países das Américas o têm que fazer de modo ainda mais direto, o caso do Brasil apresenta a agravante de ser um espelhamento mais evidente e um alheamento mais radical. O Brasil é o outro gigante da América, o outro *melting pot* de raças e culturas, o outro paraíso prometido a imigrantes europeus e asiáticos, o Outro. O duplo, a sombra, o negativo da aventura do Novo Mundo.¹

Sugere-se, nesta passagem, a persistência, posteriormente confirmada pelo próprio compositor, de um patriotismo que não deixa de ser eufórico e da aceitação do conceito de identidade nacional, ainda que não mais estruturado em torno de um dualismo radical entre a autêntica cultura popular nacional e a imperialista cultura estrangeira sinônimo de indústria cultural norte-americana, como se fazia até a década de 60. A não inclusão da América Hispânica no esquema identitário assumido, hoje, por Caetano Veloso cumpre, aqui, não a função de recusar como fictícia qualquer projeção da "nossa" diferença, mas apenas a que foi proposta, num breve período da história brasileira, como conciliação do nacionalismo e do regionalismo latino-americano. Não obstante o próprio Caetano haver gravado há 30 anos a canção de Gilberto Gil e Capinan, *Soy loco por ti América* dessa forma participando também do descontínuo processo de construção da imagem unificada do ser latino-americano na arte brasileira, o que se percebe é que a sua evocação permanece evitada de conotações populistas, que o compositor procura, no momento, evitar.

A proposta desse trabalho consiste na análise das formas que tomou o "latino-americanismo" da década de 60, em uma abordagem contrastiva que o correlacione ao pensamento da identidade latino-americana no modernismo, momento em que, efetivamente, ele se mostra mais incorporado à literatura brasileira.

Como ponto de partida, retomemos o ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, de Antonio Candido.² Tal estudo ao mesmo tempo traça uma configuração e faz parte do momento em que se toma consciência do caráter estrutural do nosso subdesenvolvimento e se procura promover a unificação cultural latino-americana, uma vez que foi produzido como colaboração em um projeto maior patrocinado pela UNESCO, instituição que assumiu no pós-guerra o objetivo de conciliar identidade regional e universalismo.³ Importa-nos dele reter a noção de que a ruptura com a idéia de “país novo” e a conseqüente identificação com a cultura latino-americana se dá, na literatura brasileira, a partir do movimento modernista, sendo retomada mais enfaticamente ao final dos anos 60 e princípio dos 70, quando é publicado o estudo de Candido. Nesses momentos, produziu-se um questionamento das concepções evolutivas da história que, de acordo com Hegel, só poderia reservar um lugar à América no futuro, mas acabou-se recaindo em um discurso fundacionista, que, no caso do modernismo, promoveu um retorno às origens, fosse através do elogio da valorização do mundo indígena pre-colombiano, da evocação de uma harmonia racial evidenciada pela prática da mestiçagem, ou do elogio do legado cultural latino. Pode-se dizer que nem mesmo a teoria da dependência, que, na década de 60, enfatizou os processos históricos, políticos e econômicos, em detrimento das justificativas culturalistas, na explicação do descompasso da periferia em relação ao centro, conseguiu romper radicalmente com a noção de herança cultural. O ensaio de Candido é paradigmático, nesse sentido, tanto no que diz respeito ao seu conteúdo quanto ao *locus* de sua enunciação. E, ainda hoje, a recorrência ao sincretismo cultural encontra lugar no discurso da originalidade, que só pode ser operacionalizado a partir de um esquema diferencial e dualista, como ocorre na fala de Caetano.

O latino-americanismo surge, no cenário literário modernista, através da representação alegórica que opera, muitas vezes, uma incorporação transnominal da América Hispânica, no processo de construção ou de “invenção” da tradição cultural brasileira. Sobre ela, se assentariam as bases para um projeto autoritário de modernização tardia do país. A recorrência à origem, corporificada pelas pesquisas que tinham como objeto a língua, o folclore, os costumes e a arte primitiva em geral atenderam ao imperativo do regime de disciplinarização da sociedade, que se instituiu na América Latina com a fundamental contribuição da classe letrada. Coube a ela fornecer os símbolos formadores não apenas da identidade nacional, mas também latino-americana. Confluem nessa prática, o “messianismo salvacionista” implícito no papel do intelectual institucionalizador da essência de um povo, a exclusão das diferenças pela idealização de uma identidade homogênea e a delimitação das fronteiras que nos separam da modernidade ocidental e que acaba nos transformando no seu “outro absoluto”.⁴

Pode-se exemplificar esse paradoxo através da estratégia de “desgeografização” adotada por Mário de Andrade no desenvolvimento do personagem Macunaíma,⁵ que serve tanto para conformar a sua “diversidade na unidade”, como para contrapô-lo à racionalidade ocidental burguesa, quando se enuncia o resultado de sua plasticidade cultural como ausência de caráter. Ou através da devoração ritualística da antropofagia oswaldiana, que acaba incorrendo na mitificação da identidade calcada na abertura ao sincretismo cultural.

O rompimento com a visão unilinear e progressista e o engajamento no processo de modernização das estruturas sociais convivem na obra e na vida dos escritores modernistas. Tal ambivalência que talvez constitua a característica central dessas vanguardas exprime a peculiar situação do pensamento crítico e da prática intelectual que se constituem na periferia do capitalismo. A conjunção de temporalidades históricas distintas em um espaço caracterizado pelas gritantes desigualdades sócio-econômicas implica a impossibilidade de se seguir o mesmo percurso histórico e de se adotar o mesmo padrão de racionalidade das nações desenvolvidas. A ausência de uma elite econômica vanguardista

que fosse capaz de ampliar aos setores populares os benefícios do processo de modernização, a incapacidade de se organizarem forças de oposição às classes dominantes e a diversidade étnica do país impediram o advento de uma revolução burguesa e a delimitação de uma esfera cultural pública, tal como se dera nos países do capitalismo central. A modernidade brasileira só poderia ocorrer em um cenário de contradições e a classe letrada teve que recorrer ao Estado na tentativa de promover os avanços dos projetos que a constituem⁶ e que, em última instância, a beneficiam. Na ambivalência de seus movimentos, muitos intelectuais acabaram tendo que se confrontar com a conclusão de que

assim como o passado do mundo não foi o nosso passado, o seu presente não é nosso futuro. Somos evolutivamente de outro fuso temporal. Para nós, qualquer revolução burguesa de liberação das peias feudais, a fim de ensejar o surgimento de um empresariado shumpeteriano seria tardio.⁷

Até a década de 60 prevaleceu, entretanto, a ideologia desenvolvimentista que considerava viável o atingimento de um estágio avançado do capitalismo, no qual o progresso técnico e os benefícios dele decorrentes seriam estendidos a todos os países que participassem do sistema de divisão internacional do trabalho. De acordo com Celso Furtado, a tardia industrialização brasileira estaria na origem tanto das enormes desigualdades sociais do país quanto da persistência do autoritarismo político. E é o próprio economista quem nos leva a concluir que essa conexão entre rígidas estruturas políticas e industrialização se sustentou na ideologia do desenvolvimento, que ele, com sua política reformista, ajudara a construir. Reconstituindo um discurso proferido em reunião na qual defendeu a "Aliança para o progresso" malgrado projeto que nos anos 50 representou uma arma utilizada pelos Estados Unidos para desenvolver um panamericanismo sob seu domínio, Furtado afirma:

Não se trata de fazer a revolução antes que o povo a faça, pois não existe revolução sem povo, e sim de contribuir com inteligência e realismo para iluminar os caminhos dessa revolução e evitar que oportunistas e fanáticos assumam seu comando". E ia mais longe, insistindo em que o desenvolvimento latino-americano tinha como um de seus suportes a busca da auto-identidade. Disse, enfático: "É por essa razão que a mística do desenvolvimento tem entre nós uma dimensão nitidamente nacionalista."⁸

Esta ideologia foi encampada também pelas esquerdas latino-americanas, que aderiam a uma política de alianças com as elites locais, em obediência à ortodoxia marxista, que pressupõe um encadeamento causal no processo revolucionário. Sem revolução burguesa, não haveria, portanto, socialismo. Recai-se, assim, em um estado de suspensão, no qual o presente só se constituía na espera por um futuro que se podia mirar nos modelos democráticos ou socialistas existentes, um futuro "que liber[asse] a América Latina e a transform[asse] em si mesma".⁹

Como já se antecipou, a ambigüidade dos escritores modernistas se expressa na participação no projeto de modernização e no simultâneo questionamento da racionalidade logocêntrica. O recurso ao passado, através da reativação da cultura popular ou do universo mítico indígena podem, dessa forma, tanto significar um envolvimento dos escritores na produção ideológica que sustentaria o nacionalismo e o desenvolvimentismo, dentro de uma concepção progressista da história, quanto a desidentificação com a lógica linear do pensamento ocidental.

Os textos sobre a antropofagia, principalmente os produzidos após o rompimento de Oswald de Andrade com o Partido Comunista, ocorrido em 1945, podem ser

considerados, na literatura brasileira, como os exemplos mais ricos e disseminadores dessa situação. Como já concluiu Benedito Nunes, a apropriação da cultura indígena, nessas obras, significa uma dessolidarização de Oswald de Andrade com os valores da sociedade na qual o escritor se achava inserido.¹⁰ A "metafísica bárbara" reflete uma visão cíclica da história, onde se concretizaria a síntese dialética entre o homem natural e o homem civilizado, na figura do primitivo tecnizado. A utopia oswaldiana coaduna o anti-patrimonialismo e a moral anti-autoritária do bom selvagem rousseauiano localizado em tempo e espaço imemoriais e as possibilidades de redenção humana, proporcionadas pelos benefícios tecnológicos decorrentes do desenvolvimento capitalista.

A crítica ao messianismo, que traduz a ideologia do futuro e a opressão nas quais se fundamentam tanto o capitalismo quanto o comunismo, tem como contrapartida a inabalável confiança na ciência e na técnica enquanto instrumento fundamental para o retorno "em diferença" ao Matriarcado de Pindorama. Também aqui, reforça-se a ideologia da "transição", que posterga a liberação humana das estruturas disciplinares. É o que se desprende das palavras de Oswald:

Não se pode confundir uma fase da História com a própria História. Temos que aceitar a superioridade incontestada do calvinismo baseado na desigualdade como alentador da técnica e do progresso. Mas, hoje, conquistados como estão os valores produzidos pela mecanização, chegou a hora de revisar e procurar novos horizontes.

11

Segundo o escritor, a abertura a esses horizontes seria papel a ser desempenhado pela América, onde estaria "criado o clima do mundo lúdico e o clima do mundo técnico aberto para o futuro".¹² Pela antevisão de um devir que constitui, na verdade, uma projeção do pensamento ocidental, dado que a descoberta do Novo Mundo fundou no imaginário europeu a utopia de um novo Éden, o escritor acaba recaindo nas narrativas da identidade. A mitologia do paraíso perdido, que sempre alimentou os discursos ufanistas da cultura latino-americana,¹³ renova aqui as suas forças, impedindo que Oswald conseguisse romper radicalmente com a mentalidade progressista. Seu conceito de antropofagia e a valorização de uma moral desrepressora, baseada no ócio, na festa e nas relações intersubjetivas solidárias, lançaram, contudo, as sementes para que o presente irrompesse na cena cultural brasileira dos anos 60.

Além dos movimentos contraculturais deflagrados a partir de 68, dois momentos da história latino-americana contribuíram para que isso acontecesse: a revolução socialista de Cuba e a onda de golpes militares que se seguiram no subcontinente, desacreditando a ortodoxia do pensamento marxista calcado em anacrônicas noções dualistas e tornando evidente a relação de "simbiose estrutural" estabelecida entre capital nacional e estrangeiro.

No plano da cultura, a década de 60 representou um divisor de águas. A concepção "nacional-popular", que praticamente constituiu uma tradição no pensamento brasileiro, se vê confrontada com a indústria da cultura, que dificulta a permanência da visão messiânica do intelectual enquanto responsável pelo projeto educativo e formador da consciência nacional. A hegemonia das teorias isebianas que pressupunham a construção de uma cultura original, remetiam ao futuro a condição ontológica do "ser" nacional e decretavam a existência de uma relação reflexiva entre dependência econômica e dependência cultural vai se chocar com uma produção artística que as questionaria veementemente.

Diante de um cenário econômico, político e institucional que desmentia as promessas utópicas tanto dos desenvolvimentistas quanto da esquerda pré-64 e da desilusão quanto às possibilidades emancipatórias da ciência e da técnica, após a invenção da bomba atômica, a "ideologia do futuro" se vê seriamente abalada e a arte pode, então, se voltar para "o tempo presente, os homens presentes, a vida presente".¹⁴ A *pop* arte, o tropicalismo e a contracultura se oferecem, assim, como sintomas das contradições em que

se enredara o capitalismo tardio. A "experiência do desbunde" dos anos 60 se sustenta, como lembra Carlos Alberto M. Pereira, no seguinte tripé: "hedonismo, ludicidade e erotização das relações sociais".¹⁵ A estetização do cotidiano se traduz no experimentalismo artístico, que incorpora a exploração multisensorial, tanto nas artes plásticas, quanto no teatro, no cinema, na música e na literatura. O diálogo com a "cultura internacional-popular"¹⁶ não significa, entretanto, uma abstenção quanto às questões políticas da época. Não se advoga a autonomia da arte, traduzida no imanentismo de certas experimentações vanguardistas, mas sim a liberação da subjetividade na produção cultural, sem corroborar a postura salvacionista que transformava o artista ou o intelectual em tradutor da consciência da nação. Evidentemente, mesmo entre os participantes dos movimentos de renovação surgidos no período notam-se diferenças quanto à interpretação do que se passava na sociedade e essas diferenças marcarão a forma como é elaborada a questão da identidade e da temporalidade.

Tem se procurado elaborar, ultimamente, uma analogia entre o que se passava na teoria econômica e na arena cultural: de um lado, os defensores do movimento foquista, que advogavam o "socialismo ou a barbárie" e uma produção artística ainda presa aos critérios de autenticidade e de genuinidade; de outro, os que acreditavam numa relação de interdependência na esfera macroeconômica e os novos antropófagos internacionalistas, que retrabalhavam os ícones da indústria cultural. É fato que as duas tendências culturais podem ser detectadas nessa época. Não se admite, entretanto, as posições que enxergam uma relação de igualdade entre as duas esferas. Afinal, se a teoria de Fernando Henrique Cardoso tende, principalmente hoje, a ser considerada uma expressão do realismo conformista,¹⁷ o mesmo não se pode dizer de um movimento como o da Tropicália, que representou, na verdade, uma alternativa à dicotomia desenvolvido/subdesenvolvido e à racionalidade burguesa, que ainda pautava o pensamento da dependência.

A década de 60 constitui o momento áureo do sentimento de unidade latino-americana. A consciência de que os países do subcontinente partilham história e destino comuns evoca projeções identitárias, que rompem até mesmo a barreira linguística existente entre as Américas de colonização hispânica e portuguesa. Como ocorrera em finais do século XIX e início do XX, essas projeções refletem uma oposição à política de ingerência e desrespeito à autonomia dos países latino-americanos demonstrados pelos Estados Unidos. O repúdio ao imperialismo norte-americano justificou, no Brasil, os embates que se travaram contra a indústria cultural, considerada instrumento de dominação neocolonial, principalmente no âmbito da música popular brasileira. Mas o fato é que muitas produções que incorporavam a cultura de massas assumiam também o repúdio à dominação norte-americana, no plano político, econômico e até cultural.

O latino-americanismo na arte de Glauber Rocha, Caetano Veloso e José Agrippino de Paula foi uma expressão desta postura. No entanto, a produção cultural dos anos 60 foi acusada à época de ambígua e desajustada à realidade vivida no período. Tal crítica tem sido reativada, ultimamente, o que evidencia a necessidade de, neste momento, se repensar criticamente o significado da arte e da cultura, em geral, produzida naquela década. A crítica mais contundente partiu, na época, de Roberto Schwarz, cujas idéias são hoje retomadas por aqueles que querem combater a prática de devoração das idéias estrangeiras pela cultura brasileira.

No artigo "Notas sobre a cultura e a política, 1964-1969", publicado no calor dos acontecimentos, Schwarz coloca em questão o caráter atemporal, e portanto a-histórico, da visão de Brasil enunciada pela arte tropicalista, onde, segundo o autor, convivem harmoniosamente o lado arcaico e o lado moderno do país. A coexistência dos contrários na alegoria de Brasil criada tanto naquele momento, quanto no movimento modernista, revelaria o "absurdo" como essência do ser nacional e desviaria a atenção da luta de classes, num quadro de profunda repressão política. Neste artigo, o crítico antecipa, sem contudo

nomear, a construção teórica formulada em *Ao vencedor as batatas*, publicado em 1981, que se traduz nos conceitos de "idéias fora do lugar" e de "ideologia do segundo grau". Tais noções se referem à situação criada pela importação das idéias que, incorporadas pela representação brasileira, cumprem apenas a função de escamotear a violência das relações sociais aqui estabelecidas.

Ao recuperar, na contemporaneidade, as idéias de Schwarz, Paulo Arantes reforça a visão de que o problema é que na vanguarda modernista e tropicalista, por extensão, o aniquilamento da sensação de inadequação, de inautenticidade cultural, decorrente do "senso dos contrários", representa uma "pacificação sem dialética", que se alcança através do "mito progressista-conservador", representado pela ilusão da existência de um "país não-oficial". No entendimento de Arantes se revela, a meu ver, justamente a grande contribuição das narrativas contra-modernas (ou pós-modernas) do tropicalismo. Nelas, não se postula realmente uma compreensão dialética da história, onde o futuro deve comandar as ações do presente. Não se propõe uma síntese, como na proposta oswaldiana, que acaba justificando a "ideologia da transição" e a missão salvífica do intelectual. Se Schwarz e Arantes conseguissem relativizar o quadro teórico da dependência cultural, talvez percebessem que, realmente, a arte da década de 60 certamente guardadas as devidas diferenças evidencia o absurdo, mas esse absurdo reflete e denuncia muito mais as contradições do capitalismo tardio, em um país periférico do que uma literatura que seguisse, nos dias de hoje, os parâmetros da representação realista.

A ambigüidade que detectamos em Oswald de Andrade talvez explique o fato de se pretenderem, tanto Glauber Rocha quanto Caetano Veloso e José Agrippino de Paula, tradutores do legado oswaldiano. A representação alegórica une a proposta estética de todos eles, mas a influência oswaldiana assume conotações diferentes nos trabalhos de cada um. Uma dimensão que se pode chamar ainda de nacionalista percorre as obras de Caetano Veloso e Glauber Rocha. Em ambas, nota-se a mesma preocupação em formular um discurso antropológico, que consiga revelar a riqueza cultural brasileira. O ponto de partida, entretanto, é bastante diferente. Caetano se apropria antropofagicamente tanto da tradição da música popular brasileira quanto dos ícones da cultura de massa, mantendo, contudo, o objetivo de transcendê-la esteticamente, desenvolvendo um produto de exportação, que demonstre a capacidade de se produzir no Brasil uma mistura original e cosmopolita. Se em Oswald ocorre, entretanto, a apropriação das técnicas de reprodução, mas não a incorporação ao mercado (até mesmo em razão de sua inexistência, no período), no capitalismo tardio as duas esferas tendem cada vez mais a se identificar e a confundir as hierarquias no terreno da cultura. Esta realidade é facilmente absorvida na proposta dos tropicalistas, que, lúdica e desculpabilizadamente, se mostram sintonizados com as tendências estéticas internacionais do tempo presente.

O mesmo não ocorre com Glauber Rocha, que, embora se aproprie das técnicas de comunicação massiva, como as da televisão, persiste rejeitando o sincretismo com a superficialidade da cultura "internacional-popular". Nesse sentido, o cineasta assume uma perspectiva mais próxima do nacionalismo romântico¹⁸ e sua obra cinematográfica revela a dimensão épica que resulta em uma maior densidade histórica. A antecipação da crítica ao messianismo do intelectual em *Terra em transe* não o impede de dividir com Oswald de Andrade o comprometimento com a utopia, o que o faz lutar contra as formas de dominação exercidas pelo imperialismo cultural e recair no discurso da identidade dos povos oprimidos. Daí a constante recorrência ao jargão político-econômico criado em torno da noção de Terceiro Mundo, em sua obra teórica e cinematográfica. Assumindo uma perspectiva estética revolucionária, Glauber dramatiza em seus filmes, os problemas que unificam a "América nuestra" evocada por Martí.

Já José Agrippino de Paula leva ao paroxismo, em *Panamérica*, o conceito de antropofagia, ao representar a absorção dos discursos políticos, históricos e artísticos pela

indústria cultural. Expõe de forma crítica, mas sem nenhum recurso à tradição, o espetáculo que constitui a realidade contemporânea, na qual nada escapa ao caráter mitologizante da mídia. A estratégia da presentificação é, em Agrippino, levada ao extremo, através do tratamento sincrônico de fatos históricos ocorridos em momentos distintos, da erotização das relações mais improváveis na vida cotidiana e da falta de profundidade dos personagens. O rompimento das fronteiras geográficas entre os países americanos, mais do que permitir a elaboração de uma crítica ao imperialismo do norte, já enuncia uma certa homogeneidade cultural no continente, uma vez que a representação da figura romântica de Che Guevara, tradutora do esforço latino-americano de resistência, apenas denuncia a fragilidade dos movimentos revolucionários. Como afirma Evelina Hoisel, "Agrippino de Paula propõe o *texto multinacional*, que assume a perspectiva industrial, tecnológica e hiperbólica do universo das multinacionais" ¹⁹ (grifo da autora).

Ao contrário do que se passava com Oswald de Andrade, a sensibilidade pós-utópica de José Agrippino se revela no reconhecimento de que a técnica não pode levar a um novo Matriarcado, mas sim à destruição humana e ao caos. ²⁰ Ao invés de proporcionar a generalização do ócio e da festa, a automação tecnológica acentua o desperdício e as oposições centro/periferia, situação que evidencia as contradições que cada vez mais seriam evidenciadas pelo capitalismo tardio, ²¹ que, segundo Ernest Mandel, apresenta uma mistura contraditória de racionalidade e irracionalidade, que pode fazer explodir o sistema e, quem sabe, prenunciar uma reorganização do modo de produção. Nesse caso, a anarquia poderia gerar uma nova utopia, não prevista em nenhuma síntese dialética. Afinal, ao trazer o futuro para o presente, só se pode produzir uma história aberta, sem roteiro predefinido.

Referências bibliográficas:

1. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.14.
2. CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, p.140-162.
3. Cf. MORENO, César Fernández (Coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.XXIII.
4. Cf. CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros, s.d., cap.3.
5. Cf. ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá; Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p.50.
6. Cf. CANCLINI, Néstor García. *La modernidad después de la posmodernidad*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, p.204-205.
7. RIBEIRO, Darcy. *América Latina: a pátria grande*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986, p.97.
8. FURTADO, Celso. *Obra autobiográfica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, v.2, p. 241.
9. ALMINO, João. *Um falso problema?* Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 ago. 1988. Caderno Folhetim, p.B-6.
10. NUNES, Benedito. *A antropofagia ao alcance de todos*. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.5-39.
11. ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*, p.165.
12. ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*, p.145.
13. Cf. HOLLANDA, Sergio Buarque de. *Visões do paraíso*. São Paulo: Ed. Nacional/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. No cap.VII, o autor nos informa que a disseminação do mito edênico no Brasil constitui uma exceção na

construção do imaginário do brasileiro, pouco afeito às fantasias que proliferavam na América de colonização hispânica.

14. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p.132.
15. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
16. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.182.
17. Cf. FIORI, José Luís. *Os moedeiros falsos*. Petrópolis: Vozes, 1997; VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *O príncipe da moeda*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1997.
18. Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p.257, VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto, p.215.
19. HOISEL, Evelina. *Supercaos; os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980, p.152.
20. Ibidem, p.123-134.
21. Cf. MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p.358.