

TÂNIA BIAZIOLI • GUSTAVO DE  
CASTRO E SILVA • VANESSA DANIELE  
DE MORAES • WILLIAN DOLBERTH •  
KLAUS F. W. EGGENSBERGER • ADELIA  
BEZERRA DE MENESES • FÁBIO JOSÉ  
SANTOS DE OLIVEIRA • AMILCAR  
ALMEIDA BEZERRA • DANIELA MARIA  
FERREIRA • MAURICIO CARDOSO •  
LEANDRO ROCHA SARAIVA • PEDRO  
FRAGELLI • AMILCAR ARAUJO PEREIRA •  
JORGE LUCAS MAIA • THAYARA CRISTINE  
SILVA DE LIMA • MARCELO MARANINCHI •  
RONIERE MENEZES •  
RENATA RIBEIRO DOS SANTOS

revista



REVISTA DO  
INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
BRASILEIROS

Nº. 75 / ABR. 2020



Título: "1ª Viagem etnográfica" - Ampliação de "Mateiro Eduardo"

Localidade: s.l.

18/7/1927

Arquivo IEB/USP

Fundo Mário de Andrade

código de referência MA-F-0471



Título: "1ª Viagem etnográfica" - O Duqueza do rio Arari

Legenda MA: "o Duqueza no rio Arari

Marajó, PA, 29/7/1927

Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência MA-F-0527



Título: "1ª Viagem etnográfica" - Barco a Vela

Legenda MA: "No furo de Maguari, Passeio ao Chapeu Virado, Belem 22- Maio 1927." Arquivo IEB/USP  
Fundo Mário de Andrade  
código de referência MA-F-0180



Título: "1ª Viagem etnográfica" - Igreja na praça Legenda MA: "Igreja da praça do Chapeu Virado Belem 22-Maio-1927"

Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade  
código de referência MA-F-0182



Título: "1ª Viagem etnográfica" - Santarem

Legenda MA: "Santarém 31 Maio 1927". Vista da cidade: praça no 1º plano, cheia de gente.

Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade código de referência MA-F-0208

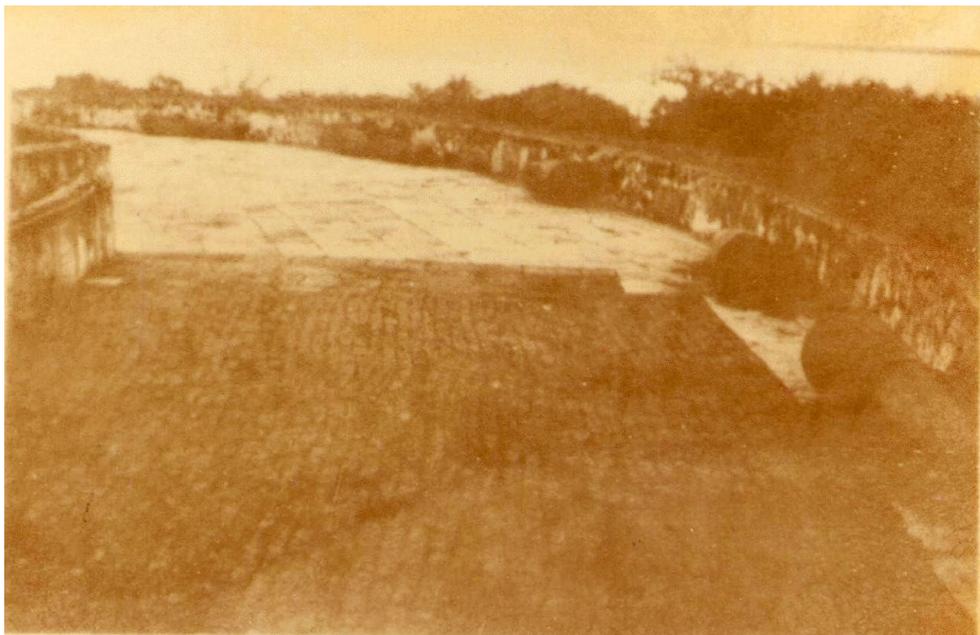


Título: "1ª Viagem etnográfica" - Maloca huitota, Legenda MA: "Maloca huitota por trás Nanay 23-VI-27" Nanay Peru, Data: 23/6/1927

Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade código de referência MA-F-0322



Título: "1ª Viagem etnográfica." - Barcaças no cais  
Legenda MA: "Mercado de Ver-o-pêso, Belem 23-Maio, PA, BRA  
Data: 23/5/1927 Fotógrafo: Mário Raul de Moraes Andrade  
Fundo Mário de Andrade código de referência MA-F-0189



Título: "1ª Viagem etnográfica." - Forte de Obidos  
Legenda MA: "Forte colonial de Obidos 1 de Junho de 1927."  
Óbidos, PA, BRA, 1/6/1927, Fotógrafo: Mário Raul de Moraes Andrade  
Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade código de referência MA-F-0216

Título: "1ª Viagem etnográfica." - Jangadas de mogno

Legenda MA: "Jangadas de mogno encostando no S. Salvador pra embarcar Nanay 23-Junho 1927  
Peru, Vitrolas PER, 23/6/1927

Fotógrafo: Mário Raul de Moraes Andrade  
Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade  
código de referência MA-F-0320



Título: "1ª Viagem etnográfica" - Boi suspenso

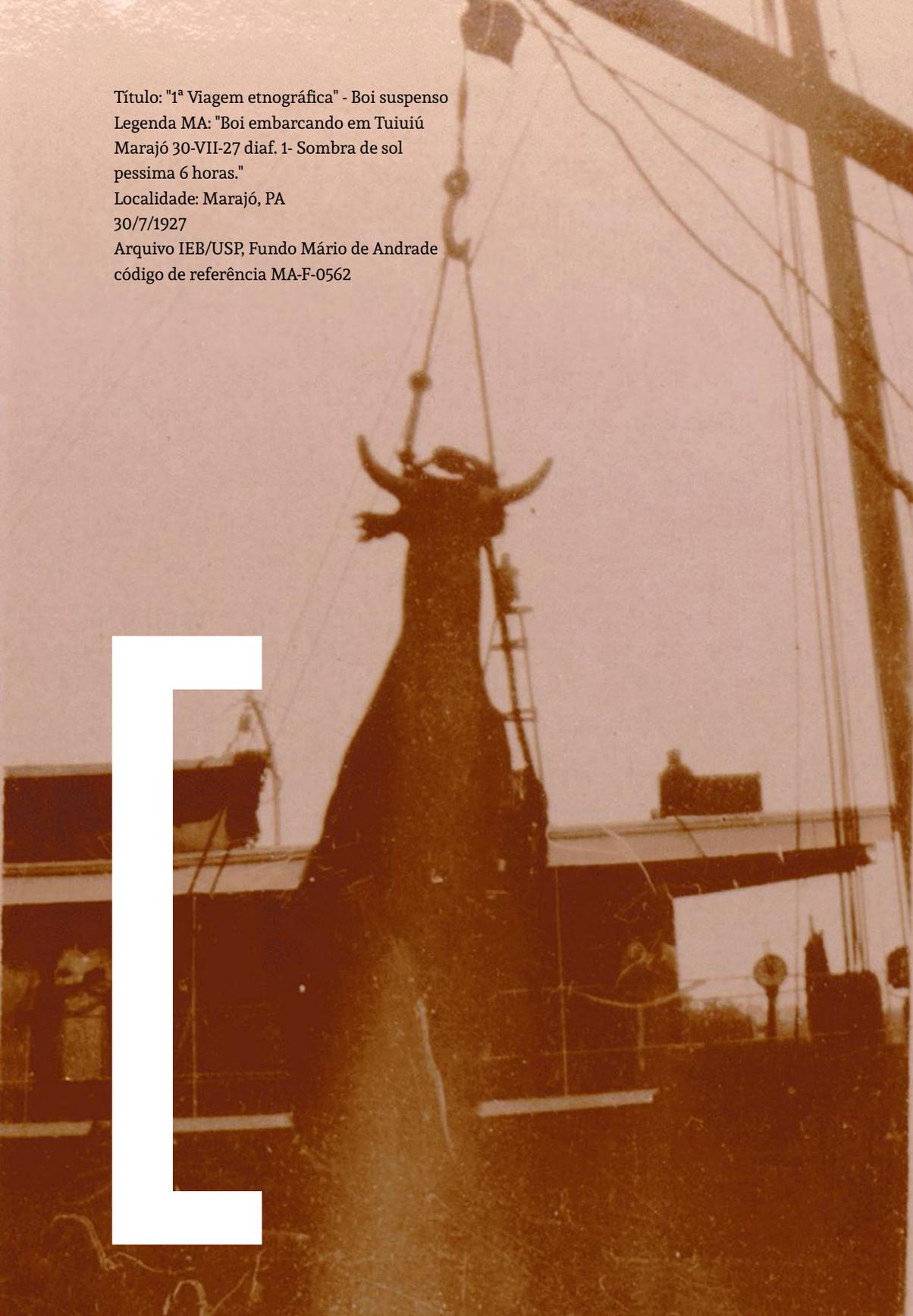
Legenda MA: "Boi embarcando em Tuiuiú

Marajó 30-VII-27 diaf. 1- Sombra de sol  
pessima 6 horas."

Localidade: Marajó, PA

30/7/1927

Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade  
código de referência MA-F-0562





Universidade de São Paulo

**Prof. Dr. Vahan Agopyan**

REITOR

**Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez**

VICE-REITOR

 Instituto de  
Estudos Brasileiros

**Profa. Dra. Diana Gonçalves Vidal**

DIRETORA

**Profa. Dra. Flávia Camargo Toni**

VICE-DIRETORA

**Pedro B. de Meneses Bolle**

CHEFE TÉCNICO DA DIVISÃO  
DE APOIO E DIVULGAÇÃO



Credenciamento e Apoio Financeiro  
do: Programa de Apoio às  
Publicações Científicas da USP  
Comissão de Credenciamento



Instituto de Estudos Brasileiros  
Espaço Brasiliana  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 78  
Cidade Universitária, Butantã  
05508-010, São Paulo - SP, Brasil  
(11) 3091-1149  
www.ieb.usp.br

**Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**

ISSN 2316-901X · n. 75, 2020 · abril

COMISSÃO EDITORIAL **DARLENE J. SADLIER** (UNIVERSIDADE DE INDIANA, BLOOMINGTON) BLOOMINGTON, EUA; **FERNANDO LARA** (UNIVERSIDADE DO TEXAS, AUSTIN) AUSTIN, EUA; **FLÁVIA INÊS SCHILLING** (FE-USP) SÃO PAULO, BR; **HELOÍSA ANDRÉ PONTES** (UNICAMP) CAMPINAS, BR; **JOSÉ LUIZ PASSOS** (UCLA) LOS ANGELES, EUA; **LAURA DE MELLO E SOUZA** (PARIS IV-SORBONNE) PARIS, FR/(FFLCH/USP) SÃO PAULO, BR; **ŠÁRKA GRAUOVÁ** (UNIVERSIDADE CAROLINA DE PRAGA) PRAGA, CZ

EDITORES RESPONSÁVEIS **Fernando Paixão** (IEB-USP); **Luiz Armando Bagolin** (IEB-USP); **Monica Duarte Dantas** (IEB-USP)

PRODUÇÃO **DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO** (IEB-USP)

EDITOR-EXECUTIVO **Pedro B. de Meneses Bolle**

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Cleusa Conte Machado**

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CAPA **Flavio Alves Machado**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES, BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE, EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÊAS PEIXOTO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING** (UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **JORGE COLI** (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL VILLAVEVERDE CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE** (EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO BENZAQUEN DE ARAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

### Imagem da capa

Título: "1ª Viagem etnográfica" - Rua de Cabedelo

Legenda MA: "Rua de Cabedelo 8-VIII-27 diaf. 1, sol 3 das 7 e 5."

Cabedelo, PB, BRA Data: 8/8/1927

Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade  
código de referência MA-F-0615

**TÂNIA BIAZIOLI • GUSTAVO DE CASTRO E SILVA  
• VANESSA DANIELE DE MORAES • WILLIAN  
DOLBERTH • KLAUS F. W. EGGENSBERGER •  
ADELIA BEZERRA DE MENESES • FÁBIO JOSÉ  
SANTOS DE OLIVEIRA • AMILCAR ALMEIDA  
BEZERRA • DANIELA MARIA FERREIRA •  
MAURICIO CARDOSO • LEANDRO ROCHA  
SARAIVA • PEDRO FRAGELLI • AMILCAR  
ARAUJO PEREIRA • JORGE LUCAS MAIA •  
THAYARA CRISTINE SILVA DE LIMA • MARCELO  
MARANINCHI • RONIÈRE MENEZES • RENATA  
RIBEIRO DOS SANTOS • TÂNIA BIAZIOLI •  
GUSTAVO DE CASTRO E SILVA • VANESSA  
DANIELE DE MORAES • WILLIAN DOLBERTH •  
KLAUS F. W. EGGENSBERGER • ADELIA BEZERRA  
DE MENESES • FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA  
• AMILCAR ALMEIDA BEZERRA • DANIELA  
MARIA FERREIRA • MAURICIO CARDOSO •  
LEANDRO ROCHA SARAIVA • PEDRO FRAGELLI  
• AMILCAR ARAUJO PEREIRA • JORGE  
LUCAS MAIA • THAYARA CRISTINE SILVA DE  
LIMA • MARCELO MARANINCHI • RONIÈRE  
MENEZES • RENATA RIBEIRO DOS SANTOS •  
TÂNIA BIAZIOLI • GUSTAVO DE CASTRO E  
SILVA • VANESSA DANIELE DE MORAES •  
WILLIAN DOLBERTH • KLAUS F. W. EGGENSBERGER •  
ADELIA BEZERRA DE MENESES • FÁBIO JOSÉ  
SANTOS DE OLIVEIRA**

- 13 **Editorial**  
**De Rosa aos rolês: itinerários críticos**
- ARTIGOS • ARTICLES )**
- 18 **Receitas para o amor, por Aracy e João Guimarães Rosa**  
*[Recipes for love, by Aracy and João Guimarães Rosa • Tânia Biazioli*
- 36 **Ambivalências humanas e não humanas em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa** *[Human and non-human ambivalences in “Meu tio o Iauaretê”, by Guimarães Rosa • Gustavo de Castro e Silva & Vanessa Daniele de Moraes*
- 53 **Grande sertão: veredas, um inventário da avifauna** *[“Grande sertão: veredas”, a commented birdlife inventory • Willian Dolberth Klaus & F. W. Eggensperger*
- 71 **Sereias: sedução e saber** *[Mermaids: seduction and knowledge • Adelia Bezerra de Meneses*
- 94 **No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna** *[In place of the shepherds: on some sparse works by Ariano Suassuna • Fábio José Santos de Oliveira*
- 110 **Um oásis num sistema poluído: rock e mediações cosmopolitas no Recife dos anos 1970 e 1980**  
*[An oasis in a polluted system: rock and cosmopolitan mediations in the 1970's and the 1980's in Recife • Amilcar Almeida Bezerra & Daniela Maria Ferreira*
- 129 **A crítica engajada de Paulo Emílio: cinema, subdesenvolvimento e seus impasses** *[The engaged critic of Paulo Emilio: cinema, underdevelopment and its standoff • Mauricio Cardoso & Leandro Rocha Saraiva*

- 144 **Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional** [ *Tradition and revolution: Mário de Andrade and the Brazilian cultural heritage* • Pedro Fragelli
- 162 **Os “rolês” do movimento negro brasileiro na atualidade, nas “pegadas” da educação** [ *The “rolês” of the Brazilian black movement today, in the “footprint” of education* • Amílcar Araujo Pereira, Jorge Lucas Maia & Thayara Cristine Silva de Lima

**RESENHAS • BOOK REVIEWS )**

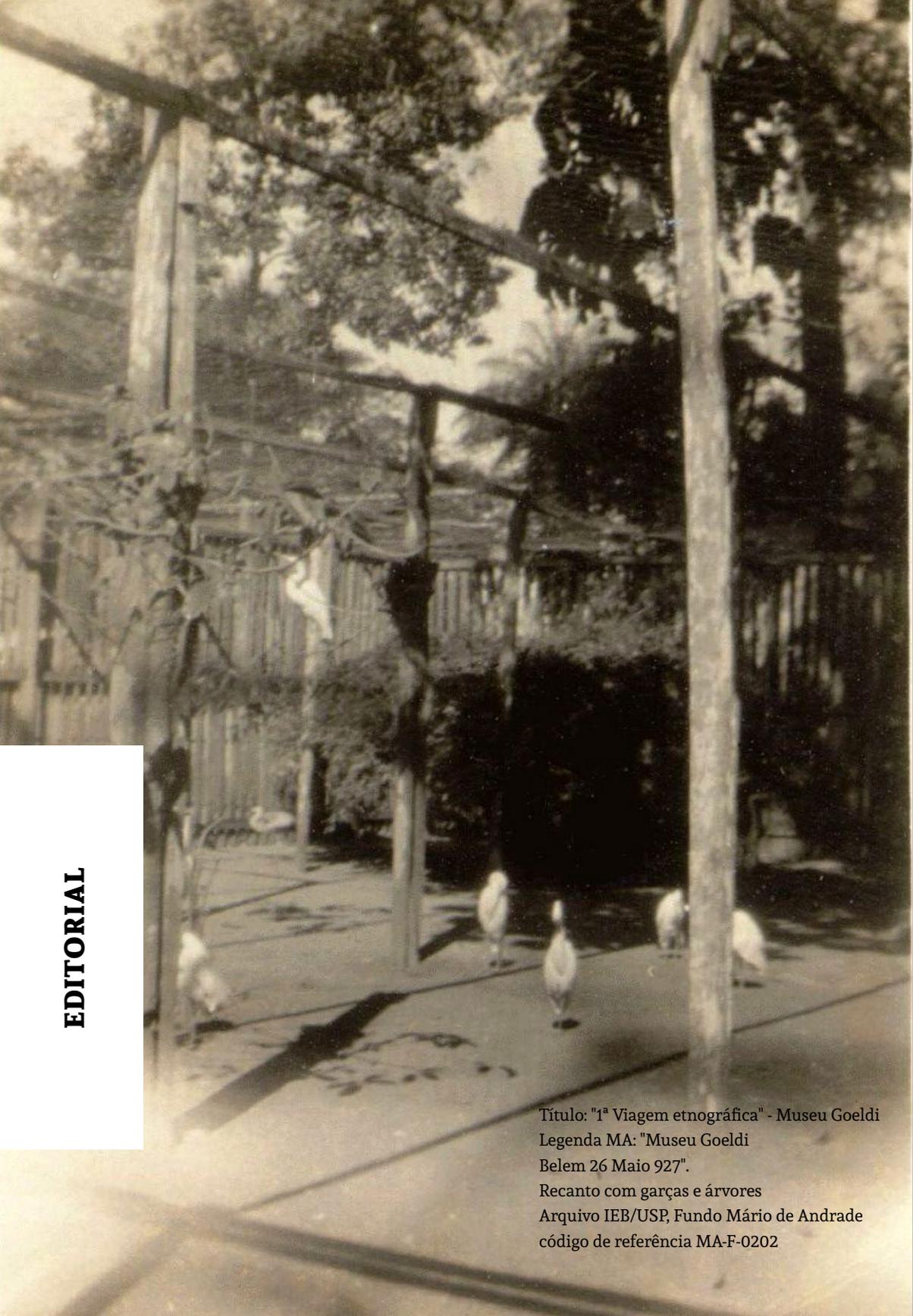
- 185 **Coisas do Brasil** [ *Brazilian matters* • Marcelo Maraninchi

- 192 **Aspectos do folclore brasileiro: Mário de Andrade, cultura popular e questão negra** [ *“Aspects of Brazilian folklore”: Mário de Andrade, popular culture and black issue* • Roniere Menezes

**DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS )**

- 200 **El fondo Aracy Abreu Amaral y la historiografía del arte de América Latina** [ *The Aracy Abreu Amaral documentary fund and the historiography of Latin American art* • Renata Ribeiro dos Santos

**EDITORIAL**



Título: "1ª Viagem etnográfica" - Museu Goeldi  
Legenda MA: "Museu Goeldi  
Belem 26 Maio 927".  
Recanto com garças e árvores  
Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade  
código de referência MA-F-0202

## DE ROSA AOS ROLÊS: ITINERÁRIOS CRÍTICOS

Em seu número 75, a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* leva aos leitores um conjunto impressionante composto de nove artigos, duas resenhas e uma importante contribuição na seção Documentação. Impressionante não só pela qualidade dos textos, mas, paralelamente, pela diversidade de abordagens, inovadoras tanto no sentido dos temas, como também de novas leituras e interpretações de autores e problemáticas recorrentes no contexto acadêmico.

O universo rosiano – no sentido mais amplo possível – é recuperado e (re)visto a partir de diferentes olhares e saberes. Tânia Biazioli, doutora em Psicologia Social pela USP, tendo por base a história da alimentação, nos apresenta as “Receitas para o amor, por Aracy e João Guimarães Rosa”. De um lado, os cadernos de receitas de Aracy (mantidos no acervo rosiano do IEB), de outro, a obra *Noites do sertão*, de João, de entremeios com a relação amorosa do casal.

No artigo “Ambivalências humanas e não humanas em ‘Meu tio o Iauaretê’, de Guimarães Rosa”, os autores propõem, a partir do referido conto (ROSA, 1969), repensar o “encontro entre as noções de humanidade e animalidade”, de maneira a problematizar o que seriam os limites do civilizado e do selvagem. Gustavo de Castro e Silva e Vanessa Daniele de Moraes – respectivamente, professor de Estética da Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) e doutora em Comunicação pela mesma instituição – colocam em discussão a suposta oposição entre “humanidade” e “animalidade”, recuperando, para além da prosa do nosso autor, os mitos e as narrativas anteriores à colonização das Américas, bem como tradições rabínicas seculares.

Mas o perscrutar da fortuna rosiana vai ainda mais longe. No artigo “*Grande sertão: veredas*, um inventário da avifauna”, Klaus F. W. Eggenesperger, professor de Estudos Culturais e Literários da Universidade Federal do Paraná (UFPR), e Willian Dolberth, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, objetivam apresentar “uma alternativa de leitura ecologicamente consciente que se opõe à perspectiva antropocêntrica que retrata os elementos da natureza de forma opaca e pitoresca”. Para tanto, partem dos vocábulos utilizados por Guimarães Rosa (1956) para descrever flora e fauna, com especial atenção para as aves, atentando para os elementos masculino, feminino, temporal e de vocalização.

Adelia Bezerra de Meneses, professora colaboradora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, em seu artigo “Sereias: sedução e saber”, apresenta uma instigante re(leitura) do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector (1993), em contraponto com a *Odisseia*, de Homero

(2011), mas também do texto bíblico, em particular do *Genesis*. Viagem, sedução e saber, como coloca a autora, se inter-relacionam na “busca de uma identidade configurada, de uma individuação a ser conquistada [...] metafórica do homem ocidental em busca da constituição do sujeito”.

Se o antigo testamento é recuperado no texto anterior, o novo testamento povoa o artigo “No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna”. Fábio José Santos de Oliveira, professor na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), recupera uma faceta menos conhecida do escritor, a de artista plástico, com destaque para suas iluminogravuras, “produções de caráter intersemiótico”, cuja inspiração partia das iluminuras medievais. Para tanto, analisa “O presépio e nós – Poema de Natal” e duas versões cromáticas da iluminogravura, termo utilizado pelo autor para “batizar estes textos que são não apostos a uma ilustração, mas que se fundem com ela numa obra de arte só”.

Da estética armorial, passamos a outras expressões artísticas em Pernambuco. No artigo “Um oásis num sistema poluído: rock e mediações cosmopolitas no Recife dos anos 1970 e 1980”, os autores, visando a superar uma visão da década de 1980 como década perdida, um suposto hiato entre a geração udigrúdi e o mangue-beat, se dedicam a analisar a “importância que teve o processo de circulação de bens culturais gestado nos anos 1970 para a formação e a institucionalização de espaços” em que floresceram os gêneros musicais rock/*metal* no Recife. Amilcar Almeida Bezerra e Daniela Maria Ferreira, respectivamente, professor do Núcleo de Design e Comunicação da UFPE e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição, partem de nove depoimentos e trazem à tona a centralidade de Humberto Brito (1949-2013) na “formação de um gosto musical e de uma identidade roqueira” na cidade.

A questão das expressões artísticas no Brasil perpassa outro dos textos, no caso “A crítica engajada de Paulo Emílio: cinema, subdesenvolvimento e seus impasses”, de autoria de Mauricio Cardoso, professor do Departamento de História da USP, e Leandro Rocha Saraiva, docente da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no Departamento de Artes e Comunicação. Partindo da problemática do subdesenvolvimento, os autores contrapõem as ideias de Paulo Emílio, em seu ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (GOMES, 1980), às considerações de Glauber Rocha, Antonio Candido e Ferreira Gullar sobre a questão, sem deixar de atentar não só à distância temporal que separa cada obra, como também às especificidades do pensamento dos autores.

O patrimônio histórico e artístico brasileiro está no centro do debate proposto por Pedro Fragelli, pós-doutorando no IEB/USP. Com o instigante título de “Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional”, o artigo visa a desconstruir a “operação institucional de canonização, cujo resultado mais imediato é a composição de uma imagem tradicionalista e governamental do *trabalho* extraordinário e multifacetado que o criador de *Macunaíma* realizou com a herança cultural brasileira”. Fragelli, por meio de análise detida das ideias e atuação de Mário de Andrade, reivindica que, ao longo de sua vida, desenvolve-se uma “percepção do vínculo entre revolução artística e revolução política”, isto é, que

o autor de *Macunaíma*, ao fim e ao cabo, entendia como patrimônio “um conjunto de materiais que municia[va] a produção artística de vanguarda”.

O conjunto de artigos presentes neste número termina com um texto a seis mãos, que visa a “apresentar algumas das principais características do movimento negro brasileiro na atualidade e algumas das principais estratégias, frentes de atuação, demandas e referenciais adotados por esse movimento social”. No texto “Os ‘rolês’ do movimento negro brasileiro na atualidade, nas ‘pegadas’ da educação”, Amílcar Araujo Pereira, Thayara Cristine Silva de Lima e Jorge Lucas Maia – respectivamente, professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutoranda e mestrando em Educação na mesma instituição –, a partir da recolha de dados por meio de formulários *on-line* e da realização de entrevistas, buscam entender como militantes vêm construindo “a luta antirracista nos mais diversos campos, especialmente na área da educação”.

A publicação de *Aspectos do folclore brasileiro*, de Mário de Andrade (2019), obra até então inédita, com coordenação de Telê Ancona Lopez e estabelecimento do texto, apresentação e notas de autoria de Angela Teodoro Grillo, merece duas resenhas. Marcelo Maraninchi, doutorando em Literatura Brasileira na USP, em texto intitulado “Coisas do Brasil”, e Roniere Menezes, professor do Departamento de Linguagem e Tecnologia no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), em resenha nominada “*Aspectos do folclore brasileiro*: Mário de Andrade, cultura popular e questão negra”, não só apresentam ao leitor a riqueza do texto até hoje inédito, como destacam, cada um a sua maneira, a importância da publicação da obra e a contribuição de Telê Ancona Lopez e Angela Grillo em tal empreitada.

O número se encerra com a seção Documentação, que traz o texto “El fondo Aracy Abreu Amaral y la historiografía del arte de América Latina”. Renata Ribeiro dos Santos, professora do Departamento de História da Arte e Musicologia da Universidade de Oviedo (Espanha), partindo do acervo do IEB, tece considerações fundamentais acerca das “relações e trocas intelectuais entre os diferentes agentes que, juntamente com Amaral, foram decisivos para a delimitação e difusão da arte latino-americana entre os anos 1970 e 1990”.

Os editores desejam que essa viagem a temas, tempos e espaços tão distintos, povoados por seres e sentidos os mais diversos, (des)encaminhe o leitor pelo que há de mais múltiplo no universo dos saberes.

Fernando Paixão<sup>1</sup>, Luiz Armando Bagolin<sup>2</sup>, Monica Duarte Dantas<sup>3</sup>  
*Editores*

---

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

3 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Coordenação de Telê Ancona Lopez. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo (Global Editora, 2019).
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. I. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. Meu tio o Iauaretê. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. Nota introdutória de Paulo Rónai. Capa de Poty. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969, p. 126-159.

## SOBRE OS AUTORES

**FERNANDO PAIXÃO** é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

E-mail: fernando.paixao@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-5157-1506>

**LUIZ ARMANDO BAGOLIN** é docente do IEB/USP.

E-mail: lbagolin@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-6513-2846>

**MONICA DUARTE DANTAS** é docente do IEB/USP.

E-mail: mddantas@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-1031-9408>

Recebido em 6 de abril de 2020

Aprovado em 13 de abril de 2020

PAIXÃO, Fernando; BAGOLIN, Luiz Armando; DANTAS, Monica Duarte. De Rosa aos rolês: itinerários críticos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 13-16, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i75p13-16>



**ARTIGOS • ARTICLES)**

Título: Lote Primeira Viagem Etnográfica  
Descrição: Abrolhos. Paisagem vista de escotilha , 13/5/1927  
Arquivo IEB/USP  
Fundo Mário de Andrade  
código de referência MA-F-014

# Receitas para o amor, por Aracy e João Guimarães Rosa

[ *Recipes for love, by Aracy and João Guimarães Rosa* ]

Tânia Biazioli<sup>I</sup>

**RESUMO** • É este um estudo sobre os prazeres da mesa na vida e obra de Guimarães Rosa. Serão aqui analisados tanto os cadernos de receitas culinárias de sua esposa, Aracy, quanto os romances “Dão-Lalalão” e “Buriti”, de João Guimarães Rosa. Nossa hipótese era que as receitas poderiam trazer à tona a cozinha mineira. Descobrimos que a vida doméstica era o espaço onde se cultivava a culinária cosmopolita alemã, enquanto a literatura rosiana era o espaço onde se preservava a culinária regionalista mineira. Descobrimos também um convite das receitas para o amor, que aparece tanto nos nomes de doces, quanto nos romances de *Noites do sertão*. Afinal, a psicanálise mostra que o ato de comer busca a satisfação da fome e do amor. • **PALAVRAS-CHAVE** • Culinária; Guimarães

Rosa; psicanálise e literatura. • **ABSTRACT** • This is a study of the pleasures of the table in the life and work of Guimarães Rosa. It will be analysed here both Aracy’s cookbook and the novels “Dão-Lalalão” and “Buriti” by João Guimarães Rosa. Our hypothesis was that the recipes could bring up the cuisine of Minas Gerais. We discovered that the home life was the space where German cosmopolitan cuisine was cultivated, while rosian literature was the space where Minas Gerais regionalist cuisine was preserved. We also discovered an invitation of the recipes for love, which appears in the names of sweets and in the novels of *Noites do Sertão*. After all, the psychoanalysis shows that eating seeks to satisfy hunger and love. • **KEYWORDS** • Culinary; Guimarães Rosa; psychoanalysis and literature.

Recebido em 30 de dezembro de 2018

Aprovado em 31 de janeiro de 2020

BIAZIOLI, Tânia. Receitas para o amor, por Aracy e João Guimarães Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 18-35, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1175p18-35>

I Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Dr. J. Guimarães Rosa  
Médico

Para a Ara:

Uso int.

Solução concentrada de amor - 5,0 grs.  
Extracto fluido de paciência - 30 gotas  
Tintura de espírito de justiça - 2,0 grs.  
Hydrolato de calma suave - q. s. 150 c.c.  
Te. 1 colher das de sopa, de 2/2 horas, durante 3 meses.

Uso externo

Sorrisos para o amado - 10,0 grs.  
Cara fechada para os outros - 5,0 grs.  
Tintura de gentileza - 5 gotas  
Pó de bom humor - 5,0 grs.  
Vaselina - 30,0 grs.  
Uso explicado.

VI-VI-1939

Dr. João Babão.

(ROSA apud MINÉ & CAVALCANTE, 2008, p. 430-431).

É este um estudo sobre os prazeres da mesa na vida e obra de Guimarães Rosa. Serão aqui analisados tanto os cadernos de receitas culinárias de Aracy, quanto a obra *Noites do sertão*, de João Guimarães Rosa<sup>2</sup>.

Este trabalho se insere no campo de estudos da alimentação. “Desde a Antiguidade pode-se dizer que a alimentação vem sendo objeto de atenção e conhecimento, devido à necessidade inescapável de ingerir alimentos para manter a vida”. É o que mostram Ulpiano Bezerra de Meneses e Henrique Carneiro (1997, p. 10-11) em “A história da alimentação: balizas historiográficas”. A alimentação despertou o interesse primeiro dos médicos e nutricionistas, mais tarde dos cientistas sociais. Os antropólogos e sociólogos contribuíram para que a alimentação deixasse de ser um tema complementar e se constituísse como um campo específico de estudos (POULAIN, 2006). Um marco importante para a consolidação da história da alimentação é a escola francesa dos *Annales*. Os primeiros trabalhos se basearam no conceito sobre vida material de Fernand Braudel, que abrangia os aspectos mais imediatos da sobrevivência humana: a comida, a habitação e o vestiário. A longa duração tornou-se a dimensão no interior da qual a alimentação revelaria sua permanência e sua mudança. Nesse primeiro momento, o interesse dos historiadores da alimentação voltava-se para o enfoque econômico (a produção e comercialização de certos produtos), porém os caminhos da Nova História e o contato mais íntimo com as ciências sociais deslocaram o interesse para o enfoque social (as formas de preparação e consumo desses produtos). Assim, os estudos da alimentação puderam se ampliar, da cultura material à imaterial, de modo a poder consolidar esse campo do conhecimento (ALGRANTI, 2010). As contribuições de Gilberto Freyre (1996; 2006) e Câmara Cascudo (1983) sobre a formação da culinária brasileira a partir da influência dos ameríndios, portugueses e africanos puderam igualmente se desdobrar em trabalhos futuros sobre a alimentação, seguindo a tendência do movimento histórico internacional (CARNEIRO, 2003; SANTOS, 2005).

A leitura de um caderno de cozinha é muito bem-vinda ao estudioso da

---

2 Após eu ter sido convidada para preparar um café sertanejo em homenagem a Aracy em 2012, soube que seus cadernos de receitas culinárias estavam arquivados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Esse convite deita raízes na minha participação junto à Oficina de Leitura Guimarães Rosa, que desenvolve atividades acadêmicas e artísticas em torno da vida e obra do escritor mineiro na universidade desde 2003. Parece ter alegrado a todos preparar uma mesa com comida típica mineira nos eventos literários “Virada Rosiana”, sobre a leitura contínua do romance *Grande sertão: veredas*, e “A Boiada, 60 anos”, sobre a leitura das cadernetas de viagem do escritor pelo sertão mineiro. Mas, ainda, era preciso estreitar os laços entre culinária e literatura rosiana. Para comemorar os 50 anos do IEB, colocaram-se à mesa iguarias do *Grande sertão: veredas*. Esse interesse em ler os cadernos de receitas culinárias de Aracy, apenas, dá continuidade a meu envolvimento com a literatura de Guimarães Rosa. A primeira versão deste texto, “Entre a culinária cosmopolita e a regionalista. Aracy e João Guimarães Rosa”, foi escrita para o curso de História da Alimentação, ministrado pela professora Leila Mezan Algranti na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no segundo semestre de 2012. Quando esse trabalho foi apresentado na Oficina de Leitura Guimarães Rosa, em agosto de 2013, visitamos o acervo sobre a culinária de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa no IEB/USP, convidamos sua família para lembrar as receitas favoritas dos Rosa e oferecemos um café inspirado nos cadernos culinários de Aracy e na literatura de Guimarães Rosa.

alimentação, mas não se pode tomá-lo por si só como um testemunho das práticas alimentares do passado. Pois os manuscritos culinários se inspiram em tradições que os precederam, como alerta Bruno Laurioux (2015), ao copiar receitas de outros tempos e lugares. É assim que o *Cozinheiro nacional* – o primeiro livro que pretendia apresentar uma “cozinha em tudo brasileira”, publicado no final do século XIX – indica as carnes dos mamíferos que povoam nossas matas, as aves que habitam nossos climas, os peixes que sulcam nossos rios e mares. Porém, Carlos Dória (2008) observa no prefácio do livro que os produtos da flora e fauna do país eram preparados de um modo todo francês. O estudo dos títulos das receitas também possibilita uma análise muito interessante ao revelar nomes de pessoas ou de regiões. Mas isso só não basta. É preciso também estudar o conteúdo das receitas. Pois as receitas escritas em diferentes épocas, segundo Eliane Abrahão (2016), permitem reconstituir os ingredientes e técnicas culinárias, que evoluem com o tempo.

Na receita que o médico Dr. João Babão prescreveu para a Ara, havia alguns ingredientes que não podiam faltar, como amor, paciência, espírito de justiça e calma suave. Eram também indicados sorrisos para o amado e cara fechada para os outros, bem como gentileza e bom humor. A vaselina aparece rasurada no original, para preservar a intimidade do casal. Aracy e João Guimarães Rosa pareciam intuir que as receitas poderiam ser trocadas pelos amantes na busca do prazer. Desde os tempos mais antigos, as receitas eram utilizadas tanto pelos médicos, quanto pelos cozinheiros para tratar da dieta dos prazeres. Tempos mais tarde, a psicanálise pôde compreender que o ato de comer busca satisfazer a fome e o amor. E, até mesmo, a necessidade de conservação da vida extrai sua força da sexualidade<sup>3</sup>.

O casal se conheceu na Alemanha hitlerista, quando trabalharam juntos no consulado brasileiro de Hamburgo. Aracy é conhecida tanto por ter vivido uma história de amor com João Guimarães Rosa, quanto por ter ajudado na fuga dos judeus da Alemanha nazista. Pouco conhecidas são a vida e a obra de Guimarães Rosa à mesa.

Temos uma grande quantidade de material disponível para a pesquisa sobre a culinária de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Desde os cadernos de receitas às receitas recortadas de revistas ou embalagens de produtos, que foram guardadas soltas ou coladas em folhas de caderno. Desde o cardápio do seu primeiro casamento com Johannes Tess aos cardápios recolhidos a bordo de navios.

Nossa hipótese era que as receitas culinárias de Aracy poderiam trazer à tona a vida doméstica e familiar de Guimarães Rosa, marcada pela cozinha mineira<sup>4</sup>. Mas

---

3 A psicanálise pôde ainda mostrar a relação entre a moral alimentar “civilizada” e a doença nervosa contemporânea. Não é à toa a predominância de transtornos alimentares na contemporaneidade. A busca do prazer à mesa chamou menos a atenção dos psicanalistas do que a recusa do prazer alimentar, devido à migração dos valores morais da sexualidade para a alimentação. Ver: Herrmann; Minerbo, 1998; Weinberg, 2008; Carvalho, 2012.

4 Isso é o que é possível compartilhar ao sentarmos à mesa com personagens emblemáticos da nossa cultura, como Gilberto Freyre e Monteiro Lobato. As receitas que suas esposas trocaram com familiares e amigos apresentam, respectivamente, a culinária tradicional nordestina e caipira. Ver: Lody, 2004; Camargos; Sacchetta, 2008.

existe uma comida típica mineira?<sup>5</sup> É o que se pergunta Eduardo Frieiro (1982), em *Feijão, angu e couve*. A resposta é sim e não. Sim, porque é possível reconhecer uma constante das preferências alimentares dos habitantes de Minas. Não, porque tais preferências não são exclusivas de sua gente. Desde os primórdios do povoamento até os dias atuais, existe uma constante na tríade do feijão, angu e couve. Os pratos típicos mineiros são o tutu de feijão com torresmos (ou linguiça), o lombo de porco assado e a couve fina. Acrescente-se a galinha ao molho pardo com angu e quiabo. Todos pratos mineiros, sem serem exclusivos de Minas. Convém dizer que a *Receita de mineiridade*, segundo Mônica Abdala (2007), é a construção da imagem do mineiro a partir da cozinha. Isso é evidente no relato dos cronistas e viajantes, desde o apogeu da mineração até a ruralização da economia. Não é só isso. Existiu uma política de governo para a preservação da culinária típica mineira, como aparece no livro de receitas *Fogão de lenha*, escrito por Maria Stella Libanio Christo.

Descobrimos, porém, que o sentido da culinária de Aracy reside numa composição entre a cozinha alemã e a cozinha brasileira. Isso é o que encontramos ao analisar tanto seus cadernos de receitas, como suas receitas favoritas. À medida que nos aproximamos de Guimarães Rosa, despontou a cozinha mineira. É o que aparece de maneira singela nos seus pratos prediletos e com toda sua força nos romances “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Descobrimos, também, um convite das receitas ao amor, presente tanto nos nomes de doces e bebidas dos cadernos de cozinha, quanto nos romances de *Noites do sertão*<sup>6</sup>.

## ARACY DE CARVALHO GUIMARÃES ROSA: ENTRE O AMOR E A GUERRA

Antes mesmo de iniciar a leitura de seus cadernos de receitas, é importante conhecer um pouco da história de Aracy para compreendermos a formação de seu gosto gastronômico. Aracy Moebius de Carvalho era filha de mãe alemã e pai português. A família tinha residência em São Paulo, aonde ela estudou num colégio de moças no bairro de Perdizes. Depois, fez o curso ginásial na Suíça, aprendendo diversas línguas. Casou-se muito jovem, aos 17 anos, com o descendente de alemão Johannes Tess. Mas se desquitou com 26 anos, indo com a mãe e o filho de 3 anos para a Europa hitlerista

---

5 A tradição mineira de forno e fogão, sempre tão lembrada no lugar da cozinha paulista, pode vir a reconhecer a herança de um passado comum. A culinária caipira é o resultado do ajustamento do colonizador português ao novo mundo, no contato com os indígenas. A expansão geográfica dos bandeirantes pelo território resultou num lençol de comida caipira que abrangeu partes de Minas, Goiás e Mato Grosso. A constância do milho e a carne de porco preferida à de boi indicam um rancho caipira. Muito longe de serem primas distantes que mal se conversam, a mesa mineira é antes filha da paulista. Ver: Candido, 2001.

6 Agradeço à historiadora Eliane Morelli Abrahão, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pela indicação do acervo sobre a culinária de Aracy no Arquivo do IEB/USP. Agradeço, também, à Oficina de Leitura Guimarães Rosa, representada à época por seus coordenadores, professor Heinz Dieter Heidemann, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), que traduziu as receitas alemãs, e Rosa Haruco Tane, que me colocou em contato com a família de Aracy para que eu pudesse descobrir as receitas prediletas do casal.

em 1936. Aracy e João Guimarães Rosa conheceram-se dois anos depois, quando trabalhavam como funcionários no consulado brasileiro de Hamburgo (Figura 1).

É comum aproximarem-se de Aracy, em especial, para tratar da história de amor que ela viveu com João Guimarães Rosa e da ajuda que ofereceu aos judeus na Alemanha nazista.

Aracy é conhecida como “mulher, amante, amiga e companheira” por João Guimarães Rosa. É o que nos mostra a pesquisa de Elza Miné e Neuma Cavalcante (2008, p. 426) sobre as cartas inéditas trocadas pelo casal. Assim, lemos nas anotações de 1942:

Serás tudo para mim: mulher, amante, amiga e companheira. Sim, querida, hás de ajudar-me a escrever os nossos livros. Tu mesma não sabes o que vales. Eu sei. Serás, além de inspiradora, uma colaboradora valiosa, apesar ou talvez mesmo por não teres pretensões de “literata pedante”. (ROSA apud MINÉ; CAVALCANTE, 2008, p. 426).

Essas cartas de amor revelam ainda o papel de Aracy como leitora privilegiada da obra rosiana. Em entrevista concedida a Gilberto Cavalcanti, declara Aracy ter especial carinho por *Grande sertão: veredas*, que lhe tinha sido dedicado e cuja “feitura” ela tinha acompanhado “tin-tin por tin-tin, desde o seu início”:

À medida que os capítulos ficavam prontos, eram lidos para mim. *Sagarana* é outro que gosto imensamente. No dia que ficou composto, mandou-nos o editor, de imediato, alguns exemplares. Joãozinho não estava em casa. Comprei então rosas e cerquei-as com os livros. (ROSA, A. 1965, p. 5).

Não é à toa que Guimarães Rosa escreve em 1946: “Para mim tuas cartas são como marmelada, doce de laranja, aipim, manjar branco, artigo elogiando ‘Sagarana’ no suplemento do jornal... Oh, Ara, que feitiço é esse?” (ROSA apud MINÉ; CAVALCANTE, 2008, p. 432). Ou, ainda, anota no mesmo ano: “Os outros eu conheci por ocioso acaso. A ti vim encontrar porque era preciso” (ROSA apud MINÉ; CAVALCANTE, 2008, p. 443).

Aracy é também lembrada, como “O Anjo de Hamburgo”, por ter ajudado na fuga de judeus para o Brasil durante a Alemanha nazista. Para manter viva essa memória, os judeus expressaram sua gratidão e a homenagearam na Avenida dos Justos, no Bosque da Vida, em Israel. Seu nome também está incluído no Memorial do Holocausto, em Washington.



**Figura 1** – Aracy no consulado brasileiro de Hamburgo. Acervo Família Tess

A historiadora Mônica Schpun (2011) mostra em seu livro *Justa – Aracy de Carvalho e o resgate dos judeus* que, ao trabalhar na divisão de passaportes do consulado brasileiro em Hamburgo, Aracy ajudou a conceder inúmeros vistos aos judeus, ignorando as instruções em contrário impostas pelo governo de Getúlio Vargas. Aracy colocava os documentos entre a papelada para que o cônsul pudesse assinar os vistos. Assim, conseguiu os passaportes sem o J em vermelho dos judeus.

E não fez só isso. Forjava atestados de residência para poder atender judeus das cidades onde os diplomatas eram menos prestativos. Chegou mesmo a transportar um judeu até a fronteira, só escapando por conta da placa do carro consular. Visitava judeus para levar mantimentos. Guardava seus bens a fim de repatriá-los para fora do país, evitando que fossem roubados pelos nazistas.

Guimarães Rosa teve, com Aracy, um modelo de coragem e posicionamento diante

das injustiças, ajudando a moldar seu ideal de diplomacia. Ao falar sobre suas ações em Hamburgo, dizia que como “homem do sertão” não podia presenciar injustiças<sup>7</sup>.

## DA CULINÁRIA COSMOPOLITA À CULINÁRIA REGIONALISTA

Ao dar início à leitura dessa série de cadernos de cozinha<sup>8</sup>, o que primeiro salta aos olhos é a presença lado a lado de receitas alemãs e brasileiras. As receitas aparecem escritas nas duas línguas: ora em alemão, ora em português. Às vezes, ocorre uma mistura dos idiomas na escrita do título da receita, dos ingredientes e do preparo. Uma confusão de línguas até. Muito típico entre as famílias de imigrantes.

À medida que vamos lendo uns após os outros os cadernos, notamos uma ascensão crescente das receitas brasileiras e uma queda das receitas alemãs.

Deitemos primeiro o olhar nas receitas alemãs. Encontramos um equilíbrio entre pratos salgados e doces. Entre os salgados, temos a constância dos “Gulasch”, “Käsestangen”, “Gekochte Kartoffelknödel”, “Rohe Kartoffelknödel”, “Markknödel”. Aqui e ali, algumas variações. “Herings Salat”, “Sandwiches fur Teetisch”, “Speckkuchen”, “salsicha ou salsichão recheado”, “repolho roxo”, “Spätzle”. Entre os doces, temos uma variedade de “Kuchen”, “Pudding”, “Torte”, “Plätzchen”. Mais algumas especialidades, como “Windbentel”, “Strudelteig”, “Kokosmussmakronen”, “Makronen”, “Schokoladen Creme”, “Zitronenspeise”, “Orangenmarmelade”<sup>9</sup>.

Vejamos, agora, as receitas brasileiras. Em geral, existe um equilíbrio mais-que-perfeito entre pratos salgados e doces. Exceção seja feita ao caderno culinário, escrito na década de 1940, onde é notável a presença exuberante da doçaria brasileira. Os cadernos apresentam receitas de pães, empadas e pastéis. E vai além. Berinjela frita, manjar de camarão, cuscuz de tapioca, rosbife, picadinho caipira, frango com *curry*. Todos os cadernos contêm um bom número de bolos, pudins, tortas e biscoitos. Mas não só isso. Papo de anjo, ambrosia. Quindim, cocada e pé-de-moleque.

---

7 Sobre a temática da guerra, ver ainda “O diário de guerra de João Guimarães Rosa”, organizado pelos pesquisadores Eneida Souza, Georg Otte e Reinaldo Marques, do Documento do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais; o documentário *Outro sertão* (2013), dirigido por Adriana Jacobsen e Soraia Vilela, que trata da atuação de Guimarães Rosa na Alemanha nazista; e o documentário *Esse viver ninguém me tira* (2014), dirigido por Caco Ciocler, sobre a ajuda de Aracy Moebius de Carvalho aos judeus alemães para emigrarem ao Brasil a fim de escaparem do nazismo.

8 Somam ao todo cinco, os cadernos de receitas. Um manuscrito em São Paulo em 1942, outro no Rio de Janeiro em 1973. Existe um caderno sem data, que parece ter passado a limpo receitas guardadas soltas, sobretudo, das décadas de 40 e 50. Outro foi um presente, recebido de Terezinha de Jesus em 1966, no qual Aracy acrescentou umas poucas receitas nas páginas em branco. Um caderno não foi para a frente.

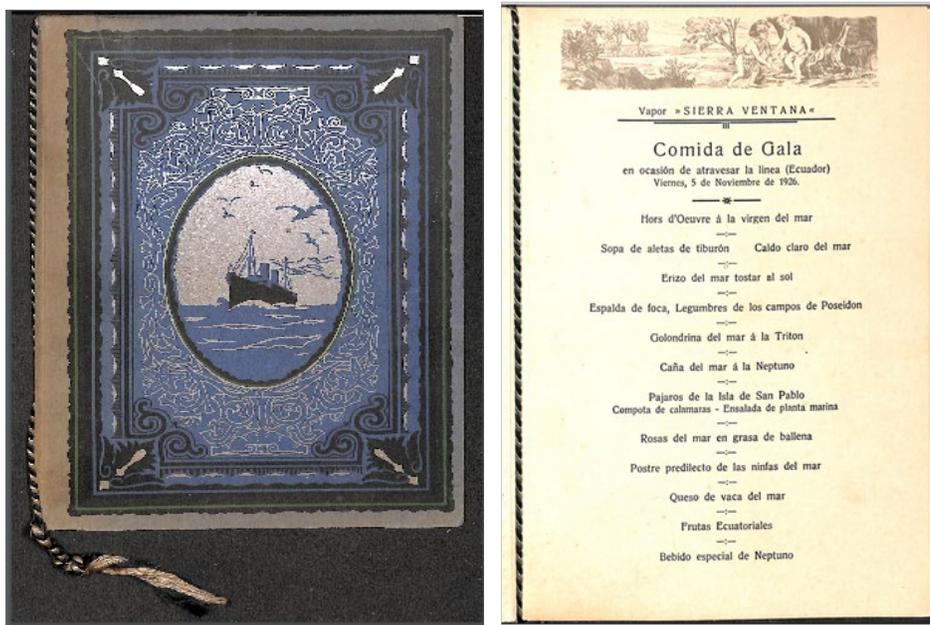
9 *Gulasch*, palitos de queijo, bolinho de batata cozido, bolinho de batata crua, bolinho de tutano. Sanduíche para mesa de chá, salada de arenque, bolo de carne, massa para macarrão. Bolo, pudim, torta, biscoito. Sacola de vento, massa de *strudel*, doce de coco, doce de amêndoas, creme de chocolate, creme de limão, marmelada de laranja.

Bombocado de queijo, brevidade. Docinhos, balas e bombons. Geleia e creme de laranja. Gelatina. Mousse de coco e de manga. Pavê.

Esses cadernos de receitas seguem, ainda, a tendência da mesa brasileira em incorporar a cozinha dos imigrantes. Exemplos maiores são a cozinha árabe, com seu “pão sírio” e “quibe”, e a cozinha italiana, com seu “macarrão” e sua “pizza”.

Mais significativa é a forte influência da gastronomia francesa nesses manuscritos culinários. Ao lado das familiares receitas brasileiras, vemos surgir estrangeiras receitas de origem francesa: “Suflê”, “Mousse de foie gras”, “Panqueca” “Strogonoff”, “Petit fours” e “Crêpe suzette”. São receitas francesas que se ajustaram ao paladar brasileiro. É o mesmo que ocorre com as receitas alemãs. Os pratos salgados – Gulasch, bolinhos de queijo, batata e tutano – pertencem à cozinha familiar alemã. Os pratos doces – cremes e tortas – recebem a influência da cozinha estrangeira francesa.

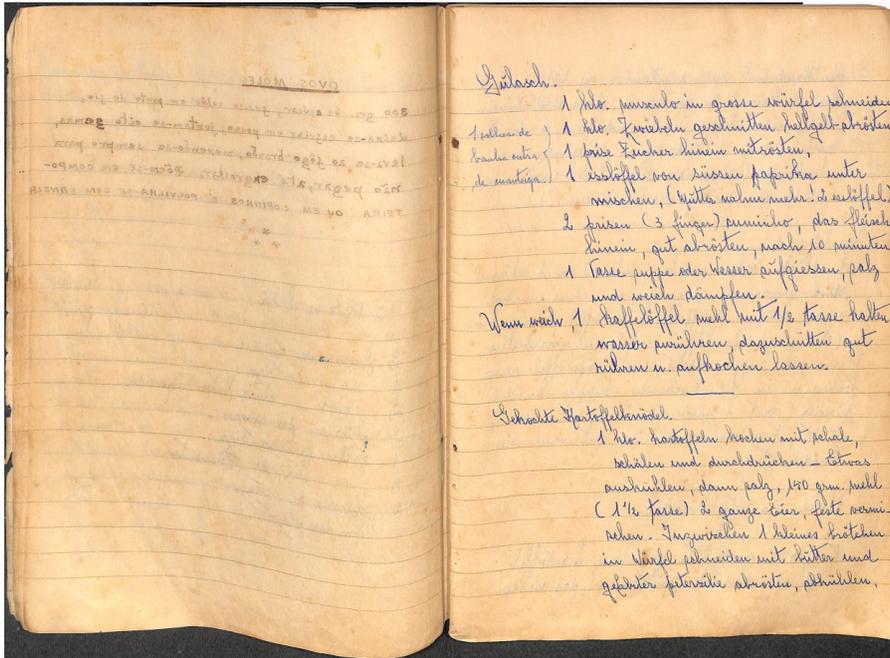
Isso tudo revela a tendência da mesa brasileira de se espelhar na gastronomia francesa, que estava em voga. Tanto é assim que o Hotel Flamengo servia um *menu* totalmente à francesa, durante a década de 1920, na praia do Rio de Janeiro. Os cardápios de navios alemães, entretanto, eram mais fiéis a sua cozinha nacional (Figura 2).



**Figura 2** – Partes de cardápio bem-humorado do vapor Sierra Ventana para a travessia da Linha do Equador, 5/11/1926. Arquivo IEB/USP, Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, código de referência ACGR-1367

As preferências à mesa dos Rosa revelam a presença da culinária alemã e da culinária mineira habitando o seio do casal<sup>10</sup>. De um lado, Aracy tinha o prato alemão Gulasch como seu predileto. De outro, Guimarães Rosa preferia os pratos simples, “comida típica que mineiro gosta”: frango com quiabo e tutu de feijão!

Encontramos a receita de Gulasch (Figura 3) em dois cadernos distintos. Primeiro a receita aparece escrita em alemão, depois é traduzida para o português<sup>11</sup>. Eis o preparo do prato:



**Figura 3** – Receita de Gulasch em alemão. Arquivo IEB/USP, Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, código de referência ACGR-0046

<sup>10</sup> Para descobrir quais eram as receitas prediletas do casal, recolhemos as memórias da família. Sophia Tess entrevistou, a nosso pedido, Eduardo e Bia Tess, filho e nora de Aracy.

<sup>11</sup> No último caderno, encontramos o prato húngaro “Gulash” escrito em português: “O que é necessário: 1 quilo de carne – ½ quilo de cebola – 1 quilo de tomates sem peles e caroços – 1 copo de água – 1 folha de louro – 1 maço de cheiro-verde – 1 dente de alho – 1 colher de gordura – 1 colher de sopa rasa de ‘paprika’ – 1 xícara de creme de leite fresco – sal necessário. Como você deve fazer: limpar a carne, cortar em pequenos cubos. Picar a cebola e o alho. Colocar na panela com gordura quente. Juntar a carne. Misturar sem refogar. Cobrir a panela, diminuir o fogo e deixar assim durante 15 minutos. Acrescentar os tomates amassados, o cheiro verde picado e a ‘paprika’. Temperar de sal. Regar com água. Cozinhar em fogo muito lento durante 2 ou 3 horas. No momento de servir, juntar o creme de leite. O ‘goulash’ pode ser servido com polenta, talharim, ‘nhoque’, batatas cozidas ou arroz branco” (ARQUIVO IEB/USP, Fundo Aracy de Carvalho Guimarães, código de referência ACGR-0047).

A leitura dos cadernos de receita culinária pôde revelar a formação do gosto de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. A vida familiar parecia marcada, a um só tempo, pela tradição das cozinhas alemã e brasileira. Isso tudo não é de espantar. O gosto gastronômico parecia determinado pela história de família e migração, nos lugares de origem e destino. Verdade que o gosto de Aracy pela cozinha alemã pode ser melhor compreendido pela sua origem familiar alemã, pela educação ginásial na Suíça e pelo trabalho no consulado brasileiro em Hamburgo. Verdade também que o gosto pela cozinha brasileira se deve ao fato de ela ter nascido e vivido boa parte de sua vida no Brasil. Ainda, o gosto gastronômico parecia determinado por um fator de distinção social. Tudo se passa como se os cadernos de cozinha brasileira estivessem com os olhos voltados para o estrangeiro, pois a gastronomia francesa estava em voga. Mas não é só isso. As receitas prediletas de Aracy revelam o gosto pela culinária cosmopolita ao privilegiar o prato alemão Gulasch. Enquanto os pratos favoritos de Guimarães Rosa dão mostras de uma culinária regionalista ao destacar os mineiríssimos frango com quiabo e tutu de feijão.

## **O CONVITE DAS RECEITAS AO AMOR**

Escrever o próprio caderno de cozinha significa recolher receitas de familiares e amigos. Talvez isso advenha de uma troca de receitas ao saborear um prato na casa de gente conhecida. Assim, é possível ver ao lado do nome da receita a sua procedência: “Frau Jensen”, “Frau Fromm”, “Dona Margarida”, “Lourdes”, “Mamãezinha”, “Tia Palmyra”, “Tita de Carvalho”, “D. Laura”, “Anni Kreutzberg!”. E tantas outras. Quem serão essas mulheres que Aracy conheceu e com elas trocou receitas? Nessa lista de mulheres, encontramos a simpatia de Aracy pelos judeus. Onde se lê “Dona Margarida”, na massa de tutano para doce e salgado, podemos ler “Margarethe Levy”. Aracy a salvou da morte, iniciando-se um forte laço de amizade. Sem filhos para apoiá-la, foi o carinho da família Tess que amparou “Dona Margarida” na velhice. Outros nomes de receitas dizem respeito a um lugar de origem. São especialidades e raridades das queridas cidades de Viena, Frankfurt, Hamburgo, Colônia, Nauheim, Traunstein, Eger. Quando se quer, por exemplo, comer à moda da Escandinávia, é possível trazer um pouco do lugar distante para perto. Algumas receitas ainda foram recortadas de jornal ou revista e coladas no caderno. Outras são cópias de livro ou folheto de cozinha: “Kochbuch meiner Mutter”, “Oranier – Kochbuch”, “A.B.C. der Küche”, “Gaskalender”, “Nhá Benta”.

A escrita da receita separa, de um modo muito mais informal do que formal, ingredientes, modos de fazer e notas. Sem contar aquelas receitas que ensinavam como se preparava o prato ao mesmo tempo em que indicavam os ingredientes e suas quantidades. Eliane Abrahão (2016) mostra em “A escrita culinária” que esse estilo perpetuou-se ao longo dos séculos, desde os manuscritos medievais de Apicius até a época moderna com Carême. Isso em nada se parece com os livros de cozinha atuais que, desde o início do século passado, explicitam minuciosamente as etapas do processo culinário para quem não tem nenhuma intimidade com o ato de cozinhar. A maneira de transmitir o saber da cozinha sofreu mudanças ao longo do tempo.

Antes os manuscritos culinários eram bastante sucintos, pois podiam contar com uma experiência prévia que passava de boca em boca. Após o declínio da tradição, as receitas passaram a ser transmitidas de geração em geração por meio de uma escrita bastante detalhada.

Em geral, os nomes das receitas indicam o tipo do prato acompanhado pelo ingrediente principal. Temos assim bolos e pudins de coco e de queijo, de fubá e de aipim com coco. Bolo de milho, de cenoura e de abacaxi. Bolo de nozes e de castanha de caju. O simples pudim de pão, de leite ou de laranja. O requintado pudim de ameixas ou de castanhas. Torta de limão, de abacaxi e de maçã. Biscoito de cerveja.

Um capítulo à parte é composto pela doçura de alguns nomes de doces. “Lua de mel”, “Amôr”, “Bolo 3 amôres”, “Docinhos”, “Beijinhos”, “Gelatina sonho cor de rosa”<sup>12</sup>. Gilberto Freyre (2006), no livro *Casa-grande & senzala*, surpreende estímulos ao amor e à fecundidade na culinária colonial brasileira. Os velhos nomes de quitutes e gulodices fazem recordar “a vibração erótica, a tensão procriadora que Portugal precisou de manter na sua época intensa de imperialismo colonizador. [...] Mesmo nos nomes de doces e bolos de convento, fabricados por mão seráficas, de freiras, sente-se às vezes a intenção afrodisíaca” (FREYRE, 2006, p. 330). É o que encontramos nos cadernos de receitas de Aracy em tom de prosa celestial: “Papos de anjos”, “Bolo de anjo”. Gilberto Freyre (1997) sugere, no Prefácio à 3ª edição de *Açúcar*, que os nomes de doces, entretanto, “parecem nunca se tornarem irônicos, maliciosos, fesceninos ou anedóticos como os de cachaças ou aguardentes” (FREYRE, 1997, p. 49). Afinal, doces e aguardentes destinam-se a um paladar e a um público muito diferente. “Têm antepassado ou avó comum – o açúcar da cana – mas são primos ou parentes que quase nunca se falam. Separados. Antagônicos. Odeiam-se, até. Ninguém bebe cachaça comendo bolo, doce ou biscoito” (FREYRE, 2006, p. 49). Os nomes das batidas nos cadernos de receita de Aracy, por sinal, não têm nada mesmo de angelical. É até mesmo muito carnal e tudo vai se esquentando: “Suor de virgem”, “Meia de seda”, “Dedo ouro”, “Motor de arranque”, “Foguete”, “Guindaste”. As batidas esquentam graças a muita cachaça, amendoim e ovos de codorna.

#### Batida “Guindaste”

½ litro de aguardente – 250 grs. de creme de amendoim – 6 ovos de codorna – 500 grs. de suco de maracujá – 2 colheres de leite condensado; tudo batido em liquidificador, e depois de coado, adoçado e rebatido com gelo picado no liquidificador, antes de servir. (ARQUIVO IEB/USP, Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, código de referência ACGR-0047).

As dicas na receita dão um ar vivo ao caderno de cozinha. É possível presentir a presença daqueles que por ali passaram, folheando suas páginas, testando receitas e tomando notas. Em geral, aparecem ao final como acréscimos preciosos daqueles que experimentaram a receita e têm algo a dizer. As notas poderão apontar para a aprovação da receita. “Fiz\_ótimo levou ao forno mais ou menos 40 minutos”.

<sup>12</sup> Nas transcrições foi mantida a grafia original.

Também, poderão discorrer sobre o tempo de preparo e rendimento das receitas. “(Demora!) É um pudim gostoso e que rende muito.” “Basta pôr uma colher em cada forma\_cresce muito.” “Dá um bolo grande\_pode-se fazer a metade.” Ou, ainda, sugerir uma substituição do ingrediente. “Em vez de lata de abacaxi é melhor o suco de abacaxi fresco!” Às vezes, um simples riscar de cruzeiros poderá indicar um prato favorito entre os de casa. Em “Duas receitas de bolo de cenouras da Mamãe”, uma dúvida bem-humorada se impõe: “qual a certa?”

Assim, os cadernos de receita puderam revelar um convite ao amor. A psicanálise mostra que o ato de se alimentar serve para atender às necessidades não só da nutrição, de modo a assegurar a conservação da vida, mas também da satisfação sexual. Sigmund Freud (2016), nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, apresenta a gênese do prazer oral na relação do bebê com o seio da mãe. A criança, ao chupar o dedo, busca a satisfação de um prazer, já vivido e agora lembrado. Ela quer repetir o prazer de mamar no seio da mãe.

Quem vê uma criança largar satisfeita o peito da mãe e adormecer, com faces rosadas e um sorriso feliz, tem que dizer que essa imagem é exemplar da satisfação sexual na vida posterior. Então a necessidade de repetir a satisfação sexual se separa da necessidade de nutrição. (FREUD, 2016, p. 86).

Freud destaca que a satisfação do prazer oral se apoia primeiro na necessidade de alimento, que serve à conservação da vida, para depois se tornar independente dela. Não é à toa que o verbo “comer” em português tem dois sentidos. Um dos sentidos do verbo é alimentar-se, o outro sentido, fazer amor. Os nomes dos doces nos cadernos culinários mostram o convite das receitas ao amor, mas não chegaram a se tornar tão sensuais quanto os nomes das bebidas.

## RECEITAS PARA O AMOR DE ROSA

Ao invés de encontrarmos os pratos mineiros na vida doméstica e familiar de Guimarães Rosa, foi preciso esperar para reencontrá-los na literatura. Talvez, comer a comida familiar do lugar de origem tenha se tornado um hábito raro, desde que ele se tornou um diplomata.

É possível dizer que o âmbito doméstico de Aracy era o espaço onde se cultivavam as práticas alimentares da culinária cosmopolita, enquanto a literatura de Guimarães Rosa era o espaço próprio para preservar os hábitos da culinária regionalista. Essas preferências à mesa expressavam as origens e destinos dos Rosa.

Mas o que comiam seus altos personagens, homens do sertão? Leonardo Arroyo (1984), ao analisar a cultura popular em *Grande sertão: veredas*, destaca a alimentação dos jagunços. A busca da dieta dos prazeres, contudo, nos levou ao encontro dos romances mais sensuais de Guimarães Rosa, “Dão-Lalalão” e “Buriti”, presentes no livro *Noites do sertão*. Isso não é à toa: “noite” aqui pode muito bem significar amor e desejo. A noite desperta no sertão toda a transgressão de que a sexualidade é possível.

“Dão-Lalalão” nos conta do ex-boiadeiro e matador de jagunços Soropita, que

tomara para se casar a ex-prostituta Doralda. No caminho de volta para a casa, de Andrequicé ao Æo, Soropita encontra seu antigo amigo Dalberto. Teme agora que ele ou os homens de sua comitiva pudessem ter conhecido o passado de sua mulher. Desenrola-se a partir disso toda a trama do ciúme.

A caracterização das personagens, em suas preferências à mesa, ocorre sob a influência do passado que se quer ocultar. Soropita é descrito com suas armas, matador de muitas mortes, que carregava no próprio corpo as cicatrizes do passado. “Soropita não comia galinha, se visse matar. Carne de porco, comia; mas, se podendo, fechava os ouvidos, quando o porco gritava guinchante, estando sendo sangrando. E o sangue fedia, todo sangue fedor triste” (ROSA, 2006, p. 477). Doralda é caracterizada, como mulher, muito mulher, pelo cheiro e pelo riso. E o que dizer de suas maneiras à mesa? “Doralda tinha apetite contente em mēsa, com distintas maneiras” (ROSA, 2006, p. 480). “Soropita não aceitava carne assada malmal, fêbras vermelhas, sangue se vendo. Doralda guisava para ele tudo de que ele gostava, nunca se esquecia: ‘Tu entende, Bem: comer é estado, daí vem uma alegria...’ Mordia” (ROSA, 2006, p. 480).

Depois de reencontrar Dalberto, Soropita conduz o amigo para casa e o convida para jantar. Mas ele não tinha com que se preocupar. Dalberto, com a boca cheia de quiabo com galinha, lágrimas em muitos olhos, que a comida tinha levado pimenta, não apunha malícia ao ver Doralda. O amigo hospedador lhe oferecera pouso. Doralda confirmava, cortando a carne de porco com faca e garfo. Soropita se levantava para buscar cerveja. E Dalberto se servia ele mesmo de angu. Depois do doce, Soropita queria prestar as palavras amáveis na cozinha.

Doralda oferecia café e tinha aceitado conversa com Dalberto a respeito de Montes Claros! Sabia, portanto. Dúvida não tinha mais. Dalberto tinha estado com ela. Ele mesmo, Soropita, não tinha conhecido Doralda assim? Até imaginasse que ele não conhecia o passado dela e iludido se casara. Ah, isso não. Soropita era homem com mortes afamadas!

Doralda era dele, porque ele queria e podia, a cães, tinha desejado. Idiota, não. Mas, então, que ficasse sabendo o Dalberto. Ali, de praça, sabendo e aprendendo que o passado de um ou de uma não indenizava nada, que tudo só está por sempre valendo é no desfecho de um falar e gritar o que quer! (ROSA, 2006, p. 530).

Agora, Soropita está à altura de si mesmo e pode decifrar o próprio destino. É o que mostra Bento Prado Jr. (2000) no texto “O destino decifrado”. Soropita e Doralda tinham ambos um passado a ocultar. Ele não podia ver o sangue da carne, como matador de jagunços que era. Ela tinha apetite contente em mesa, para quem comer é um estado de alegria, como prostituta que havia sido. É o ciúme de Soropita que permite trazer o passado proibido de Doralda para o presente. Somente ao reconciliar-se com seu destino, ele é capaz de conversar sobre a verdade do passado dela.

Se “Dão-Lalalão” apresenta o prazer da mesa como um desejo oculto do sujeito que precisa ser decifrado para que se possa assumir o próprio destino, em “Buriti”, o prazer da mesa é organizado pelo falo que domina a paisagem em seu papel de representante do desejo.

A história de “Buriti” começa com as lembranças de Miguel, quando retorna à

fazenda Buriti Bom, após a primeira visita. Ele é esperado como aquele que irá pedir a mão de Glorinha. Depois, a história é recontada pela perspectiva de Lalinha, que havia sido raptada pelo sogro, iô Liodoro, após ter sido abandonada pelo marido, à espera de que um dia o filho voltasse para casa.

Quando se referia aos moradores do Buriti Bom, nhô Gualberto Gaspar comentava que iô Liodoro, por mais rijo e fogoso que fosse, não queria se casar pela segunda vez. Ali, havia as duas filhas moças: uma tão diversa da outra. Maria da Glória era como se estivesse “no ponto justo, escorrendo caldo, com todos os perfumes de mulher para ser noiva urgente” (ROSA, 2006, p. 642). Maria Behú não acharia quem quisesse se casar com ela, triste e feia que era. Não deixava de reparar também que o compadre iô Liodoro “carece mais de lazer de catre do que um outro, muito mais” (ROSA, 2006, p. 674). “Ele é viúvo são, sai aos repentões por aí, feito cavalo inteiro em cata de éguas, cobra por sua natureza. Garanhão ganhante... Dizem que isso desce de família, potência bem herdada” (ROSA, 2006, p. 675).

Toda a potência da família parece ter sido herdada da Vovó Maurícia e do Vovô Faleiros. Ela é quem diz: “A gente deve de ter muitos filhos, quantos vierem, e com amor de bem criar, desistidos cuidados de se ralar, sem sobrossos: que Deus é estável. Mas a gente se casa não é só para isso não – a gente se casa será é para lua-de-mel e luas-de-méis!...” (ROSA, 2006, p. 720).

A sexualidade aparece aqui organizada por um símbolo fálico que domina a paisagem. O Buriti-Grande era o maior, perante tudo, um tanto fora da ordem da paisagem. “O Buriti-Grande... podendo ser de pedra. [...] Plantava em poste o corpulento roliço. [...] E, em noite clara, era espectral – um só osso, um nervo, músculo” (ROSA, 2006, p. 692). Para a psicanálise, o falo não se confunde com o pênis, mas representa a função simbólica do desejo. Tanto o desejo do eu e do outro, quanto a diferença sexual entre ser ou ter o falo. O Buriti-Grande representava ainda a Árvore da Vida, símbolo sagrado da garantia da vida eterna. Aquele palmeirão descomunado corria o risco de que o derrubassem ou o deixassem derribar. Morto, porém, se oferece a nós em corpo e sangue, entrega a si mesmo no pão e no vinho. Deitado, cavavam-lhe no lenho um cocho, que ia se derramar até se encher de “róseo sangue doce, que em vinho se fazia; e a carne de seu miolo dava-se transformada no pão de uma grumosa farinha” (ROSA, 2006, p. 680-681). O motivo bíblico da Árvore da Vida é representado no sertão. Comer os frutos do Buriti-Grande permite a renovação da vida.

Aquela sociedade patriarcal, ao insistir em manter os laços de família, não permitia que a vida fosse renovada. Tendo sido feita prisioneira na fazenda, Lalinha via o tempo passar pelo ciclo das festas anuais. Durante o Natal, armava-se o presépio para exultar o nascimento de Jesus Nosso Senhor. Matavam boi, matavam porco. Era a festa. Iô Ísio trazia o doce-de-buriti, “aquele doce granulado e oleoso, marrom-claro, recendendo a tamarindo e manchando-se, no oscilar, como azeite-de-dendê: assim só as mulheres sertanejas acertavam de o preparar, com muito amor” (ROSA, 2006, p. 748-749). Depois da meia-noite, todos vinham à mesa para bem comer e beber. No São-João, toda gente dançava e cantava ao redor da fogueira. Mandioca e batata-doce assavam no borrar. Rejubilava o ato de comer, quando as mulheres da cozinha serviam os pratos fundos repletos de canjica “de leite, coco, queijo, manteiga e amendoim, com paus de canela nadantes” (ROSA, 2006, p. 765). Lalinha queria partir,

pois tudo ali parecia impedir os movimentos do futuro. E, agora, nem sabia bem como, começara a jogar cartas com o sogro. Ali não acontecia nada, era como se todo desejo morresse em semente.

Um dia, aconteceu. Uma noite, ela pôde conversar com iô Liodoro. “Assim tão linda, a gente mesmo acha, faz gosto...’[...] ‘O senhor acha? De verdade?’ [...] ‘Linda!’ [...] ‘A boca...’ [...] ‘Os olhos...’ [...] ‘E o corpo, o senhor gosta? A cintura?’ [...] Sim, a cintura, o busto, os seios, as mãos, os pés... Devagar, a manso, falavam tudo nela, os olhos e as palavras dele quentamente a percorriam” (ROSA, 2006, p. 787-788). Oferecia-se em palavras. Era um jogo erótico, como se a voz dele a pegasse no corpo. Mas não poderia tocá-la.

E Nhô Gualberto Gaspar dormiu um dia na casa. Após o jantar, os risos. Glorinha, atirada e saída. Nhô Gaspar, homem que escancarava a boca e se coçava nas pernas. Aquilo enojava. Iô Liodoro pediu o restilo para beber com o compadre Gual. Mas assim, num contentamento, quis mais. Mandou que Glorinha trouxesse o vinho. “O vinho-doce espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva” (ROSA, 2006, p. 797). Lala e Glória também bebiam. Ria-se e era bom. Uma vontade de gozar a matéria ávida da vida. E, tomando o cálice, beberam todos em memória da vereda viva o vinho de buriti, que conta os segredos dos Gerais.

Certa noite, houve uma mudança! Iô Liodoro lhe perguntou se ela não estaria cansada da vida da roça, querendo voltar para o conforto da cidade. Mais tarde, ela soube que chegara uma carta de Irvino, contando que agora teria um filho! Concluiu: “Ele sabe que não sou mais de seu Filho... [...] Só me quer, só me aceita, através do Filho!” (ROSA, 2006, p. 811).

Antes da partida, Glorinha revelou seu segredo. Não era mais virgem, tinha se tornado uma mulher. Pois sabia que Miguel não iria mais voltar. Lala decidiu então buscar Miguel, para a salvação de Glorinha! Falou com iô Liodoro que tinha que ir embora. Tudo terminado. Um nada. E, de repente, uma onda de viver. Ela falou-lhe quase ao ouvido: “Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...” (ROSA, 2006, p. 820). Agora se despia. Ia esperá-lo sobre as roupas do leito, em carne. Aí, de repente, a porta se abria. Era ele, que vinha para conhecê-la. No final da história, Miguel volta à fazenda para pedir a mão de Glorinha. “Vigia: que palmeira de coragem!” (ROSA, 2006, p. 828). O rapaz admirava a liberdade do Buriti-Grande para aprender a vida.

O Buriti-Grande exigia que a vida fosse renovada. Iô Liodoro representava uma sociedade patriarcal, insistindo em manter os laços de família, que impediam os movimentos do futuro. No santuário do Buriti Bom, a história do patriarcado pôde ser dissolvida com o mito dionisíaco, como mostra Luiz Roncari (2013). Beber o vinho de buriti, que contava os segredos do sertão, possibilitou a incorporação da força da natureza para que a vida se renovasse. O Buriti-Grande, símbolo fálico por excelência, exigia que se tivesse muita coragem para responder ao enigma do desejo.

O reencontro com a cozinha mineira só ocorreu após analisarmos os romances “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Então, foi possível encontrar as comidas mineiras dos dias

comuns – quiabo com galinha, carne de porco com angu – e dos dias de festas – canjica na noite de São João. Todos pratos mineiros, não sendo exclusivos da gente de Minas. Talvez, o licor de buriti, que guarda a memória da vereda viva, seja uma especialidade regional. Contudo, toda e qualquer receita para o amor somente será eficaz, como ensina *Noites do sertão*, se puder integrar o passado no presente para responder ao enigma da existência, bem como permitir os movimentos do futuro ao incorporar a força do desejo.

## SOBRE A AUTORA

**TÂNIA BIAZIOLI** é psicóloga, mestra e doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP/USP), onde defendeu a tese sobre *A quebra entre o passado e o futuro na cozinha caipira* (2018).

E-mail: [tania\\_biazioli@yahoo.com.br](mailto:tania_biazioli@yahoo.com.br)

<https://orcid.org/0000-0002-5460-4964>

## REFERÊNCIAS

- ABDALA, Mônica Chaves. *Receita de mineiridade: a cozinha e a construção da imagem do mineiro*. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- ABRAHÃO, Eliane Morelli. A escrita culinária: permanências e transformações. Campinas (1863-1940). In: PINHEIRO, Joaquim; SOARES, Carmen (Coord.). *Patrimônios alimentares de aquém e além-mar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, p. 47-62.
- ALGRANTI, Leila Mezan. História e historiografia da alimentação no Brasil (séculos XVI-XIX). In: CAMPOS, Adriana Pereira et al. (Org.). *A cidade à prova do tempo: vida cotidiana e relações de poder nos ambientes urbanos*. Vitória: GM Editora; Paris: Université de Paris-Est, 2010.
- ARQUIVO IEB/USP, Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. *Caderno. Receita Culinária*. Códigos dos documentos: ACGR-0046, ACGR-0047, ACGR-0048, ACGR-0050.
- ARQUIVO IEB/USP, Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. *Cardápio*. Códigos dos documentos: ACGR-0003, ACGR-1643, ACGR-1311, ACGR-1434, ACGR-1367.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984.
- CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. *À mesa com Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2001.
- CARNEIRO, Henrique Soares. *Comida e sociedade: uma história da alimentação*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- CARVALHO, Ana Cecília de. *O livro neurótico das receitas*. Belo Horizonte: Artesa, 2012.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.
- DÓRIA, Carlos Alberto. A cozinha nacional antes da feijoada. In: *Cozinheiro nacional*. São Paulo: Ateliê Editorial/Senac São Paulo, 2008, p. 7-26.
- ESSE viver ninguém me tira. Direção de Caco Ciocler. Brasil: BSB Serviços Cinevídeo Ltda., 2014.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas, volume 6*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7. ed. Recife: Fundaj/Editora Massangana, 1996.
- \_\_\_\_\_. Prefácio à 3ª edição. In: \_\_\_\_\_. *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.
- FRIEIRO, Eduardo. *Feijão, angu e couve*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1982.
- HERRMANN, Fabio; MINERBO, Marion. Creme e castigo. Sobre a migração dos valores morais da sexualidade à comida. In: CARONE, Iray (Org.). *Psicanálise de fim de século: ensaios críticos*. São Paulo: Hacker Editores, 1998.
- LAURIOUX, Bruno. Cozinhas medievais (séculos XIV e XV). In: FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo (Org.). *História da alimentação*. 8. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- LODY, Raul. *À mesa com Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de; CARNEIRO, Henrique. A história da alimentação: balizas historiográficas. *Anais do Museu Paulista*, v. 5, jan.-dez. 1997, p. 9-91. <https://doi.org/10.1590/S0101-47141997000100002>.
- MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma. Memória da leitura e rememoração da viagem: cartas de João Guimarães Rosa para Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 426-443.
- OUTRO sertão. Direção de Adriana Jacobsen, Soraia Vilela. Brasil: Instituto Marlin Azul, Galpão Produções, 2013.
- POULAIN, Jean-Pierre. *Sociologias da alimentação*. Florianópolis: UFSC, 2006.
- PRADO JR., Bento. O destino decifrado. Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- RONCARI, Luiz. *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ROSA, Aracy Guimarães. Breve conversa sobre Guimarães Rosa. Entrevista a Gilberto Cavalcanti. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1965, p. 5.
- ROSA, João Guimarães. “Dão-Lalalão” e “Buriti”. In: \_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SANTOS, Carlos Roberto Antunes dos. A alimentação e seu lugar na história: os tempos da memória gustativa. *Revista História, Questões e Debates – Dossiê História da Alimentação*, n. 42, Curitiba: Editora UFPR, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria; OTTE, Georg; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). “Diário de guerra” de João Guimarães Rosa. Documento do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.
- SCHPUN, Mônica Raisa. *Justa – Aracy de Carvalho e o resgate dos judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- WEINBERG, Cybelle. *Sabores inconscientes: receitas sem culpa*. São Paulo: Sá Editora, 2008.

# Ambivalências humanas e não humanas em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa

[ *Human and non-human ambivalences in “Meu tio o Iauaretê”, by Guimarães Rosa* ]

Gustavo de Castro e Silva<sup>1</sup>

Vanessa Daniele de Moraes<sup>2</sup>

**RESUMO** • Problematização dos limites humano/animal a partir do conto “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa. Ao explorar a noção de limite e a análise de mitologias que abordam o humano/animal, pretendemos circunscrever a presença da cultura indígena latino-americana e dessa mitologia no conto de Rosa. Analisaremos a presença do imaginário do jaguar nessa cultura e, para tanto, utilizaremos uma metodologia descritiva e interpretativa. Nossas conclusões apontam para a superação e a ultrapassagem desses limites pelos personagens rosianos no conto em questão. • **PALAVRAS-CHAVE** • Humano; animal; mitologias; “Meu tio o Iauaretê”; Guimarães Rosa. • **ABSTRACT** •

Problematization of the human-animal limits from the short story “Meu tio o Iauaretê” by Guimarães Rosa. In exploring the notion of limit and the analysis of mythologies that approach the human-animal, we intend to circumscribe the presence of the Latin American indigenous culture and its mythology in the story of Rosa. We will analyze the presence of the jaguar imaginary in this culture and, for that, we will use a descriptive and interpretative methodology. Our conclusions point to overcoming these limits by the rosean characters, in the story in question. • **KEYWORDS** • Human; animal; mythologies; “Meu tio o Iauaretê”; Guimarães Rosa.

Recebido em 18 de outubro de 2018

Aprovado em 15 de janeiro de 2020

SILVA, Gustavo de Castro e; MORAES, Vanessa Daniele de. Ambivalências humanas e não humanas em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 36-52, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i75p36-52>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

<sup>2</sup> Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

Noções como domesticação e ferocidade, civilizado e selvagem, superioridade e inferioridade (racional e afetiva) são geralmente associadas aos limites do ser humano e do animal. Algumas dessas noções nos ajudarão aqui a pensar e a problematizar o conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, que possui limites difusos, confusos e embaçados. A rejeição ao mundo “civilizado”, feita pelo personagem de Rosa, abre caminhos para discutirmos questões relacionadas às fronteiras e aos limites entre um e outro. Para um pensamento para além das fronteiras, utilizaremos estudiosos que problematizam a necessidade de abertura epistemológica e disciplinar, como Cyrulnik (2007) e Morin (2002). Ambos pensam o afeto de distância e proximidade humano/animal a partir da crítica à visão antropológica e biológica, que nos define como “sapiens-sapiens” e não como “sapiens-demens”.

Para discutir os afetos que problematizam a enrijecida “sapiência” humana, pretendemos desenvolver ideias de: Warburg (2008), que pensou esses limites a partir de sua experiência com os índios Pueblo, no Novo México, em 1895, assim como seus rituais antropomórficos; Agamben (2012), que observou a possibilidade da transcendência como passagem do humano ao espiritual; Galvão (1978) e Vélez Escallón (2018), que pensaram o conto rosiano a partir da questão mitológica e da separação natureza e cultura. Esses autores questionam justamente até onde vão esses limites. Sabemos que Guimarães Rosa começou a se interessar pelo tema dos felinos e do imaginário do humano/animal quando visitou a região da Nhecolândia, no Pantanal mato-grossense, em 1947. Naquela ocasião ele conversou e entrevistou caçadores de onças, os “zagaieiros”, que, com suas “azagaias” (lanças curtas e delgadas usadas como instrumento de caça), contaram seus feitos, lendas e experiências na relação com as onças. O escritor brasileiro conhecia as histórias acerca do jaguar, das onças e dos felinos no continente americano fosse pela experiência vivida em Mato Grosso, fosse no interesse pela cultura andina, nos anos em que morou em Bogotá (1942-1944), ou nas duas viagens que fez ao México, em 1945 e 1966.

## A NOÇÃO DE “LIMITE”

É bastante conhecido entre os estudiosos de Guimarães Rosa o seu amor à confecção de listas e à leitura de enciclopédias e dicionários. Esse amor está atestado na famosa entrevista concedida por Guimarães Rosa a Günter Lorenz, em 1965, em que disse:

Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia. (ROSA apud LORENZ, 1973, p. 346).

Foi justamente esse apreço pela confecção de listas que levou o escritor mineiro a elaborar uma lista de sinônimos da palavra “limite”, no Caderno de Estudos 19, que possui 42 expressões, que reportamos a seguir:

Limite, linda, marca, linha, discríme, discrímen, confins, têrmo, enclave, fronteira, raia, arraia, fimento, afimento (aut.), contérmino, extrema, extremadela, extremidade, sêsmo (aut.), terminação, barreira, meta, risca, remate, término, órbita, baliza, marco, pinoco, cipó, colunelo, bões (= marcos de pedra), fradépio, mogo, padrão, piquêta, malhão, marco primordial, linha principal, linha divisória, linha divisora, linha demarcatória. (ROSA, s. d., p. 21)<sup>3</sup>.

Seu interesse pela noção de limite pode ser reconhecido também mediante sua proximidade com o estudo da geografia; sua atividade profissional como chefe da Divisão de Fronteiras, do Ministério das Relações Exteriores entre 1957 e 1967; sua participação como membro efetivo e, depois, honorário, entre 1956 e 1967, no Conselho de Geografia, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e seu particular interesse em explorar os limites da linguagem e do próprio pensamento mediante a metodologia do elenco e da catalogação. Pode ser também que seu interesse por tal palavra advenha justamente de sua atenção à noção de infinito ou *Apeiron* (de *Perás* = limite, perímetro + partícula “a” = sem), que é o termo grego para “indeterminado”, “ilimitado” e “infinito”. Rosa também sabia que os mitos permitem uma visão de finito e de infinito, de limite e de ilimitado, sabia que os mitos carregam consigo imagens cosmogônicas, permitem orientação e fixam os limites entre o profano e o sagrado, o limitado e o sem limites.

O escritor mineiro tinha em mente que transpor uma fronteira implicava mudança espacial, às vezes do íntimo e familiar para um horizonte diferente, um espaço estrangeiro, desconhecido, em que o risco e o confronto com o diferente prevaleciam. Como sabemos, uma das imagens de limite surge justamente na figura da divindade grega Hermes, descrito por Vernant (2009, p. 198) como aquele que possui “extensões sem rotas, das terras não cultivadas”. A missão de Hermes é a de atravessar fronteiras, avançar rumo ao aberto. O ser humano é feito de um interior e de um exterior, sendo que o interior é tranquilizador, cerrado, estável, e o exterior,

3 Foi mantida a grafia original.

inquietante, aberto, móvel. Os gregos antigos, diz Vernant (2009, p. 198), expressaram isso na forma de duas divindades opostas e complementares: Héstia e Hermes. Héstia era a deusa do lar, senhora do coração da casa, sedentária, fechada sobre os humanos, personificava-se naquilo que era interior, fixo, delimitado, imóvel, com centro no grupo familiar, segurança face ao mundo exterior.

Hermes era nômade, vagabundo sempre a correr o mundo; passa sem cessar de um lugar a outro, rindo-se das fronteiras, das cercas, das portas, que ele transpõe por brincadeira, ao seu modo. Mestre das trocas, dos contatos, à espreita dos encontros, ele é o deus dos caminhos, onde guia o viajante, o deus também das extensões sem rotas, das terras não cultivadas, onde ele conduz os rebanhos, riqueza móvel. (VERNANT, 2009, p. 198).

Héstia e Hermes eram divindades que se opunham, mas que também eram indissociáveis. As oferendas dos viajantes estrangeiros, embaixadores, hóspedes vindos de longe, que cabiam ser ofertadas a Hermes eram, no entanto, depositadas nos altares de Héstia, como sinal de correspondência entre o interno e o externo. O ensinamento grego por detrás dessa prática era o de que, para que houvesse verdadeiramente um “interior”, era preciso cuidar, reverenciar e reconhecer o “exterior”, a fim de acolhê-lo.

Os pontos limítrofes entre os gregos congregavam um conjunto complexo de ideias que em sua maioria refletia uma dimensão do sagrado (SILVA, 2016) e se baseava em três tipos de imagens que se completavam entre si: a natural, a humana e a imaginada. A primeira dessas imagens estava associada às características físicas do que era “humano” e “natural”. Não havia entre os gregos uma ideia de “natureza” ou de “humano”, por exemplo, separada daquela de “sagrado”. Ou seja, a experiência do sagrado era uma imersão extática na unidade da natureza. Aquilo que os gregos consideravam “humano” era algo segmentado e moldado pelas necessidades da agricultura e da organização política. Os “limites” do humano eram associados ao próprio mundo de Héstia, ou seja, o mundo da família, que se estendia até o limite dos oceanos. A paisagem mítica ou imaginada entre os gregos comportava a memória coletiva, os ritos, as percepções e experiências, que conformavam, por sua vez, os distintos modos de ver o mundo e suas construções. Entre os gregos, os mitos tornaram-se componentes essenciais na organização psicopolítica. Permitiam uma visão de finito e infinito, carregavam consigo imagens cosmogônicas, permitiam orientação e fixavam os limites do espaço profano e sagrado e entre *Perás* (finito) e *Apeiron* (infinito).

Associada à ideia de limite (*Perás*), encontra-se a palavra (*Periodós*), que pode ser, segundo Silva (2016), entendida como invólucro, ou seja, aquilo que circunda e é capaz de separar o mundo ordenado do caos amorfo, o mundo estrangeiro do mundo conhecido, seja por meio de barreiras físicas impostas pela natureza ou por sanções divinas. O *Periodós* é um espaço organizado pelos deuses, uma hierofania, onde o sagrado é constantemente manifestado, fixando os limites e norteando o território habitável. O estabelecimento da noção de limites, no sentido de ordenamento de território, era essencial para a compreensão grega de cosmos. O espaço interno, aquele ocupado pelos seres humanos, era diferenciado do espaço externo, o território desconhecido, onde operava a noite e o caos.

As regiões de fronteira pertenciam, por isso mesmo, aos deuses. *Hora Metopia* (em grego) era o espaço do “entre” ou da transição, geralmente associado à deusa Artemis, divindade, por sua vez, associada às áreas de disputa, àquilo que preside a passagem do selvagem ao civilizado, da infância à fase adulta, do cognoscível ao incognoscível. Estelas de pedras, marcos dispostos nos cimos de montanhas ou santuários eram utilizados, muitas vezes, como demarcadores de fronteiras, enfatizavam o “encontro” entre os territórios políticos, ponto entre mundos, ou seja, atuavam como limites entre o sagrado e o profano, entre o sensível e o transcendente, conectando, simultaneamente, Polis e Phisys. Essa mesma ideia fronteira também aparece para a demarcação do território geográfico em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa: para explicar o motivo de sua solidão nos confins do sertão, o sobrinho do Iauaretê utiliza exemplos da paisagem natural. Lemos:

Acabei com as onças em três lugares. Da banda dali é o rio Sucuriú, vai entrar no rio Sorongo. Lá é sertão de mata virgem. Mas da banda de cá é o rio Ururáu, depois de vinte léguas é a Barra do Frade, já pode ter fazenda lá, pode ter gado. Matei as onças todas... Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu. Eh, nhem? Ahã-hã... Casa tem nenhuma. Casa tem atrás dos buritis, seis léguas, no meio do brejo. (ROSA, 1969, p. 131).

Desejamos, contudo, neste artigo, enfatizar e problematizar não o “encontro” de territórios políticos e de paisagens naturais, mas o encontro entre as noções de humanidade e a de animalidade, e entender como elas atuam entre o sagrado e o profano, o sensível e o transcendente, conectando, simultaneamente, o interior e o exterior.

## **AS CONEXÕES COM O MUNDO ANIMAL**

É possível pensar em humanidade e animalidade sem opor os dois conceitos? Até onde vai a pretensa soberania do homem sobre o animal? Warburg (2008) não considerava que o primeiro estivesse acima do segundo, numa escala valorativa. Quando permaneceu entre os índios Pueblo do Novo México e Arizona em sua juventude, observou um ritual de personificação animal: presenciou a dança do antílope em San Ildefonso, onde os índios colocavam uma máscara, dançavam e imitavam os antílopes. Nesse momento, eles se fundiam ao animal, ou seja, o ritual não era uma mera representação ou imitação, mas a própria integração humano/animal. Warburg conclui:

Os índios pagãos, tanto quanto as outras culturas pagãs deste mundo, se conectam com o mundo animal – mediante aquilo que costumamos chamar de “totemismo” – impulsionados por um temor reverencial, sob a crença de que os animais de diferentes espécies são os ancestrais míticos de suas tribos. Sua explicação do mundo como uma formação de relações inorgânicas não se distancia tanto do darwinismo: enquanto nós classificamos uma lei natural ao processo autônomo da evolução, os pagãos buscam compreensões nas conexões com o mundo animal. (WARBURG, 2008, p. 30 – tradução livre).

Entre as “conexões com o mundo animal”, gostaríamos de pensar a separação homem-animal via afetos, sobretudo, a partir daquele afeto de proximidade que costumamos chamar de “amor”. Segundo Morin (2002, p. 18), o amor tem origem na vida animal, um cão é gentil e afetuoso, muito mais do que o “animal-máquina” de Descartes, que simplesmente reage a estímulos. A afetividade se desenvolveu, segundo ele, entre mamíferos, como os cães. “Há, portanto, uma fonte animal incontestável no amor” (MORIN, 2002, p. 18). O afeto, por sua vez, tem relação direta com o calor nos mamíferos: do bebê que, quando nasce, chega ao impactante “mundo frio”, aos animais de pelo “término”, que procuram se aquecer junto à mãe ou aos irmãos. Esse calor se configura, mais tarde, nas relações afetuosas dos adultos mamíferos, que se concentram especialmente nos gestos da boca através da linguagem e do beijo:

Os mamíferos podem exprimir esta afetividade através do olhar, da boca, da língua, do som. Tudo aquilo que vem da boca já se torna algo que fala do amor, antes mesmo de qualquer linguagem: a mãe que lambe o filho, o cão que lambe a mão; esses fatos já exprimem o que vai aparecer e desenvolver-se no mundo humano: o beijo. Aqui reside o enraizamento animal e mamífero do amor. (MORIN, 2002, p. 19).

Mas o processo civilizatório distanciou bombasticamente nossa própria animalidade. Usou de artifícios prejudiciais à saúde em nome do progresso, nos afastou de nossos instintos. Um exemplo disso, é que, na Pré-História, o homem parecia agir instintivamente, como os animais, no tratamento das enfermidades: lambiam suas feridas, bebiam muita água e se aproximavam das fogueiras quando tinham febre. Cyrulnik (2007) chama a atenção para a mudança no comportamento dos cães a partir do pensamento ocidental. Nossa impregnação cultural modificou completamente o psiquismo deles, que antes tinham um comportamento mais selvagem (farejavam, caçavam) passando a agir como animais de estimação, dóceis, “civilizados”, cães de guarda, supercães! O autor atenta para o fato de que, mesmo que não sejam dotados de fala, seu comportamento parece imitar nossa linguagem humana:

Como todos os seres civilizados, eles latem muito, exprimindo assim sua participação em nossas trocas verbais. Contudo, se os cães pastores só latem com conhecimento de causa, os cães selvagens, por sua vez, pouco latem, pois todos os caçadores são calados, seja qual for sua espécie. (CYRUNIK, 2007, p. 1).

Nesse sentido, estamos nos afastando de nossa animalidade, ao invés de nos reconciliarmos com ela. Por isso mesmo trazemos para o diálogo uma narrativa em que as relações entre os animais e os homens se configuram de uma nova maneira: o conto “Meu tio o Iauaretê”, que integra a edição póstuma de *Estas estórias*, nos instiga a pensar em nossa natureza animal, que se emerge e transborda quando em contato com o meio selvagem.

## “O IMPOSSÍVEL RETORNO”<sup>4</sup>

O sobrinho do Iauaretê, personagem-narrador que emblema o conto<sup>5</sup> de Guimarães Rosa, é a voz da narrativa. A identificação dele com as onças se mostra no comportamento, na linguagem e nos afetos. Não sabemos exatamente o que diz o seu interlocutor, apenas inferimos essa identificação pela fala do narrador. O sobrinho do Iauaretê, ou Tonho Tigreiro<sup>6</sup>, como é chamado por alguns, era um agregado de fazendeiro que tinha a tarefa de “desonçar” o sertão, mas “vai gradativamente rejeitando o civilizado e se reconhecendo no animal. Acaba preferindo onças a homens, acaba virando onça e matando homens” (GALVÃO, 1978, p. 15). Nota-se que é um sertanejo que não esconde seu parentesco com as onças, sobretudo quando passa a se arrepender de ter caçado muitas delas: “Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente” (ROSA, 1969, p. 129). O conto vai revelando que não somente há um parentesco entre esse homem e as onças, como também a própria personagem vai se revelando um felino: gosta de onça e se comporta como uma; conhece cada uma daquelas que habitam os “gerais”: onça, jaguar, canguçu, pintada, pinima, malha-larga, jaguaretê, jaguaretê-pixuna, pixuna, maçaroca, suassurana e tigre.

Num hibridismo do fantástico com o real, conseguimos captar a linguagem do sertanejo, das onças e do indígena<sup>7</sup>, e vemos um desfecho trágico: ao demonstrar ao seu interlocutor que está se transformando em onça ou mesmo retornando ao estado de onça, ele o amedronta cada vez mais. O epílogo dá margens para a interpretação de que ele pode ter sido fuzilado ou para o fato de ter atacado o interlocutor ao se metamorfosear em onça. A narrativa é feita aos goles de cachaça e com onomatopeias magníficas, mesclando o falar sertanejo aos grunhidos. É o momento em que

---

4 Esse é o título de um ensaio de Walnice Nogueira Galvão que faz parte de seu livro *Mitológica rosiana* (1978).

5 Narrativa que foi deixada pronta por João Guimarães Rosa antes de falecer. Esse conto foi reunido junto com outros oito que ele preparou e publicado postumamente pela Editora José Olympio (que posteriormente passou os direitos autorais para a editora Nova Fronteira). A primeira edição de *Estas estórias* é de 1969, mas Byron Vélez Escallón (2018, p. 293) lembra a publicação prévia na revista *Senhor* em 1961 e que Rosa também já havia anotado ter concluído esse conto em 1949, logo após o episódio conhecido como “Bogotazo”, na Colômbia.

6 Esse personagem/narrador afirma não ter mais nome, embora tenha sido nomeado de Bacuriquipera pela mãe e de Tônico pelo pai, além de alguns apelidos, como Macuncôzo ou Tonho Tigreiro. “Agora tenho nome mais não...” (ROSA, 1969, p. 144).

7 Eduardo Viveiros de Castro, no artigo “Os involuntários da Pátria” (2017) explica a diferença entre “índio” e “indígena”. O primeiro termo refere-se aos membros e comunidades conscientes “de sua relação histórica com os indígenas que viviam nesta terra antes da chegada dos europeus”; receberam essa nomeação porque os desbravadores achavam que haviam chegado às Índias. Já a palavra “indígena”, mais antiga, significa “gerado dentro da terra que lhe é própria, originário da terra em que vive” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 3).

a linguagem se desarticula, tornando-se grunhidos, que o interlocutor percebe a metamorfose e lhe aponta a arma. Galvão observou:

[...] longe de ser mera estória de lobisomem ou fábula de licantropia, é uma profunda reflexão sobre natureza e cultura [...]. Trata-se de um texto literário ímpar, como fina percepção do que é tragédia da extinção de culturas, que ocorreu e ainda ocorre extensamente neste nosso continente americano, do Ártico à Antártida. (GALVÃO, 1978, p. 19).

Dentro da ideia de interferências culturais, “o cru se torna ou cozido, por mediação da cultura, ou podre por mediação da natureza” (GALVÃO, 1978, p. 18). Interessante perceber, pelas vias antropológicas, que o domínio do cru (natural, sem acultramento, pré-fogo) atrai o narrador para suas origens. Ele deixa para trás seu perfil dominador, o de caçador de onças (território do cozido, do acultramento pelo homem branco) para optar pelo cru (a sua natureza animal, sem a dominação “cultural”). No entanto, a personagem transita nas fronteiras entre um e outro, especialmente quando nos é revelado o elemento “fogo”: o fogo que simboliza sua cachaça, o fogo da arma que o mata.

A personagem rosiana, ao que parece, não está se metamorfoseando num bicho ou “se animalizando”; ela já demonstra, desde o início de “sua prosa”, ser um bicho do mato. Acontece então um reconhecimento, a personagem se identifica com aqueles felinos, seus parentes, como se fosse um animal mesmo, e, essa, a sua origem. Iauaretê é um nome de onça, e isso significa que o narrador é sobrinho de jaguar, jagaretê. Ou filho, noutra leitura, pois, no tupi, o irmão da mãe é o pai, como percebe Galvão (1978, p. 19). Em sua busca, ela vai descobrindo parentescos que explicam uma genealogia bastante convincente. Observa, por exemplo, as repetidas afirmações do narrador sobre a onça ser de sua família e também quando ele diz “ser” onça, já que seu tio Jagaretê é irmão de sua mãe:

Ou, sendo *tutira* em tupi o tio irmão da mãe, as afirmações apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. [...] o título *Meu tio o Iauaretê*, sintética e admiravelmente, propõe o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos. Ao mesmo tempo afirma: não pertenço à raça branca de meu pai, pertenço ao clã tribal de minha mãe, cujo totem é a onça. A onça, sendo totem do clã tribal de minha mãe, é meu ancestral, meu antepassado, minha origem; e a ele regresso, à onça, defraudado senhor-do-fogo. (GALVÃO, 1978, p. 21).

Observem os termos usados por Galvão: ancestral; antepassado; origem; regresso. Concordamos com eles para pensar que o narrador não “se transforma em onça”, mas “retorna” à sua origem. A autora destaca, ainda, outras relações homem-animal pelo viés dos mitos e cultos ancestrais e aponta:

Na região do atual México, dentre a infinidade de povos que ali se misturaram durante milênios, uma das culturas mais antigas é a do povo-jaguar, os Olmeca da Fase La Venta. As representações em pedra mostram figuras antropomórficas, cujos rostos misturam aos humanos traços felinos: boca arreganhada, caninos salientes, olhos

repuxados, nariz achatado e sobrancelhas flamíferas. Esse povo tem no jaguar o seu ancestral; nasceram da cópula entre uma mulher e um jaguar, de que resultou um bebê-jaguar. (GALVÃO, 1978, p. 14).

La Venta, no estado de Tabasco, e San Lorenzo, estado de Vera Cruz – ambas as regiões no México –, contam com os maiores registros nesse tipo de escultura olmeca. Tais civilizações, no entanto, tiveram fim com uma catástrofe que destruiu os monumentos. Os olmecas representavam animais, com suas esculturas, sendo o maior deles o jaguar, visto como um deus. Consideravam-no sinônimo de beleza e faziam com que os bebês que nasciam já tomassem a forma do animal, achatando suas cabeças, lixando os dentes para que ficassem pontiagudos, cortando o lábio superior da criança. Levya (2018, p. 28 – tradução livre) pontua: “Esse tipo de pensamento também foi herdado às culturas pré-hispânicas posteriores nas quais é comum a imagem do nahual, um ser metade homem metade animal, que tem muitos poderes mágicos e protetores”.

Sabe-se que a cultura olmeca foi depois absorvida por outras culturas, como os zapotecas de Oaxaca e, em seguida, os maias. Para os olmecas algumas estátuas representam seres sobrenaturais – a maioria com partes humanas e feições de animais. Na região chamada Potrero Nuevo encontram-se estátuas em mau estado de conservação, como a de uma mulher, de costas, e, sobre ela, um jaguar, como se os dois estivessem copulando. O jaguar era considerado o deus mais poderoso das culturas pré-hispânicas, e a águia era o animal preferido das culturas posteriores, que enfrentaram os espanhóis. A disputa entre os dois foi inevitável: “Em algum momento, quando os velhos povos desafiaram os novos, teve lugar uma disputa entre jaguares e águias” (LEVYA, 2018, p. 37 – tradução livre).

Para a leitura do conto de Rosa, Galvão (1978) teceu ligações mitológicas entre o leão, a onça, o tigre em vários registros espalhados pela América, sobretudo, no México. Ela se recorda do *Popol Vuh*, o códice maia que escapou à queima dos conquistadores das Américas e que consta de vários registros de felinos misturando-se aos homens. Em algumas imagens nas pedras, tigres cravam as patas num homem e retiram seu coração. Esse imaginário chega ao Brasil, como sabemos, sobretudo no folclore e nas Cavalhadas<sup>8</sup>. Lembrando o relato de Warburg, no início deste trabalho, percebemos muitas semelhanças entre os ritos antropomórficos do México e algumas manifestações brasileiras.

---

8 Essa festa de Goiás, de origem ibérica, aparentemente não teria por que usar um animal americano em suas indumentárias. Mas a Cavalhada (ritual que representa os conflitos entre cristãos e mouros) é interpretada por Carlos Rodrigues Brandão como um conflito “que se dá no mundo humano, se reconcilia no nível sobrenatural, sendo indispensável para essa reconciliação que o ‘espião mouro’, usando pele e máscara de onça e imitando seus modos, como representante da natureza seja inicialmente eliminado, e a tiros de armas de fogo” (apud GALVÃO, 1978, p. 16).

## JAGUARETÊ E JURUPARI

Além da região do México, vemos indícios do jaguar sendo venerado em outros lugares. O Museo del Oro, em Bogotá (Colômbia), traz representações dos felinos na região de San Agustín, por exemplo, que datam do primeiro milênio depois de Cristo. Os povos dessa região faziam esculturas em pedras para reverenciar o homem-jaguar.



**Figura 1** – Escultura de San Agustín. Museo del Oro (Bogotá), junho de 2018 – arquivo pessoal

O museu também informa que o jaguar foi um símbolo associado ao poder e à religião na América de tempos antigos. Em suas paredes, lemos:

Evidências materiais e textos revelam que personagens de alto nível tinham nomes alusivos a felinos, utilizavam atavios elaborados com suas peles, pintavam manchas em seus corpos e levavam caudas e unhas grandes. Nesses tempos, se guardavam seus crânios enquanto ferozes imagens felinas se faziam de guardiães<sup>9</sup>.

De modo semelhante ao ritual presenciado por Warburg no México, as crônicas colombianas narram que caciques e sacerdotes se transformavam em “grandes gatos”, comunicando-se com outros espíritos de jaguar durante a cerimônia. Além dos rituais, viam na escultura uma maneira de imortalizar sua imagem e seu poder.

9 Escritos fotografados no Museo del Oro, Bogotá (Colômbia) em 13/6/2018 (tradução livre).

Recorriam, assim, a escultores, que deixavam os trabalhos sobre pedras vulcânicas, sempre simbolizando homens e mulheres ornamentados com as distinções de seu clã para diferenciar seu poder diante da comunidade.



**Figura 2** – Figura antropomorfa. Região arqueológica de San Agustín, Huila (Colômbia). 1-900 d.C. Pedra polida e talhada



**Figura 3** – Pingente jaguar. El banco Magdalena, 350 d.C.

A narrativa de João Guimarães Rosa não se distancia desses mitos e narrativas advindos do período anterior à colonização da América, até mesmo quando pensamos nos disfarces, na consciência do homem em querer agir como felino – no caso, a onça. O personagem revela logo no início do conto: “Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça... Cê não pode entender onça. Cê pode? Fala! Eu aguento calor, guento frio” e, numa outra passagem: “Só sei o que onça sabe” (ROSA, 1969, p. 128; p. 133).

Num dos mitos coletados na Colômbia, temos que o tigre era humano, era pajé. Vestia-se de tigre e atacava os homens de outro clã, assim como atacava as jovens antes da puberdade, fazendo carícias nelas com sua cauda. Diz a lenda, ainda, que, quando se disfarçava de tigre, pedia que o chamassem pelo nome de homem para que não o matassem por engano. Um homem não o chamou, e, então, o mataram<sup>10</sup>. Análoga a essa lenda, da bacia do Uaupés também pode ter saído a ideia para o conto

---

<sup>10</sup> Esse fragmento encontra-se na parede do Museo Del Oro, mas foi extraído dos mitos da etnia desana. Os índios que aí vivem estão na fronteira do Brasil com a Colômbia, à margem do rio Uaupés (tradução livre).

de Guimarães Rosa, como chama a atenção Vélez Escallón (2018). Ele atenta para o fato de que a narrativa de Yuruparý pode ter dado origem ao Iauaretê, inclusive se pensarmos nas nomenclaturas:

Os nomes Yavaraté e Iauaretê são transliterações diferentes da mesma palavra *ñe'engatú*, a mesma língua *yeral* que o índio Maximiano José Roberto (que era parcialmente Tariano) usara na sua versão da *Lenda de Jurupari*, posteriormente traduzida ao italiano e publicada pelo explorador Ermanno Stradelli em 1890. (VÉLEZ ESCALLÓN, 2018, p. 287).

Jurupari, nas contribuições ao conto do Iauaretê, se destaca também por sua lei musical (músicas secretas, destinadas a homens, onde a interdição tem a morte como punição), que, dentre os instrumentos, tem-se o *iasmeserené* ou *jaguar*, em língua tariana. A concepção da figura de Jurupari acontece através da fecundação do suco de uma fruta, *phiyacan*. Seu caráter é ambíguo: fasto e nefasto, animal e divino, vegetal e humano, de acordo com Vélez Escallón (2018, p. 287). Ambiguidade<sup>II</sup> que também é marcada na fala de Castro (2015) acerca do mito de Jurupari, pois a dualidade contribui com os rastros da formação do imaginário do povo brasileiro. A visão de que somos “ou isso ou aquilo”, e não “isso e aquilo”, também foi reforçada com a imposição do pensamento do homem branco quando em contato com os indígenas. Quando os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil, empenharam-se em classificar os deuses dos povos que aqui viviam; identificaram que os povos e os pajés adoravam, entre outros, uma divindade chamada “Jurupari” – ser complexo, contraditório e temerário: “Em uma cabeça que pensa de forma binária (bem e mal, por exemplo) só pode haver forças opostas, deus *versus* demônio” (CASTRO, 2015).

Vélez Escallón (2018) aponta para o conhecimento de Rosa sobre a lenda de Jurupari por sua erudição, poliglotismo e, sobretudo, pelo fato de Rosa ter sido chefe do Serviço Brasileiro de Demarcação de Fronteiras. O mito de Jurupari teve muita difusão e versões diferentes. Vélez Escallón observa no conto de Rosa sete pecados capitais, impostos pelos cristãos no processo de aculturação do índio, que ditam as regras para que o sobrinho do Iauaretê os matasse (ou desejasse matar). O narrador diz não matar por dinheiro, mas sim porque, para ele, são todos “doentes”. E as doenças percebidas por Vélez Escallón são os próprios pecados, que ele enumera: 1) gula – Preto Bijibo; 2) ira – Seo Rioporo; 3) preguiça – Jababora Gugué; 4) avareza – Jababora Antunias; 5) inveja – Preto Tiodoro; 6) luxúria – Maria Quirineia (perdoada); 7) soberba – Veredeiro seo Rauremiro e família. Fecha-se, assim, um ciclo de assassinatos provocados pela não aceitação dos pecados alheios. Essas motivações são derivadas, justamente, a partir da catequização do branco sobre os índios – a “doença do progresso”, ou ainda “a própria voragem civilizatória que impõe domesticação a tudo que não conhece através de tudo o que exclui” (VÉLEZ ESCALLÓN, 2018, p. 319).

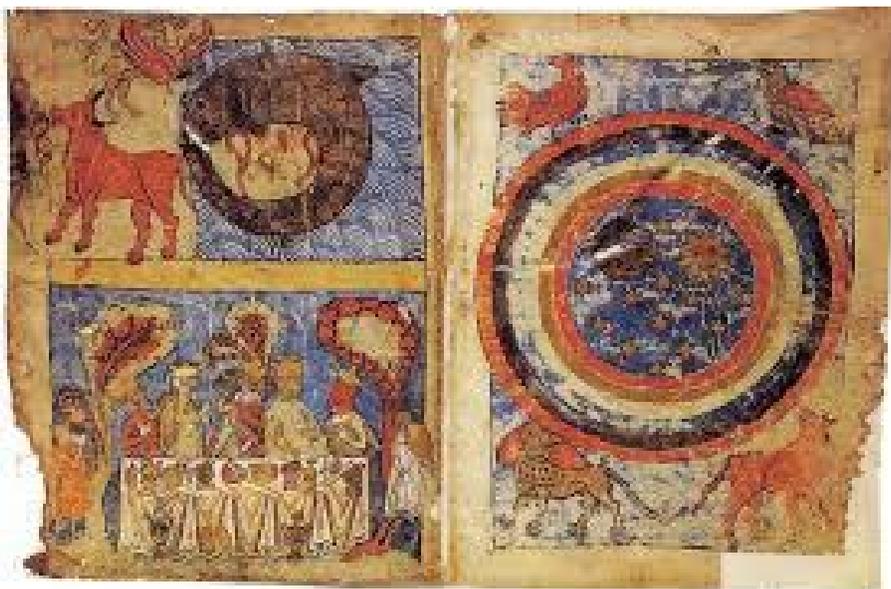
II A canção de Caetano Veloso intitulada “Tigresa” (do álbum *Bicho*, lançado em 1977) vai apontando características de uma felina e destacando as ambiguidades presentes na mulher pela qual o eu-lírico se encantou. Dentre tantas dualidades encontradas na letra, essa se destaca: “me falou que o mal é bom e o bem cruel”.

## A ALMA DA GENTE E DOS BICHOS

Agamben (2012, p. 9) nos conta sobre a existência de uma bíblia hebraica do século XIII que contém, dentre outras imagens, um banquete em mesa farta no qual os justos não são representados com cabeças humanas, e sim com cabeças de animais. Não se sabe ao certo o motivo dessas representações, mas ele aposta nos estudos de Sofia Ameisenowa, pesquisadora que tentou aplicar os métodos de Warburg aos materiais judaicos. Nessa concepção:

[...] as imagens dos justos com feições animais deveriam reportar-se ao tema gnóstico-astroológico da representação dos decanos teromórficos, através da doutrina gnóstica segundo a qual os corpos dos justos (ou melhor, dos espirituais), reascendendo após a morte em direção aos céus, transformam-se em estrelas e identificam-se com as potências que governam cada céu. (AGAMBEN, 2012, p. 10-11).

As estreitas relações humano/animal vão sendo explicadas de acordo com a tradição rabínica, em que os justos esperam, ainda vivo, o Messias. Nos textos maniqueus consta que esses arcontes estão representados pelas cinco partes do reino animal: os bípedes, os quadrúpedes, os pássaros, os peixes e os répteis, “de tal forma que a representação teromórfica dos arcontes remete diretamente para o tenebroso parentesco entre macrocosmo animal e microcosmo humano” (AGAMBEN, 2012, p. 11).



**Figura 4** – Bíblia hebraica do século XIII: a visão de Ezequiel; os três animais das origens; o banquete messiânico dos justos (AGAMBEN, 2012, p. 6)

Para Agamben, a vida é algo que não se conceitua e, por isso mesmo, deve ser

articulada e dividida. Tal articulação, para ele, tem um ponto crítico: Aristóteles, no *De anima* separa declaradamente o animal daquilo que não tem vida: é através do viver que o animal se distingue do inanimado. Na visão aristotélica, muitas coisas podem ter vida (o pensamento, o movimento e a sensação, por exemplo), mas nem todas têm alma. A partir dos pressupostos de Bichat<sup>12</sup>, Agamben assinala a importância desses conhecimentos, uma vez que, num procedimento cirúrgico moderno com anestesia, por exemplo, o que está em jogo é a possibilidade de separar esses “dois animais” e depois de religá-los. Para ele, a biopolítica, iniciada no século XVII e muito analisada por Michel Foucault, traria questionamentos essenciais para o conceito de vida vegetativa. Ainda hoje a questão da eutanásia é muito polêmica e o Estado intervém com suas próprias leis sobre a continuação (ou não) de vidas que não apresentam mais atividade cerebral, além da tão polêmica questão da descriminalização do aborto. O filósofo italiano propõe que pensemos no “homem como aquilo que resulta da desconexão destes dois elementos” (AGAMBEN, 2012, p. 29); e que investiguemos o que é o homem diante dessas divisões; que pensemos como foi separado dos outros seres (não tomando posição, mas refletindo sobre esse “afastamento”). A sua intuição diz que até as relações com o divino dependem, de algum modo, da esfera mais obscura (aquela que nos separa do animal).

## CONCLUSÕES

O encontro entre as noções de humanidade e de animalidade em “Meu tio o Iauaretê” nos ajuda a questionar os limites do civilizado e do selvagem, além da suposta superioridade racional e afetiva do ser humano sobre os animais. O ser-jaguar ou a volta ao estado originário (“de onça”) flerta também com os limites do que seria o sagrado e o profano, o sensível e o transcendente, ultrapassando e conectando, simultaneamente, o interior ao exterior, o humano ao animal. A nosso ver, o sobrinho do Iauaretê nunca foi totalmente civilizado, nem totalmente selvagem, existe nele uma latência humano/animal que não se separa, mas, ao contrário, retroalimenta sua dupla condição.

Entendemos que a separação humano/animal não deve ser pensada estritamente como oposição racional *versus* não racional. A partir da noção de “*demens*”, devemos pressupor que a loucura faz parte do humano, é necessária: traz consigo o ódio, a crueldade, a barbárie e a cegueira. Morin (2002, p. 7) diz que “o ser humano é um animal insuficiente, não apenas na razão, mas é também dotado de desrazão”. O que existe é a tentativa de controle do *homo demens* para que sobressaia o racional. Inibimos o *demens* para não deixar que o nosso lado homicida se revele, assim como nossas maldades e nossas imbecilidades. Morin reconhece os limites da razão e propõe que pensemos no hibridismo humano/animal. O conto de Rosa está impregnado de mitologia latino-americana, seja a do jaguar das civilizações andinas,

---

12 Marie François Xavier Bichat (1771-1802) estudaria a constituição tecidual dos órgãos através do método físico-químico, fazendo a distinção entre vida animal e vida orgânica. Bichat postulava que cada organismo humano possuía dois tipos de animais – o interior (o orgânico: circulação de sangue, fezes, excreções e assimilações) e o “literalmente” animal – o exterior (a vida na relação com o mundo, com o social).

seja a de Jurupari, seja a do Pantanal mato-grossense. O sobrinho do Iauaretê, que não é nem humano, nem animal, assume as duas condições ao mesmo tempo, semelhante a Jurupari, que possui o arquétipo do bem e do mal. Animais e homens não precisam se excluir, são seres duplos, nos quais ora sobressai o *sapiens*, ora o *demens*. As mitologias mesmo são capazes de juntar esses fragmentos todos sem conclusões, pois não há polaridades nessas narrativas – elas se ligam em algum momento, se transformam, se ampliam. São ambíguas. Nesse sentido, as narrativas dos felinos encontradas nas regiões de San Agustín, os rituais vivenciados por Warburg exaltando a personificação dos antílopes, os mitos olmecas e o conto rosiano não se excluem, mas se complementam.

## SOBRE OS AUTORES

**GUSTAVO DE CASTRO E SILVA** é professor de Estética da Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB) e autor de *O enigma Orides* (Hedra, 2015).

E-mail: [gustavodecastro@unb.br](mailto:gustavodecastro@unb.br)

<https://orcid.org/0000-0001-7126-6947>

**VANESSA DANIELE DE MORAES** é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAC/UnB, integrante do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Produção Literária (Siruiz) e autora de *Passagens abjetas* (Papa-livro, 2011).

E-mail: [quantasvanessas@gmail.com](mailto:quantasvanessas@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-2368-2337>

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução André Dias e Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, 2012.
- CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para obra de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- CASTRO, Gustavo. *A imaginação no Brasil: estética, mitologia e senso de transcendência*. Conferência na Escola Internacional de Arte, Literatura e Som na Cultura da Imagem Contemporânea, Sorbonne. Colóquio FAC/UnB, dezembro, 2015.
- CYRULNIK, Boris. *Os alimentos afetivos: o amor que nos cura*. Tradução Cláudia Berliner. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- LEVYA, José Mariano. *Olmecas, zapotecos y mixtecos: los indígenas de Mesoamérica IV*. Ilustraciones de Aleida Ocegueda. Ciudad de México: Nostra Ediciones, 2018.
- LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: EPU, 1973.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MUSEO DEL ORO. Exposição Permanente. Bogotá – Colômbia, junho de 2018.
- ROSA, João Guimarães. Caderno de Estudos 19. Manuscrito. Fundo João Guimarães Rosa, IEB/USP, código de referência JGR-CADERNO-19, s. d.
- \_\_\_\_\_. Meu tio o Iauaretê. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. Nota introdutória de Paulo Rónai. Capa de Poty. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969, p. 126-159.
- SILVA, Sued Ferreira da. A natureza da paisagem entre os gregos. *Revista Paranoá: cadernos de arquitetura e urbanismo*, n. 16, 2016, p. 175-182.
- VÉLEZ ESCALLÓN, Byron Oswaldo. *Do tamanho do mundo: o Páramo de Guimarães Rosa – com um Yavaratê*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018.
- VELOSO, Caetano. Tigresa. *Bicho*. Gravadora Philips, 1977, vinil, duração: 6:21’.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A travessia das fronteiras*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento. *Caderno de Leituras*, n. 65, Série Intempestiva, maio de 2017.
- WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Traducción de Joaquín Etorena Homaheche. Madrid: Editorial Sexto Piso, 2008.

# Grande sertão: veredas, um inventário da avifauna

[“Grande sertão: veredas”, a commented birdlife inventory]

Willian Dolberth<sup>1</sup>

Klaus F. W. Eggensperger<sup>2</sup>

**RESUMO** · O presente trabalho se propõe a inventariar as aves citadas no romance *Grande sertão: veredas*, classificando seus usos e traçando um panorama do processo criativo que as levou até as páginas do livro. Nosso objetivo é desvelar a natureza da representação da avifauna na obra, uma alternativa de leitura ecologicamente consciente que se opõe à perspectiva antropocêntrica que retrata os elementos da natureza de forma opaca e pitoresca. Acreditamos que uma abordagem ecocrítica nos permite reconhecer novos aspectos do complexo processo de criação rosiano, um amálgama de ciência natural e cultura popular originando uma mimese da natureza que fecunda diversos outros motivos dentro da obra. • **PALAVRAS-CHAVE** · Ecocrítica; avifauna; Guimarães

Rosa. • **ABSTRACT** · The present paper aims to inventory the birds mentioned in the novel “Grande sertão: veredas”, classifying them and tracing a panorama of the creative process that brought them to the pages of the book. Our goal is to unveil the nature of the avifauna representation in the work, an ecologically conscious reading alternative in opposition to the anthropocentric perspective that treats the natural elements in an opaque and picturesque way. We believe that an ecocritical approach allows us to recognize new aspects of the complex rosian creation, an amalgam of natural science and popular culture originating a mimesis of nature that fecundates several other motifs within the work. • **KEYWORDS** · Ecocriticism; birdlife; Guimarães Rosa.

Recebido em 7 de agosto de 2019

Aprovado em 23 de fevereiro de 2020

EGGENSPERGER, Klaus F. W.; DOLBERTH, Willian. *Grande sertão: veredas*, um inventário da avifauna. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 53-70, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i75p53-70>

1 Universidade Federal do Paraná (UFPR, Curitiba, PR, Brasil).

2 Universidade Federal do Paraná (UFPR, Curitiba, PR, Brasil).

## O INVENTÁRIO

*Uma anhuma rasou por cima de nós  
tocando fagote. Eu disse para o Rosa  
ouvir: o canto desse pássaro diminui a  
manhã. Rosa pôs tento. Ele tinha uma  
sede anormal por frases com ave.*  
(BARROS, 1994, p. 19).

Para um observador de aves, a leitura do *Grande sertão: veredas* representa uma experiência análoga ao caminhar num território silvestre. Em meio a um diálogo ou no devaneio de uma travessia é possível que uma vocalização furtiva arrebate completamente a atenção; sendo ela naturalmente sinestésica, um chamado penado, suscita uma memória ecológica buscando reconhecer o emissor, sua localização, a intenção de seu chamado e, no caso da literatura, a ligação desses elementos precedentes com os demais elementos da narrativa. As autoras Durães (1999) e Meyer (2017) ressaltam a importância dessa relação entre a dimensão ecológica e outros temas presentes no romance rosiano, indicando que o mundo natural não está apartado dos outros motivos, uma vez que ele não se manifesta “como um palco, cenário ou moldura onde se desenrola a ação [...]”. A narrativa é construída de modo que a realidade humana se entrelace com o mundo natural de tal forma que a identidade de cada um seja o resultado de uma relação de reciprocidade” (MEYER, 2017, p. 28). A partir dessa perspectiva, quando identificamos as aves dentro do romance nós damos um passo em direção ao conhecimento holístico do sertão, dado que “esta é a lei da natureza: nada está fechado em si, ou isolado, tudo na natureza está relacionado entre si” (DURÃES, 1999, p. 168).

No *Grande sertão: veredas* há uma recorrência notável de vocábulos descritivos e nominativos de origem ecológica, dentre os quais se encontram as aves; estes

são tradicionalmente deixados de lado na maioria das pesquisas que tematizam a obra. De acordo com Meyer (2017, p. 34), “um levantamento dos estudos sobre a obra de Guimarães Rosa aponta um volume pequeno de trabalhos vinculados ao tema ‘natureza’, que na maioria das vezes não se constitui em eixo central da reflexão”. Mas essa invisibilidade da natureza, tal como apontada por Meyer, não se restringe ao romance rosiano, pois segundo a ecocrítica ela é igualmente válida para inúmeras outras manifestações culturais.

De acordo com Fromm, a in experiência ecológica moderna é visível nos membros mais novos da espécie, uma vez que “para a criança comum dos Estados Unidos nos dias de hoje, a natureza é de fato um grande mistério, não na medida em que é incompreensível, mas na medida em que é praticamente inexistente em suas percepções”<sup>3</sup> (FROMM, 1978, p. 33 – tradução nossa). Já Manes argumenta que a incapacidade de perceber a natureza na modernidade é viabilizada pela nossa linguagem, a qual silencia os elementos naturais, tornando o discurso, instrumento do poder, uma prerrogativa exclusivamente humana. Esse monopólio linguístico opõe-se às sociedades animistas ou de caçadores-coletores, que admitiam o discurso dos animais, das plantas e até dos minerais que, para eles, produziam discursos inteligíveis e essenciais como elementos de sobrevivência, coesão social e cosmológica (MANES, 1992, p. 15).

O reconhecimento do processo milenar de dissimulação da natureza nas culturas humanas é muito importante para este trabalho, mas não é o nosso foco; em vista disso não nos aprofundaremos mais neste assunto que, oportunamente, nos serve de ponte para justificar nossa escolha de recorte. Escolhemos a avifauna como representativa da riqueza ecológica do romance analisado partindo da premissa de que as aves, mesmo esmaecidas pelo processo moderno de ocultação da natureza, são privilegiadas em relação a outros animais e vegetais por uma série de fatores.

Segundo Tüür, dentre os animais que se relacionam diretamente com o homem, a classe das aves é, provavelmente, a mais popular no que se refere à apreciação estética. A autora justifica sua afirmação ao expor a larga distribuição geográfica da classe, presente nos sete continentes, demonstrando também a facilidade da observação que pode ser feita em conjunto com outras atividades (almoçar, arar etc.) e o seu apelo multissensorial, que separa a avifauna de outras classes como as borboletas e os peixes ornamentais, que, apesar de possuírem um grande apelo visual, não vocalizam. As aves diferenciam-se desses também por suas estruturas epidérmicas estimadas pelos homens, as penas, que produzem uma sensação mais amistosa quando comparadas com escamas de peixe ou asas de borboleta (TÜÜR, 2009, p. 58).

Contudo, sabemos que, apesar de privilegiada, a apreciação estética das aves não é muito difundida na modernidade. De praxe, no mundo fenomenológico, o interesse dispensado às aves é visto como trivial quando compartilhado fora do círculo entusiasta do observador, prática que se repete na observação de aves na literatura. Felizmente a literatura é uma arte dialógica e, ao lermos *Grande sertão: veredas*, encontramos um interlocutor experiente e carismático que compartilha conosco a riqueza de suas observações.

---

3 No original: “To the average child of the United States in the present day Nature is indeed a great mystery, not insofar as it is incomprehensible but insofar as it is virtually nonexistent to his perceptions”.

Quem transpõe *Grande sertão: veredas* é guiado por um protagonista que paira os olhos no céu e aguça os ouvidos na mata, e o que ele vê e ouve é utilizado para traduzir uma infinidade de informações, por vezes essenciais, ligadas ao fio condutor da narrativa. A compreensão desse idioleto exige do viajante um conhecimento ecológico prévio ou a dedicação para obter novos conhecimentos durante a travessia, o que é fundamental para acessar o imo do texto. Afinal de contas, como afirma o próprio sertanejo: “não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras” (ROSA, 1956, p. 305)<sup>4</sup>.

Para o reconhecimento e refinamento desse inventário consultamos algumas obras influentes da ornitologia brasileira, como Sick (2001), Santos (1979) e Descourtiz (1983), utilizados para verificar nomes populares e também algumas relações etno-ornitológicas. Além disso, consultamos Sigrist (2014) e Van Perlo (2009) para apurar a distribuição geográfica de algumas espécies. As aves que ocorrem no sertão entre Minas Gerais, Goiás e Bahia com denominações amplamente reconhecidas ou com denominações populares identificadas foram adicionadas ao inventário. É interessante notar que nenhuma das espécies escolhidas por Rosa encontra-se fora de seu bioma, todas estão cuidadosamente espalhadas numa paisagem que respeita o princípio da verossimilhança ecológica.

Boa parte das aves citadas no romance denominam personagens e localidades, mas existem também novos verbos e interjeições inspirados na avifauna. Além da representação dentro da representação nós gostaríamos de atentar para a relação direta dos personagens com as aves; para esse fim nos foi necessário realizar uma distinção de usos da avifauna na obra através de um inventário fragmentado, considerando as citações conotativas (localidades, personagens, flora, verbos e interjeições) e as denotativas (aves específicas e genéricas).

No que se refere à relação denotativa, há a nosso ver duas formas de interação entre o homem e a avifauna no sertão rosiano: a apreciação estética, diretamente relacionada às qualidades femininas, e a relação pragmática, referente às práticas masculinas. A primeira relação se manifesta no contato inicial entre Riobaldo e Diadorim, ainda na infância, no de-Janeiro, onde ocorre a primeira experiência do narrador com a contemplação ativa dos elementos naturais:

Um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – quê-quê-quê? – o araçari perguntava. (ROSA, 1956, p. 104-105).

Aprendizado que seria retomado anos mais tarde no Rio das Velhas:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. (ROSA, 1956, p. 143).

---

4 Em todas as transcrições foi mantida a grafia original.

Ocasão na qual o já crescido narrador constataria a estranheza da apreciação estética das aves praticada por dois homens: “Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha” (ROSA, 1956, p. 143-144).

Herdada de Diadorim, a sensibilidade em relação às aves é assimilada e reproduzida por Riobaldo durante toda a narrativa, considerando que o relato tem caráter introspectivo: “O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo” (ROSA, 1956, p. 40-41).

As observações são raramente compartilhadas com outros homens, sendo só Diadorim: “Era mês de macuco ainda passear solitário – macho e fêmea desemparelhados, cada um por si. E o macuco vinha andando, sarandando, macucando: aquilo ele ciscava no chão, feito galinha de casa. Eu ri – ‘Vigia este, Diadorim!’ – eu disse” (ROSA, 1956, p. 286-287).

Otacília e algumas crianças que partilham dessa apreciação:

Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado. Mas Diadorim agora estava afastado, amuado, longe num emperreio. Principal que eu via eram as pombas. No bebedouro, pombas bando. E as verdadeiras, altas, cruzando do mato. – “Ah, já passaram mais de vinte verdadeiras...” – palavras de Otacília, que contava. (ROSA, 1956, p. 189).

Esses meninozinhos, todos, queriam todo o tempo ver nossas armas, pediam que a gente desse tiros. Diadorim gostava deles, pegava um por cada mão, até carregava os menorzinhos, levava para mostrar a eles os pássaros das ilhas do rio. – “Olha, vigia: omanuelzinho-da-crôa já acabou de fazer a muda...”. (ROSA, 1956, p. 289).

Já a relação pragmática com as aves se estabelece em diversos níveis, como dietético, representado pela caça das aves nativas pertencentes à família dos tinamídeos, como a perdiz (*Rhynchotus rufescens*): “Senhor caça? Tem lá mais perdiz do que no Chapadão das Vertentes...” (ROSA, 1956, p. 28); “Aí mais, quando tornei a rever Diadorim, constante vi, que andava à minha espera com os companheiros, num papuã, matando perdizes” (ROSA, 1956, p. 518).

A codorna (*Nothura maculosa*): “Dias inteiros, nada, tudo o nada – nem caça, nem pássaro, nem codorniz” (ROSA, 1956, p. 331). O inhambu (*Crypturellus sp.*): “Zé Bebelo disse, depois de derrubar o tal, com um tiro de nhambu, baixo” (ROSA, 1956, p. 96). O macuco (*Tinamus solitarius*): “O macuco me olhou, de cabecinha alta. Ele tinha vindo quase endireito em mim, por pouco entrou no rancho. Me olhou, rolou os olhos. Aquele pássaro procurava o quê? Vinha me pôr quebrantos. Eu podia dar nele um tiro certo. Mas retardei. Não dei” (ROSA, 1956, p. 287).

Também há a alimentação proporcionada pela avicultura, aplicável no sertão através de espécies exóticas como a galinha (*Gallus gallus domesticus*) e a galinha-d’angola (*Numida meleagris*):

O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha [...]. (ROSA, 1956, p. 15);

A saudade minha maior era de uma comidinha guisada: um frango com quiabo e abóbora-d'água e caldo [...]. (ROSA, 1956, p. 168);

Onde tive os usuais agrados, com regalias de comida em mesa. Sendo que galinha e carnes de porco, farofas [...]. (ROSA, 1956, p. 444);

[...] hóspede de seo Josafá Ornelas. Tomei caldo-de-galinha, deitado em lençóis alvos, recostado. (ROSA, 1956, p. 588);

Pergunto: – “Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d'angola, como todo o mundo faz?”. (ROSA, 1956, p. 43);

Depois de tantas guerras, eu achava um valor viável em tudo que era cordato e correntio, na tiração de leite, num papudo que ia carregando lata de lavagem para o chiqueiro, nas galinhas d'angola ciscando às carreiras no fedegoso-bravo [...]. (ROSA, 1956, p. 188).

Além do aspecto nutricional, a avifauna é tradicionalmente empregada pelos jagunços como marcador temporal: “o dia vindo depois da noite – esse é o motivo dos passarinhos” (ROSA, 1956, p. 480). Ademais, aves são vistas como indicadores ecológicos quando chegam, partem ou mesmo quando não estão presentes;

Mas o curralão já estava pendurado de urubus, os usos como eles viajam de todas as partes, urubu, passarão dos distúrbios. (ROSA, 1956, p. 346-347);

Pássaro pousado em moita, que se assusta forte a voo, dá aviso ao inimigo. Pior são os que têm ninho feito, às vezes esvoaçam aos gritos, no mesmo lugar – dão muito aviso. (ROSA, 1956, p. 204);

Nas lagoas aonde nem um de asas não pousa, por causa da fome de jacaré e da piranha serrafina. (ROSA, 1956 p. 33);

[...] Liso do Suçuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. [...] Não tem excrementos. Não tem pássaros. (ROSA, 1956, p. 36).

O conhecimento de sua vocalização também é utilizado em casos de necessidade: “Abarcamos as condições do lugar, em cerco, entendidos uns com uns, por meio de avisos: que eram canto de acauã” (ROSA, 1956, p. 504).

Reconhecendo os devidos usos e levando em conta a menção às aves específicas e genéricas, fizemos duas leituras integrais do fac-símile da primeira edição do romance publicado em 1956, assinalando todas as ocorrências encontradas com o intuito de elaborar um inventário que expusesse a avifauna observada e que permitisse uma análise do material identificado.

## Aves específicas<sup>5</sup>

- acauã – *Herpetothes cachinnans* (p. 504)  
anú-branco – *Guira guira* (p. 99)  
araraúna [arara-canindé] – *Ara ararauna* (p. 456)  
azulêjo [chupim] – *Molothrus bonariensis* (p. 31)  
bem-te-vi – *Pitangus sulphuratus* (p. 30, 34)  
birro [pica-pau-branco] – *Melanerpes candidus* (p. 197, 311)  
caboclo-d'água [mãe-da-lua-gigante] – *Nyctibius grandis* (p. 106)  
caboré [caburé] – *Glaucidium brasilianum* (p. 412)  
cãcã [cancão] – *Ibycter americanus* (p. 300)  
codorniz [codorna-amarela] – *Nothura maculosa* (p. 311)  
doidinha – *Elaenia sp.* (p. 29)  
ema – *Rhea americana* (p. 310, 406, 529)  
fariscadeira – *Columbidae sp.* (p. 34)  
fôgo-apagou – *Columbina squammata* (p. 188)  
galinha – *Gallus gallus domesticus* (p. 15, 49, 258, 287, 392, 444, 445, 510, 588); pinto (p. 49, 104, 311); frango (p. 168); galo (p. 217, 394); garnizé (250)  
galinha-d'angola – *Numida meleagris* (p. 43, 188)  
gangorinha [canário-do-mato] – *Myiothlypis flaveola* (p. 29)  
garrixo [corruíra] – *Nothura maculosa* (p. 311)  
garricha-do-brejo [curutié] – *Certhiaxis cinnamomeus* (p. 30); garrixa-do-brejo (p. 282)  
garça-rosada [maria-faceira] – *Syrigma sibilatrix* (p. 575)  
gavião-andorim [gavião-tesoura] – *Elanoides forficatus* (p. 49)  
graúna – *Gnorimopsar chopi* (p. 34); passoprêto (p. 480)  
grunhatá-do-coqueiro [cambacica] – *Coereba flaveola* (p. 30)  
guaxe – *Cacicus haemorrhous* (p. 352)  
jesus-meu-deus [tico-tico-de-bico-preto] – *Arremon taciturnus* (p. 197)  
joão-de-barro – *Furnarius rufus* (p. 22)  
joão-pobre – *Serpophaga nigricans* (p. 286)  
juriti-do-peito-branco [juriti-pupu] – *Leptotila verreauxi* (p. 34)  
macuco – *Tinamus solitarius* (p. 28, 286, 287)  
mãe-da-lua – *Nyctibius griseus* (p. 194, 195, 395, 520)  
manuelzinho-da-crôa [batuíra-de-coleira] – *Charadrius collaris* (p. 143, 144, 283, 289, 307, 350, 457, 507, 575); manuelzinho (p. 575)  
martim-pescador – *Alcedinidae sp.* (p. 143)  
mergulhão – *Podicipedidae sp.* (p. 143)  
nhaúma [anhuma] – *Anhima cornuta* (p. 145, 457)  
papa-banana [japu] – *Psarocolius decumanus* (p. 30); joão-congo (p. 519)  
pato-prêto [pato-do-mato] – *Cairina moschata* (p. 47, 143)  
pato-verde – *Anatidae sp.* (p. 143)  
peitica – *Empidonomus varius* (p. 209)  
perdiz – *Rhynchotus rufescens* (p. 28, 518)  
perú – *Meleagris gallopavo* (p. 255)  
pomba-bando [avoante] – *Zenaida auriculata* (p. 189)  
pomba-verdadeira [asa branca] – *Patagioenas picazuro* (p. 189)  
pomba-vermelha-do-mato-irgem [juriti-vermelha] – *Geotrygon violacea* (p. 34)  
poví [fim-fim] – *Euphonia chlorotica* (p. 29)  
pintassilgo – *Spinus magellanicus* (p. 303)  
quem-quem – *Cyanocorax cyanopogon* (p. 286, 396)  
rexenxão [iraúna-grande] – *Molothrus oryzivorus* (p. 283)  
rôla-vaqueira – *Uropelia campestris* (p. 29)  
sabiá-ponga [sabiá-laranjeira] – *Turdus rufiventris* (p. 30)  
sabiá-preto [sabiá-una] – *Turdus flavipes* (p. 311)  
saci-do-brejo [japacanim] – *Donacobius*

5 Nesta e nas próximas seções os termos estão grafados conforme se encontram nas páginas referenciadas.

*atricapilla* (p. 29)  
sebastião/tabaco-bom [corucão] – *Podager  
nacunda* (p. 202)  
seriema – *Cariama cristata* (p. 142, 195, 310,  
512)  
socó-boi – *Tigrisoma lineatum* (p. 291)  
suindara – *Tyto furcata* (p. 94, 395)  
suiriri – *Tyrannus melancholicus* (p. 30)

tempo-quente [saci] – *Tapera naevia* (p. 29); saci  
(p. 235)  
tirirí – *Furnariidae sp.* (p. 34, 209)  
trinca-ferro – *Saltator similis* (p. 431)  
xexém [marreca-caneleira] – *Dendrocygna  
bicolor* (p. 29)  
zabelê [jaó-do-sul] – *Crypturellus noctivagus* (p.  
311)

## **Aves genéricas**

andorinha (p. 71, 310)  
arara (p. 53, 105, 371, 376, 431, 456)  
araras (p. 30, 46, 304, 309, 353)  
araçari (p. 105)  
aves (p. 48)  
bacurau (p. 510)  
bacuraus (p. 202)  
beija-flôr (p. 338, 482)  
coruja (p. 202, 244, 394, 413, 476, 495, 511)  
corujão (p. 493)  
corujinha (p. 495)  
côrvo (p. 13)  
curiango (p. 203)  
frangos-d'água (p. 282)  
gaivota (p. 562)  
gaivotas (p. 282)  
galinhol (p. 575)  
garças (p. 47, 283, 291, 585)  
garça-branca (p. 575)  
gavião (p. 13, 143, 244, 259, 283, 310, 366,  
320, 530, 550, 559, 562)  
gaviãozinho (p. 366, 523)  
jaburú (p. 241, 575)  
jaburús (p. 47, 143)  
jacús (p. 244)  
jaós (p. 458)  
maracanãs (p. 193)  
marrecos (p. 47)  
marrecas (p. 427)

marrequinhos (p. 143)  
marrequim (p. 282)  
nhambú (p. 96, 104)  
papagaio (p. 56, 98, 105, 257)  
papagaios (p. 366, 405)  
passarinho (p. 15, 30, 157, 372, 415, 557, 575)  
passarinhos (p. 52, 175, 208, 392, 407, 416, 480,  
484, 557)  
pássaro (p. 30, 49, 53, 62, 104, 144, 181, 204, 235,  
283, 287, 311, 313, 415, 435, 457, 507, 550, 555)  
pássaros (p. 28, 34, 36, 42, 43, 47, 48, 53, 54, 60,  
66, 94, 132, 143, 148, 189, 202, 205, 282, 289,  
307, 313, 314, 374, 388, 395, 442, 523, 530, 539,  
562, 565, 575)  
passarão (p. 347)  
patos (p. 143)  
periquitos (p. 104, 309)  
pica-pau (p. 260, 286, 500)  
pombo (p. 372, 385)  
pombas (p. 189)  
sabiá (p. 235, 299)  
socó (p. 291)  
tucano (p. 491)  
tucanos (p. 311)  
um de asas (p. 33)  
urubú (p. 332, 346, 375, 430, 477, 530, 546, 562)  
urubús (p. 49, 97, 143, 290, 346, 347, 350, 374,  
456)  
urutau (p. 548)

## Localidades

Arassuaí (p. 62)	Pôrto-Passarinho (p. 591, 592)
Chapada-da-Seriema-Correndo (p. 248)	Quem-Quem (p. 282)
Coruja (p. 394, 395, 399, 404)	Serra das Araras (p. 35)
Corujeiras (p. 35)	Serra do Urubú do Indaiá (p. 306)
Fazenda dos Tucanos (p. 317, 325, 352, 369, 476); Tucanos (p. 318, 319, 401); Casa dos Tucanos (p. 338, 348); fazenda-grande dos Tucanos (p. 365)	Tuim (p. 587)
	Várzea da Ema (p. 36)
	Urubú (p. 112, 119, 305)
	Uruú (p. 514)

## Verbos, substantivos, adjetivos, interjeições

papagaiagem (p. 91)	Ave (p. 15, 69, 331)
periquitava (p. 93)	av'ave! (p. 569)
galinholagem (p. 143)	ave-mariazinha (p. 142)
corujante (p. 520)	ave-marias (p. 245, 386)
beija-florou (p. 576)	

## Personagens

Acauã (p. 25, 92, 164, 167, 315, 321, 362, 364, 377, 379, 429, 457, 466, 541, 582, 587)	João Concliz (p. 26, 86, 87, 91, 92, 93, 96, 97, 314, 321, 322, 357, 364, 372, 440, 444, 496, 521, 526, 532, 551, 583, 594, 587)
Federico Xexéu (p. 237)	João-Curiol (p. 248, 249, 250, 251, 571, 582, 583, 584, 587)
Gavião-Cujo (p. 291, 292, 293, 294)	Pé-de-Pato (p. 41, 297)

## Flora

araçá-de-pomba (p. 208)	pau-pombo (p. 108, 499)
canela-de-ema (p. 33, 512)	rabo-de-galo (p. 193)

## O PROCESSO DE CRIAÇÃO

*Você conhece meus cadernos. Quando saio montado num cavalo, pela minha Minas Gerais, vou tomando nota das coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS<sup>6</sup>.*

Um raro vislumbre do processo criativo de João Guimarães Rosa nos foi dado em 2011 com a publicação, sob o título de *A boiada*, das anotações feitas pelo autor durante uma travessia pelo sertão mineiro no ano de 1952. Uma cursiva solta, digna de um sismógrafo, denuncia o balanço do lombo do animal de montaria nesse diário que mistura crônica narrativa, captação etnográfica e inventário ecológico. Era de imaginar que a publicação entusiasmaria novas leituras ambientalmente conscientes da obra, o que não se confirmou. Segundo Meyer (2017), “Quanto aos pesquisadores que mencionam *A boiada* na produção de trabalhos acadêmicos, nenhum deles utilizou o material para estudo da natureza” (MEYER, 2017, p. 39). É exatamente o que pretendemos fazer aqui, consoante a visão de Moreira (2012, p. 240) de que “reduzir o localismo [...] a uma camada de verniz pitoresco sobre um miolo de valores universais ou ao uso de um mundo arcaico como um objeto improvável para aplicação de técnicas narrativas modernas é fazer de uma dimensão central da obra um mero maneirismo”.

Uma leitura de *Grande sertão: veredas* orientada pelas indicações de *A boiada* evidencia o processo de criação rosiano. Uma transmutação de signos fenomenológicos apreendidos e admirados pelo autor em signos literários profundos e dinâmicos. Por diversas vezes achamos paralelos quase idênticos às percepções imediatas originais:

No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambú?. (ROSA, 1956, p. 104).

No “Rio de Janeiro”: As longas canoas. Sacos atados com broto (folha nova de buri-ti), cheia de sacos (com arroz: 15 alqueires) [...]. No mato margem direita: alto, nas árvores, abundantes, sempre as flores roxas do olho-de-boi: cipó (trepadeira). Canta um pássaro (Nhambú)? (ROSA, 2011, p. 39-40).

<sup>6</sup> Depoimento de Guimarães Rosa a Pedro Bloch (apud RÓNAI, 1983, p. 91-92).

Vindo na vertente, tinha o quintal, e o mato, com o garrulho de grandes maracanãs pousadas numa embaúba, enorme, e nas mangueiras, que o sol dourejava. (ROSA, 1956, p. 193).

Azuis longas núvens. (Zito): – Essa nuvem é nuvem de frio...

As grandes maracanãs na embaúba, enorme, e na mangueira, que o sol doira. (ROSA, 2011, p. 128).

Aqui há, além do reconhecimento de algumas espécies de flora, a menção geral de famílias de aves, como o nhambu (*Crypturellus sp.*) e as maracanãs (*Psittacidae sp.*). Não reconhecer o primeiro como uma galinha e o segundo como um papagaio já demonstra um interesse ecológico acima do habitual, o qual será confirmado com o refinamento dessas observações no caminhar da boiada através de análises morfológicas e bioacústicas da avifauna:

Vôa o casal de maria-tôla – pensei que fôssem anús. Pretas, o macho tem topete, do mesmo preto. Têm uma mancha clara sob cada asa. Passarinho arisco; pouco comum. É mais de campo. Não se aproxima de casas [...]. (ROSA, 2011, p. 27).

João-fazendeiro: passarinho cinzento. Mais escuro que o duro-vai. Fica nos campos. É menor que um duro-vai. É do tamanho de um pintassilgo. Gosta de fazer ninho nas laranjeiras. É um ninho redondo, só com um buraco pra ele entrar. (ROSA, 2011, p. 157).

Nas gaiolas: o passarinho “cigarra”. É do sertão. Só vem aqui (na Vargem, em Cordisburgo) nas águas, para reproduzir. Depois que os filhotes estão voando, voltam para o sertão. Costas pretas, ventre e papo claros, com uma lista branca na cabeça. Tamanho de um canário. Canta mais bonito que um pintassilgo. (ROSA, 2011, p. 181).

Às 6 hs. menos 5'. Já está claro. Cantores matinais: o canarinho é muito madrugador; papa-capim; pássaro-preto. Um gavião-pinhé. Ontem à noite: 2 ou 3 corujas, se raspando na estrada. Hoje, madrugada: curiango. (ROSA, 2011, p. 31).

Tem um passarinho de vereda – (do tamanho de uma juriti, um pouco menor, mas de bico comprido. É pardo, apedrezado, com umas pintas). Chama-se ÁGUA-SÓ. O canto é: tiritiriri-chóo-chóo-chóo-agua só, agua só!... (reza-povo, reza-povo!... — outros dizem que é como ele canta). [...] Nas águas, quando está vesp'rando as águas, ele canta muito e sai para fora, até nos gerais; cantando então muito. Não canta de dia; de dia nem ninguém vê ele. Canta da boca da noite até à meia noite. Bonito ele não é. (ROSA, 2011, p. 43).

Um dos vaqueiros que o acompanhou numa boiada anterior, no Mato Grosso, deixou um relato sobre esse processo de inventário do autor, afirmando que Guimarães “tudo queria saber: os nomes dos pássaros, dos pés de folha, o nome das vacas. Não largava o caderninho, nem nos rodeios. [...] Uma vez pediu para

eu responder se urubu sentia frio”<sup>7</sup>. Dessa mistura de ciência natural e abstração empírica surgiram algumas formulações abstratas provenientes do material coletado na viagem:

Maiores vezes, ainda fico pensando. Em certo momento, se o caminho demudasse – se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fundamento. O passado – é ossos em redor de ninho de coruja... (ROSA, 1956, p. 511).

Coruja – A coruja pequena, batuqueira, não faz ninhos. Põe ovos no cupim, ou em buraco de tatú. Elas gostam de ficar na porta – no buraco de cupim. Quando a gente passa, ela dá um grito feio – um barulho de chiata: cuïc cc’ kikikik! – e entra no buraco. (Isto de manhãzinha, no nascer do sol). Vêem-se as cascas de besouros comidos, ossos de cobra, etc. Ninguém gosta de passar ali, que é perigoso: espinho de cobra. (ROSA, 2011, p. 83).

Partindo do mundo fenomenológico para a ficção, a avifauna volita em todas as direções interpretativas da obra como um elemento muito bem estudado e cuidadosamente representado. Essa relação foi por nós exemplificada através das anotações de campo e é reforçada quando analisamos a correspondência que o autor mantinha com os seus tradutores, em que expressa a preocupação para que a representação mantenha sua profundidade e verossimilhança. Na troca de informações sobre as novelas que compõem *Corpo de baile*, publicado no mesmo ano de *Grande sertão: veredas*, o tradutor italiano pergunta a Rosa o contexto do “orobó de um nhambú”<sup>8</sup>, o que é respondido da seguinte forma:

Orobó: = traseiro, nádega, ânus, UROPÍGIO.

nhambu: = (inambu) Ave galinácea dos Tinamídeos. Gracioso, pequeno, sem cauda, vive quase sempre em terra, só voando, raro, voo rasteiro.

“o orobó de um nhambú”; notar a aliteração, além da sonoridade cômica. (BIZZARRI, 1972, p. 41).

Há aqui uma responsabilidade enorme para Bizzarri. A preocupação com uma representação eficiente é demonstrada por Rosa, que revela, numa escala crescente,

---

7 *Flan*: o jornal da semana, n. 14. O vaqueiro e o ministro: o personagem fala sobre o autor, 12/7/1953. Consultado no Fundo João Guimarães Rosa, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, código de referência JGR-R02,172.

8 “Uma hora, revirou de correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido no balanço de entre as moitas, o orobó de um nhambú” (ROSA, 2006, p. 393).

o que está escondido no orobó: partindo do popular “traseiro”, passando para o formal “nádegas”, para o anatômico “ânus”, chegando finalmente no ornitológico “uropígio”. Já o nhambu tem sua aparência descrita, seu jogo sonoro revelado. Há nesse exemplo uma demonstração do trabalho de artífice do autor mineiro que só é parcialmente revelado ao tradutor italiano. Muitos tinamídeos têm a coloração críptica, são pardos, mimetizando defensivamente o solo onde habitam, porém, em discordância com o resto de sua aparência, as penas de seu dorso inferior, as coberteiras, são ornamentadas. De acordo com Lima (2004), o nhambu, no caso o inhambu-chintã (*Crypturellus tataupa*) “é uma ave muito arisca, que, quando percebe um possível predador, agacha-se e levanta as penas da cauda, como se fosse uma flor desabrochada” (LIMA, 2004, p. 35). Essa característica é, inclusive, responsável pela nomenclatura da ave, uma vez que possui as coberteiras semelhantes (aos olhos interioranos) a um pano estampado de chita. O “orobó de um nhambu” representa a rebentação rasteira de uma ave em toda sua pluralidade semântica ligada a um conhecimento ecológico tradicional que lhe confere autonomia e complexidade simbólica; complexidade que se confirma diversas vezes nas correspondências, por vezes menos provenientes das observações imediatas do autor do que das abstrações causadas por elas:

Catafractos – (p. 204, l. 10<sup>a</sup>. última) – Aqui, a “maluqueira” foi minha! Misturei um dado onomatopaico: a galinha-d’angola vive a gritar — Tou fraca! Tou frac’!... – com um significado tirado do latim: *Cataphractus* = encouraçado de ferro, vestido de armadura...; \* por causa do aspecto da ave \*. (BIZZARRI, 1972, p. 33).

Já a tradução alemã do romance proporcionou um encontro inusitado em sua elaboração: Helmut Sick, renomado ornitólogo naturalizado brasileiro, auxiliou, a pedido de Rosa, o tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Sick e Rosa estiveram presos, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, em Ilha Grande, onde um tomou gosto pela literatura e o outro se resignou a observar, catalogar e descrever as espécies visíveis de sua cela – dentre as quais 11 espécies de cupins jamais antes catalogadas. Essas competências adquiridas e desenvolvidas no claustro foram empregadas na produção da versão germânica do *Grande sertão: veredas*, orientada de perto por Rosa, que, exímio falante de alemão, não deixava de opinar. Como exemplo disso temos diversos trechos das correspondências em que sugestões são dadas por Sick e Rosa para que Meyer-Clason tome a decisão definitiva. Também fica muito clara a preocupação do autor com alguns temas abordados através da evocação do mundo natural, como é o caso do Manuelzinho-da-crôa (*batuíra-de-coleira*, *Charadrius collaris*):

Agora, um ponto, para mim, efetivamente, importante. É a respeito do pássaro – muitíssimo gracioso, muito lindo – o “manuelzinho-da-crôa” [...]. O célebre viajante e explorador inglês Captain RICHARD F. BURTON, que percorreu o Estado de Minas Gerais e desceu os rios Das-Velhas e São-Francisco, em canoa, assim se refere a ele, no seu importante livro “Explorations of the HIGHLANDS OF THE BRAZIL; with a full account of the gold and diamond mines” [...]. Por motivos de simpatia minha pessoal, para com esse pássaro, e, também, porque o manuelzinho-da-crôa, no livro, representa

um dos “motivos”, tomado como símbolo, a minha ideia era registrarmos seu nome como: Kleiner-Emmanuel-der-Sandbank [...]. Se for possível isto, ficarei muito alegre; e, penso, o nosso livro ficará graciosamente enriquecido. (ROSA, 2003, p. 121-122).

## ALGUNS CASOS EMBLEMÁTICOS

Neste capítulo final apresentaremos alguns casos específicos que chamaram nossa atenção para a análise ecocrítica da avifauna na obra. Os exemplos citados são apenas alguns entre muitos, eles estão expostos aqui com o intuito de popularizar as leituras ecologicamente conscientes não só da obra de Guimarães Rosa, mas da literatura em geral.

Começamos linearmente com um exemplo manifesto no início do romance, quando Riobaldo, diversamente de seu cavalo, escapa por um triz de um tiroteio, se esfolando e exaurindo todas as suas forças na fuga que descamba, por fim, na toca de um bicho que, para sorte do protagonista, logo se reconhece como uma irara (*Eira barbara*). Esse mustelídeo é um indicador biológico da ausência de cobras. Reconhecendo isso nosso protagonista se tranquiliza e, arfando no fundo do fosso, nos apresenta o seguinte relato:

Eu podia me largar. Eu era só mole, moleza, mas que não amortecia os trancos, dentro, do coração. Arfei. Concebi que vinham, me matavam. Nem fazia mal, me importei não. Assim, uns momentos, ao menos eu guardava a licença de prazo para me descansar. Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim [...]. (ROSA, 1956, p. 22).

Diadorim desponta repentinamente na memória e, após seu anúncio, vocaliza a ave renunciando a conclusão fatalista. O ato de “só pensar nele” seguido do canto produz uma imagem sutil relacionada a essa ave: o João-de-barro (*Furnarius rufus*) pertence à família dos furnarídeos, dos quais existem diversas espécies com um comportamento comum – a vocalização conjunta, em pares, que está bem documentada em Sick (2001, p. 557): “O casal solta seu canto, forte grito ou gargalhada, frequentemente em conjunto, p. ex: *Furnarius*, *Leptasthenura*, *Schizoeaca*, *Schoeniophylax*, *Certhiaxis cinnamomea*, *Cranioleuca trulpina*, *Phacellodomus*, *Anumbius*, *Lochmias*, *Pseudoseisura* e *Berlepschia*”. Ciente da natureza desse pássaro tão emblemático do Brasil oriental, Rosa traz uma vocalização muito específica nessa digressão. Riobaldo encontra-se sozinho, desacompanhado de tudo e todos, Diadorim vem à memória junto com um canto que, máxime, é uma invocação, um chamado que apela para consonância do parceiro, ou como descreve Sick:

Voz: estridente “kí-kí-kí...” (canto); “krip” (chamada) em sequências rítmicas mais prolongadas como que um canto festivo, crescente e decrescente; o casal sincroniza um dueto (as estrofes do macho e fêmea são um pouco diferentes em altura e ritmo) cantando sobre ou ao lado do ninho de cabeça levantada, bico largamente aberto

e sacudindo as asas meio descaídas e tremendo o corpo todo, mostrando a maior vivacidade. (SICK, 2001, p. 565).

Outra ave emblemática surge relacionada a Diadorim na ocasião da visita à Fazenda Santa Catarina. Com o aparecimento de Otacília na narrativa, fracionam-se os afetos e multiplicam-se as tensões, o amor intangível do protagonista se torna conflituoso assim que esse novo elemento surge e é anunciado, verbalizado por Riobaldo e vocalizado, nas profundezas notívagas da mata, pela mãe-da-lua (*Nyctibius griseus*):

– “Aquilo é poço que promete peixe...” – o Jesualdo disse. Dela devia de ser. – “Amigo, não toque no nome dessa moça, amigo!...” – eu falei. Ninguém deu resposta, eles viam que era a sério fatal, deviam de estar agora desqueixelados, no escuro. Por longe, a mãe-da-lua suspirou o grito: – Floriano, foi, foi, foi... – que gemia nas almas. Então, era que em alguma parte a lua estava se saindo, a mãe-da-lua pousada num cupim fica mirando, apaixonada abobada. Deitado quase encostado em mim, Diadorim formava um silêncio pesaroso. Daí, escutei um entredizer, percebi que ele ansiava raiva. De repente. – “Riobaldo, você está gostando dessa moça?”. (ROSA, 1956, p. 149).

A inserção da ave aqui está ligada diretamente com a escolha terminológica empregada para traduzir a vocalização: “– Floriano, foi, foi, foi... – que gemia nas almas”. Da Bolívia à Bahia há diversos relatos folclóricos que tematizam especificamente essa ave, muitos deles foram registrados por Teschauer (1925) e revistos por Santos (1979), tendo em comum sempre a relação do canto melódico da ave com o lamento de uma figura feminina vítima de um amor impossível. A versão dos pataxós, relatada por Straube (2004), conta que um bacurau (*Caprimulgidae sp.*) iria se casar com a mãe-da-lua; por causa disso ele pediu uma pena de cada ave da floresta para a cerimônia, que, por uma peripécia interespecies, acaba não acontecendo, pois a boca descomunal da mãe-da-lua assusta o bacurau, que foge para nunca mais voltar. Esse mito empresta coerência à morfologia e à vocalização de ambas as espécies. O bacurau possui muitas penas com padrões singulares (como se pertencessem a diversos pássaros), que também são demasiadamente moles em comparação com outras espécies, o que atestaria sua artificialidade. Sua vocalização é descrita como “amanhã-eu-vou”, nome pelo qual também é chamado em Minas Gerais e que é diretamente relacionado ao mito pataxó. Já a mãe-da-lua (*Nyctibius griseus*) tem sua boca abismal justificada, assim como o seu melancólico canto, que reconta seu infortúnio. A ligação do amor impossível com essa espécie é tão forte que não são incomuns no norte do país vassouras confeccionadas com as penas da mãe-da-lua, como relatado por Sick (2001, p. 408): “Para os matutos da Amazônia, as rêmiges e retrizes do urutau teriam o condão de proteger a castidade das meninas. Para tanto, a mãe varre debaixo das redes das filhas com uma vassoura confeccionada destas penas”. Não é difícil relacionar o conhecimento mitológico agrilhoado a essa ave com a sua ocorrência no *Grande sertão: veredas*, quando Diadorim, impedida de se relacionar com Riobaldo, observa castamente enquanto este se afeiçoa a Otacília.

Como último exemplo escolhemos o japu (*Psarocolius decumanus*), mencionado sob o nome popular de joão-congo. O pássaro em questão pertence à família dos icterídeos,

característicos por seu canto complexo. Essa ave joga-se para a frente no ato da vocalização, como numa reverência, por vezes indo até a metade do galho e retornando num impulso ao ponto inicial. Esse comportamento foi descrito por Tashian:

[...] o pássaro começa curvando-se para a frente em uma profunda reverência até que sua cabeça esteja bem abaixo do poleiro. Ao mesmo tempo, ele agita as penas do corpo e une as asas estendidas nas costas. As asas são então rapidamente vibradas com as primárias abertas. [...] Finalmente, o bater das asas para, e o pássaro sai de seu arco, todo o espetáculo durando cerca de quatro a cinco segundos. (TASHIAN, 1957, p. 94 – tradução nossa)<sup>9</sup>.

Esse movimento de retorno alia-se ainda a uma vocalização que soa como um som ao inverso. Essa imagem, singularíssima em sua multiplicidade, ocorre em um trecho onde há a repetição contínua de vocábulos que apontam para o regresso:

Pelo que, do trecho, **voltamos**. Para mais **poente** do que lá, só uruburetamas. E o caminho nosso era **retornar** por *essas* gerais de Goiás – como lá alguns falam. O **retornar** para estes *gerais* de Minas Gerais. **Para trás** deixamos várzeas, **cafundão**, deixamos fechadas matas. O João-congo piava cânticos, triste lá e ali em mim. (ROSA, 1956, p. 519 – negritos nossos).

A combinação dos vocábulos que Rosa escolhe assevera os hábitos repetitivos do japu, o eterno retorno, canto após canto, surgindo no meio da espiral narrativa de Riobaldo. Tal encontro de dois personagens num contínuo processo de regressão só é possível graças ao esforço de Rosa em aliar o conhecimento popular com a ciência natural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ecologia já foi assimilada pelo vocabulário do século XXI. Reconhece-se como uma matéria hegemonicamente deliberada pelas ciências naturais que, de acordo com Evernden (1978, p. 93), restringem-se em sua maioria a pensar no meio ambiente como uma fonte de recursos que devem ser manejados com responsabilidade. Não é preciso muita imaginação para problematizar os efeitos dessa relação sujeito-objeto nas espécies e biomas que não são, ao menos visivelmente, pragmáticos para o homem ou financeiramente quantificáveis. Quando o movimento ecológico cria o seu discurso pautado no pragmatismo ele cai na arapuca (do tupi *wira*, ave; *púka*, rebentar) da sustentabilidade, da gestão ambiental e de outras formas antropocêntricas de se relacionar com o meio ambiente. O presente trabalho se inspirou no conhecimento ecológico expresso no único romance publicado por Guimarães Rosa para ressaltar

9 No original: “[...] *the bird begins by bending forward in a deep bow until his head is well below the perch. At the same time he ruffles his body feathers and brings the extended wings together over the back. The wings are then vibrated rapidly with the primaries open. [...] Finally, the wing flapping stops and the bird comes out of his bow, the entire performance lasting about four to five seconds*”.

a riqueza e autonomia da natureza, tão privilegiada pela sensibilidade e curiosidade imensurável do autor mineiro que buscou na cosmologia ameríndia, na ciência matuta, no jargão do boiadeiro e no tratado de zoologia uma coleção de relatos tão plural que cria uma epopeia à parte, concomitante à travessia de Riobaldo. A nosso ver, a linguagem de Rosa vai ao encontro da proposta moderna da ecocrítica, expressa por Manes (1992, p. 26) quando este afirma ser necessário aprender não somente uma nova ética, mas também uma nova linguagem livre dos direcionamentos humanistas, que seja descentralizada, pós-humanista e ecologicamente humilde. Oelschlaeger (1992, p. 271-272) afirma que a linguagem é ao mesmo tempo nosso fator alienante e a chave para uma nova relação com o mundo natural. *Grande sertão: veredas*, com sua linguagem revolucionária, nos parece uma obra inaugural na busca de uma “gramática ecocrítica” na literatura brasileira.

## SOBRE OS AUTORES

**WILLIAN DOLBERTH** é mestrando, com auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), na linha de literatura e outras linguagens.

E-mail: wdolberth@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0174-5955>

**KLAUS F. W. EGGENSPERGER** é professor de Estudos Literários e Culturais da graduação e da pós-graduação em Letras na UFPR, onde fundou o Grupo de Estudos Ecocríticos (Geco), e autor de, entre outros trabalhos, *Modale Nebenverben im Jiddischen. Eine korpusgestützte Untersuchung zu “soln” und “wolt”* (1995).

E-mail: klaussegge@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4484-8874>

## REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. A desconstrução das palavras. Entrevista concedida a Ana Accioly. *Terceiro Mundo*, n. 175, julho, 1994, p. 17-19. Disponível em: <[http://repositorio.im.ufrj.br:8080/jspui/bitstream/1235813/260/1/CTM\\_EdicaoBrasileira\\_Ano\\_Numero175\\_000\\_Completa.pdf](http://repositorio.im.ufrj.br:8080/jspui/bitstream/1235813/260/1/CTM_EdicaoBrasileira_Ano_Numero175_000_Completa.pdf)>. Acesso em: ago. 2019.

- BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972.
- DESCOURLITZ, J. T. *História natural das aves do Brasil* (ornitologia brasileira). Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- DURÃES, F. S. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
- EGBERT, M. L. *The life of birds in literature*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2015.
- EVERNDEN, Neil. Beyond ecology: self, place, and the pathetic fallacy. In: GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (Ed.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, p. 92-104.
- FROMM, H. (1978). From transcendence to obsolescence In: GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (Ed.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, p. 30-39.
- GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (Ed.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, p. 30-39.
- LIMA, P. C. Aves da pátria da Leari. Salvador, *Atualidades Ornitológicas* n. 128, nov.-dez. de 2005.
- MANES, C. Nature and Silence. In: GLOTFELTY C.; FROMM, H. (Ed.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, p. 15-29.
- MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- MOREIRA, P. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- OELSCHLAEGER, M. Wilderness, civilization and language. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *The wilderness condition: essays on environment and civilization*. San Francisco: Sierra Club Books, 1992.
- RÓNAI, P. (Seleção e prefácio). *Rosiana: uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. I. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SANTOS, E. *Da ema ao beija-flor* (vida e costumes das aves do Brasil). Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- SICK, H. *Ornitologia brasileira*. Edição revista e ampliada por José Fernando Pacheco. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SIGRIST, T. *Aves do Brasil oriental*. Guia de bolso. São Paulo: Avis Brasilis, 2014.
- STRAUBE, F. C. Urutau: ave-fantasma. *Atualidades Ornitológicas* n. 122, nov.-dez. 2004.
- TASHIAN, R. E. Nesting behavior of the Crested Oropendola (*Psarocolius decumanus*) in Northern Trinidad. *Zoologica: New York Zoological Society* v. 42, issue 8, 1957, p. 87-98.
- TESCHAUER, C. Avifauna e flora nos costumes, superstições e lendas brasileiras e americanas (estudos ethnológicos). 3. ed. completa. Porto Alegre: Livraria Globo, 1925.
- TÜÜR, K. Bird sounds in nature writing: human perspective on animal communication. *Sign Systems Studies*, n. 37 (3/4), University of Tartu Press, 2009, p. 580-613.
- VAN PERLO, B. *A field guide to the birds of Brazil*. New York: Oxford University Press, 2009.
- WikAves. Observação de aves e ciência cidadã para todos. Disponível em: <<https://www.wikiaves.com.br/wiki/elaenia>>. Acesso em: ago. 2019.

# Sereias: sedução e saber

[ *Mermaids: seduction and knowledge* ]

**Adelia Bezerra de Menezes<sup>†</sup>**

**RESUMO** · No recorte de um estudo do mito odisseico em contraponto com a literatura brasileira, a proposta foi trabalhar o tema das Sereias (na *Odisseia* e no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, com uma breve incursão pela *Lorelei*, de Heine). Na sequência de uma leitura adorniana da *Odisseia*, aborda-se a sereia de um viés menos explorado na diluição desse mito, que é a inquietante relação entre sedução e saber, ou melhor: a sedução pelo conhecimento. Isso levou, inevitavelmente, a um paralelo com o mito bíblico de Adão e Eva e a Árvore do Conhecimento, e consequente superposição das imagens da sereia e da serpente (curiosamente presente no mito indígena da Mãe d'Água). • **PALAVRAS-CHAVE** · Mito odisseico; Sereias; sedução/saber; Clarice Lispector; leitura adorniana. • **ABSTRACT** ·

As an element of a contrapuntal study of the Odyssean myth and Brazilian literature, our proposal is to build on the topic of Mermaids (in *Odyssey* and in the novel *An apprenticeship or The book of delights*, by Clarice Lispector, with a brief foray into Heine's *Lorelei*). Following an Adornian reading of *Odyssey*, we approach the mermaid issue from a largely untapped viewpoint in the dilution of this myth, namely, the disturbing relationship between seduction and knowledge – or, rather, seduction through knowledge. This inevitably led to a parallel with the biblical myth of Adam and Eve and the Tree of Knowledge, and the consequent overlapping images of the mermaid and the serpent (tantalizingly present in the Mother Water Native myth). • **KEYWORDS** · Odyssean myth; Mermaids; seduction/knowledge; Clarice Lispector; Adornian reading.

Recebido em 10 de março de 2019

Aprovado em 16 de janeiro de 2020

MENESES, Adelia Bezerra de. Sereias: sedução e saber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 71-93, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v71p71-93>

† Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil); Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

## AS SEREIAS NA ODISSEIA

Num rastreamento de motivos temáticos da *Odisseia*, encontradiços na literatura e no imaginário humanos, avulta o tema das *Sereias*. Efetivamente, de significativa presença não apenas literária como iconográfica, as Sereias povoam a Antiguidade Clássica, de Homero a Plutarco (séc. II d.C.), passando por Eurípides (séc. V a.C.), Platão (séc. IV a.C.), Apolônio de Rodes (séc. III a.C.), Estrabão, Ovídio etc. etc. Entroncando-se na *Odisseia* – ao menos no que diz respeito ao mundo greco-romano – esse *topos* no entanto atravessa tempos e espaços e repontará em mitos de outras cepas culturais, com outras modulações.

Talvez seja importante remontarmos à origem mítica desses seres, o que nos levará a um dado significativo: em quase todas as variantes etiológicas do mito, está presente a música ou a poesia: não apenas em algumas versões, as Sereias são filhas das Musas Melpomene ou Terpsícore (GRIMAL, 1988, p. 424), como, em outras, elas rivalizam com as Musas. Efetivamente, Plutarco, retomando Platão no *Timeu*, identifica as Sereias com as 9 Musas (apud BRUNEL, 1997, p. 831). Inicialmente apresentadas na iconografia como seres metade mulheres, metade pássaros, elas passaram posteriormente à tradição – em consonância com seu *status* de divindades marinhas – como metade mulheres, metade peixes. Mas o que as caracteriza, inescapavelmente, é o canto que encanta. É interessante apontar a importância desse canto – em que a sedução se exerce pela audição – numa civilização com tamanha preponderância do olhar, em que domina a visão.

Em termos literários, a matriz é a *Odisseia* de Homero, e aí se alude às Sereias especialmente no *Canto XII*, quando Odisseu conta suas aventuras ao rei dos feácios. Ele inicialmente relata os conselhos que lhe dá a feiticeira Circe para enfrentar as “tribulações” em sua trabalhosa volta a Ítaca (volta a casa, família, reino e poder), e vai adverti-lo dos perigos que representam as terríveis entidades (todas femininas!) Cila, Caribdis e as Sereias. Pois bem, na apresentação que Circe faz das Sereias ressalta aquilo que ao longo dos séculos restará como a característica fulcral desses seres perigosos: voz maravilhosa, seduzem quem delas se aproxime, levando à destruição.

Nada substitui a força do texto original<sup>2</sup>. Narra Odisseu:

Então me disse textualmente a augusta Circe:

– [...] Agora, escuta: o que te vou dizer um deus mesmo te fará lembrar. Primeiro encontrarás as duas Sereias: elas fascinam todos os homens que se aproximam. Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das Sereias, adeus regresso! Não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque com seu canto melodioso, elas o fascinam, sentadas na campina em meio a montões de ossos de corpos em decomposição cobertos de peles amarfanhadas. Toca para diante: amassa cera doce de mel e veda os ouvidos de teus tripulantes para que mais ninguém as ouça. Se tu próprio as quiseres ouvir, que eles te amarrem de pés e mãos, de pé na carlinga do barco veloz, e que as pontas das cordas pendam fora de teu alcance, para te deleitares ouvindo o canto das Sereias; se insistires com teus companheiros para te soltarem, que eles te prendam com laços ainda mais numerosos. Depois que teus companheiros tiverem remado para além delas [...]. [Canto XII, v. 38-55]. (HOMERO, 1993, p. 142).

Num segundo momento do mesmo Canto XII, Odisseu conta a seus camaradas o que lhes predissera Circe, repetindo quase que nos mesmos termos o que ouvira da deusa.

---

2 Utilizarei para todas as citações da épica o texto de Homero (1993): *Odisseia* (tradução Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix. Para a localização dos versos no original (através de colchetes) foi utilizada a edição bilingue de Homero (2011): *Odisseia* (tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira). São Paulo: Editora 34.



**Figura 1** – Odysseus and the Sirens. Attic red-figured stamnos, ca. 480-470 BC. / Siren Painter (eponymous vase)

Uma leitura superficial já revela o fascínio exercido por essas criaturas, através da voz e do canto. Aqui cabe um parêntese para uma reflexão a respeito da relação no nível do significante entre “canto” e “encanto”. Trata-se de uma relação etimológica: em grego “encantador” é *epodôs*, e “encantar” é *epiodein*, ambos de *epi* = sobre, por cima de, e *ode* = canto. Encantar é “cantar por cima de”. Agnese Grieco, discutindo sobre o vocábulo “sereia”, diz que “Através dos séculos, parece de todo modo que entre os estudiosos reina um certo acordo em fazer derivar a palavra *sirein* do radical semítico *sir*: ‘encantamento’, ‘canto mágico’” (GRIECO, 2017, p. 30 – tradução minha).

No texto de Homero, para além do canto e do encanto, a ação destruidora desses seres fatais é indiciada pelos corpos em decomposição na ilha em que habitam. Importa dizer que o texto homérico não fornece uma descrição física dessas criaturas, sua representatividade é dada pela iconografia, que nos mostra seres

metade pássaros, metade mulheres. A figuração pisciforme (metade mulher, metade peixe) é posterior, datando de fins da Idade Média.

Mas o que cantam as Sereias? Qual o conteúdo desse canto? Essa informação será dada mais adiante, nesse mesmo Canto XII da épica, na sequência do relato de Odisseu ao rei dos feácios sobre o encontro efetivo que tivera com as Sereias:

Estávamos à distância de um grito, avançando rapidamente, quando elas perceberam o ligeiro barco singrando perto e ergueram um canto mavioso: “Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Troia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda”.

Assim diziam, entoando um belo cantar. Meu coração desejava escutá-las; eu pedia aos companheiros que me soltassem, acenando-lhes com os sobrolhos; eles, porém acurvando-se, remavam. Súbito, Perímedes e Euríloco levantaram-se e prenderam-me com laços mais numerosos e apertados. Quando, afinal eles tinham passado além das Sereias e já não ouvíamos a sua voz e o seu canto, sem demora meus leais companheiros retiraram a cera com que eu lhes vedara os ouvidos e soltaram-me dos laços. [v. 182-200]. (HOMERO, 1993, p. 145).

Mas o que é significativo – e esse é um elemento em geral descurado na diluição do mito das Sereias, ou melhor, totalmente ausente na comercialização consumista do mito – é o *tipo* de sedução que elas representariam para quem cai na sua armadilha: as Sereias sabem “tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Troia pela vontade dos deuses”; e “sabem tudo quanto se passa na terra fecunda” (v. 191). Prometem apenas, a quem os ouve, que partirá “mais sábio”. Uma observação aqui se impõe, a ligação etimológica entre *sabor* e *saber*, entre *sabor* e *sabedoria*: formas derivadas do verbo *sapio*. *Sapio* = ter gosto, ter a inteligência de, conhecer, saber. E que está presente no torneio usado no português de Portugal “saber a” = ter gosto de; com efeito, um português diz “isso me sabe bem” para expressar “eu gosto”. A sabedoria tem a ver com gosto. No mito odisseico a tentação/danação vem pelo ouvido, pela escuta; no mito bíblico, a tentação – comer a maçã – vem pela boca, pelo degustar.

As Sereias seduzem pela promessa de um saber que é fundamental a Odisseu, que lhe concerne vitalmente, na medida em que conhecem tudo que gregos e troianos viveram em Troia; mas, para além da própria épica, sabem “tudo quanto se passa na terra fecunda”. São detentoras de um conhecimento de uma amplitude totalizante. Não há nenhum sinal de sedução sexualizada, não há sinal de uma beleza corporal das Sereias, nada de uma descrição física; no entanto, a sua voz, reiteradamente descrita, é qualificada várias vezes como “doce”, e, sobretudo, nos é apresentado o seu efeito: elas fascinam, atraem prometendo conhecimento. Sua sedução, não é demais repetir, é a do saber. No entanto, que fique claro, elas não disponibilizam esse saber no canto que Odisseu, amarrado ao barco e impossibilitado de lançar-se ao seu encontro, efetivamente ouve. Seu canto apenas promete o saber, o anuncia, mas como Odisseu não cai na armadilha, não experimentará o que o deixaria “mais

sábio”. Ouve a promessa do saber, mas não prova desse fruto. No entanto, outros marinheiros, cujos ossos e peles se veem na ilha das Sereias, esses se deixaram atrair até elas – e morreram. Conhecimento e dano articulados.

As Sereias no mundo grego corresponderiam, assim, à serpente no mundo bíblico, tentando Adão e Eva para que provem do fruto da Árvore do Conhecimento do Éden. Gabriel Germain, em seu alentado *Genèse de l’Odyssée. Le fantastique et le sacré*, tem um capítulo que todos gostaríamos de ter visto mais desenvolvido, com o subtítulo: “Les sirènes et la tentation du savoir” (GERMAIN, 1954, p. 382-390). E aí o autor se pergunta sobre o canto das Sereias: “Ele age sobre os sentidos, ou procura atingir diretamente o espírito? Qual é sua ‘tentação?’”. Responde rápido: “A armadilha que elas apresentam a um espírito avisado é pois este terrível fruto do conhecimento pelo qual nossos primeiros pais perderam o Éden”. E continua: “Restituindo sua importância a esta tentação *pelo saber*, tira-se esta curta narração dentre os apólogos simplórios para aparentá-lo a mitos dos quais acabamos de citar o mais conhecido e mais evidente” (GERMAIN, 1954, p. 384 – tradução minha). Deixa para uma nota de rodapé, citando J. E. Harrison, sem comentários, o problema que mais nos interessa: “É estranho e belo que Homero faça dirigir-se o apelo das Sereias ao espírito, não à carne. Para o homem primitivo, grego ou semita, o desejo de saber – de ser como os deuses, era o desejo fatal” (apud GERMAIN, 1954, p. 384.) A ele não sucumbiu Odisseu. É importante que se diga que essa interpretação do saber entranhado na história das Sereias inicia-se já na Antiguidade Clássica, vem de longe: para Cícero no séc. I AC, em *De Finibus*, as Sereias, por serem fonte da ciência, seduzem a curiosidade que estigmatiza o espírito humano (apud BRUNEL, 1997, p. 831).

Por outro, lado, nesse mito de outra cepa cultural, que é o do Livro do *Gênesis*, lemos:

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: ‘Vós não podeis comer de todas as árvores do Jardim?’” A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte.” A serpente disse então à mulher: “Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.” A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueiras e se cingiram. (*Gênesis*, 3, 1-17)<sup>3</sup>.

---

3 *Bíblia de Jerusalém* (São Paulo, Edições Paulinas, 1973). Tradução do texto em português diretamente dos originais.



**Figura 2** – The fall of man (Genesis 3:4) / Figures by Rubens, landscape and animals by Brueghel

Aqui também acabou havendo, em algumas das interpretações, uma erotização do mito, como se a “tentação” da serpente fosse da esfera sexual. Descura-se o “adquirir discernimento”, o tornarem-se “versados no bem e no mal” e a reiterada alusão à imagem de “abrirem-se os olhos”. Mas o que importa são as consequências: a Queda, a expulsão do Paraíso, e a perda da imortalidade, com seu preço em dores, velhice e morte.

Nesse cotejo de dois textos fundadores de Civilização, de duas obras canônicas, uma observação: na *Odisseia*, o astuto Odisseu não comeu desse fruto que lhe foi apresentado, resistiu às Sereias, escapou da danação.

Importa agora ver como o herói grego agirá ao longo de suas demais aventuras – mas isso implicará em um recuo teórico, como se segue.

## **AS SEREIAS E A INTERPRETAÇÃO ADORNIANA DA ODISSEIA**

Nos capítulos “O conceito de esclarecimento” e “Ulisses ou Mito e esclarecimento” da *Dialética do esclarecimento*, Adorno desenvolve sua famosa interpretação da *Odisseia*, que pode ser resumida como a viagem metafórica do homem ocidental em busca da constituição do sujeito (ADORNO; HORKHEIMER, 1986). Ele aponta uma unidade em todas as lendas difusas que constituem o tecido das aventuras do herói, e que estão recolhidas entre os cantos IX e XII da épica: narrativas que ocupam 4 Cantos da epopeia, totalizando aproximadamente 2.200 versos – mais de um sexto do poema. Elas versam sobre o confronto de Odisseu com seres fantásticos e primitivos, como,

por exemplo, gigantes antropófagos com um olho só, ou monstros híbridos, como Cila e Caribdis, e, num outro registro, mas igualmente fatais, as Sereias.

Grandes helenistas debruçaram-se sobre esse miolo folclórico da *Odisseia* (CARPENTER, 1974; GERMAIN, 1954; PAGE, 1988; HANSEN, 1977, apontando o caráter de oralidade da epopeia – que a irmanará à poesia oral de outros povos. Explica-se: uma vez que os poemas homéricos são, essencialmente, poesia oral, é lícito deduzir que a *Odisseia* apresenta elementos também encontráveis na literatura da oralidade de outras culturas. É assim que Page, por exemplo, em seu *Racconti popolari nell’Odissea* trabalha com o “gênero” de narrativas folclóricas encontradas em outras civilizações, do Mediterrâneo à Índia, da Nova Zelândia à África, e assim por diante – e que justificaria, por sinal, que aproximemos o mais famoso topos da *Odisseia*, o das Sereias, à Mãe d’Água, Yara ou Ypupiara dos nossos indígenas, os dois últimos à margem de qualquer influência colonizadora europeia.

Impõe-se aqui um parêntese para tratar minimamente do mito da sereia no Brasil. Para Câmara Cascudo (1954, p. 370) a Mãe d’Água é um mito morfológicamente europeu, do ciclo atlântico; por outro lado, Ypupiara (ou Ipupiara), uma narrativa do Brasil dos Quinhentos e Seiscentos, pode ser considerado um dos mais antigos mitos brasileiros, registrado por cronistas coloniais como Anchieta, Gandavo, Frei Vicente do Salvador, Fernão Cardim, Gabriel de Souza. (CASCUDO, 1954, p. 316). Esse ser que habita o fundo das águas e pode ser fêmea ou macho, “bestial, faminto, repugnante, de ferocidade primitiva e bruta” (CASCUDO, 1954, p. 317), destruía os indígenas que dele se aproximassem. Por outro lado, um fato curioso é que a forma da Mãe d’Água (correspondente para os estudiosos do folclore à sereia europeia) é inicialmente ofídica. Lemos no verbete “Mãe d’Água” do *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo (1954, p. 370): “Ainda em 1819, von Martius escrevia que a Mãe d’Água, *paranamaia*, mãe do rio, era serpente esverdeada ou parda (*Viagem pelo Brasil*, III, 135)”. (Registre-se essa instigante sobreposição das imagens da sereia e da serpente no mito brasileiro.)

Voltemos a Adorno. Ele analisa os episódios em que Odisseu, no retorno de Troia a Ítaca, tem um embate com forças arcaicas, míticas e mágicas, que ele vence através da razão, sabendo renunciar num primeiro momento, para poder ao fim afirmar-se plenamente: “Nos perigos mortais que teve de arrostar, foi dando têmpera à unidade de sua própria vida e à identidade da pessoa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 43).

Efetivamente, em todas as aventuras mais significativas vividas pelo herói, delinea-se sempre o mesmo esquema. Por exemplo, no encontro com os lotófagos, Odisseu renuncia a provar da flor do lótus, planta que, uma vez ingerida, o mergulharia num estado de felicidade e comunhão panteísta com a natureza, mas lhe tiraria a memória e, conseqüentemente, o desejo da volta a Ítaca; ele não come as vacas, proibidas porque pertenciam ao deus Hélios, contrariamente a seus camaradas, que comeram e, todos, pereceram; vence o ciclope Polifemo, que ele cega depois de embebedar, mas renuncia a alardear seu próprio nome de vencedor, dizendo chamar-se “Ninguém” (o que impediu que os demais ciclopes o atacassem quando viessem socorrer o companheiro ferido): “Ele faz profissão de si mesmo negando-se como Ninguém, ele salva a própria vida fazendo-se desaparecer”, diz Adorno (1986b, p. 65).

Poderíamos falar aqui, freudianamente, da necessidade da repressão para a passagem da Natureza à Cultura. Essa repressão é iconizada pelo episódio paradigmático das Sereias: como já vimos, o herói vence sua sedução fazendo-se, muito sugestivamente, amarrar ao mastro do navio (ao seu próprio eixo, poderíamos interpretar), o que o impediria de atirar-se aos braços das cantoras, ao mesmo tempo que coloca cera nos ouvidos da tripulação para que não ouvissem o canto e continuassem a remar, sem desviar o barco de sua rota. Eu poderia dizer também que aqui nesse episódio vemos a *sedução* encenada no seu viés etimológico: *se-ducere* significa conduzir para o lado, levar à parte, afastar, desviar (do latim *se* = à parte + *ducere* = conduzir).

De fato, foi baseado nos enfrentamentos de Odisseu com esses seres folclóricos, de narrativas do gênero “maravilhoso”, que os filósofos de Frankfurt teceram suas duntas considerações sobre a constituição do eu, aí vindo um percurso do sujeito em confronto com potências míticas, e através do qual ele se individua, nessa passagem do *mythos ao logos*: “As aventuras de que Ulisses sai vitorioso são todas elas perigosas seduções que desviam o eu da trajetória de sua lógica”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 56.) Efetivamente, Odisseu é transformado no protótipo do ser humano:

A Humanidade teve que se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 44).

E como em quase todas as obras fundadoras de uma cultura, na *Odisseia* é a *viagem* que estrutura a narrativa. Com efeito, da *Eneida* (viagem de Eneias, até fundar Roma), passando pela *Divina comédia* (viagem de Dante pelos 3 reinos de Inferno, Purgatório e Céu), pelos *Lusíadas* (viagem de Vasco da Gama, por mares nunca dantes navegados) etc. etc.... até a *travessia* do nosso Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, aqui também se desdobra o topos da Vita/Via (*Vita* = Vida / *Via* = Caminho), da Vida enquanto Viagem: “A viagem errante de Troia a Ítaca é o caminho percorrido através dos mitos por um eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza e que só vem a se formar na consciência de si” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 56).

Com efeito, a literatura é testemunha do desenvolvimento espiritual do homem. Assim como a tragédia grega mostra a formação do homem como sujeito responsável, estando então os gregos do século V a.C. às voltas com a categoria da “vontade” (VERNANT; NAQUET, 1977, p. 35-62), nos tempos homéricos, recuados de quatro séculos (por volta do séc. IX a.C.), lida-se com algo ainda mais primordial: a questão do *in-divíduo* no sentido etimológico, do não dividido. Adorno e Horkheimer, ao tratarem do herói da *Odisseia*, falam de um processo de questionamento da unidade do próprio ser, apontando, por exemplo, o episódio do Canto XX, em que Odisseu, retornado a Ítaca mas ainda incógnito, observa como as servas do palácio se esgueiravam de noite para ir ao encontro dos pretendentes. Ele se enfurece, quer castigá-las, mas não pode agir, sob pena de colocar em risco seus planos futuros. Diz o texto homérico: “o coração em seu peito ladrava. [...] Batendo no coração, punia-o com as seguintes

palavras: ‘Aguenta, coração!’<sup>4</sup>. Para os filósofos frankfurtianos, “o sujeito ainda não está configurado em sua identidade interna. Seus ímpetos, seu ânimo e seu coração excitam-se independentemente dele” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 243). De fato, Adorno e Horkheimer apontam nos embates de Ulisses com as Sereias, com o Ciclope, com os lotófagos etc. uma constante: a necessidade de se constituir como sujeito passa pela necessidade de se dominar. Dizem eles: “Ulisses por assim dizer se perde a fim de se ganhar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 56).

No entanto, ao longo do texto, nem sempre se tratará de vencer monstros ou mesmo de driblá-los, às vezes o inimigo é interno. Na consulta que Odisseu faz a Tirésias, no reino dos mortos (na primeira *Nekya*) no Canto XI da *Odisseia* (v. 105 e ss.), a volta à casa é posta na dependência da sua capacidade de “domar o coração”.

Finalmente, pensando na literatura de uma maneira geral, creio que se poderia dizer que esse processo de busca de uma identidade configurada, de uma individuação a ser conquistada, que resta a grande parte da ficção intimista contemporânea, como apontarei mais adiante, ao abordar *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, focando na questão da sereia e do conhecimento.

## **UMA APRENDIZAGEM**

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1993), a odisseia é outra. Nesse romance em que a protagonista tem nome de sereia (Lorelei, a sereia nórdica), toda a temática gira em torno da constituição do eu. Efetivamente, Lorelei (chamada ao longo do romance, na maioria das vezes, pelo apelido redutor “Lóri”) contracenava com a personagem Ulisses, estabelecendo-se um complexo jogo de reapropriações, retomadas e inversões da *Odisseia*. Lóri não apenas descola da protagonista da *Odisseia*, Penélope, identificando-se ao viajante Odisseu, mas também, começando pelo seu nome, constela toda uma temática ligada à sereia. Assim, de um lado vê-se às voltas com problemas da sedução feminina e suas falácias (*sedução* no sentido etimológico já apontado, de *se-ducere* = conduzir para o lado, desviar da rota); mas de outro lado, num nível mais profundo, bordejando a questão da articulação entre a sereia e o saber, que, como vimos, aproxima familiarmente as Sereias de Homero à serpente bíblica, no mito do *Gênesis*. Não por acaso, a maçã tem uma presença significativa no romance de Clarice, como se verá. E “morder a maçã” é tingido com as cores da modernidade.

Eu falei em reapropriações e inversões: nessa reescrita em clave intimista da epopeia grega, a viagem é interior e efetivada pela personagem feminina, enquanto Ulisses é quem espera. É o caso de se acompanhar o percurso de Lorelei em sua “busca da constituição do sujeito” (para falar nos termos de Adorno), auxiliada não por Atena (a protetora do herói grego), mas por um Ulisses professor de filosofia, numa “aprendizagem” em que, ao final, individuados, os dois se encontrarão no amor. O romance mostra os vários percalços dessa empreitada de constituir-se um “eu”: aventuras todas interiorizadas e, quando exteriores, reduzidas às dimensões da vida

---

4 Aliás, *Pacience, mon coeur!* é o título de um livro de Jacqueline Romilly (1991), apontando o esboço de uma psicologia no mundo grego.

moderna ou, mais especificamente, do cotidiano da média-alta burguesia brasileira na virada dos anos 60 a 70 do século passado.

Antes de prosseguir, urge explicar a pertinência da abordagem de um romance brasileiro da contemporaneidade em contraponto com esse texto paradigmático da literatura ocidental, que é a *Odisseia*. Edward Said, em seu indispensável *Humanismo e crítica* democrática, aponta o caráter lúdico, de descoberta e invenção que possa ter uma releitura de um texto canônico:

Alguns etimologistas especulam que a palavra “cânone” (como em “canônico”) é relacionada à palavra arábica “*qanun*”, isto é, “lei” no sentido legalista e compulsório do termo. Mas esse é apenas um significado um tanto restritivo. O outro é um significado musical, o cânon como uma forma contrapontística que emprega inúmeras vezes que em geral imitam rigorosamente umas às outras, uma forma, em outras palavras, que expressa movimento, brincadeira, descoberta e, no sentido retórico, invenção. Vistas dessa maneira, as humanidades canônicas, longe de serem uma tábua rígida de regras fixas e monumentos que nos intimidam a partir do passado – [...] – sempre permanecerão abertas a combinações mutáveis de sentido e significação; toda leitura e interpretação de uma obra canônica a reanima no presente, fornece uma ocasião para releitura, permite que o moderno e o novo sejam situados num amplo campo histórico, cuja utilidade é nos mostrar a história como um processo agonístico que ainda está sendo feito, em vez de terminado e decidido de uma vez por todas. (SAID, 2007, p. 45).

A citação é longa, mas sua riqueza e expressividade na formulação das ideias justificam a transcrição. Efetivamente, tal reapropriação, implicando numa “reanimação” no presente de uma obra que integra, inapelavelmente, o cânone da literatura ocidental, tem como um dos efeitos aproximá-la de nós, mostrá-la viva. E o que é mais importante: esse confronto, fazendo ressaltar as diferenças e peculiaridades de cada polo, permite que se conheça melhor a nossa literatura, os tempos presentes. Uma prática imantada pela ideia de Walter Benjamin, segundo a qual “O problema não é interpretar a obra literária em conexão com o seu tempo, mas sim tornar evidente, no tempo que a viu nascer, o tempo que a conhece e julga, ou seja, o nosso” (BENJAMIN, 1971, p. 14 – tradução minha).

Voltemos a *Uma aprendizagem*: contrariamente aos entes míticos com que Odisseu se defronta na épica, no romance de Clarice Lispector não são seres excepcionais ou perigos extremos e externos que desafiam a protagonista na sua trajetória rumo a uma individuação, mas os internos. Trata-se de um processo de busca de uma identidade, de uma individuação a ser conquistada, numa aventura interior. Retomo, como se vê, a interpretação adorniana da *Odisseia*, acima sintetizada como a viagem metafórica do homem ocidental em busca da constituição do eu. Pois bem, essa viagem interior é o que estrutura o romance. Trata-se, efetivamente, de uma “reapropriação” que, conscientemente, essa autora faz da *Odisseia*, um “capital

cultural”, uma “herança clássica” nos termos de Bourdieu<sup>5</sup> (2007, p. 296). Como se verá, há aqui um paralelismo invertido – pois, apesar de o protagonista ser “professor de filosofia” – representando a *metis* (para os gregos, a inteligência, que é a característica fundamental de Odisseu) – e ser aquele que conduz Lóri, a “constituição do sujeito” é efetivada, ou melhor, nos é mostrada em seu processo, sobretudo pela personagem feminina. Há assim, um jogo entre homem/mulher, inteligência/sedução, seduzido/sedutora, espera/viagem, com os agentes trocados.

Lóri faz a viagem, empreende a sua aventura interior, Ulisses é quem espera, paciente, e pacientemente ensina – posição um tanto irritante ao longo do livro e que, para Benedito Nunes (1973, p. 76), era “exercida com pedanteria e em tom didático”. Por outro lado, não deixa de aflorar aqui um certo involuntário machismo: é o homem o mestre, o professor universitário, individuado, “pronto”, que dá aulas de Filosofia na faculdade, enquanto a mulher, professorinha primária, reconhece, como diz o narrador, que “a condição humana de Ulisses era maior que a dela” (LISPECTOR, 1993, p. 27). Em uma ou outra vez, Ulisses também se mostra a caminho, o que o deixa mais interessante, declarando viver uma “procura intensa e uma esperança violenta” (LISPECTOR, 1993, p. 57). Diz ele: “Lóri, você nem ao menos consegue sentir o que há de profunda e arriscada aventura no que nós dois tentamos? Lóri, Lóri! Nós estamos tentando a alegria! Você ao menos sente isso? E sente como nos arriscamos no perigo?” (LISPECTOR, 1993, p. 69).

Essa retomada da *Odisseia* é bastante significativa nesse romance, e o confronto com o texto matriz propicia que se conheça melhor a atualidade. Não no que diz respeito ao protagonismo feminino, pois a Penélope do mito era uma personagem forte, malgrado o contingenciamento de seu lugar social fixado pelo horizonte de sua cultura (ela é a mulher que fica e chora, enquanto seu homem vai para a luta e vive sua odisseia). Embora dependente de marido e filho, na realidade ela tem um papel significativo na épica: engana os príncipes aqueus por 10 anos, com o ardil do manto que tece de dia e desmancha à noite. Astuta (apesar de ser esse o epíteto primordial de Odisseu), ela interfere com força no enredo e com sua trama enreda o mundo masculino.

Como Penélope, Lóri também tece:

[...] faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações [...], faz de conta que amava e era amada, faz de conta que não precisava morrer de saudade [...], faz de conta que ela não ficava de braços caídos de perplexidade quando os fios de ouro que fiava se embaraçavam e ela não sabia desfazer o fino fio frio, faz de conta que ela era sábia bastante para desfazer os nós de corda de marinheiro que lhe atavam os pulsos [...]. (LISPECTOR, 1993, p. 20-21).

---

5 Para Bourdieu, embora seja formalmente oferecido a todos, tal capital cultural pertence realmente aos que detêm os meios para dele se apropriarem, quer dizer, “os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais (ao lado das satisfações simbólicas que acompanham tal posse) por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los” (BOURDIEU, 2007, p. 296-297)

Vislumbra-se aqui uma série de paralelos entre as duas protagonistas, respectivamente da épica e do romance, irmanadas nas sensações “fiadas com fios de ouro”: nas questões afetivas (“faz de conta que amava e era amada”), em não precisar “morrer de saudade”, nos “nós de corda de marinheiro que lhe atavam os pulsos”. No entanto, no jogo de reapropriações e inversões que venho apontando, como não ver nesse último “faz de conta” uma alusão não a Penélope, mas a Odisseu amarrado pelos pulsos ao mastro de seu navio, com nós de marinheiro, para escapar da sedução das sábias sereias?

Por outro lado, não só no plano do “faz de conta” da personagem, mas também no pragmático, Lóri é apresentada bordando: “Não vira mais Ulisses, nem ele lhe telefonara. Há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destros conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava” (LISPECTOR, 1993, p. 73).

As “aventuras” de Lóri no mundo exterior são banais acontecimentos do dia a dia de uma representante da classe média alta do Rio de Janeiro, de fins da década de 60 – no registro do cotidiano. Algumas de suas aventuras do dia a dia, corriqueiras, são apresentadas quase que carnalvadamente, como, por exemplo, o telefonema difícilíssimo “para chamar o bombeiro de encanamentos de água” (LISPECTOR, 1993, p. 19); mas outras se revestem de um caráter inapelavelmente simbólico, como o banho de mar iniciático, de madrugada, sozinha, do qual ela sai fertilizada pela água salgada; ou comer uma galinha à cabidela, enfrentando sentir o “gosto voraz” de sangue do molho pardo, feito com o sangue espesso da ave degolada; ou ir ver os peixes trazidos por pescadores à praia, com o “cheiro sensual” que o peixe cru tem (LISPECTOR, 1993, p. 116). Mas há também outras experiências sensoriais a que ela se entrega, como inebriar-se com o perfume da dama-da-noite; como tomar nas mãos uma batata na feira e demoradamente apalpar-lhe a casca surpreendentemente delicada; como comer uma pera, que cede na sua boca; como regozijar-se com o vermelho (afogueando o mundo) das roupas dadas às crianças na escola; ou, numa situação em que “os ouvidos se afiam”, fazer a “meditação do silêncio” etc. etc. Como se vê, Lóri mergulha numa aprendizagem que incide sobre os cinco sentidos, abrangendo, respectivamente, olfato, tato, gosto, visão, audição.

Tal empreitada é dos dois e implicará em *domar o coração* (para falar nos termos de Homero); em *renunciar* (para falar nos termos de Adorno). O Ulisses de *Uma aprendizagem*, embora desejando-a, declara esperar que Lóri “também tenha corpo-alma para amar” (LISPECTOR, 1993, p. 57).

O livro foi publicado em 1969, e é inevitável a observação de que foi engendrado em plena ditadura civil-militar brasileira, instalada pelo golpe de 64, escrito após o AI-5 (o Ato Institucional n. 5, de fins de 1968), e nada deixa revelar do que se passa no campo político-social. De fato, o tempo que estrutura o romance é o tempo cíclico da natureza. Depois de um capítulo inicial, “A origem da Primavera”, passa-se o Verão, Outono, Inverno, e, previsivelmente, será na Primavera que Lorelei e Ulisses se encontrarão plenamente.

Mostra-se um percurso que é uma aprendizagem afetiva e existencial que vai desembocar na estação em que o amor floresce, em que os seres do reino animal se acasalam e em que tudo brota e reverdece. Nesse livro que se inicia com uma

vírgula e acaba com um dois-pontos – portanto, assumindo o caráter intervalar de tudo – delinea-se um percurso. O enredo se sobrepõe ao ciclo do Cosmos, indo de uma Primavera à próxima Primavera – que, como todos sabemos, é um recomeço. E fica indiciado como devem ser interpretados os dois-pontos com que o livro termina (como sugere Ulisses ao final da primeira noite do casal): “Nós dois sabemos que estamos à soleira de uma porta aberta a uma vida nova. É a porta, Lóri” (LISPECTOR, 1993, p. 176).

O estado que as personagens atingem é o da “individualidade como pessoa” (LISPECTOR, 1993, p. 178). Tínhamos visto, logo na primeira página, no seu monólogo-fluxo-de-consciência, que a protagonista, ao escolher o vestido que usaria para “se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses”, lembra-se de que ele dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem o nome, não respondesse “Lóri”, mas “meu nome é eu”<sup>6</sup> (LISPECTOR, 1993, p. 19-20). No entanto será em outras formulações da busca da subjetividade que esse topos volta, como um *leitmotiv*: “A mais premente necessidade de um ser humano é tornar-se um ser humano”; “E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 1993, p. 39, e 87). São máximas que ecoam algo de outro grego: refiro-me à lírica de Píndaro, cujo verso “Torna-te o que tu és!” foi utilizada por Nietzsche como epígrafe para o seu livro *Ecce Homo*. Pois bem, ao final do romance, as personagens reconhecem esse ideal como atingido.

Retomemos o contraponto com a *Odisseia* nas demais reapropriações, inversões e transgressões. Afora a pequena passagem, acima referida, em que se alude a Lóri tecelã, a protagonista nada tem de Penélope, mas, nessa sua viagem interior, de um lado identifica-se com Odisseu, experienciando a grande viagem em sua aventura de individuação; de outro lado, a partir do seu nome, que remete, como já apontei, à sereia nórdica, constela toda uma temática ligada à sereia, vendo-se às voltas com problemas da sedução feminina. Mas aqui, num nível mais profundo, bordejando a questão menos evidente da articulação entre sedução e saber, presente nas Sereias de Homero, aproximando-as da serpente bíblica. É isso que justifica, como se verá, a significação que nesse romance ganha a simbologia da maçã. Mas, antes, vamos à Sereia.

Há um momento importante no romance em que o nome da protagonista é explicitado. Diz Ulisses à sua namorada:

É uma pena que seu apelido seja Lóri, porque seu nome Loreley é mais bonito. Sabe quem era Loreley?

– Era alguém?

– Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro mais dos detalhes. (LISPECTOR, 1993, p. 113-114).

---

6 Odisseu, no episódio em que cega o gigante Polifemo, quando este lhe pergunta o nome, responde “Meu nome é Ninguém” (para que os outros ciclopes não o identificassem quando fossem socorrer o companheiro ferido).

Antes de remontarmos ao poema de Heine, algumas explicações se fazem necessárias: Lorelei (ou Loreley) é um rochedo localizado na Alemanha, junto ao Reno, elevando-se 120 metros acima do nível do rio. A rocha Lorelei situa-se na parte mais estreita do Reno entre a Suíça e o mar do Norte, num segmento caracterizado por pedras que afloram quase à superfície, além de correntezas, que fazem desse um lugar perigoso. Além disso, a região é caracterizada por um eco, que impressiona. Ao longo dos tempos, numerosos marinheiros perderam suas vidas nesse local<sup>7</sup>. Daí se originaram várias lendas folclóricas, sobre ninfas que viviam nas águas; e vários autores da literatura erudita retomaram esse tema, dos quais destaco Brentano e Heine. Clemens Brentano, em 1801, escreveu *A balada de Loreley* (BELLMANN, 1980), que conta a história de uma mulher encantadora associada ao rochedo, acusada de enfeitiçar os homens, causando sua morte.

---

7 Cf. [https://www.google.com.br/search?source=hp&ei=R\\_uXXL\\_jC7nA5OUPt\\_O8-A8&q=Heine+Loreley+&btnK=Pesquisa+Google&oq=](https://www.google.com.br/search?source=hp&ei=R_uXXL_jC7nA5OUPt_O8-A8&q=Heine+Loreley+&btnK=Pesquisa+Google&oq=)



**Figura 3** – Statue of Lorelei, Loreley port, St. Goarshausen, Rhienland-Palatinate, Germany / Foto: Markscheider

Em 1824, Heinrich Heine revisitou o tema de Brentano em um de seus poemas mais famosos, “Die Lorelei”:

Não sei o que significa  
que eu esteja tão triste;  
uma lenda dos velhos tempos  
não abandona meu pensamento.

O ar está frio, escurece  
e calmo flui o Reno;  
o cimo da montanha faísca  
no crepúsculo do fim do dia.

A mais bela jovem está sentada  
lá em cima, maravilhosa;  
suas joias de ouro brilham,  
ela penteia seus cabelos louros.

Ela se penteia com um pente de ouro  
enquanto canta uma canção:  
uma estranha  
e poderosa melodia.

No pequeno barco o marinheiro  
tomado de uma ânsia pungente  
não vê os recifes à sua frente,  
olha só para cima, para o alto.

Ao fim, acredito, as ondas  
Engolem barco e barqueiro;  
Isso, com seu canto,  
Foi o que fez Lore-Ley.  
(HEINE, 1824)<sup>8</sup>.

Encontram-se aqui as grandes invariantes do mito das Sereias: a mulher associada a um canto que fascina, a atração que leva à morte, a sedução. E aquilo que se foi agregando ao longo do tempo, no recorte das narrativas folclóricas: os longos cabelos loiros, o pente de ouro, o ato de pentear-se enquanto canta. Mas em Heine está totalmente ausente o assunto que particularmente me interessa, a relação da sereia com o saber, a sedução pelo saber.

---

8 Tradução minha (literal e caseira). Eis o texto original: “*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, / dass ich so traurig bin; / ein Märchen aus alten Zeiten, / das kommt mir nicht aus dem Sinn. // Die Luft ist kühl und es dunkelt, / und ruhig fließt der Rhein; / der Gipfel des Berges funkelt / im Abendsonnenschein. // Die schönste Jungfrau sitzet / dort oben wunderbar; / ihr goldnes Geschmeide blitzet, / sie kämmt ihr goldenes Haar. // Sie kämmt es mit goldenem Kamme / und singt ein Lied dabei; / das hat eine wundersame, / gewaltige Melodei. // Den Schiffer im kleinen Schiffe / ergreift es mit wildem Weh; / er schaut nicht die Felsenriffe, / er schaut nur hinauf in die Höh. // Ich glaube, die Wellen verschlingen / am Ende Schiffer und Kahn; / und das hat mit ihrem Singen / die Lore-Ley getan*” (HEINE, 1824).

Retornemos a *Uma aprendizagem*. Um dado curioso é que, em ao menos duas passagens do romance, como que num relance, alude-se à esfinge – também um ser híbrido de animal com rosto feminino, também ligada a um saber. Diz Ulisses: “Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro” (LISPECTOR, 1993, p. 105). E antes, ao se preparar para encontrar Ulisses, diz Lóri em seu monólogo: “Decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar” (LISPECTOR, 1993, p. 24). A relação entre essas entidades míticas, esfinge e Sereia, além do fato de a esfinge também “cantar”, e ambas serem monstros diante dos quais não há possibilidade de acordo (ou o ser humano as vence e elas sucumbem na destruição, ou elas vencem, e o homem morre), é sua ligação obscura com um conhecimento.

Processa-se ao longo do romance uma nítida evolução: no início Lóri agencia todos os quesitos habituais da sedução feminina superficial, mas quando vai naquela noite ao encontro de Ulisses, sai de cara lavada, com apenas uma camisola por debaixo da capa de chuva. Detecta-se o abandono progressivo das “práticas” exteriores de sedução – como o uso da maquiagem pesada (que virava uma máscara, também no sentido do “persona”), perfumes, “vestidos caros sempre justos” (LISPECTOR, 1993, p. 23) – pois, como diz o narrador, “era só isso que sabia fazer para atraí-lo” (LISPECTOR, 1993, p. 23) etc. etc. – para um outro tipo de sedução, que tem a ver com a busca do conhecimento a que ela se entrega e que fascina o companheiro. Só quando dispensa todos os recursos exteriores da sedução, essa mulher está “pronta” para ficar com o seu homem.

Um dado extremamente interessante é apontar de que maneira Clarice Lispector desenvolve esse elemento que sublinhei em Homero, e que ficou estranhamente ausente na diluição do mito das Sereias: sua inquietante associação a um saber – que, como já referi, as aparenta à serpente do Éden – em cuja sedução caiu Eva, arrastando Adão. É esse mito que acabará por dominar no final de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, com a prevalência do símbolo da maçã.

Importa dizer que na primeira página do romance já se alude à maçã, no monólogo interior com que se inicia o texto, em que Lóri pensa em “dispor na fruteira as maçãs que eram sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira” (LISPECTOR, 1993, p. 19)

Essa maçã, Lóri vai comer, de fato, lá pelo meio do livro, e simbolicamente, ao final, num sonho, numa alusão direta e explícita à narrativa bíblica. Mas a leitura do mito feita por Clarice traz uma inversão fundamental: ao morder a maçã, Lóri *entra* no Paraíso.

Nada substitui o contato com o texto, sem mediações:

Foi no dia seguinte que, entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa.

Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. Colocou-a de novo sobre a mesa para vê-la como antes. E era como se visse a fotografia de uma maçã no espaço vazio. Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate – então devagar, deu-lhe uma mordida.

E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, *ao morder a maçã, entrava no Paraíso*.

Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo – de um estado de graça. (LISPECTOR, 1993, p. 154 – grifos meus).

Como se vê, foi aqui convocado, ao lado da épica grega, o outro grande cânon da literatura ocidental, que é a Bíblia, o “Grande Código”, como a nomeia o crítico Northrop Frye (1982). E temos aqui também, para citar de novo Edward Said, o *cânon* como uma forma contrapontística, que “expressa movimento, brincadeira, descoberta, invenção [...] com combinações mutáveis de sentido e significação” (SAID, 2007, p. 45). Efetivamente, como quer o crítico palestino, toda leitura e interpretação de uma obra canônica a reanima no presente, fornecendo uma ocasião para releitura (SAID, 2007, p. 45).

No contexto das relações entre sedução e conhecimento, o mito bíblico é desconstruído/reconstruído. Lóri morde a maçã, e isso não é uma transgressão; ou melhor, é uma transgressão necessária. A consequência de morder a maçã é detidamente descrita, ela leva à lucidez, uma lucidez de quem, “sem esforço, sabe”. Lóri a chama de estado de graça:

Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradiava de pessoas lembradas e de coisas, havia uma lucidez que Lóri só chamava de leve porque na graça tudo era tão, tão leve. Era uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isso: sabe. Que não lhe perguntassem o que, pois só poderia responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se. (LISPECTOR, 1993, p. 155).

Sim, vem explicitado com todas as letras: morder a maçã leva ao saber. Mas protagonista “depois lentamente saiu daquela situação.” E ao final do capítulo, chega a percepção de que

Havia experimentado alguma coisa que parecia redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revelava na sua pobreza implorante, aprendia-se a amar mais, a esperar mais. (LISPECTOR, 1993, p. 154).

Trata-se da percepção de um estado contraditório, de seres marcados pela finitude, pela precariedade e pela cisão, à beira do risco; que sabem que a completude é um processo de busca renovada e incessante; que sabem – como diz Chico Buarque, na canção *Beatriz* – que “para sempre é sempre por um triz”.

Essa experiência, provocada simbolicamente pelo morder a maçã, precede o encontro sexual de Lorelei com Ulisses. Ela vai para a casa dele, dispensados todos os signos convencionais de sedução feminina – “Fora tudo tão rápido e intenso que não se lembrara sequer de se pintar” (LISPECTOR, 1993, p. 167). Nas páginas finais do romance, na sequência de uma conversa dos amantes, ainda na cama,

explicita-se a temática da sedução, que é nomeada com todas as letras, mas na chave oposta àquela esperada pelo nome de sereia, e também oposta a uma identificação com a Eva bíblica:

Meu amor, disse ela sorrindo, você me seduziu diabolicamente. Sem tristeza nem arrependimento, eu sinto como se tivesse enfim mordido a polpa do fruto que eu pensava ser proibido. Você me transformou na mulher que sou. Você me seduziu, sorriu ela. (LISPECTOR, 1993, p. 177).

Mas, antes, houve o sonho de Lorelei. Pois logo após terem finalmente a sua primeira relação sexual, num “semissono”, ela sonhou com a maçã, dessa vez num contexto erótico:

Foi nesse estado de sonho-deslumbre que ela sonhou vendo que a fruta do mundo era dela. Ou se não era, que acabara de tocá-la. Era uma fruta enorme, escarlate e pesada que ficava suspensa no espaço escuro, brilhando de uma quase luz de ouro. E que no ar mesmo ela encostava a boca na fruta e conseguia mordê-la, deixando-a no entanto inteira, tremeluzindo no espaço. Pois assim era com Ulisses: eles se haviam possuído além do que parecia ser possível e permitido, e no entanto ele e ela estavam inteiros. (LISPECTOR, 1993, p. 175).



**Figura 4** – Logotipo da empresa Apple / CC Wikimedia Commons

Plenitude e incompletude, inteireza e cisão. O ser pleno, efetivamente, só existe no mito. Para além desse viés sexualizado que parece querer prevalecer, ao fim, no romance de Clarice, nesse recorte das relações entre sedução e saber, conhecimento e danação, o mito bíblico é desconstruído/reconstruído. O ser humano, consciência cindida, vive sob o signo da fragmentação. E da transgressão. Há aí nessa “fruta do mundo”, nessa “fruta enorme, escarlate e pesada que ficava suspensa no espaço escuro, brilhando de uma quase luz de ouro”, uma grande condensação: além da maçã do Éden, ela nos remete à maçã de Newton (cuja teoria da gravidade significou um marco decisivo na ciência para a humanidade); ao pretensioso símbolo da cidade de Nova York (a “Big Apple”) e ao que ela significa em termos de civilização

e ambiguidade<sup>9</sup>; e finalmente, remete ao logotipo da maçã mordida da Apple, estampado nos nossos computadores e celulares “inteligentes” (muito posteriores ao romance de Clarice, diga-se de passagem). Aquilo que existe de prometeico no ser humano sempre será disruptor: é roubo do fogo dos céus?

Em todo o caso, a busca do conhecimento bordeja o abismo da danação: “*After such knowledge, what forgiveness?*”<sup>10</sup>, diz o verso de Eliot (2018, p. 67) em “Gerontion”.

## SOBRE A AUTORA

**ADELIA BEZERRA DE MENESES** é ex-docente e atual professora voluntária do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DTLLC/FFLCH/USP), professora aposentada do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (DTL/IEL/Unicamp), pesquisadora do CNPq e autora de, entre outros, *Militância cultural: a Maria Antonia nos anos 60* (Com-Arte, 2014).

E-mail: adeliabm@terra.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-0906-8680>

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “O conceito de esclarecimento” e “Ulisses ou Mito e Esclarecimento”. In: \_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.
- BELLMANN, Werner. Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos. In: Detlev Lüders (Ed.). *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978*. Tübingen, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Histoire littéraire et science de la littérature. In: \_\_\_\_\_. *Poésie et révolution*. Paris: Denoel, 1971.

---

9 À guisa de um comentário mínimo, uma reflexão de um filósofo tecendo considerações sobre a *Dialética da ilustração* de Adorno/Horkheimer: “A dialética da Ilustração é idêntica à do poder burguês. [...] O drama de uma sociedade que desenvolveu sua tecnologia, sua burocracia e seu potencial bélico até o paroxismo, enquanto os indivíduos se submetem a uma impotência tanto maior quanto mais elevado o nível quantitativo do progresso, prefigura-se nessa cisão operada pela epistemologia científica do pensamento da Ilustração” (SUBIRATS, 1986, p. 118).

10 “Depois de tal saber, qual perdão?” (ELIOT, 2018, p. 67).

- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.
- BOITANI, Piero. *Il grande racconto di Ulisse*. Bologna: Società editrice il Mulino, 2016.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Intr., org. e seleção por Sérgio Micelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRENTANO, Clemens. Ballade de la Loreley. Tradução francesa. In: \_\_\_\_\_. *Godwi, ou La statue de la mère*, 1801.
- BRUNEL, Pierre. Verbete “As Sereias na Antiguidade”. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CARPENTER, Rhys. *Folk tale, fiction and saga in the homeric epics*. Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1974. (The Sather Classical Lectures, XX).
- CASCUDO, Luís da Câmara. Hipupiaras, botos e mães d’água... . In: \_\_\_\_\_. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- ELIOT, T. S. *Poemas*. Org. e trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FRYE, Northrop. *Le Grand Code: La Bible et la littérature*. Trad. Catherine Malamoud. Paris: Seuil, 1982.
- GERMAIN, Gabriel. *Genèse de l’Odyssé: le fantastique et le sacré*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- GRIECO, Agnese. *Atlante dele sirene: viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni*. Milano: Il Saggiatore, 2017.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF, 1988. (Verbete “Sirènes”).
- HANSEN, William. Homer and the folktale. In: MORRIS, I.; POWELL, B (Org.). *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 442-462.
- HARRISON, J. E. *Prolegomena*, p. 198. Apud GERMAIN, Gabriel. *Genèse de l’Odyssé: le fantastique et le sacré*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 384.
- HEINE, Heinrich. Die Lorelei. In: \_\_\_\_\_. *Buch der Lieder*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1824.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MORRIS, I.; POWELL, B. (Org.). *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edições Quiron, 1973.
- PAGE, Denys. *Racconti popolari nell’Odissea*. Trad. R. Velardi. [S. l.]: Liguore Editore, 1988.
- PLATÃO. “Da Criação da Alma” no Timeu, 1029-c-e. Apud BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 831, n. 7.
- ROMILLY, Jacqueline. *Patience, mon coeur! l’essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*. Paris: Les Belles Lettres, 1991. (Études Anciennes).
- SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão: ensaios sobre filosofia e cultura*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1986.
- VERNANT, J.-P. Esboços da vontade na tragédia grega. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

# No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna

[ *In place of the shepherds: on some sparse works by Ariano Suassuna* ]

Fábio José Santos de Oliveira<sup>I</sup>

**RESUMO** • Poucos sabem que o escritor Ariano Suassuna (1927-2014) era também artista plástico, tendo, inclusive, ilustrado algumas de suas próprias obras e produzido gravuras divulgadas e/ou vendidas esparsamente. Este ensaio tem o objetivo, justamente, de analisar algumas dessas gravuras de Suassuna, principalmente uma intitulada “O presépio e nós – Poema de Natal”, que o escritor produziu seguindo os moldes do que ele mesmo nomeava como iluminogravura. Ainda que sejam produções curtas, essas obras ilustram bem as fontes envolvidas no processo criativo de Ariano Suassuna. • **PALAVRAS-CHAVE** • Literatura e outras artes; Ariano Suassuna; cultura popular; iluminogravuras. • **ABSTRACT** • Only a few people know that the Brazilian

writer Ariano Suassuna (1927-2014) was a plastic artist, too. He has illustrated some of his very works by the way and he has made some engravings that were released or sold sparsely during his life. This essay aims to analyze some of these Suassuna’s engravings, mainly one entitled “O presépio e nós – Poema de Natal” (“The nativity scene and us – Christmas Poem”), that the writer has produced according to the principles of an artistic genre named by himself as *iluminogravura* (*illuminated engraving*). Even though these works are in short dimensions, they perfectly illustrate all the sources involved in Suassuna’s creative process. • **KEYWORDS** • Literature and arts; Ariano Suassuna; folk culture; *iluminogravuras* (*illuminated engraving*).

Recebido em 13 de janeiro de 2019

Aprovado em 2 de fevereiro de 2020

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 94-109, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i75p94-109>

I Universidade Federal do Maranhão (UFMA, Bacabal, MA, Brasil).

*Vamos dançar no nosso presépio,  
Com pandeiros e flautas tocando,  
Com chapéus de palhinha amarela,  
Companheiras, alegres cantando!*  
(Cancioneiro Popular – Pastoril de Pernambuco, “Vamos dançar”).

*nũa pobre casa  
toda relozia  
os anjos cantavam  
o mundo dizia:  
quem é a desposada?  
a virgem sagrada.  
quem é a que parira?  
a virgem Maria.*  
(Gil Vicente, *Auto Pastoril português*).

O escritor Ariano Suassuna (1927-2014) é primordialmente conhecido pela autoria do *Auto da compadecida* (1957), peça teatral cujo sucesso, imediato à primeira encenação no Rio de Janeiro, foi se ampliando ao longo dos anos, sobretudo a partir das diversas versões fílmicas por que a peça passou. Muito ou pouco, Suassuna também obteve certa notoriedade com a publicação do *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971). Em 2007, inclusive, a produção cinematográfica de Luís Fernando Carvalho renovou a discussão sobre essa obra, até certo ponto esquecida na ocasião, mesmo entre o público universitário. Para além desses títulos, o restante da obra de Suassuna parece amargurar certo apagamento. Poucos sabem, por exemplo, que ele também escreveu poesia, ainda que a “produção poética de Suassuna, em boa parte desconhecida do público e da crítica, sempre [tenha corrido] em linha paralela com seu teatro e seu romance” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 77). No entanto, o que a maior parte do público desconhece mesmo é que Ariano Suassuna também era artista plástico, tendo desenvolvido trabalhos no campo da pintura, gravura e tapeçaria.

A lida com o desenho data dos 13 anos, quando interno do Colégio Americano Batista (em Recife), onde Suassuna teve aulas com a professora Adelle Lain, que, segundo o escritor, “não gostava que a gente copiasse, gostava que a gente inventasse” (apud CAVALCANTI-BRENDLE, 2005, p. 18). O contato com a pintura surge aos 16 ou 17 anos, por meio da coleção *Galerias da Europa*, encontrada na Biblioteca do Ginásio Pernambucano, onde Suassuna passou a estudar. É também no Ginásio Pernambucano que o escritor começa a pintar, ao lado do colega Carlos Alberto de Buarque Borges: “a gente pintava ao vivo, mas como autodidatas, todos dois” (apud CAVALCANTI-BRENDLE, 2005, p. 18). Começa aí, portanto, o interesse de Suassuna pelas artes plásticas. É preciso considerar que, em meio a isso, o contato com o circo, com a literatura de cordel, com a cantoria dos repentistas e com o teatro de mamulengos deslocará Suassuna de um cenário apenas erudito para o campo da cultura popular: “a visão do Circo é fundamental para se entender não só meu Teatro mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor” (SUASSUNA, 2012a, p. 212). Esse conhecimento se aperfeiçoaria tempos mais tarde, em idos de 1940, quando o escritor ingressaria no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), que tinha a liderança de Hermilo Borba Filho (1917-1976). É com o TEP que Suassuna encena algumas de suas primeiras peças teatrais.

A polivalência artística e o gosto pela cultura popular nordestina são a raiz profunda do que em 1970 se definiria, por sugestão e liderança de Ariano, como o Movimento Armorial. Segundo o escritor:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1974b, p. 7)<sup>2</sup>.

Através das várias atividades ligadas ao Movimento Armorial, Ariano Suassuna expressa tudo quanto concebia para a valorização e preservação da arte popular, como também para a produção e divulgação de uma obra original, mas cujas raízes estivessem fincadas na criatividade do povo. Um marco importante ligado à estética armorial foi a publicação em 1971 do já referido *Romance d’A Pedra do Reino*, pela José Olympio Editora. Com essa obra, Suassuna se dá a ver em larga escala também como artista plástico, já que o livro traz ilustrações feitas por ele próprio. Essas imagens, por sua vez, dialogam intimamente com a narrativa, uma vez que se trataria, em termos de matéria diegética, de gravuras executadas pelo personagem Taparica Pajeú-Quaderna, irmão bastardo do protagonista da narrativa, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Quanto a Suassuna, a tarefa da produção das imagens foi quase que objeto do acaso, segundo ele próprio menciona em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*:

---

2 Originalmente publicado no *Jornal da Semana*, Recife, em 20 de maio de 1973.

Originalmente, eu tinha pensado em pedir as gravuras para o [Gilvan] Samico, mas ele estava viajando. Lembrei também que, se as gravuras fossem dele, precisaria assinar “Samico”, e eu queria que elas aparecessem como sendo de autoria do personagem. Depois d’A *Pedra*, eu me aprofundi no trabalho e cheguei às iluminogravuras. (CADERNOS, 2000, p. 29-30)<sup>3</sup>.

A não disponibilidade de Gilvan Samico (gravurista também ligado ao Movimento Armorial e amigo de Suassuna) ou mesmo de Francisco Brennand, bem como as demandas de coerência interna da narrativa acabam por solicitar do escritor mais do que somente o exercício da palavra escrita. E é assim que ele se vê animado a retornar à pintura: “foi somente depois desta experiência, bem-sucedida, que o autor começou a dividir seu tempo de criação literária com trabalhos de desenhos, pintura, programação visual e tapeçaria” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 121). É nesse momento de estímulo pictórico que Suassuna realiza uma pequena gravura, o “Cristo sertanejo”, datada de 5 de outubro de 1970, uma das poucas (mas não de todo raras) matrizes suas em que não consta produção textual.

A imagem congrega muito da estética armorial, cuja inauguração é do mesmo período: 18 de outubro de 1970 (duas semanas após a data indicada na gravura, portanto). O tema da obra é a crucificação de Cristo, amplamente divulgado pela tradição pictórica ocidental. Em meio ao conteúdo religioso, o escritor insere elementos oriundos de sua própria vida, de suas relações pessoais e do sertão nordestino. O cacto que envolve a cruz, os brasões familiares, a cor azul e a encarnada (dando a lembrar os grupos folclóricos tradicionalmente marcados por elas), a montaria a cavalo e os trajes de vaquejo da Virgem Maria e do soldado da lança, tudo isso designa na gravura signos do Nordeste e/ou do próprio escritor.

A começar pelos brasões, veem-se designados três ramos familiares, possivelmente Campos, Arraes e Accioly<sup>5</sup>. Accioly Campos era o sobrenome do escritor Maximiano Campos (1941-1998), genro, por sua vez, de Miguel Arraes (1916-2005), figura política expressiva do estado de Pernambuco. Ariano Suassuna era amigo pessoal de Maximiano Campos, tendo, inclusive, ilustrado um dos seus livros de contos, *As sentenças do tempo*

---

3 Carlos Newton Júnior (2014, p. 56), um dos maiores especialistas sobre a obra de Suassuna, apresenta outra versão acerca desse episódio: “a princípio a tarefa [de ilustrar o *Romance d’A Pedra do Reino*] fora reservada para seu amigo Francisco Brennand”. Independentemente da variação contextual (se Samico ou Brennand), um dado permanece: a decisão por ilustrar o romance adveio apenas quando o livro estava praticamente terminado.

4 É possível verificar essa imagem em *Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado*, de Maria Aparecida Lopes Nogueira. A imagem aparece ao final da obra e na capa da primeira edição, que é de 2002.

5 Utilizamos como referência o livro de *Armas das famílias*, de frei Manuel de Santo António e Silva, que se encontra digitalizado entre os arquivos da Torre do Tombo, em Portugal. Eis a localização exata de cada brasão familiar nessa obra: a) Campos (fl. 45), Arraes (fl. II) e Accioly (fl. 2). Outro detalhe importante: o brasão dos Accioly reproduzido por Suassuna apresenta uma pequena alteração se comparado ao original: o metal em prata do campo do escudo (fundo branco) foi modificado em ouro (fundo amarelo). Além disso, o leão é carregado de uma flor-de-lis, também em ouro, marcada no flanco esquerdo.

(1973). Esse convite acompanhava o êxito junto ao público das ilustrações do *Romance d'A Pedra do Reino*. Pouco a pouco, Suassuna ampliava sua produção gráfica.

Em “Cristo sertanejo”, a figura de Nossa Senhora mescla elementos de distintas iconografias: uns correspondentes a Nossa Senhora das Dores, identificável pelas sete espadas fincadas no peito; outros à Mulher que pisa a cabeça da serpente, referência dos livros bíblicos de Gênesis e do Apocalipse (Gn 3, 15 e Ap 12, 1-18). Mas há também inovações: a Virgem das Dores se vale da espingarda para esmagar a cabeça da víbora. Além disso, o soldado da lança é substituído por uma figura que lembra o próprio Suassuna, a julgar pela feição esguia do cavaleiro, bem semelhante à do escritor na época, e pelo símbolo da família Suassuna marcando o cavalo, pouco abaixo do pescoço do animal. Suassuna retira esse símbolo dos ferros de marcar bois, cujo debate ele expõe numa produção de 1974: *Ferros do Cariri*. Nessa obra, Suassuna discute o caráter representativo para a cultura nordestina dos ferros de marcar gado e estabelece, a partir das anotações de Paulino Villar (seu parente), o que chamaria de Alfabeto Sertanejo ou Alfabeto Armorial:

Paulino Villar anotava, no livro, desenhando-o toscamente, os ferros de todos os bois que comprava. Deles, copiei 71 ferros diferentes [...]. Foi deles que parti, também, para fazer o alfabeto sertanejo [...], pois muitos dos ferros anotados por Paulino Villar representavam iniciais de nomes próprios ou familiares dos vendedores. (SUASSUNA, 1974a, s. p. – sublinhados do autor).

Aliás, a inscrição INRI (na parte superior da cruz em “Cristo sertanejo”), sempre presente nas iconografias sobre a crucificação de Cristo, apresenta na gravura uma configuração tipográfica baseada no Alfabeto Sertanejo.

Um último detalhe que nos chama a atenção em “Cristo sertanejo” é que sua configuração visual seria retomada posteriormente, quando da elaboração de “A Acauhan – a malhada da onça”, componente de *Dez sonetos com mote alheio* (1980). A semelhança a que nos reportamos diz respeito às gotas grossas que caem ao fundo e à silhueta do cavaleiro (norteada em mesmo sentido), com o detalhe de que na gravura de *Dez sonetos com mote alheio* a figura estampada representa o pai (João Suassuna) e não o próprio escritor. Apesar dessas diferenças, preservam-se nas duas obras o cavalo, o gibão e a calça-perneira de vaqueiro, o símbolo da família Suassuna e mesmo a lança (ainda que demudada em estandarte em “A Acauhan”).

“A Acauhan – a malhada da onça” faz parte de um conjunto de produções realizadas na década de 1980, que Suassuna nomearia de “iluminogravuras”. Essas iluminogravuras são produções de caráter intersemiótico, cuja estrutura iconográfica tinha por inspiração básica as iluminuras medievais. Como o próprio escritor afirma: “Eu criei o nome iluminogravura para batizar estes textos que são não apostos a uma ilustração, mas que se fundem com ela numa obra de arte só” (apud CAVALCANTI-BRENDLE, 2005, p. 19). Portanto, foi o interesse interartístico que o animou quanto a esse projeto e o estimulou à escolha de uma nomenclatura que melhor representasse sua proposta. Como projetos maiores ligados à perspectiva das iluminogravuras, são divulgadas duas obras: *Dez sonetos com mote alheio* (1980)

e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985)<sup>6</sup>. Ambas as obras são constituídas de dez pranchas, constantes cada uma de um soneto, acompanhado este por uma série de ilustrações cujo conteúdo visual dialoga na maior parte com aquele do poema a que se refere. Cada volume teve edição limitada e era acondicionado em estojo de madeira. Daí seu caráter estruturalmente revolucionário, materialmente artesanal e reprodutivamente limitado. Hoje, cada um desses volumes corresponde a material de colecionador. Como eram poucos os exemplares (50 nas duas obras), Suassuna se viu impelido ao longo da vida a reproduzir esparsamente uma ou outra das iluminogravuras, o que justifica, em alguns dos casos, a variedade cromática, de tamanho, de suporte e/ou quanto à datação:

Após o lançamento dos álbuns, muitas das iluminogravuras foram comercializadas isoladamente, e ainda hoje é possível encontrar, em algumas galerias do país, uma ou outra iluminogravura isolada e em moldura, como se se tratasse de um trabalho independente. É possível, também, encontrar algumas pranchas cujas datas não correspondem àquelas dos lançamentos dos álbuns (1980 e 1985). É que, esgotada a edição inicial, outros exemplares foram produzidos, para atender a pedidos de amigos e familiares, exemplares datados à medida que eram concluídos. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 123-124).

Além desses dois grandes projetos de feição intersemiótica (o de 1980 e o de 1985), Suassuna também produziu uma iluminogravura independente (isto é, sem articulação em livro) e que em geral passa despercebida em meio aos projetos maiores. Trata-se de “O presépio e nós – Poema de Natal”. O texto já havia sido publicado em cartão natalino em 1956, como produto d’O Gráfico Amador, selo editorial encabeçado por Aloísio Magalhães (1927-1982), Gastão de Holanda (1919-1997), José Laurenio de Melo (1927-2006) e Orlando da Costa Ferreira (1915-1975). O Gráfico Amador funcionaria entre os anos de 1954 e 1961, e também Suassuna esteve ligado ele durante um tempo<sup>7</sup>. O texto do poema nasce de um impulso circunstancial do escritor, que tinha resolvido presentear alguns amigos próximos com um cartão natalino, valendo-se dos primeiros passos editoriais d’O Gráfico Amador<sup>8</sup>. No impresso do cartão, o poema conservava como título apenas “O presépio e nós”. Segundo depoimento do próprio Suassuna (O TROVADOR, 2014), a parte visual desse poema em cartão teve duas versões, a primeira das quais inspirada em talha

---

6 Discutimos melhor essas duas obras num livro em fase de elaboração: *Leão feito de carneiro assimilado*.

7 Sobre a participação de Ariano Suassuna no grupo d’O Gráfico Amador, cf. entrevista concedida pelo escritor constante no catálogo de exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo, de 13 de maio a 23 de julho de 2017 (BONAN, 2017).

8 Uns dos amigos presenteados foi o escritor Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que chegou a retribuir a gentileza do cartão com um pequeno poema de circunstância, que, segundo Suassuna, o teria deixado “muito honrado e muito feliz” (O TROVADOR, 2014).

barroca do século XVIII<sup>9</sup>. A segunda versão apontada pelo escritor seria aquela das pranchas maiores. Nesse meio-tempo, em 1973, Ariano produziu um desenho que resgata esse percurso do cartão de 1956 e que se assemelha bem àquele que seria adotado futuramente.

De certa forma, as versões que analisaremos de “O presépio e nós – Poema de Natal” são uma síntese do cartão natalino de 1956, dessas ideias pictóricas da década de 1970 e, principalmente, das concepções artísticas da década de 1980, quando dos álbuns iluminográficos. Portanto, como iluminogravura, a obra “O presépio e nós – Poema de Natal” seria concluída bem posteriormente à escrita do poema. As versões da obra com diferenças cromáticas se justificam pelas demandas dispersas e ocasionais já referidas, como também pelo processo utilizado por Suassuna na elaboração de cada trabalho em particular: “Eu coloco a cor à mão. Cada obra é feita à mão. É daí que vem a iluminogravura” (apud CAVALCANTI-BRENDLE, 2005, p. 19). E isso depois que ele realizava o desenho e caligrafava o poema entre as figuras. Findo esse processo, Suassuna produzia cópias em *off-set*, sobre as quais ele aplicava a cor, com guache e/ou óleo. Pode-se dizer que cada gravura a colorir era um projeto novo, aberto, pois, às variações que a labuta com as tintas proporcionaria.

Analisamos aqui duas versões cromáticas da iluminogravura “O presépio e nós – Poema de Natal”.<sup>10</sup> E o fazemos não apenas para que conste a informação, mas porque as pequenas diferenças verificáveis entre uma versão e outra geram de algum modo um acréscimo hermenêutico que nos interessa aproveitar em nossa discussão. Eis o poema, tal como caligrafado na iluminogravura:

- Um Burro: um Ser dividido  
entre Jumento e Cavallo.
- Como nós: Cegos, sonhando  
o sonho do Potro-alado!
- Um Boi: Aspas para cima  
e os cascos no Chão fincados.
- Como nós, cuja Esperança  
arde em Solo devastado.
- Um Anjo: a Chama sem jaça,  
Lua e Sol-pacificado.
- Nosso Êxtase é como o dele,  
mais o Estremeço orgiástico.
- Um Santo: o que, neste Mundo,

---

9 A inspiração visual em talhas do período barroco é procedimento que se repetiria na iluminogravura “O campo”, de *Sonetos de Albano Cervonegro*.

10 É possível encontrar a imagem de cada uma dessas versões nos seguintes links: 1) versão sem a cor azul, de 1986, com as dimensões de 48 x 64 cm (<https://www.artemaiorleiloes.com.br/peca.asp?id=3359175>) e versão com a cor azul, sem data, com as dimensões de 50 x 70 cm (<https://www.artemaiorleiloes.com.br/peca.asp?ID=1025797>).

- mais se sente um Desterrado.
- É um de nós! Foi na Carne,  
Estrela turva, engendrado.
  - Eis a Torre-de-Marfim,  
puro Sangue imaculado!
  - É nossa, a bruna Mulher  
vestida de Sol-queimado!
  - E o Cristo – esse Dom que prova  
que o Sonho nos foi doado.
  - É nosso o Filho do Homem,  
Profeta e crucificado,  
Trompa, estandarte e Coroa  
do nosso Sangue marcado,  
Cordeiro e cometa estranho,  
Estrela do meu Rebanho,  
Sol-claro do nosso Gado!

O texto é todo montado em versos de redondilha maior, com rima apenas nos versos pares, segundo o modelo *ABCDBD*[...], exceção verificável apenas nos versos finais, onde o esquema passa a *BOOB*. O tema textual torna o poema aparentado ao pastoril e ao reisado, gêneros folclóricos comuns no Nordeste entre o Natal e as vésperas de Carnaval, quer por encenação diante de um presépio, quer como dança de rua entre dois grupos de foliões (o do cordão azul e o do cordão encarnado).

O poema se divide em dois blocos básicos: 1) no primeiro, apresentam-se versos sobre e para cada integrante do presépio; 2) no segundo (em que figura uma coletividade, “nós”), o poema transfere a discussão para fora da lapinha. Esses dois blocos se relacionam entre si meio que em diálogo, de forma que cada informação atinente aos integrantes do presépio também vale para o “nós” reportado. Essa divisão, aliás, já era prefigurada pelo próprio título da obra: de um lado o “presépio”; do outro, “nós”. Mas ambos unidos pela conjunção aditiva “e”.

A primeira figura sobre quem se fala no poema é o Burro, um ser dividido entre duas espécies: Jumento e Cavalos. Portanto, um ser miscigenado. Como o poema se estrutura em fala e réplica, logo após o trecho do Burro surge a voz de uma coletividade: “nós”, como já mencionamos. Considerando o texto por inteiro, percebemos que essa primeira pessoa no plural se referirá a um coletivo que se estende à própria humanidade. “Como nós, Cegos”. E a cegueira aqui não deixa de nos apontar ao idealismo de Platão (427/8 a.C.-348/7 a.C.) em sua Alegoria da Caverna, Livro VII da *República*. Não há elementos no poema que justifiquem uma cegueira verdadeiramente física. É como se o sujeito estivesse, na verdade, eclipsado (tonalidade neoplatônica). Daí a “divisão” que é tanto do Burro quanto de “nós”: resta-lhes (a “nós”, na verdade) “[sonhar]/ o sonho do Potro-alado!”. Deve-se ter em mente que o “potro” é o cavalo macho em tenra idade. Portanto, há um elo entre ele e a criança da manjedoura (o Menino Jesus). Além do mais, o Potro atua no texto como um elemento emblemático, cujo significado permanece por ora obscurecido em meio à construção hermética de que o poema se faz característico. Esse emblema aparece

também em outro soneto de Ariano, transformado depois na iluminogravura “A viagem” (de *Dez sonetos com mote alheio*). Tanto lá quanto cá, o “Potro alado” parece apontar para o próprio Suassuna. O elo se encontra na relação Cavalo/Potro, Pai/Filho, em que o filho preserva “o sonho do Potro-alado”, já que “o cavalo alado é aquele cuja morte deve acompanhar a morte do dono, lembrando a forte ligação entre o sertanejo e seu cavalo” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 138). E, se falamos de uma ligação com a biografia do escritor, o fazemos tendo em vista o assassinato do pai de Suassuna em 1930, acontecimento que se revela uma ferida duradoura na vida do escritor, inclusive com ampla projeção em sua obra.

Nos termos dessa iluminogravura, o traço biográfico é franqueado ainda mais fortemente pelo símbolo da família Suassuna, o mesmo do “Cristo sertanejo”, que reaparece aqui, centralizado, pouco abaixo das asas do Cavalo e do Boi. No que diz respeito ainda ao plano das imagens, esse primeiro par dialógico corresponderia ao cavalo negro e alado da parte superior esquerda da gravura. Quanto à parte emblemática de que o “Cavalo alado” também está marcado, ela advém do timbre constante na cimeira do brasão dos Suassuna, resultado da junção entre o brasão dos Cavalcante e dos Albuquerque<sup>11</sup>, os dois troncos que dão origem no Brasil à família Suassuna<sup>12</sup>.

O segundo “diálogo” do “Poema de Natal” se dá a partir do Boi, que representará a figura da parte superior direita da gravura. Do Boi, diz-se que os chifres (“aspas”) estão voltados “para cima”, assim como “os cascos” estão “fincados” “no Chão”. É como se também ele fosse um animal “dividido”: entre o “chão” da realidade mesma e aquilo que escapa a esse solo. A réplica faz-se de novo por comparação: a coletividade (“nós”) se apegará à esperança mesmo “em Solo devastado”. E o “devastado” tanto pode referir-se à aridez do sertão quanto à violência que lhe é socialmente característica (cujas marcas se podem ver na vida do próprio Suassuna, segundo já comentamos). O Boi carrega sobre a testa uma cruz (signo cristológico). Esse elemento pressagia o tipo de morte que o recém-nascido sofreria futuramente, ao mesmo tempo que insinua um sincretismo de bumba meu boi (porque nesse folguedo existe a morte do boi e sua posterior ressurreição)<sup>13</sup>. Por sinal, as imagens do Cavalo e do Boi (sobretudo na versão com cor azul) têm muito a dever às fantasias de brincantes, a exemplo das do bumba.

O próximo elemento imagético da iluminogravura, afora os sóis e a lua (mais

---

11 Para conferir os brasões dos Cavalcante e dos Albuquerque, conferir ainda o livro de *Armas das famílias*, de frei Manuel de Santo António e Silva, fl. 54 e fl. 5, respectivamente.

12 Utilizamos o termo “emblema” com o sentido que ele possui durante a Idade Média, a partir de quando se propaga a arte da heráldica, intimamente relacionável à obra de Suassuna: “*L’emblème est un signe qui dit l’identité d’un individu ou d’un groupe d’individus: le nom, l’armorie, l’attribut iconographique sont des emblèmes*” (PASTOUREAU, 2004, p. 16) (“O emblema é um signo que identifica um indivíduo ou um grupo de indivíduos: o nome, as armas, o atributo iconográfico são emblemas” – tradução nossa).

13 O bumba meu boi, cujo calendário varia de região para região, não é elemento completamente estranho ao presépio se não se ignora que, em certas localidades do Nordeste, também é cultivado como folguedo natalino: “Auto ou drama pastoril ligado à forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis, o *Bumba-meu-boi* é o mais puro dos espetáculos nordestinos, pois, embora nele se notem algumas influências europeias, sua estrutura, seus assuntos, seus tipos e a música são essencialmente brasileiros” (FILHO, 1997, p. 229).

decorativos), é o Anjo (“Chama sem jaça”, sem mancha, sem mácula), que projeta com as mãos postas o triângulo da Santíssima Trindade. Também no poema o Anjo é o próximo a ser relatado. E também aqui é figura dividida, visto ser, a um só tempo, a Lua (da noite) e o Sol-pacificado (do dia), ambas figuras que aparecem como imagem na gravura, como acabamos de relatar. E eis que, no poema, o êxtase do Anjo diante do nascimento do Cristo é semelhante ao da coletividade (“nós”); o que se acrescenta a isso deve-se à natureza humana, separada, carne que é, da realidade espiritual angélica. E o que os separa é “o Estremeço orgiástico”, ou seja, a realidade do *Eros* (dimensão sexual).

Seguindo a lista, aparece o Santo, São José. Outro “dividido”; na verdade, “Desterrado”. “Desterrado” porque precisará fugir ao Egito logo depois do nascimento da criança (conforme o evangelho de Mateus)<sup>14</sup>. Mas o Santo não é “como nós”, até por ser homem; sendo humano, ele é obviamente “um de nós”. A Estrela que é “turva” dada a Carne (condição humana) aparece registrada nas vestes do santo, só que lá está descrita como uma dupla “Estrela de Davi”, e de Davi, segundo as escrituras, advinha a linhagem de São José. Não custa lembrar que há no cancionário dos grupos de reisado referência a essa estrela: “Hoje é dia de reis/ Manjedoura está em festa/ A estrela de Davi/ O meu boi cravou na testa”. Também em “Canto armorial ao Recife, capital do Reino do Nordeste”, do próprio Suassuna, a referência se repete, ainda que demudada em “Estrela-da-Judeia”:

Por isso aqui brilham também, fundidos,  
o clarim do Sertão e o dos Engenhos,  
a Lua-moura, a Estrela-da-Judeia,  
a Onça-negra, a Parda, o rubro Lenho,  
– a corneta das Quinas e padrões  
encravados de estrelas e desenhos.  
(apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 215).

O significado da estrela de Davi ou estrela da Judeia nessas obras termina por ser amplo, podendo referir-se à tradição judaica (diretamente em questão no presépio), a uma tradição místico-simbólica verificável entre o povo nordestino e que se projeta numa ou noutra produção cultural e, ainda, à miscigenação do povo brasileiro (tal como transparece claramente em “O canto armorial” e “O presépio e nós”).

O restante da figuração das vestes do Santo é completada com vários signos (sete ao todo), que ficam a meio-termo entre “palmas” (simbolizando tradicionalmente a castidade apontada em São José) e “estrelas” (ecoando aquelas das asas do Anjo e do emblema do Cavalo alado).

Logo em seguida, surge Maria, mãe do Cristo, a “Torre-de-Marfim”. “Torre-de-Marfim” é título honorífico retirado da tradicional litanía (também dita ladainha) à Nossa Senhora. O “Sangue imaculado”, por sua vez, assinala o dogma

---

<sup>14</sup> Há que considerar também que, originalmente, o pastoril se atinha a três partes: o nascimento de Jesus, a visita dos pastores e o martírio dos inocentes por ordem de Herodes (este último será o motivo da fuga da família para o Egito). O pastoril preserva apenas as duas primeiras partes.

da “Imaculada Conceição”, decretado pelo papa Pio IX em 1854, mas cujo culto entre o povo data de pelo menos o século IV. E, assim como já acontecia com o Santo, também ela faz parte da coletividade: “É nossa”, porque “vestida de Sol-queimado”. O predicativo aqui tem referencial duplo: por um lado, corresponde à realidade árida do sertão nordestino, o que justificaria também o ser “bruna Mulher”; por outro lado, corresponde a um fragmento bíblico do livro do Apocalipse, que já havia servido ao escritor como tema à peça *Uma mulher vestida de sol* (1947, 1964), uma de suas primeiras obras. Não é toa que a “Mulher” esteja trajada de tantas luas; também isso é retirado do Apocalipse: “Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas.” (Ap 12, 1). É preciso observar ainda que o adjetivo “bruna” confere à Mulher uma miscigenação que, em termos discursivos, se fazia transparente desde o começo do poema, visto que também o Burro era um ser “dividido”, porque miscigenado<sup>15</sup>. Há que ter em conta que a miscigenação é um dos aspectos que Suassuna tem em mira na concepção estética armorial: “Sob o olhar de Ariano, o sertão tem o significado de fascinação, pela possibilidade de gestar a beleza genuinamente nacional; no ser castanho, o escritor encontra o subterrâneo que o armorial tenta revelar” (DIDIER, 2000, p. 156). Ou, segundo o próprio escritor:

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. (SUASSUNA, 1974b, p. 11).

A propósito, todo o empenho e luta de Ariano Suassuna em defesa da cultura popular, porque advinda da sinceridade criativa do povo, é também um empenho e luta pela valorização do caráter mestiço do povo brasileiro. Daí que adjetivos como “castanho” e “bruno” sejam tão frequentes em sua obra. O próprio Suassuna defende, na Universidade Federal de Pernambuco, em 1976, uma tese de livre-docência sobre o assunto: *A onça castanha e a Ilha Brasil*. O adjetivo “castanha” aí constante é, pois, metáfora referente ao processo de miscigenação do povo brasileiro.

Tornando ao poema, a última figura a ser designada é o Menino Jesus, e isso é até óbvio, já que tudo congrega para ele: é Natal, isto é, a festa do seu nascimento. Por sua vez, o nascimento da criança é lido pela voz poética como prova do “Sonho” doado. Pouco antes, víamos que “o sonho do Potro-alado” poderia significar, simbolicamente, um sacrifício em honra do pai. Coincidentemente ou não, aqui esse ciclo se fecha, visto que o Cristo será aquele que morrerá (crucificado) em nome do Pai. Tanto o sacrifício na cruz (instância da dor) quanto a encarnação do presépio (instância da alegria) geram nessa Criança divina parentesco direto com a coletividade humana: “[Ele é] nosso”, “[marcado] do nosso Sangue”. Já que é “Trompa, estandarte e Coroa” (insígnias imperiais, também folclóricas), ele se torna, por direito, “Sol-claro do

15 Visualmente, esse aspecto da “bruna Mulher” não se reflete na gravura, o que seria compensado pelas iluminogravuras de *Sonetos de Albano Cervonegro*, onde o aspecto da miscigenação é profusamente explorado também em termos pictóricos.

nosso Gado [humano]”. A metáfora do “Gado [humano]” pode parecer forte ou crítica, mas o que ela projeta nada mais é que a continuação simbólica dessa natividade: a criança nasce numa manjedoura (cocho onde o gado se alimenta) num presépio (curral de rebanho). É certo que o Gado é humano, mas também o Menino pertence a essa humanidade e, pertencendo a ela, participa por consequência de tudo quanto figurativamente ou concretamente a ela está relacionado<sup>16</sup>. Daí não ser ofensiva a relação do divino ao animal: Gado e Rebanho. Aliás, o menino, recém-nascido, será também Cordeiro de Deus. Outro dado curioso é que o uso pronominal da enunciação, na primeira pessoa do plural, passa, pouco antes do fim, a um singular: “Estrela do *meu* Rebanho” (grifo nosso). O que era coletivo declara-se menção particular, à semelhança do que acontece na imagem, com o uso do ferro da família Suassuna num cenário que não lhe cabe direta e individualmente falando. Tanto verbal quanto pictoricamente há, assim, uma mescla de realidades: o acontecimento histórico-sagrado do nascimento de Jesus une-se ao histórico-particular de Suassuna, a exemplo do que acontecia no “Cristo sertanejo”.

Falando também em folclore, é de observar que a outra versão que trouxemos acrescenta a cor azul, acompanhando o perfil de uma gravura de 1973. O acréscimo do azul gera dois campos cromáticos básicos: o azul e o vermelho (dito encarnado, por vezes). Como afirmamos mais acima, essas duas cores são tradicionalmente usadas por algumas manifestações folclóricas com o intuito de alternar cordões em disputa no folgado. Historicamente, representariam o embate entre cristãos e mouros, podendo, por vezes e também, indicar simbolicamente o diálogo sagrado entre Nossa Senhora e Jesus Cristo. Aqui, apenas caracterizam uma divisa de brincantes, embora o princípio da disputa se conserve. É aspecto que se encontra, por exemplo, em cavalhadas, no boi amazonense (Garantido e Caprichoso), no reisado e no pastoril (a exemplo dos da Zona da Mata, ao qual Suassuna faz referência no último trecho citado). Nesse sentido, a divisão cromática que a segunda versão de “O presépio e nós” assinala intensifica a proximidade da iluminogravura (como matriz genérica) com aspectos da cultura popular.

Antes que avancemos novas considerações, é preciso destacar ainda alguns dados sobre o pastoril. É quase certo que ele tenha tido suas primeiras representações no início do século X, todas restritas aos mosteiros. Sua ocorrência fora do ambiente monástico só se fez sentir posteriormente. Ao Brasil, chega por herança portuguesa, e na Península Ibérica era cultivado por escritores da importância de Juan del Encina (1468-1529/30) e Gil Vicente (1465-1536). Pode-se afirmar que “o Pastoril é um fenômeno de imposição erudita, de importação burguesa, uma verdadeira superfectação, que jamais chegou a se nacionalizar propriamente, e nem mesmo a se popularizar” (ANDRADE, 1982, p. 350). Etimologicamente, o pastoril é um auto com danças e cantigas. Nos primórdios, como já tratamos, seu conteúdo se resumia a louvores pelo nascimento do Cristo (atribuídos aos pastores da noite de Natal), movimento que se

---

16 Poderíamos, inclusive, citar outro poema de Suassuna, “Labirinto de Babilônia e Sião” (de *O pasto incendiado*), onde a relação simbólica homem/gado também se anuncia: “Cantas no mundo, inteiro e Desgarrado,/ Nessa Trama do mundo, torva e cega?/ No gado de Caim, que não sossega,/ no meu rebanho turvo, no meu Gado?” (apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 194).

vai desgastando pouco a pouco, a ponto de, em alguns lugares, se ignorar o motivo da representação (a visita ao Recém-nascido) em favor de outros assuntos: da ordem do dia, críticas ao clero, desencontros amorosos ou sugestões sensuais. Não surpreende o fato de que o presépio muitas vezes fosse apenas um cenário em frente ao qual se encenava. Há no Nordeste, por exemplo, expressões do pastoril brincadas nas ruas; distantes, portanto, da circunscrição natalina religiosa<sup>17</sup>. Nesses casos, o centro deixa de ser a visita ao Menino Jesus e passa aos próprios visitantes. A bem da verdade, pode-se falar em uma separação entre o pastoril (auto ou folia dos pastores, das pastoras, dos vaqueiros e de quem mais a invenção sugira) e a lapinha em si – “A representação do nascimento de Jesus [levada] naturalmente à figuração do estábulo divino, de José e de Maria bem como dos animais sagrados, o boi e o burro” (ANDRADE, 1982, p. 344). Essa divisão restitui, por outros fatores, a ausência do presépio nos primórdios do gênero (quando havia apenas as loas dialógicas), já que provavelmente o presépio seja acréscimo posterior.

Considerando que o poema de Suassuna apresenta traços dos folguedos natalinos, é de verificar que o escritor intercala em seu texto presépio e pastoril propriamente ditos, o que se verifica pelos blocos dialógicos já mencionados. Por sua vez, a ilustração da iluminogravura encarnaria apenas a lapinha (representação do presépio). A imagem, portanto, seria uma instância em convite de visita a ser realizada por espectadores que somos “nós”, ao fim das contas. E nisso importa, outra vez, o que o poema encerra. Num primeiro momento, fala-se de uma figura da lapinha; num segundo, da coletividade, “nós”, que ocuparia o lugar dos pastores, os quais, no texto de Suassuna, parecem ignorar a folia e avançar dramas de outra ordem. Um e outro atados pelas expressões “é como nós” e “é nosso(a)”. Uma e outra realidade, irmanadas. É esse encontro que possibilita à voz poética a confiança de que o divino toca questões pessoais. Percebamos que, mesmo sendo versos laudatórios esses de “O presépio e nós”, feridas sociais e existenciais (alheias ao contexto original) não deixam de constar aí, e isso verificamos pela inserção no poema de expressões como “Solo devastado” e “se sente um Desterrado”, as quais tratam mais de uma errância humana do que da glória de um Menino-Deus.

No caso ainda de Suassuna, monta-se uma obra entre o erudito e o popular, na qual se conserva muito presente o respeito ao fenômeno religioso, tanto que a cena que verdadeiramente se destaca é a do presépio. Os pastores são aqueles que vão visitar o recém-nascido e que ajudariam a completar essa cena em específico. Como afirmamos, os pastores também fazem parte da coletividade do “nós”, da mesma forma como também o “nós” da humanidade se faz pastores a ocuparem seu lugar de observação e visita. Seríamos, assim, pastores que descrevem o que veem (primeiro bloco de fala) e, ao mesmo tempo, expressam o que são, igualando comparativamente o divino a suas sinas cotidianas. Se esses blocos de fala encarnam na verdade particularidades de Suassuna, pouco importa: ao escrever valendo-se de elementos

---

17 A acentuação do elemento profano não reconhece unanimidade entre o povo, tanto que, em *Danças dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade indica não ser raro o folguedo terminar em discussão (entre os defensores do respeito ao culto divino e entre os defensores de uma folgança mais liberal).

populares, o que vigora, como meio e fim, é, outra vez referindo, a “unidade nacional brasileira [que] vem do Povo”.

A bem da verdade, temos tratado de pastores aqui sem que, em momento algum, seja assinalada sua presença efetiva na iluminogravura em questão. Se nós, mesmo assim, insistimos no uso da nomenclatura dos “pastores”, o fazemos em virtude da proximidade entre a cena retratada e os folguedos natalinos presentes no Nordeste brasileiro. Percebamos que, ao longo do poema, a coletividade “nós” assume o papel de quem visita, ao menos contempla o nascimento do menino. De acordo com o texto bíblico e apócrifos, são visitantes na cena do Natal os Pastores e os Reis Magos. Em termos de folclore, o pastoril representa a visita dos Pastores, enquanto que o reisado representa a visita dos Magos. Por isso que os dois folguedos apresentam traços visíveis nas iluminogravuras citadas (as indumentárias vistosas, o uso de símbolos e a divisão em azul e encarnado). *Grosso modo*, qualquer um dos dois poderia ocupar a lacuna do “nós” textual, em termos de visita. Acontece que o caráter mais sofisticado do pastoril (parelho à sofisticação discursiva do poema de Suassuna) e o próprio fato de o reisado apresentar em seu enredo figuras bem mais distantes do que aquelas transparentes em “O presépio e nós” nos levam sempre a preferir o confronto com o “pastoril” (o que não exime a possibilidade de que nossas afirmações, em alguns dos casos, valham também para o reisado). Ao fim e ao cabo, o que nos vale mesmo desse confronto é quanto disso advém da tradição popular, porque algo do popular encontra-se na obra. Essa circularidade hermenêutica é até lógica se não esquecemos que Suassuna, mesmo trabalhando com a tradição oral, produz material erudito; de forma inversa, mesmo trabalhando com a tradição erudita, não deixa de fazê-la dialogar também com a tradição oral popular. Nesse jogo criativo se encontra a raiz do já referido Movimento Armorial.

O objetivo de Suassuna aqui, portanto, não é de criar um novo pastoril: tanto que a classificação que ele utiliza é a de “Poema de Natal”. Além disso e em termos técnicos, há na composição de “O presépio e nós” uma sofisticação do raciocínio discursivo e da escolha e junção lexicais, a qual recua o poema do elemento popular para o erudito. Mas, mesmo com todos esses recuos e dentro de outro raciocínio em nível de prática social, encontramos na obra de Suassuna também marcas do popular: o culto natalino (nunca extinto entre o povo, mesmo com as divergências assinaladas), a redondilha maior do poema, as figurações cromáticas da imagem (entre azul e encarnado), a simplicidade do traço no desenho e das poucas cores na pintura (à lembrança das xilogravuras populares), o uso do imaginário no registro alado do Cavalo e do Boi, a montagem da iluminogravura muito semelhantemente aos estandartes dos grupos folclóricos. O que ocorre é que a obra de Suassuna não deixa de favorecer um diálogo com modelos que lhe são anteriores e que estão contidos entre os saberes do povo ou da literatura de alguns escritores consagrados, a exemplo de Gil Vicente (também nutrido da oralidade e do popular). Suassuna tem consciência de que não é um poeta popular *stricto sensu* (há questões sociais que o apartam de uma presença integral); em contrapartida, ele se vale do conhecimento e criatividade do povo, de modo a, construindo algo original, valorizar nesse ínterim as fontes que o motivaram:

É claro que, no nosso caso, sob pena de cairmos nos artificialismos da idolatria do “popular”, essas histórias e mitos do Romanceiro são apenas um material bruto, que teremos de recriar na medida da força criadora de cada um de nós, dando-lhes um sentido mais amplo e mais capaz de universalização, um sentido ao mesmo tempo ligado e contraposto à significação do mundo e da vida. (SUASSUNA, 2012b, p. 250-251).

Assim é que a “Esperança/ [que] arde em Solo devastado”, o “Estremeço orgiástico”, o “[sentir-se] um Desterrado”, que são experiências ontológicas e, no caso mínimo, do próprio escritor, unem o particular com o divino, como se um e outro fossem um só, da mesma forma que, estruturalmente, sua obra como um todo já indicava: “Creio que ‘O Auto da Compadecida’ – como todo o meu teatro – exigiria uma montagem criadora e livre, que, como o texto, se baseasse na invenção dionisiaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta, do Pastoril...” (SUASSUNA, 1974b, p. 25). Parte disso, encontramos também em sua poesia. Além do mais, “[o] que eu busco”, diz ele [Suassuna], ‘é a realidade transfigurada’. Nesse processo de transfiguração entram o Mito, o sonho, a imaginação, a justaposição repentina entre o ambiente externo e o universo pessoal do autor” (TAVARES, 2007, p. 76-77). Em outras palavras, no presépio desse poema de Natal entra ele, entramos “nós”, porque cada integrante da lapinha (o burro, o boi, o anjo, São José, Nossa Senhora e o Menino) é “como nós” ou “nossos”, visto que “do nosso Sangue marcado[s]”. E todos entram, com suas alegrias e suas dores, num folguedo erudito de um período de festa natalina, com a indumentária e o brilho próprios da sabedoria criativa e anônima do povo. E tudo isso, que compõe o principal da obra de Suassuna, está também presente, condensadamente presente, nessas gravuras e iluminogravuras citadas ao longo do nosso texto, de que “O presépio e nós – Poema de Natal” é uma síntese perfeita.

## SOBRE O AUTOR

**FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA** é professor adjunto da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura e Outras Artes (LOA/CNPq) e professor do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado Acadêmico da UFMA/Campus Bacabal. E-mail: [fabiolittera@yahoo.com.br](mailto:fabiolittera@yahoo.com.br)  
<https://orcid.org/0000-0003-2932-4968>

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 1.º Tomo. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982.
- BONAN, Amanda (Org.). *O Gráfico Amador*: catálogo de exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo (13 de maio a 23 de julho de 2017). Rio de Janeiro: Circuito, 2017.
- CADERNOS de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna. Instituto Moreira Salles. n. 10, nov., 2000.
- CAVALCANTI-BRENDLE, Betânia Uchôa. A escrita armorial. *Continente*, Recife, n. 53, maio, 2005, p. 18-19.
- DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976). Recife: Editora da UFPE, 2000.
- FILHO, Hermilo Borba. Bumba-meu-boi. In: SUASSUNA, Ariano et al. O Nordeste e sua música. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. II, n. 29, 1997, p. 229-231.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino*: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ariano Suassuna*: vida e obra em almanaque. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.
- O TROVADOR Cariri Estásimo Primeiro. Dir. Romero de Andrade Lima. Recife: Zeppelin Produções Musicais e Fábrica de Sonhos, 2014. (21min37), son., color. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H99z6AOFzOM>>. Acesso em: 4 de novembro de 2019.
- PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*. France: Seuil, 2004.
- SILVA, frei Manuel de Santo António e. *Armas das famílias*. Portugal: Casa Real/Cartório da Nobreza, [17--]. Disponível em: <<http://digitarq.arquivos.pt/ViewerForm.aspx?id=4162403>>. Acesso em: 8 de janeiro de 2019.
- SUASSUNA, Ariano. *Ferros do Cariri*: uma heráldica sertaneja. Recife: Guariba, 1974a.
- \_\_\_\_\_. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974b.
- \_\_\_\_\_. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Seleta em prosa e verso*. Organização de Silvano Santiago. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012b.
- TAVARES, Braulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

# Um oásis num sistema poluído: rock e mediações cosmopolitas no Recife dos anos 1970 e 1980

[ *An oasis in a polluted system: rock and cosmopolitan mediations in the 1970's and the 1980's in Recife* ]

**Amilcar Almeida Bezerra<sup>1</sup>**

**Daniela Maria Ferreira<sup>2</sup>**

**RESUMO** • Neste artigo, utilizamos depoimentos de agentes pioneiros na criação de festivais e lojas especializadas em rock em Pernambuco para reconstruir os fragmentos de uma rede de sociabilidade em torno desse gênero musical nos anos 1970. Todos fazem referência a experiências marcantes vivenciadas na casa de Humberto Brito, distribuidor informal de lançamentos importados raros na cidade. Utilizando a noção de “mediação cosmopolita”, elaborada a partir das contribuições de Latour (2012), Silverstone (2002) e Robbins (1992), tentamos compreender de que maneira se desenvolve a constituição de determinado gosto e de um modo específico de se relacionar com a música naquele contexto. • **PALAVRAS-CHAVE**

• Mediação; rock; Recife. • **ABSTRACT** • In this article, we analyse interviews with pioneering agents in the creation of rock'nroll festivals and music stores in Pernambuco in order to reconstruct the fragments of a sociability network related to this musical genre, in the 1970s. They all refer to remarkable situations experienced at Humberto Brito's house, an informal distributor of rare imported Long-plays in Recife. We use the category “cosmopolitan mediation”, elaborated from the contributions of Latour (2012), Silverstone (2002) and Robbins (1992) in order to understand how a certain taste and a specific way of relating to music are structured in that context. • **KEYWORDS** • Mediation; rock; Recife.

*Recebido em 23 de janeiro de 2019*

*Aprovado em 5 de fevereiro de 2020*

BEZERRA, Amilcar Almeida; FERREIRA, Daniela Maria. Um oásis num sistema poluído: rock e mediações cosmopolitas no Recife dos anos 1970 e 1980. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 110-128, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i75p110-128>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, Caruaru, PE, Brasil).

<sup>2</sup> Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, Recife, PE, Brasil).

Este artigo é fruto de uma pesquisa de campo realizada entre 2010 e 2012 cujo objetivo inicial foi mapear os principais agentes e instituições responsáveis pela formação de um espaço dedicado ao rock/*metal* relativamente institucionalizado em Pernambuco a partir dos anos 1980. O interesse em reconstituir os fragmentos desse espaço, seus circuitos de produção e consumo, bem como os processos de socialização aí presentes, derivou de duas constatações iniciais:

1. a escassez de trabalhos dedicados a pesquisar a vida cultural e musical recifense nos anos 1970 e 1980 e o senso comum de que esta última seria uma década perdida – espécie de hiato na vida cultural local entre a geração udigrúdi (anos 1970) e o mangue-beat (anos 1990);
2. a importância que teve o processo de circulação de bens culturais gestado nos anos 1970 para a formação e a institucionalização de espaços locais dedicados a esses gêneros musicais a partir dos anos 1980.

Percebemos, a partir dos depoimentos coletados em campo, que muitos dos principais articuladores desse círculo de produção e consumo musical eram frequentadores da residência de Humberto Brito (1949-2013) e lá, desde a década de 1970, acessavam mídias musicais e participavam de interações sociais que desempenharam importante papel para a formação de um gosto musical e de uma identidade “roqueira” na cidade do Recife. Assim, tentamos reconstituir de que maneira e conforme que valorações se organizavam a sociabilidade entre eles e as suas relações estabelecendo um modo específico de interagir com a música.

Para tanto, partimos de algumas premissas que balizarão nosso percurso em meio aos nove depoimentos analisados. Castells (1999, p. 500) chama a atenção para a dimensão simbólica dos espaços enquanto suportes materiais de “práticas sociais de tempo compartilhado”. Essas práticas, contudo, não dependem mais tanto de uma contiguidade espacial compartilhada pelos indivíduos nelas envolvidos. Na era da informação, marcada pelo capitalismo transnacional e pelo desenvolvimento das

tecnologias de comunicação, a circulação de bens e de informações é organizada sob a forma de fluxos de imagens, sons e símbolos que se ancoram preferencialmente em determinados pontos da geografia global, conectando indivíduos a partir de não importa que distância.

Aventamos como hipótese inicial ter sido a supracitada casa de Humberto um ponto que emerge no Recife dos anos 1970 e inclui a cidade, ainda que de forma incipiente e periférica, numa espécie de fluxo global de informações sobre o rock, no qual observamos “sequências intencionais, repetitivas e programáveis entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômica, política e simbólica da sociedade” (CASTELLS, 1999, p. 501). Silverstone (2002, p. 25), por sua vez, propõe como ponto de partida pensarmos um “senso de fluxo” típico desta era da informação para compreender de que maneira esses fluxos atravessam nossa experiência, “pois é aí que eles ocorrem: como sentidos, conhecidos e às vezes temidos”. Não é só a informação que se movimenta através dos fluxos. Em contato com eles, “nós também nos movemos em espaços midiáticos, tanto na realidade como na imaginação, tanto material quanto simbolicamente” (SILVERSTONE, 2002, p. 25). Embora restrito, o fluxo sistemático de gravações de rock acessadas, no Recife dos anos 1970, através de mídias como *long-plays* importados e fitas cassete gravadas, agregou um novo espaço midiático ao cotidiano de parcela daquela juventude ao mesmo tempo que propiciou a formação de uma rede de sociabilidade cujo epicentro seria a casa de Humberto. Pretendemos compreender, por meio dos depoimentos coletados com nove pessoas, que tipos de experiência social vivenciaram alguns dos (então) jovens afetados pelo atravessamento daqueles fluxos.

De antemão, Canclini dá mais algumas pistas para orientar nosso percurso. Segundo ele, a chamada “transnacionalização” dos bens culturais “converte-os em emblemas de um imaginário supranacional” e “a época globalizada é esta em que, além de nos relacionarmos efetivamente com muitas sociedades, podemos situar nossa fantasia em múltiplos cenários ao mesmo tempo” (CANCLINI, 2007, p. 30). Ao abordar esse fenômeno, recorre ao conceito de vidas imaginadas, de Arjun Appadurai, para quem

Mais pessoas em todo o mundo veem as suas vidas pelo prisma das vidas possíveis oferecidas pelos meios de comunicação de massas sob todas as suas formas. Ou seja, a fantasia é agora uma prática social; entra, de infinitos modos, no fabrico de vidas sociais para muitas pessoas em muitas sociedades. (APPADURAI, 1996, p. 78).

O autor constata que “a ligação entre imaginação e vida social, diria, é cada vez mais global e desterritorializada” (APPADURAI, 1996, p. 80) e que, portanto, a pesquisa sobre identidades contemporâneas deveria ocupar-se das relações vividas entre as vidas imaginadas e as redes de cosmopolitismo.

A noção de cosmopolitismo, tradicionalmente associada a um privilégio de poucas pessoas supostamente “desenraizadas” capazes de transitar com naturalidade por locais também considerados cosmopolitas, ganha aqui outra conotação. Afinal, pertencer à metrópole não significa pertencer a “lugar nenhum” (ROBBINS, 1992). O autor afirma que mesmo os intelectuais que desse modo se classificam não são desenraizados de fato, mas “situados”. Há um conceito de cosmopolitismo mais

adequado às demandas contemporâneas, que o compreende como um senso mais geral de pertencimento a partes do mundo que vai além das fronteiras da nação (ROBBINS, 1992). A esse novo senso comum, ligado à possibilidade de imaginar que se está onde não se está fisicamente, poderíamos associar o já citado “senso de fluxo” conforme entendido por Silverstone (2002). Podemos assim dizer que há uma imensa gama de possibilidades de se mostrar ou de se tornar “cosmopolita” no mundo contemporâneo (APPADURAI, 1996; ROBBINS, 1992). Tais possibilidades estão estreitamente vinculadas a certas mediações que vão permitir o trânsito e o acesso a certos bens culturais em escala global, dilatando a distância espacial e temporal entre as pessoas que produzem e as pessoas que consomem esses bens. Como consequência, o sentir-se cosmopolita não dependeria mais tanto de uma suposta capacidade que o sujeito teria, em função de uma situação social muito privilegiada, de se deslocar no espaço em escala global.

O conceito de mediação pode ser definido, segundo Latour (2012), como uma relação de comunicação na qual os agentes e objetos envolvidos necessariamente transformam, no processo, o significado do que é comunicado, mesmo que de forma involuntária. Nessa perspectiva, os significados são continuamente traduzidos e retraduzidos na medida em que as mensagens são adaptadas a mídias específicas e interpretadas por diversos atores em diferentes situações. Para Silverstone:

A mediação implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro. Implica a constante transformação de significados, em grande e pequena escala, importante e desimportante, à medida que textos da mídia e textos sobre a mídia circulam em forma escrita, oral e audiovisual e à medida que nós, individual e coletivamente, direta e indiretamente, colaboramos para sua produção. (SILVERSTONE, 2002, p. 33).

A partir da contribuição desses autores, formulamos a noção de mediações cosmopolitas e a aplicamos aos agentes e objetos que propiciam a circulação do rock anglo-saxão e de informações associadas a esse gênero musical no Recife dos anos 1970, no intuito de desvendar alguns dos usos e sentidos que esses materiais e símbolos assumem quando inseridos naquela situação histórica e social específica. Entendemos essas mediações cosmopolitas como condições necessárias para uma expansão de horizontes individuais e coletivos que instila nos sujeitos desejos, sonhos, esperanças e fantasias mais ou menos verossímeis sobre si mesmos, outros povos e outros países (APPADURAI, 1996), mas também como ferramentas que permitem a incorporação ao cotidiano de objetos e símbolos que, deslocados da situação histórica e social em que foram concebidos, assumem sentidos diversos ao serem adaptados às dinâmicas sociais locais. É no intuito de desvendar alguns aspectos dessa dialética que nossos esforços vão se direcionar.

## O RECIFE DOS ANOS 1970

O Recife da década de 1970 não era propriamente uma cidade bem servida de conexões com o mercado fonográfico internacional quando comparada às grandes capitais do Sudeste. Estagnada economicamente, a cidade via sua importância relativa no plano nacional declinar, e os artistas e intelectuais que haviam feito história na efervescente cena política e cultural da cidade nos anos 1950 e 1960 exilaram-se no exterior ou migraram para outras regiões mais desenvolvidas do país (NERCOLINI; BEZERRA, 2013). Em fins dos anos 1960, por exemplo, músicos como Alceu Valença e Geraldo Azevedo deixaram o Recife para investir em suas carreiras no Rio de Janeiro, tornando-se estrelas do mercado fonográfico nacional na década seguinte. A estagnação econômica repercutia também na atrofia do mercado cultural local (o fechamento da única indústria fonográfica local, a Rozenblit, acontece em 1984 após muitos anos de dificuldades financeiras). A nova indústria cultural brasileira, consolidada por meio da implementação do sistema de redes de televisão e da inserção das grandes gravadoras internacionais no mercado fonográfico, estava centrada no eixo Rio-São Paulo. Nesse projeto de integração nacional, as demais regiões do país se tornavam satélites da Região Sudeste, mercados consumidores a ocupar posições periféricas na organização das conexões e fluxos de mercado (ORTIZ, 2001).

## ROCK E MEDIAÇÕES COSMOPOLITAS NO BRASIL DOS ANOS 1970-1980

Por outro lado, é importante lembrar que as multinacionais da indústria fonográfica alavancavam suas vendas no Brasil produzindo e distribuindo, principalmente, artistas nacionais. Mesmo sendo considerado o sexto maior consumidor mundial de *long-plays* (LPs) em 1979, a divulgação de artistas estrangeiros, em particular anglo-saxões, estava, no país, quase sempre restrita à canção romântica e à música negra norte-americana<sup>3</sup>. Entre os discos internacionais, por exemplo, era comum encontrarmos artistas brasileiros cantando em inglês, trilhas sonoras de novelas ou ainda bandas brasileiras com nomes anglófonos (VICENTE, 2008). Os grupos de hard rock e rock progressivo que despontavam, sobretudo, na Inglaterra, em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, também eram pouco divulgados pelas *major*s no Brasil. Nas listas dos 50 LPs mais vendidos no eixo Rio-São Paulo entre 1965 e 1999, apenas dois artistas internacionais aparecem: Beatles e Elvis Presley (VICENTE, 2008). Outros grupos célebres, como Rolling Stones, Pink Floyd, The Who e Led Zepellin, nunca foram mencionados durante o período investigado.

Como as políticas públicas da época estavam voltadas para desenvolver o mercado interno, as barreiras de importação eram muitas (como, por exemplo, a alíquota criada em 1974 que previa um aumento de 10% para 55% sobre o valor dos poucos produtos

---

3 A venda de discos passou de 5,5 milhões, em 1967, para 52,5 milhões de unidades, em 1979 (MACHADO, 2006, p. 1).

importados na época) e dificultavam ainda mais o acesso direto, já bastante restrito, aos bens culturais que circulavam no mercado internacional<sup>4</sup> (VICENTE, 2002, p. 52).

A escassez de dados estatísticos a respeito ainda não nos permite ter uma noção da quantidade de discos importados que chegavam ao país na época (ou mesmo saber que discos eram esses). Todavia, de acordo com os depoimentos, percebemos que eram raros os títulos importados que chegavam à cidade do Recife. Restava-lhes aguardar que os álbuns de artistas internacionais fossem lançados no mercado interno, o que dificilmente acontecia. Mesmo no final da década de 1970 ainda era praxe lançamentos internacionais, mesmo aqueles de grande repercussão, demorarem muito para serem lançados no Brasil, como foi o caso do LP duplo *The wall*, da banda Pink Floyd, cujo lançamento mundial aconteceu em 1979, mas que só teve seu lançamento nacional em 1982 (TELES, 2000). Tampouco era fácil encontrar publicações com informações sobre o rock no Brasil dos anos 1970-1980. É apenas na segunda metade da década de 1980 que surgem no país revistas de circulação nacional sistemática – e durável – especializadas em rock, como a *Rock Brigade*<sup>5</sup> e a *Bizz*, esta mais voltada para a música pop internacional. Na década anterior, constatamos que poucas revistas especializadas circularam e por pouco tempo, a exemplo de *Rock: a história e amor* (1973-1974) e da versão brasileira da *Rolling Stone* (1972-1973). Essa última foi editada no Rio de Janeiro pelo jornalista gaúcho Luiz Carlos Maciel (1938-2017), importante mediador dos valores da contracultura no Brasil da época e colunista dos periódicos *Pasquim* e *Última Hora*. No eixo Rio-São Paulo, o acesso a informações sobre aquelas sonoridades era comumente proporcionado por mediadores culturais com algum espaço na grande mídia, tais como Newton Duarte – também conhecido como Big Boy –, autor da coluna Top Jovem no jornal *O Globo* e apresentador de programas na Rádio Mundial e Excelsior (SP), e o próprio Luiz Carlos Maciel.

Notas, matérias, reportagens, críticas e recomendações veiculadas nos meios de comunicação *é que tornam possível a invenção, a reinvenção* e a existência social de um gênero musical. No Recife dos anos 1970, além de não haver lojas especializadas em LPs de rock, também *não existiam mediadores* com espaço na mídia de massa capazes de propiciar um alcance mais amplo às informações especializadas sobre o gênero. A circulação desse material fonográfico e das informações a ele atreladas dependeu, nesse contexto, da construção de uma rede de contatos *underground*, e a escassez dessas mediações cosmopolitas na cidade acaba por fazer do rock anglo-saxão um gênero musical consumido por parcela reduzida dos jovens naquela época.

---

4 Ver também o depoimento de Oswaldo Akamine Junior, em seu blog, sobre o impacto provocado pelas altas tarifas de importação na formação do gosto musical dos roqueiros brasileiros. O estudioso relata o quão difícil era para “o público nacional acompanhar os desdobramentos criativos do gênero [rock] e dos subgêneros” (AKAMINE JR., 2017).

5 *Rock Brigade* surge como fanzine em 1982 e se autoproclama a primeira revista especializada em rock do país.

## CONTRACULTURA E SIGNIFICADOS DESLOCADOS: DESEJOS, ESPERANÇAS E VIDAS IMAGINADAS

Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, vestígios da contracultura invadiam lentamente o cotidiano do Recife, sendo apropriados pela geração que ficaria conhecida como *udigrúdi*, influenciada pela Tropicália e pelo Movimento Hippie. Um evento catalisador das transformações visuais, sensíveis e comportamentais entre segmentos de jovens da época foi a exibição do documentário sobre o festival de Woodstock nos cinemas da cidade. Robertinho do Recife, então um jovem e precoce guitarrista, relatou:

Para mim foi uma aula de tudo que a gente estava vivendo. Ver aqueles músicos todos no mesmo lugar. Jimi Hendrix tocando o hino americano, que não havia ainda gravado, foi fantástico. O filme fez as pessoas modificarem a maneira de se vestir. Começaram a surgir festivais hippies em algumas praias de Pernambuco, lembro de um em que toquei, num lugar chamado, acho, Águas Finas. A gente já era meio hippie, eu, Lula Côrtes, a turma do Ave Sangria, o filme nos fez ver que todos nós estávamos na mesma onda. Para mim Woodstock foi muito inspirado. (apud TELES, 2009).

O crítico gaúcho Luiz Carlos Maciel (1973, p. 112) definiu na época o festival de Woodstock como relacionado à “marca do novo, a capacidade para arejar o espírito das pessoas, mostrando-lhes, com tranquila clareza, um campo amplo e novo de possibilidades existenciais”. Era isso que representava a difusão em escala global do ideário *hippie* para jovens do mundo todo, a saber: a contestação dos valores tradicionais da família, o amor livre, o uso de substâncias alucinógenas, a vida em comunidades apartadas do modo de produção capitalista, a celebração da natureza, a apropriação de elementos filosóficos e religiosos de povos asiáticos, a devoção ao rock’n’roll e a adesão à indumentária colorida e aos cabelos longos.

Enquanto isso, a juventude recifense vivia sob um cenário de intensa repressão política e sob a tutela religiosa e moral de velhos e tradicionais padrões familiares. Nesse contexto, a fala de Zé da Flauta, integrante do movimento *udigrúdi* recifense, resume bem a percepção daqueles jovens locais em relação às visões de mundo transportadas pelas imagens e sons da contracultura. “Quando John Lennon disse ‘O sonho acabou’ nós estávamos começando... o da gente estava exatamente começando [...]” (entrevista com Zé da Flauta realizada em 2012 – pesquisa de campo).

Parte daquela juventude pernambucana de classe média enxergava nos signos da contracultura – e nos artefatos a ela associados – canais oportunos para a projeção de suas esperanças e ideais libertários. Espremidos entre o autoritarismo do regime político ditatorial, o moralismo punitivo da família patriarcal católica – que rechaçava qualquer gesto comportamental transgressor – e a disciplina militar da resistência organizada pela esquerda nacionalista ortodoxa, os jovens encontravam no consumo do rock uma brecha para distanciar-se do marasmo da província. “Acho que todo mundo saiu do cinema com a sensação de que ser livre era possível, mesmo estando sob uma ditadura”, relembra o músico Lailson Holanda, ao referir-se ao documentário sobre Woodstock (apud TELES, 2009).

O discurso de uma identidade jovem global, a disseminação do estilo de vida

*hippie* como uma maneira pacífica de protesto contra as instituições tradicionais e o consumo do rock'n'roll como atitude de vanguarda comportamental eram convicções que os motivavam a mergulhar no universo imaginário acessado a partir da casa de Humberto. Naquele local, o consumo e a fruição coletiva de determinados artefatos musicais constituíam pontes para o que Grant McCracken (2003) chama de “significados deslocados”. Para o autor, esse conceito define uma estratégia cultural de realocar no tempo e/ou no espaço esperanças e ideais cuja realização não é viável numa circunstância histórica presente.

A idealização romântica do passado perfeito ou a utopia de um futuro ideal seriam dois exemplos dessa estratégia. Contudo, essa realocação de significados pode ser espacial, projetando em outros lugares uma idealização daquilo que não é possível realizar no “aqui e agora”. A contracultura tal qual praticada no hemisfério norte seria, naquela conjuntura, uma matriz simbólica a dotar de sentido – à distância – uma dada sociabilidade juvenil via consumo de artefatos e bens culturais. Matéria-prima para construções calcadas no desejo por vidas imaginadas (APPADURAI, 1996) que, ao mesmo tempo que se constituem alternativas ao cotidiano, estão profundamente a ele integradas via mediações cosmopolitas. Afinal, como diria Silverstone (2002, p. 26), “experiências são reais, até mesmo as experiências midiáticas”.

Alguns depoimentos coletados entre os então jovens roqueiros dos anos 1970 nos permitem tecer algumas conjecturas sobre de que maneira essas mediações cosmopolitas atravessavam a experiência cotidiana daqueles sujeitos e atuavam na construção de redes de sociabilidade e estratégias de distinção.

## **TECNOLOGIA, SOCIALIZAÇÃO E GOSTO MUSICAL**

Diferente de hoje, nos anos 1970 o consumo de música dependia de suportes materiais, como LPs de vinil e fitas cassete, para o transporte e o consumo das gravações. Isso não apenas impunha limites à circulação da música, como também era um fator a configurar modalidades específicas de experiência estética, compartilhamento do gosto musical e sociabilidade entre agentes pautados pela copresença. Essas observações são importantes na medida em que ajudam a compreender um pouco das condições objetivas nas quais se deram a socialização e a formação do gosto musical de uma geração que contribuiu para a construção de um espaço musical ligado ao rock e ao *metal* no Recife: o acesso privilegiado e, em certa medida, exclusivo a LPs sob a mediação de Humberto Brito.

A raridade de LPs de rock no mercado recifense é uma variável que nos auxilia a avaliar o valor estratégico da casa de Humberto na sociabilidade dos aficionados de rock (BOURDIEU, 2007). A dificuldade de acesso àqueles LPs e aos demais artefatos acaba por aumentar o interesse dos roqueiros locais nesses bens:

Os bens funcionam como pontes mesmo quando ainda não são possuídos pelos indivíduos, mas meramente cobiçados. Bem antes da compra um objeto pode servir para conectar seu futuro dono com o significado deslocado. O indivíduo antecipa a posse de um bem e, com esse bem, a posse de certas circunstâncias ideais que no momento existem em um local distante. (McCRACKEN, 2003, p. 142).

O LP, portanto, era tanto mais “longamente contemplado e imaginado” quanto mais difícil era sua aquisição. A dificuldade e a distância aumentavam o desejo de posse e intensificavam o valor simbólico depositado pelos roqueiros no artefato como ponte para o significado deslocado. A posse dos LPs e o controle de sua distribuição eram, portanto, indicadores de um poder simbólico que, num dado período, transformou Humberto numa espécie de guru local.

## QUEM FOI HUMBERTO?

Considerado um dos “gurus” do rock pernambucano nos anos 1970, Humberto era uma comerciante informal de LPs que tinha acesso privilegiado a lançamentos de rock graças a suas várias conexões com roqueiros e vendedores de outros estados, sobretudo do eixo Rio-São Paulo. Nascido em 1949, em Maceió (AL), era filho de uma dona de casa alagoana e de um militar paraibano, conhecido como capitão Manoel de Brito. Na adolescência, cursou Desenho e Arquitetura na Escola Técnica Federal de Pernambuco, à época localizada no bairro do Derby, próximo ao centro. Lá costumava ouvir Beatles e Rolling Stones com os colegas. Aos 21 anos, depois de ter morado em Fernando de Noronha, Caruaru e Jaboatão dos Guararapes, mudou-se com os pais para a casa da Rua da Matriz, imóvel pertencente aos familiares de sua mãe desde, pelo menos, o início do século XX (GADELHA, 2013). A raridade do material comercializado por Humberto em sua casa, situada na parte central do Recife, logo foi convertida em capital simbólico tanto para os rapazes que compravam os discos, quanto para Humberto, por se constituir no principal mediador a propiciar acesso aos LPs importados.

Além de obter LPs incomuns para o Recife da época, Humberto impunha preço a suas mercadorias sem necessariamente precisar concorrer com o mercado local (as poucas lojas de discos). Humberto era, nesse sentido, aquele que detinha o domínio da distribuição de boa parte do capital simbólico que regia o espaço musical ligado ao rock na época (BOURDIEU, 2007).

Localizada numa zona de intensa concentração comercial, a casa de Humberto ficava a pouco mais de 500 metros do Cinema São Luiz, local em que jovens roqueiros costumavam se encontrar para interagir e trocar ideias. Uma loja de discos funcionava próximo ao Cinema e, embora não fosse especializada em rock, costumava atrair grupos de compradores quando anunciava lançamentos do gênero (GADELHA, 2013, p. 30). Nesses encontros, Humberto alimentava sua rede de relações com músicos locais, amantes do rock e lojistas. Zé da Flauta, hoje músico e produtor cultural, na época um jovem roqueiro, foi apresentado a Humberto pelo gerente de uma das duas únicas lojas de discos na cidade: A Modinha. Humberto é lembrado

pelo “bom papo” e pela presença constante nos encontros alternativos frequentados pelos roqueiros da época. À medida que seu acervo tornava-se conhecido, Humberto ganhava a reputação de colecionador de raridades e, em decorrência disso, passou a ser visto como uma espécie de guru dos roqueiros locais.

O êxito da venda de seus discos dependia, por outro lado, dos recursos econômicos e culturais dos frequentadores de sua casa. Não muito diferente de outros estados do Brasil na época, o acesso ao universo do rock anglo-saxão estava relacionado às elevadas condições socioeconômicas de seus consumidores<sup>6</sup>. Formado em sua grande maioria por homens brancos de origem social remediada (classe média e classe média alta), o conjunto de frequentadores da casa de Humberto teve seus primeiros contatos com o rock e o *metal* por meio de LPs importados entre os 12 e 14 anos de idade. Nesta pesquisa, foram entrevistados nove frequentadores, com idade entre 48 e 56 anos na época das entrevistas (2010-2012). Todos têm em comum o fato de terem desempenhado papéis relevantes como produtores de eventos, lojistas e músicos no cenário cultural do Recife a partir dos anos 1980.

No que diz respeito à formação do capital escolar, chama atenção, o fato de terem frequentado escolas privadas tradicionais e de elite quando adolescentes e concluído os estudos universitários (apenas um entre nove entrevistados não tem diploma de ensino superior). Além disso, praticamente todos eles viajaram de avião, seja dentro do Brasil, seja para o exterior, ainda adolescentes (em férias, para visitar parentes e/ou em função da profissão dos pais), tipo de mobilidade que era indicativo de alto capital econômico. Os pais eram geralmente profissionais liberais ou funcionários públicos.

Todos esses rapazes que passaram a encomendar discos a Humberto dispunham de condições econômicas para comprar LPs importados numa época em que esse artefato, segundo os depoimentos, custava entre 10 e 15 dólares, o equivalente a 1/5 do salário mínimo no Brasil<sup>7</sup>. A frequência à casa de Humberto variava. Alguns iam praticamente toda semana, outros com frequência mensal. Mas havia uma regularidade que se organizava em função da expectativa de lançamentos e novidades, cuja circulação acabava convergindo para aquela residência. É essa regularidade que permite a caracterização desse fenômeno como um “fluxo”, na concepção de Castells (1999). Os rapazes também levavam para a casa de Humberto informações sobre o universo do rock que obtinham através de seu círculo familiar e de amizades (alguns deles encomendavam materiais diretamente a seus familiares ou amigos quando esses viajam para o exterior).

Ervel Lundgren, organizador do primeiro festival dedicado ao metal no Recife, quase sempre encomendava discos a seus familiares, proprietários da rede de lojas de tecidos Casas Pernambucanas, quando esses partiam para o exterior. “Um pôster,

---

6 Bernard Arthur Silva da Silva e Franknaldo Silva de Oliveira (2013) observam, em seu artigo sobre a história social do *metal* no Belém do Pará, informações semelhantes no que diz respeito ao perfil socioeconômico dos integrantes da banda Stress, considerada uma das primeiras de *metal* no Brasil. Ver também Ismael Machado (2004).

7 Dados calculados com base no valor do salário mínimo e na cotação do dólar no Brasil em 1975 (PECHMAN, 1983).

um disco, algo, era muito difícil. E os lançamentos demoravam até dois anos para chegar. [...] Como eu tenho parente na Alemanha, minha mãe ia e eu pedia para ela trazer disco” (entrevista com Ervel Lundgren realizada em 2011 – pesquisa de campo).

As condições de acesso ao LP importado de rock impunham, dessa maneira, uma série de limitações à sua circulação. Foi exatamente em virtude dessa dificuldade que aqueles que conseguiam obter discos e/ou qualquer outro tipo de material (cartaz, livro, camisa, revista etc.) puderam usá-lo como marcador eficaz de uma identidade pretensamente cosmopolita no ambiente provinciano do Recife.

Frequentar a casa de Humberto e conversar com o próprio colecionador sobre as raridades do rock parecia ser também uma experiência que legitimava o *status* de “roqueiro” almejado pelos frequentadores. A participação nas interações e trocas materiais que ali ocorriam certificavam esse *status*. Várias são as entrevistas em que é possível verificar o valor simbólico atribuído aos discos importados negociados diretamente com Humberto. Além do valor simbólico da simples posse dos LPs, o fato de tê-los conseguido com Humberto parece ter um significado especial, como nos revela Ervel Lundgren: “Humberto é histórico. Quem é daquela época e não comprou disco com Humberto não é roqueiro”.

É possível que a constatação, *a posteriori*, de que aqueles que não frequentavam a casa de Humberto “não eram roqueiros” seja uma estratégia usada por alguns entrevistados para reafirmar um *status* de roqueiro “genuíno”, uma espécie de selo de autenticidade, já que as experiências lá vivenciadas não podem mais ser reproduzidas (BOURDIEU, 1986). Todavia, independente de como o relato dessa experiência possa ser instrumentalizado hoje, é possível também verificar que, de fato, praticamente todos os personagens que tiveram alguma relevância como lojistas, produtores, jornalistas musicais e músicos de rock no Recife dos anos 1980 e 1990 frequentaram aquela casa.

Muita gente de influência na música pernambucana nos anos 1990 fez estágio em Humberto. Da sua clientela saíram quase todos os donos de lojas de discos alternativas da cidade. Rogério Filho, da Disco de Ouro (há cerca de 20 anos na Sete de Setembro), descobriu Humberto em meados dos anos 1970: “Eu ia para o colégio na cidade e soube da loja através de amigos”, lembra. Ele até chegou a ajudar Humberto: “Trabalhei com ele menos de um ano, mas fiz várias amizades ali. Muita gente frequentava Humberto. Lembro de Fred Zeroquatro e Renato L por lá, outros músicos apareciam atrás de novidades.” Renato L, ex-secretário de Cultura do Recife, confirma: “No início dos anos 80, praticamente todos os discos que eu e Fred compramos foi lá em Humberto. O *Never mind*, do Sex Pistols, o *Diamond dogs*, de Bowie, *Horses*, de Patti Smith... várias coisas de Hendrix. Descobri numa mesma tarde as vozes de Johnny Rotten e David Bowie. A gente chegou a pregar cartaz lá chamando o povo pra participar do movimento new wave/punk, acho que em 81. (HUMBERTO Brito e sua loja..., 2014).

O fato dessa sociabilidade restrita acontecer em contraste com um ambiente externo marcado pela dificuldade de acesso a artefatos e informações transforma a casa de Humberto num espaço diferenciado. Dentro de uma hierarquia simbólica dos espaços da cidade entre os roqueiros, a casa de Humberto era considerada uma

espécie de templo do rock, pois provocava a sensação de privilégio e excepcionalidade entre os frequentadores.

Levi Cerqueira, antigo proprietário da loja Abbey Road, especializada no estilo, relata com entusiasmo as informações e os discos que compartilhava na casa de Humberto. Seu irmão, membro da marinha mercante, enviava com regularidade publicações com as últimas novidades sobre a cena do rock internacional. Estudante de um dos colégios mais tradicionais do Recife, Levi fazia toda a tradução do inglês para o português dos panfletos e zines enviados pelo seu irmão, bem como gravava fitas cassete, em seu equipamento de som “3 em 1”, com os discos raros que chegavam em suas mãos.

Ele mandava carta para a gente falando de todos os lançamentos de discos que tinham acabado de sair e dos eventos. Ele mandava pra mim, eu copiava tudinho. Todo dia a multidão estava lá, esperando as notícias saírem, porque não tinha notícia. O programa de rádio daqui (do Recife) não tinha acesso a isso. Não tinha acesso porque não tinha conhecimento dessa troca de informações que a gente tinha. E isso era incrível. Saía e o pessoal já ligava pra Humberto: “Humberto, Levi já levou pra lá o fanzine do mês?”, porque era informação de primeira. “Rainbow voltou com Graham Bonnet” [...]. (entrevista com Levi Cerqueira realizada em 2010 – pesquisa de campo).

De acordo com Levi, o Porto do Recife costumava receber regularmente navios que vinham de Londres, o que proporcionava a chegada de novidades com razoável frequência, a exemplo do primeiro LP do Iron Maiden (1980):

Eu lembro alguns discos ficaram muito marcados, aí já estou falando do fim dos anos 70. Eu lembro como hoje quando ele trouxe o primeiro disco do Iron Maiden que no Brasil ninguém tinha conhecimento, ninguém sabia o que era Iron Maiden, e lembro quando ele em carta, porque ligação era coisa muito cara, então ele mandou uma carta pra mim e disse “Olha, Levi, tem uma banda aqui que surgiu em Londres que lançou um compacto...”, que era o *Soundhouse tapes* “e esse compacto esgotou em um dia aqui em Londres e na minha próxima viagem vai sair o primeiro disco deles. Engraçado que eles têm uma caveirinha que é o símbolo da banda e tudo que é canto aqui estão os cartazes em Londres, nos teatros, nas lojas alternativas”. Ele tinha comprado vários vinis e veio o Iron Maiden, o primeiro disco do Iron Maiden. Eu escutei, aí eu gravei e fui pra casa de Humberto, que a gente se reunia lá, e quando eu levei essa gravação o pessoal enlouqueceu. Através de carta, o pessoal mantinha contato com a *Rock Brigade*, eu mandei uma fita pra *Rock Brigade* que estava começando, não era nem revista, era fanzine batido a máquina, três ou quatro páginas, e eu mandei a carta pra um cara da revista que era muito amigo meu, Eduardo de Souza Bonadia, era um jornalista que escrevia para eles, e também começamos a fazer intercâmbio de fita. Lembro que, quando ele recebeu o Iron Maiden, disse: “Vocês já receberam essa banda aí? Aí em Recife? Já ouvi falar nessa banda, mas aqui em São Paulo ninguém sabe de nada”. (entrevista com Levi Cerqueira realizada em 2010, – pesquisa de campo).

Se na casa de Humberto foi possível para um pequeno grupo ter acesso às

faixas do primeiro LP do Iron Maiden antes que ele chegasse às prateleiras das lojas paulistanas, é razoável supor que havia uma teia consideravelmente extensa de mediações musicais que convergia para lá, de uma amplitude incomum para o Recife da época.

Para acessar aquele “oásis” localizado em “outra dimensão” – termos empregados por entrevistados ao se referirem à casa de Humberto – era preciso conhecer alguém que já era daquele convívio.

Sebastião Nascimento, também conhecido como Cristóvão, de Vitória de Santo Antão (a 55 km do Recife), que passou a conviver com os frequentadores da casa de Humberto a partir de meados dos anos 1970, relata como se deu sua iniciação:

Ele me recebeu muito bem, pois já fui encaminhado com o bilhete de um amigo daqui. Chegando lá, ele foi me mostrando o que ele tinha, um armário cheio de discos, vendia discos e também guaraná em pó, que era difícil de ter por aqui nas lojas. Tinha fita cassete, vinis importados [...]. Comecei a comprar discos a ele [Humberto]. (entrevista com Sebastião Nascimento realizada em 2012 – pesquisa de campo).

Cristóvão se tornaria, na década de 1990, produtor de um dos principais festivais de som pesado do estado, o Blizzard of the Rock.

## UM OÁSIS NUM SISTEMA POLUÍDO

Ao passo que a presença constante na casa da rua da Matriz se constituía num ritual a legitimar a inclusão na categoria de “roqueiro”, segundo os próprios convivas, foram sendo construídas representações acerca daquele espaço como um território simbólico marcado pelo contraste em relação ao entorno. Em suas primeiras impressões a respeito da casa de Humberto, os jovens oriundos dos diferentes bairros do Recife e mesmo de cidades mais afastadas *dão a entender que se tratava de um lugar especial*.

Assim, ao ser questionado sobre a sua primeira ida à casa de Humberto, Gustavo Burkhardt<sup>8</sup>, relata, impressionado, como aquele espaço era capaz de transportá-lo e ao mesmo tempo conectá-lo ao universo com o qual vinha adquirindo afinidade e gosto.

A gente foi para casa dele (Humberto). Primeiro era uma viagem, daí a gente entrou e passou por aquele corredorzinho... Parecia um sitiozinho no centro da cidade... A minha visão era que parecia que eu tinha entrado em outra dimensão, pois a gente era de Boa Viagem, que era outra atmosfera (bairro nobre da cidade do Recife), e o centro da cidade... Estava eu e Lúcio. A gente entra e tinha uma portona de madeira. Não lembro quem foi que abriu e tinha um corredor que era bem estreito e comprido. E depois chega num lugar cheio de planta e nem parece que é o centro da cidade, daí chega Humberto. Sem camisa, com barbicha rala, a barriga para dentro, as costelas de fora, parecia aqueles yogi e ele fazia yoga na época. Quando a gente entrou era uma salinha, e ele fechou a porta e colocou cadeado por fora... Mas era uma porta velha de madeira, e ele colocou o cadeado

---

8 Coeditor de *Acclamatur*, o mais antigo fanzine especializado em *metal* ainda em circulação no Recife.

e desapareceu, e a gente ficou olhando os discos e preocupado. [...] Depois eu escolhi os discos. (entrevista com Gustavo Burkhardt, realizada em 2011, – pesquisa de campo).

Já Moisés da Silva, um dos principais sebigistas dedicado à comercialização de discos de rock na década de 1980, em Caruaru (a 130 km do Recife), cidade do agreste pernambucano, refere-se à casa de Humberto como a “Casa de Drácula”. “A primeira impressão que eu tive foi medo, porque era no Recife Antigo. A casa parecia aquelas casas de Drácula. Tinha uma escada de ferro antiga, acho que da década de 30. Eu o conheci, cabeludão, então comecei a pegar discos” (entrevista com Moisés da Silva realizada em 2012 – pesquisa de campo). As paredes eram repletas de pinturas psicodélicas, feitas pelo próprio Humberto.

Apesar dos exotismos, a maneira pela qual os frequentadores da casa de Humberto a representam traduz uma apreciação positiva daquele espaço e das práticas culturais lá em curso. Ao se referir a sua própria casa, mais precisamente, ao efeito que sua casa causava às *peessoas*, Humberto era enfático: “Havia uma troca de energia dentro de um sistema poluído, cidade poluída. Aqui era feito um oásis no deserto, vinha o pessoal de várias culturas ligados à arte” (entrevista com Humberto Brito realizada em 2012 – pesquisa de campo).

## O GURU

A seleção de músicas e artistas apresentados por Humberto nas escutas coletivas que organizava no terraço de sua casa, bem como as informações que circulavam naquelas conversas informais foram cruciais para a formação do gosto musical de fãs locais de rock por pelo menos duas décadas. No chão ou nas cadeiras do terraço localizado na frente do quarto onde estava organizada sua coleção de discos, os jovens rapazes não apenas escutavam os LPs, mas também internalizavam códigos estéticos, posturas corporais e criavam um vocabulário para expressar seu “amor” pela música. Esses encontros e as intervenções feitas por Humberto a respeito do que se escutava ensinavam aquele grupo a “sentir” a música (HENNION; MAISONNEUVE; GOMART, 2000).

A criação de um repertório de palavras para apreciar a música, reconhecer timbres de instrumentos, qualificar exhibições de virtuosismo e hierarquizar as obras era nutrida pela grande quantidade de informações sobre o mundo do rock que Humberto obtinha através das conversas com os divulgadores de discos, amigos que circulavam mundo afora e das referências veiculadas nas revistas e capas de discos que colecionava.

Sebastião Nascimento fala com entusiasmo das histórias que Humberto contava a respeito das bandas e das temáticas a elas associadas.

A conversa dele era tão bonita que eu fiquei... Eu fiquei empolgado porque ele contava as histórias das bandas, trazia algumas letras falando sobre guerra, sobre críticas políticas, aí fui me empolgando e me aprofundando. E fui conhecendo outras bandas. (entrevista com Sebastião Nascimento, realizada em 2012 – pesquisa de campo).

Conforme explicitado anteriormente, a indicação de um amigo que já frequentava a casa era a forma mais comum de acesso ao grupo. Uma vez integrado àquela sociabilidade, o indivíduo passava a atuar num circuito de compra, venda e troca de LPs, fitas cassete e informações especializadas. Como proprietário da casa e detentor de conexões de acesso a material fonográfico, Humberto era uma espécie de gestor local daqueles fluxos. Sua fala sobre os LPs e as bandas era, portanto, legitimada pela posição que ocupava naquela teia de relações. Dessa forma, constituiu-se numa versão local dos gurus da contracultura.

Segundo Luiz Carlos Maciel, a contracultura da época se desenvolvia à margem da cultura oficial letrada. Nela,

[...] os saques, os toques etc., vão passando de boca em boca [...]. No Brasil, [...] existe uma carência absoluta de informação no setor. Não há jornais, rádios ou livros dedicados à nova cultura. A informação chega pelo ouvido, através de discos de rock ou de papos em que, através de um acelerado processo de associação de ideias, desenvolvem-se as formulações mais bizarras e exóticas. E é a transmissão oral, como se sabe, que cria a necessidade de gurus, professores que ensinam falando. (MACIEL, 1973, p. 105).

Humberto foi descrito em inúmeros depoimentos como um guia espiritual excêntrico, praticante de yoga e adepto de uma dieta macrobiótica (daí a alcunha “Humberto Macró”, que alguns lhe atribuíam). Vestido com calças do exército, coturno e camiseta, com cabelos grandes, era uma espécie de “professor”, capaz de dar explicações detalhadas sobre as bandas que escutava e os discos que vendia.

Em 2007, um antigo frequentador da casa de Humberto relatou, em seu blog, a experiência de ter retornado naquele ano à residência de seu antigo guru. No relato, Claudio Machado chama atenção para a “aulinha” dada por Humberto sobre as bandas que procurava, numa alusão à prática, *tão comum aos antigos frequentadores da casa, de dar sentido à experiência musical por meio de informações sobre bandas, gêneros, estilos, influências e filiações que permeiam e organizam a fruição das formas musicais.*

[...] Fui entrando e vi que, no apertadinho onde ficavam os LPs, vivia agora uma quantidade que não consegui contar dos benditos cachorros, e do outro lado tinha uns poleiros onde ele cria galos, isso mesmo, galos para vender. Pedi para ele (Humberto) me mostrar o catálogo, e ele trouxe um papel com uma listagem, mas foi logo pegando uns CDs para me mostrar. Tudo material fino. Ele falou de umas bandas que, sinceramente, não lembrava. Senti que estou desatualizado nas paradas de progressivo dos anos 70. Lembrava do Eloy e do Jane, mas realmente na época pré-internet era muito difícil achar discos dessas bandas. Batemos um papo rápido sobre as bandas, numa aulinha rápida dele. Logo em seguida ele pegou uns CDs para me recomendar: “Você vai gostar disso. Eu fiz umas coletâneas de *hard rock* anos 70, extraídos dos meus LPs”. Na hora acho que meus olhos brilharam! Esse é o velho Humberto! Ele falou das bandas, não conhecia nenhuma. Poderia encontrar todas e muito mais na rede, mas não ia perder a oportunidade de comprar as coletâneas feitas por Humberto, ainda mais com o nome que ele batizou “Rarríssimos *hard rock* anos 70”, número um e número dois [...]. (conversa informal com o autor).

Assim, ir à casa de Humberto atrás de “novidades” implicava necessariamente vivenciar um processo de aprendizagem sobre aquilo que era “novo” e que vinha de longe. Mais do que identificar e diferenciar sonoridades, timbres e distorções, aprendia-se uma maneira particular de se relacionar com a música, escutá-la, senti-la e vivenciá-la. Além disso, no depoimento citado, percebemos que a aura criada em torno da figura do guru também contribui de forma muito singular para a experiência sensível do consumo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lugar de iniciação musical, mas também de distinção e ostentação social, em função da troca do material que tanto os rapazes traziam de fora quanto o próprio Humberto conseguia, a casa se constituiu espaço de referência para os amantes do rock anglo-saxão e, posteriormente, do *metal* na cidade até início da década de 1990, quando vai ocorrer a explosão do CD (*compact disc*) e sua popularização no Brasil. Nesse mesmo período, durante o governo Fernando Collor, há uma política de liberação de importações que dá novo impulso à circulação de discos e outros bens de consumo no país. Diante dessa conjuntura, Humberto perde, pouco a pouco, o capital simbólico alimentado outrora pela raridade de seus produtos e frequência de um público especializado. Sua capacidade de se colocar como um importante mediador entre os produtores de discos de rock e seus consumidores vai sendo diluída. Não apenas a mudança do suporte técnico vai contribuir para isso, mas, sobretudo, as condições de circulação desse suporte (antes raro e difícil, depois mais fácil) impactaram e modificaram de forma profunda os processos de socialização, o perfil sociocultural dos agentes envolvidos, bem como as lógicas de identificação e distinção aí criadas. A proliferação de mediações cosmopolitas e a facilidade de acesso a publicações especializadas também contribuíram para o declínio de Humberto como mediador.

No caso em questão, pudemos perceber nos depoimentos, além da relativização dos padrões tradicionais de sociabilidade rumo à construção de uma identidade via consumo de música, o desejo de aderir a uma comunidade imaginada global jovem e consumidora de rock. A disseminação dos valores da contracultura no Recife daquela época criou condições para que parcela daqueles jovens projetasse nessa comunidade global imaginada desejos e expectativas latentes no cotidiano em que viviam. Os LPs, as canções e a indumentária funcionavam como metonímias ou, no dizer de McCracken (2003), pontes simbólicas de contato com essa comunidade mais ampla que era compartilhada por alguns poucos membros da juventude local, indivíduos oriundos de famílias com alto poder aquisitivo e considerável acúmulo relativo de capital cultural, conforme demonstramos. A casa de Humberto atuava como filial local de uma suposta matriz global difusamente imaginada. Para ela convergiam mediações que permitiram aos agentes compartilhar de uma identidade pretensamente cosmopolita entendida e instrumentalizada conforme os padrões locais de sociabilidade.

Estudioso de Pierre Bourdieu atento às especificidades latino-americanas,

Renato Ortiz (2003) recomenda cautela na aplicação de conceitos como “distinção” (BOURDIEU, 2007) à compreensão de fenômenos da cultura local. Enquanto o autor francês enfatiza o papel dos artefatos legitimados como arte culta nos processos de distinção social ao tomar seu país como estudo de caso, Ortiz alerta:

Os mecanismos de distinção apontados por Bourdieu evidentemente existem [...], mas incidem sobre uma outra matéria cultural. Ópera, música clássica, literatura, pintura não são formas dominantes e universais de distinção social [...]. A tradição e as artes não se configuram como padrões mundiais de legitimidade. (ORTIZ, 2003, p. 191).

O autor descreve algumas formas pelas quais o idioma inglês, ao ser difundido mundialmente, é apropriado por diferentes tradições culturais e ressignificado das mais diversas maneiras. Também associa o fascínio dos jovens pelo *heavy metal* cantado em inglês não apenas com o desejo de fazer parte de uma comunidade global, mas com a suposta “conformidade a um padrão hegemônico específico” (ORTIZ, 2003, p. 193).

Na verdade, nos encontramos diante de um fenômeno mundial, no qual as novas gerações, para se diferenciarem das anteriores, utilizam símbolos mundializados. A ideia de sintonia surge assim como elemento de distinção social. Escutar rock-and-roll significa estar sintonizado com um conjunto de valores, vividos e pensados como superiores. Preferir outros tipos de canções é sinônimo de descompasso, de um comportamento inadequado aos tempos modernos. (ORTIZ, 2003, p. 202).

Em concordância com Ortiz, consideramos plausível apontar para as estratégias de distinção ensejadas no contexto local por meio daquelas práticas de consumo musical. Todavia, o investimento simbólico e material realizado pelos agentes que participaram daquelas redes de sociabilidade aponta para algo além da hipótese de mera instrumentalização dos artefatos musicais como símbolos de distinção social.

A experiência dos sujeitos foi de tal modo afetada por aquelas mediações cosmopolitas que se tornou possível imaginar uma vida profissional dedicada ao rock, seja como lojista, produtor de shows ou músico, algo ainda inédito no Recife da época. Dentre os pioneiros na criação de festivais e estabelecimentos de venda de discos especializados em rock nos anos 1980, todos citaram a casa de Humberto como lócus de experiências marcantes, que por certo influenciaram as escolhas de vida que fariam posteriormente.

## SOBRE OS AUTORES

**AMILCAR ALMEIDA BEZERRA** é professor do Núcleo de Design e Comunicação do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco (NDC/CAA/UFPE) e do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes e Comunicação (PPGM/CAC/UFPE).

E-mail: [amilcar.bezerra@gmail.com](mailto:amilcar.bezerra@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-5596-9615>

**DANIELA MARIA FERREIRA** é professora do Centro de Educação e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE.

E-mail: [dmffr@yahoo.fr](mailto:dmffr@yahoo.fr)  
<https://orcid.org/0000-0002-2871-1141>

## REFERÊNCIAS

- AKAMINE JR, Oswaldo. Em busca do rock paulista II. 27. jun. 2017. Disponível em: <<https://akamine.wordpress.com/2017/06/27/em-busca-do-rock-paulista-ii>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. L'illusionbiographique. *Actes RSS*, n. 62/63, 1986, p. 69-72.
- \_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GADELHA, Wilfred. *Pesado: origem e consolidação do metal em Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 2013.
- HENNION, Antoine; MAISONNEUVE, Sophie; GOMART, Ellen. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de: l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française, 2000.
- HUMBERTO Brito e sua loja marcaram a música pernambucana. 8/11/2014. JConline. Disponível em: <<https://jconline.nero.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2014/11/08/humberto-brito-e-sua-loja-marcaram-a-musica-pernambucana-155166.php>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- LATOURE, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MACHADO, Ismael. *Decibéis sob mangueiras: Belém no cenário rock Brasil dos anos 80*. Belém: Grafinoite, 2004.
- MACHADO, Gustavo Barletta. Transformações na indústria fonográfica brasileira nos anos 1970. *Sonora*, n. 3, p. 6, 2006.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural 1970-1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MCCRACKEN, Grant. *Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

- NERCOLINI, Marildo; BEZERRA, Amilcar. Embates e negociações: produção e consumo cultural na cena Manguê. *Revista FAMECOS Porto Alegre*, v. 20, n. 1, pp. 147-162, jan./abr. 2013
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 4. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PECHMAN, Clarice. O mercado paralelo de dólares no Brasil. Tese (Doutorado em Economia). Escola de Pós-Graduação em Economia do Instituto Brasileiro de Economia, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1983.
- ROBBINS, Bruce. Comparative cosmopolitanism. *Social Text*, n. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, 1992, p. 169-186.
- SILVA, Bernard Arthur Silva da; OLIVEIRA, Franknaldo Silva de. Por uma história social do *heavy metal* na Amazônia: o caso de Belém do Pará. In: VARGAS, Herom (Org.). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. 1. ed. Montevideo: Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, v. X, p. 78-88, 2013.
- SILVA, Jaime Luis da. O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?*. São Paulo: Loyola, 2002.
- TELES, José. *Do frevo ao manguê beat*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. Ecos de Woodstock chegam ao Recife. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 ago. 2009. Disponível em: <<http://cabelosdesansao.blogspot.com/2009/08/na-foto-publicada-no-jc-otavio-bzzz.html>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes: um olhar sobre a produção musical independente do país. *E-Compós*, v. 7, 2006, p. 1-19.
- \_\_\_\_\_. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura*, v. 10, n. 16, 2008, p. 103-121.

# A crítica engajada de Paulo Emílio: cinema, subdesenvolvimento e seus impasses

[ *The engaged critic of Paulo Emílio: cinema, underdevelopment and its standoff* ]

Mauricio Cardoso<sup>1</sup>

Leandro Rocha Saraiva<sup>2</sup>

**RESUMO** • Este artigo propõe uma análise dos debates em torno da noção de *subdesenvolvimento* no campo cultural brasileiro, nos anos 1960 e 1970, a partir do ensaio de Paulo Emílio Sales Gomes, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973). O cotejamento com artigos de Glauber Rocha (1965), Antonio Candido (1973) e Ferreira Gullar (1969) indica diferenças fundamentais no tratamento do problema. Enquanto Paulo Emílio via o subdesenvolvimento como estrutura a ser superada pelo campo cinematográfico, os demais autores recorriam ao conceito para expressar as precariedades estéticas da produção cultural do país. • **PALAVRAS-CHAVE** • Paulo Emílio Sales Gomes; cinema brasileiro; subdesenvolvimento; intelectual

engajado. • **ABSTRACT** • This article intends to analyze the debates around the notion of *underdevelopment* in Brazilian culture during the 1960s and 1970s, as first expressed in Paulo Emílio Sales Gomes essay “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973). The comparison with articles written by Glauber Rocha (1965), Antonio Candido (1973) and Ferreira Gullar (1969) indicates fundamental differences in approaching this matter. While Paulo Emílio understood the concept of underdevelopment as a structure to be overcome in the cinematographic field, the other authors used this concept as a mean to express the aesthetic precariousness of the country’s cultural production. • **KEYWORDS** • Paulo Emílio Sales Gomes; Brazilian cinema; underdevelopment; intellectual commitment.

Recebido em 15 de fevereiro de 2019

Aprovado em 12 de março de 2020

CARDOSO, Mauricio; SARAIVA, Leandro Rocha. A crítica engajada de Paulo Emílio: cinema, subdesenvolvimento e seus impasses. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 129-143, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v71i75p129-143>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade Federal de São Carlos (UFSCar, São Carlos, SP, Brasil).

## OS DADOS DO CONTEXTO

O célebre ensaio de Paulo Emílio Salles Gomes, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, publicado em 1973, tem sido corretamente apontado como um marco nas reflexões sobre os impasses do desenvolvimento do cinema brasileiro. O balanço sintético dos acertos e desacertos históricos da produção cinematográfica, o exercício comparativo com outras realidades nacionais díspares, mas reguladas pela condição colonial, o diagnóstico assertivo sobre a precariedade do cinema brasileiro para o salto qualitativo, enfim, o brilhantismo das frases de efeito capazes de capturar nossa singularidade formativa, entre outros aspectos, transformaram o artigo de Paulo Emílio em referência obrigatória para o entendimento do país e sua conformação cultural (XAVIER, 1986; ZUIN, 2012).

O debate sobre a dependência econômica dos países pobres e seus entraves estruturais tomava corpo entre intelectuais e políticos brasileiros desde fins dos anos 1950, quando as reflexões da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), sob o comando de Raúl Prebisch, ganharam evidência a partir de publicações e encontros internacionais, cujo marco fundamental foi o lançamento do livro de Celso Furtado *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, em 1961 – época em que ele havia assumido a direção da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). Incorporado ao vocabulário corrente, o termo “subdesenvolvimento” passou a circular lépido entre liberais, democratas e comunistas, quase todos influenciados pela tinteira verde-amarela do nacional-desenvolvimentismo, cujas plataformas reformistas propunham, em uníssono, modernizar o país. Daí surgir uma batida comum entre instituições tão distintas como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e os setores intelectualizados do Partido Comunista, o PCB (TOLEDO, 1997; BIELSCHOWSKY, 2000; VIEIRA, 2010).

Em consonância com a atmosfera do seu tempo, Paulo Emílio, no artigo “Uma situação colonial?”, publicado no Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo*, em

novembro de 1960, incorporou a noção de subdesenvolvimento para caracterizar a mediocridade que dominava as atividades relacionadas ao cinema brasileiro. O artigo, apresentado, dias antes, na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, propunha um “exame em bloco” dos diversos setores da vida cinematográfica, avaliando a atuação dos produtores, distribuidores e exibidores, o comportamento do público, a ingerência dos órgãos de apoio, como as cinematecas e clubes de cinema, e, enfim, o desempenho da crítica diante do filme nacional. A condição de homens coloniais, afirmava, “implica em crescente alienação e na depauperação do estímulo para empreendimentos criadores” (GOMES, 1960b). Sem clima para ousadias no setor produtivo, ignorado pelos distribuidores e exibidores, permanecia um cinema rasteiro, desprestigiado pela crítica e pelos próprios produtores, assim como pelo público, que, ao comparar os filmes nacionais com o similar estrangeiro, optava, sem remorso, pelo segundo. Esse estado de espírito contaminaria também a crítica, que, incapaz de encontrar o terreno comum entre público-leitor e cineastas – onde a análise dos filmes poderia fertilizar –, orbitava em torno dos centros cinematográficos mundiais, alienando-se, ao deslocar seus interesses para o cinema estrangeiro e se influenciar por um mundo cultural do qual não fazia parte. No conjunto e no detalhe, tudo que se relacionava ao cinema brasileiro, afirmava Paulo Emílio, trazia a “marca cruel do subdesenvolvimento” (GOMES, 1960b)<sup>3</sup>.

Na conclusão do artigo, convocava os críticos a se envolverem com os “problemas econômicos e legislativos” da política cinematográfica, pois essa postura os conduziria a transcender a própria alienação e se comprometer com o desenvolvimento do cinema nacional. Paulo Emílio afirmava ainda que apenas as soluções globais criariam as “condições básicas indispensáveis à cinematografia brasileira para emancipar-se do estatuto colonial” (GOMES, 1960a). Vê-se, portanto, que não havia apenas engajamento, mas perspectiva de superação da chamada “situação colonial” – o que justificava a interrogação grafada no título do artigo.

O ensaio de 1973 retomava o problema numa atmosfera nebulosa de indefinições, na qual o diagnóstico sobre o subdesenvolvimento se aprofundava, definindo uma condição irrevogável e aparentemente intransponível para o cinema nacional. Esse entrelaçamento mais nítido entre os temas da cultura e os dilemas da economia parece-nos apontar, na crítica de Paulo Emílio, um andamento original quando comparado a outras apropriações do vocabulário econômico do subdesenvolvimento pelo debate cultural. Paulo Emílio parecia menos disposto a caracterizar as formas artísticas produzidas na periferia do que explicitar as contradições econômicas e os dilemas políticos do campo cinematográfico. Como veremos, ao cotejar alguns de seus textos do período com outras análises sobre a cultura que também recorriam ao suporte teórico de inspiração cepalina, ganha relevo, em Paulo Emílio, não apenas a avaliação precisa das condições materiais, como também a perspectiva de superação do subdesenvolvimento, condição imperativa para a plena formação do campo cinematográfico.

---

3 Artigo publicado, posteriormente, em: Gomes, 2016a, p. 47-54.

## DIAGNÓSTICOS: CULTURA E ECONOMIA

O artigo “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” foi publicado em outubro de 1973, no primeiro número da revista *Argumento*, um periódico de cultura que sobreviveu por quatro edições antes da asfixia cultural imposta pela censura e pelo clima geral de controle do pensamento crítico. *Argumento* tinha o lastro de Fernando Gasparian, à frente da editora Paz e Terra, e de Barbosa Lima Sobrinho, como diretor responsável<sup>4</sup>. A comissão de redação também era composta de gente notória e com pendor esquerdizante, como Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort e o próprio Paulo Emílio. O artigo não saía, portanto, desprotegido, sujeito à oscilação dos ventos inóspitos das atuais revistas acadêmicas, mas vinha inspirado pelo desejo de intervenção e por uma comunidade intelectual marcada por afinidades<sup>5</sup>.

Num editorial enxuto, sem assinatura, o programa político da revista transparecia nítido, sob o véu da cautela necessária em tempos bicudos. Não pretendemos preencher o “vazio cultural”, afirmavam, com “o arrivismo e a dependência”, mas com “outra forma, a que se definirá no percurso de nosso grupo”. A revista se propunha a acolher os intelectuais que, “arrancados de seu mundo”, estavam dispostos a “se enraizar” novamente, abandonando a perplexidade, sem “cair no desespero”. O editorial finalizava peremptório: “Contra fato há argumento”, parodiando o sentido original do dito popular que, então, se invertia: se a conjuntura impunha os acontecimentos, a reflexão intelectual deveria confrontá-los pelo exercício da crítica. A mudança, além de sutil, é notória, pois conferia ao periódico nascente o espírito do engajamento que tanto nutria os debates quanto incentivava a ação política. Por sinal, não foi *fato* irrisório que o diretor de *Argumento*, Barbosa Lima Sobrinho, seria candidato à vice-presidência na chapa de Ulysses Guimarães, nas eleições indiretas de 1974, pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

O primeiro número de *Argumento* contou com a colaboração de doze artigos, revelando uma disposição à abrangência temática (literatura, cinema, teatro, economia, política etc.) e à diversidade de formas textuais – embora predominem os artigos ensaísticos, o número trazia ainda uma entrevista com Gianfrancesco Guarnieri, uma longa fotorreportagem sobre os moradores das encostas das marginais em São Paulo e os desenhos do artista Flávio de Carvalho, falecido em junho daquele ano, e uma seção de resenhas.

No conjunto, o tema do subdesenvolvimento sobressai pela recorrência com que surge direta ou indiretamente em quatro dos dez ensaios. O primeiro, escrito por Antonio Candido, intitulava-se “Literatura e subdesenvolvimento”, o terceiro, de Celso Furtado, “O mito do desenvolvimento e o futuro do Terceiro Mundo”, depois vinha o ensaio de Paulo Emílio e, finalmente, uma análise de Aníbal Pinto sobre as relações

---

4 *Argumento* – revista mensal de cultura contava com cerca de 150 páginas por edição. Os dois primeiros números, segundo informações da própria revista, tiveram uma tiragem de 25.500 exemplares, os dois números finais, 45.500. O projeto gráfico era de Elifas Andreato, com a colaboração de Luís Trimano.

5 Esse artigo foi publicado, posteriormente, em livro também pela editora Paz e Terra (GOMES, 1980).

entre os Estados Unidos e a América Latina no pós-guerra. Enquanto os artigos de Furtado e Aníbal Pinto carregavam as tintas na análise dos mecanismos da dominação imperialista, os ensaios de Candido e Paulo Emílio definiam as implicações do subdesenvolvimento para a cultura, em geral, e as artes, em particular (CANDIDO, 1973; GOMES, 1973). Sem forçar a nota, o texto de Bernardet, “Uma crise de importância?”, também enfrentava questões semelhantes, expressas no tortuoso e sempre adiado encontro do Cinema Novo com seu público, cujos embaraços não se resolviam apenas com procedimentos de linguagem mais ajustados à comunicação, mas também pelo enfrentamento do mercado audiovisual ocupado pelo produto estrangeiro<sup>6</sup>.

A publicação de *Argumento* impulsionava um velho debate, matizado por inúmeros artigos de Celso Furtado e pelos relatórios da Cepal que insistiam, desde o final de década de 1950, em identificar o modelo de desenvolvimento capitalista nos países pobres como uma estrutura de base histórica destinada a reproduzir e fortalecer relações de dependência e subalternidade diante dos países centrais e dos interesses das grandes corporações multinacionais. Essas análises eminentemente econômicas se desdobraram também em interpretações sobre a cultura, implicando um olhar profundamente atento às condições materiais de produção das artes. Assim, além dos artigos da revista de Barbosa Lima Sobrinho, outros ensaios ecoavam preocupações de natureza semelhante. Dois desses textos nos parecem profundamente emblemáticos das posições assumidas pelos intelectuais engajados nos impasses do subdesenvolvimento. O primeiro deles, o artigo-manifesto de Glauber, “Estética da fome”, publicado em 1965 e, desde então, retomado em inúmeros balanços sobre o Cinema Novo e seus desdobramentos. O segundo, o ensaio “Vanguarda e subdesenvolvimento”, escrito por Ferreira Gullar e publicado em 1969, apesar de menos celebrado, constituía um exercício notável de erudição e um esforço genuíno de interpretação do campo cultural<sup>7</sup>.

Esses ensaios, ao lado dos artigos de *Argumento*, comungavam a mesma indagação de base, cuja matriz era a condição de país subdesenvolvido que afetava a todos e impunha aos intelectuais o corpo a corpo com o mundo real. O espírito militante, espécie de oxigênio mental da época, contagiava personagens tão distintos como Antonio Candido e Glauber Rocha, conduzindo a reflexão ao engajamento de tonalidade sartriana que se exprimia não apenas na forma dos ensaios, mas na disposição para a aventura política.

Em “Estética da fome”, texto inúmeras vezes citado e interpretado, Glauber caracteriza a condição colonial do país, no contexto latino-americano, a partir da experiência da fome, nossa marca mais evidente, nossa “trágica originalidade”

---

6 Além dos artigos citados, o primeiro número de *Argumento* trazia uma análise de Thomas Skidmore sobre a condição do negro no Brasil e nos Estados Unidos, um artigo de Fernando Henrique Cardoso a respeito do golpe no Chile e um pequeno ensaio de Antonio Callado sobre a destruição do meio ambiente no Brasil.

7 “Estética da fome” foi publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira*, n. 1, v. 3, jul. 1965, p. 165-170. Para este artigo, utilizamos a versão publicada em livro (ROCHA, 2004). O ensaio de Ferreira Gullar foi publicado, em 1969, na forma de livro com o título *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, reunindo dois ensaios: “Vanguarda e subdesenvolvimento” e “Problemas estéticos na sociedade de massa”, escrito em 1965 (GULLAR, 1984).

que, sendo sentida, não seria compreendida nem pelo espectador estrangeiro – a quem o manifesto se dirigia no primeiro momento – nem pelo brasileiro das classes médias, que via na fome e nas legiões de famintos um traço decisivo da “vergonha nacional” (ROCHA, 2004b, p. 66). Para superar a fome, “minando suas próprias estruturas” (ROCHA, 2004a, p. 520), seria preciso instalar uma cultura da violência, simultaneamente oposta à mendicância e à busca de “piedade colonialista”, e alheia aos “planejamentos de gabinete” e aos “remendos do tecnicolor” (ROCHA, 2004b, p. 66). Disso resultaria a defesa de um cinema sem melodrama, comprometido com a verdade e capaz de expressá-la por uma estética da violência que deveria ser, antes de tudo, revolucionária.

O tom incendiário do manifesto e a imbricação entre política e cinema, ato e metáfora expressavam os interesses de Glauber pela perspectiva da guerrilha e dos enfrentamentos diretos que fervilhavam, sob diversos matizes, no Terceiro Mundo. A proposição de uma cultura da violência não era estetizante, mas, ao contrário, flertava com a ação armada, ao sugerir que, sem luta, o colonizado permaneceria um escravo, pois, sentenciava Glauber, “foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino”, referência direta a Franz Fanon e à guerra de libertação da Argélia (ROCHA, 2004b, p. 66).

No entanto, a espinha dorsal do manifesto, lido num encontro cinematográfico internacional na Itália, não era, evidentemente, um programa da guerrilha, mas uma reflexão estética que parecia explicitar os princípios norteadores dos cineastas do Cinema Novo. O programa parecia, digamos, destinado a consumo doméstico, traçando um divisor de águas no cinema brasileiro e delineando as fronteiras éticas e estéticas para os novos realizadores:

Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do *cinema novo*. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *cinema novo*. (ROCHA, 2004b, p. 67).

“Estética da fome” prescrevia, portanto, uma política de autores cinematográficos – inclusive, contrária à industrialização –, que se definiria pela incorporação de um princípio formal capaz de expressar a estrutura do subdesenvolvimento.

Ferreira Gullar, em “Vanguarda e subdesenvolvimento”, compartilhava diagnóstico semelhante ao do manifesto de Glauber e mantinha o mesmo convite à ação: “A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas”. Tanto em economia, quanto em arte, seria preciso instaurar o novo e arrancar do imperialismo os frutos do desenvolvimento humano, como a ciência, a técnica e as inovações. A verdadeira vanguarda artística, nos países subdesenvolvidos, não se definiria pelo padrão europeu, mas surgiria do confronto direto com a realidade nacional (GULLAR, 1984, p. 23).

O epicentro do ensaio era a atualização do conceito de vanguarda para os países subdesenvolvidos, visto que as relações internacionais constituídas sob a batuta

do imperialismo impunham uma dinâmica de trocas entre local e global marcada pela desigualdade e pelo desequilíbrio entre as nações ricas e as demais. Daí a nossa incompatibilidade genética perante as vanguardas europeias, cujas obras de arte expressariam formalmente o movimento histórico de formação da burguesia e sua crise ideológica. Contrário à importação de modelos europeus, Gullar apostava que uma arte de vanguarda deveria, acima de tudo, expressar a realidade específica do país, ainda que recorrendo a meios e técnicas capturados no vasto mundo das formas artísticas, inclusive as formas arcaicas e tradicionais. A arte capaz de compreender nossa condição nacional traria uma “dialética de superação do universal e do singular”, na medida em que seria capaz de encontrar na experiência concreta, o específico inserido na corrente histórica universal. Portanto, a pesquisa pela linguagem artística, a inovação técnica e estética, a busca, enfim, por novas formas de expressão responderiam às necessidades reais da arte, investidas do compromisso de interpretar o mundo real.

O artigo de Antonio Candido “Literatura e subdesenvolvimento”, de envergadura ímpar, trazia um balanço da literatura latino-americana no seu histórico confronto com as realidades nacionais. Da consciência ingênua do atraso, surgida *pari passu* com a instituição dos Estados independentes no primeiro quartel do século XIX, a literatura passaria, lá pelos anos 1930, à etapa da “consciência trágica” do subdesenvolvimento, sedimentada em obras que não respiravam mais os ares da moda literária europeia, mas derivavam da experiência nacional progressista<sup>8</sup>.

O longo processo, no entanto, seria travejado pelo subdesenvolvimento estrutural, que atuaria não apenas nas condições históricas (analfabetismo, cultura de massas, desagregação das culturas locais populares, difusão livre de ideologias dominantes), mas também nas obras, determinando os limites da criação literária. Portanto, o ensaio retomava o imperativo da dependência e do atraso que marcava, de modo indelével, as literaturas do continente. Daí o passo engajado na busca de superação das contradições do subdesenvolvimento pela renovação da forma literária.

Candido encontra nos desdobramentos da chamada literatura regionalista, cujo ponto de virada estaria em Graciliano Ramos, uma expressão estilística nova e mais ajustada às condições materiais que ele denomina de “super-regionalista”: uma expressão que corresponderia à “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”. Segundo ele, o que vemos agora “é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1973, p. 24).

Entre os representantes dessa nova literatura, Candido aponta Guimarães Rosa, Juan Rulfo e Vargas Llosa, cujas obras, no todo ou em parte, não estariam mais, como em Graciliano, marcadas pelo peso do social e pela condição de miséria que a

---

8 Antonio Candido informa em *A educação pela noite* (1989) que esse ensaio havia sido publicado originalmente em francês, na revista *Cahiers d'Histoire Mondiale*, Unesco, n. 4, 1970, e em espanhol, na obra coletiva *América Latina en su literatura*, México, Unesco/Siglo Veintiuno, 1972, coordenada por César Fernández Moreno. Publicada, pela primeira vez em português, em *Argumento*, foi incluída no livro *A educação pela noite e outros ensaios* (1989). Para este artigo, utilizamos a versão publicada em *Argumento* (CANDIDO, 1973).

literatura deveria incorporar como recurso de estilo. Neles, o regionalismo rompia com a peia naturalista, de tradição burguesa e viés empirista, e, transfigurado pela forma estética, atuava no estilo, configurando uma tradição do universal encarnada no específico. Do mesmo modo que em Clarice Lispector e Julio Cortázar, o universo urbano não era assimilado dos cânones da moderna literatura europeia, incorporação e metamorfose de recursos literários.

Crítico da cultura, Antonio Candido tomava ainda o problema das trocas literárias em tempos de imperialismo e, conseqüentemente, constrangidas pela dependência. Para ele, a superação do servilismo e da cópia passaria por uma integração transnacional, marcada por influências recíprocas entre autores e estilos. O andamento do ensaio fazia convergir, sem movimentos bruscos, o achado literário (o super-regionalismo) e o fato extraliterário das trocas culturais, abrindo uma vereda simultaneamente de recursos de estilo e atuação no campo político da literatura.

Vê-se, até aqui, que o emaranhado de posições dos ensaios de Glauber, Ferreira Gullar e Antonio Candido impede a síntese ligeira, mas permite ordenar alguns pontos de contato. O traço que conecta os três textos é uma espécie de campo semântico no qual orbitavam os conceitos de dependência, atraso e imperialismo, emprestados do vocabulário econômico, mas também circulam as noções de raquitismo, fome, debilidade, servilismo e cópia, mais propícias à adjetivação das experiências culturais. Todas essas categorias oriundas do pensamento social que, na esteira do desenvolvimento efetivo do país, trazia uma lufada de modernização fertilizada pela imbricação entre reflexão original e empenho dos intelectuais com a mudança social, na qual a presença de Celso Furtado expressava seu mais alto rendimento.

Os ensaios também se assemelham graças ao mesmo movimento analítico centrado nos embates e influências entre as realidades subdesenvolvidas – do país e de seu entorno latino-americano – e as realidades dos países ricos. Ora marcada pelo tom impositivo de Glauber diante da incapacidade do colonizador frente à fome do colonizado, ora redefinindo nas cores locais o conceito europeu de vanguarda, como propõe Ferreira Gullar, ora ressignificando as possibilidades de trocas literárias mais equânimes, como sugere Antonio Candido, de acordo com todos eles, a matriz civilizacional é ponto de partida para o entendimento de nossas especificidades.

Os artigos comungam ainda a vontade de superação e o desejo de engajamento que se refletem não apenas no tom dos ensaios – sempre propositivos, indicando caminhos, apontando adversários e clamando pela consciência coletiva – como também na circulação mais ampla possível, à procura de um impacto maior que fosse capaz de intervir no andamento da história. Ainda que invariavelmente restritos aos gatos pingados que exerciam o direito à ação cultural e tinham o privilégio de serem plenamente alfabetizados, os ensaios foram publicados em revistas que alimentavam efetivamente os debates entre as camadas médias intelectualizadas, como era o caso da *Revista Civilização Brasileira* e *Argumento*.

Esse esforço de superação, no entanto, atingia apenas superficialmente a esfera extra-artística, incidindo de maneira mais decisiva sobre as configurações estéticas. Em Glauber, pela noção de estética da fome, em Ferreira Gullar, pela apropriação do conceito de vanguarda, e, em Antonio Candido, pela valorização da literatura “super-regionalista”. Os três ensaios, portanto, convergiam para o desvendamento de

formas artísticas capazes de expressar, com mais propriedade, as condições adversas do subdesenvolvimento. O que contribuía indubitavelmente para o agenciamento de repertórios técnicos e estilos (pictóricos, cinematográficos e literários) à disposição dos artistas envolvidos na luta pela emancipação política, sendo que os impasses do subdesenvolvimento se somavam aos constrangimentos provocados pela ditadura militar.

O passo adiante que traduziria o desejo de engajamento em estratégia de ação cultural e política pública seria dado apenas em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, cujas preocupações com a dimensão material do cinema implicavam um balanço mais sombrio numa atmosfera de esgotamento do Cinema Novo e de domínio estrangeiro sobre o mercado de exibição nacional.

Na partilha de um terreno comum de preocupações e engajamentos no campo cinematográfico, houve, no entanto, diferenças expressivas entre Glauber e Paulo Emílio. Ainda que em seus textos dos anos 1960 Glauber reconheça o papel formador de Paulo Emílio, ele também pontua divergências – por exemplo, quando, em 1962, relembra os anos decisivos, de 1957-1958, de constituição e afirmação do primeiro núcleo do Cinema Novo, o jovem cineasta relata que o grupo via como “alienado” o crítico, já maduro, que então combinava as funções de coordenador da Cinemateca Brasileira com as colaborações para o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, especialmente atento ao cinema moderno europeu (ROCHA, 2004a, p. 50). Isso num período já posterior ao forte engajamento do setor em discussões sobre a viabilidade da atividade cinematográfica no país, a partir da crise suscitada pela falência da Vera Cruz, em fins dos anos 1950. Paulo Emílio escreve sobre essas questões pela primeira vez em 1960, e só amadureceu sua posição no ensaio de 1973. Portanto, ele chega de vez a essa discussão estratégica numa situação bem diversa do fervor revolucionário, estético e político, dos anos de “Estética da fome”. E, coerentemente, faz sua reflexão pautada muito mais pela busca da continuidade, capaz de superar o diagnóstico dos sucessivos surtos e ciclos cinematográficos, do que pelo afã de ruptura, como em Glauber. Há, ainda outra diferença de peso: *Trajatória* foi escrito no momento no qual Paulo Emílio mergulhava em seu radicalismo nacionalista como crítico, e preparava seu livro sobre Humberto Mauro. Essa imersão nacional era, no entanto, distinta das prerrogativas de Glauber, preocupado em incorporar na sua obra os traços da vida popular, mediados por uma forma moderna – ainda que, em ambos, Humberto Mauro figurasse como matriz fundamental. O cinema nacional e popular que Paulo Emílio abraça como crítico, e que busca sistematizar em seu texto ensaístico e político, é o cinema de bilheteria. Os filmes da Boca do Lixo, por exemplo, eram objeto de profundo interesse em seus textos do período. Por outro lado, na revisão encetada em *Trajatória*, o Cinema Novo aparece como mais um ciclo, de grande qualidade estética, mas incapaz de encontrar seu público. Em outras palavras, para Paulo Emílio, o cinema brasileiro que vale é aquele que chega às multidões; para Glauber, o que importava afirmar era a visão autoral-revolucionária frente à história.

## PAULO EMÍLIO: OS PERCURSOS DO SUBDESENVOLVIMENTO

A proposição inicial do ensaio de 1973 desmonta os pendores mais entusiasmados com os rumos do cinema nativo. Paulo Emílio afirma, sem meios-tons, que o subdesenvolvimento não seria uma *etapa*, mas um *estado* da nossa cinematografia. Nessas condições, assevera que o “cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes” (GOMES, 2016a, p. 55).

Ao final do artigo, esse balanço controverso sobre o cinema colocaria o leitor em compasso de espera, visto que o crítico não indicava uma vereda da salvação. Paulo Emílio reconhece que uma parte do público de jovens universitários, órfãos do Cinema Novo, deslocou seus interesses para o filme estrangeiro, “uma compensação falaciosa, uma diversão que o impede de assumir a frustração, primeiro passo para ultrapassá-la”. Essa parcela se reconduziria ao seu ponto de origem, ao lado do “ocupante”, e se transformaria numa “aristocracia do nada, uma entidade em suma mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou”. Não se poderia nutrir, portanto, nenhuma expectativa da crítica e do setor intelectualizado do público (virtualmente, seus leitores diletos), ambos alienados pela mesma cinefilia estéril; também não seria plausível, concluía, esperar pela vitalidade da produção cinematográfica que sobreviveu ao torvelinho do golpe militar e ao Ato Institucional n. 5 (AI-5). Em tom melancólico e ligeiramente profético, confessava: “Não há nada a fazer a não ser constatar”. Tanto o público especializado quanto o cinema “dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá” (GOMES, 2016c, p. 66-67).

Quais argumentos, no entanto, conduzem Paulo Emílio a traçar esse quadro de estagnação e de miragem difusa numa “reanimação” do cinema brasileiro? Em que medida o ensaio não desenhava um pano de fundo mais estimulante que suas conclusões poderiam sugerir, num ambiente de repressão política e estertor da produção cinemanovista?

*Grosso modo*, o ensaio lançava mão de duas ordens distintas de análise: a primeira apresentava uma interpretação da condição histórica do país; a segunda fazia o balanço das experiências cinematográficas que interessavam à formação do cinema brasileiro.

Segundo Paulo Emílio, a colonização portuguesa do território americano forjou uma sociedade enraizada na cultura europeia, ainda que distinta dela. No entanto, distinta também de outros países subdesenvolvidos, como a Índia e as nações árabes, onde as culturas originais não foram destruídas ou suplantadas, mas subsumidas à ordem colonial. Portanto, aqui, ocupantes (colonizadores) e ocupados (colonizados) se misturam no “emaranhado social brasileiro”, ainda que uma análise rigorosa fosse capaz de identificar, se o quisesse, os papéis sociais de ambos. Resulta dessa arquitetura social complexa que o entendimento sobre a “cultura brasileira” passaria por sua relação, sempre problemática, com as influências externas. Daí a célebre constatação de Paulo Emílio, que vale a pena reproduzir:

Não somos europeus, nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmo se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. (GOMES, 2016a, p. 58).

Não existiria, portanto, cultura original, autêntica, nem um passado glorioso a ser resgatado ou redimido. Tudo dependeria do corpo a corpo com as tradições importadas, que seriam a única matriz, logo, a matéria-prima exclusiva com a qual construiríamos a nossa cultura. A dialética seria rarefeita porque os termos estariam dissolvidos na experiência problemática da colonização: não haveria oposição drástica entre tese e antítese, logo a síntese não se realizaria como superação radical. Não se realizaria como “vir-a-ser”, mas num entrecaminho, correndo sempre o risco de desaparecer ou ser apenas cópia.

No entanto, o filme brasileiro não seria tão somente um sintoma desse mecanismo, mas atuaria também, colaborando para transformá-lo graças à nossa incapacidade para a cópia, isto é, nossa precariedade criativa, que, ao copiar, transforma, altera, modifica os termos originais. As semelhanças com a perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade são notórias, ainda que possivelmente desinteressadas, pois, em Paulo Emílio, não se trata de retomar o programa de “digestão” dos modelos culturais que fariam surgir uma cultura original e superior. Aqui, a constatação é uma condenação, um traço de precariedade e, portanto, de subdesenvolvimento.

O exame das experiências cinematográficas retomava os pontos fortes, extraindo, em sínteses de largo alcance, as lições históricas de cada lance. Da *Belle Époque*, advento e ocaso da produção nacional, permaneceria o gosto amargo do progressivo controle do mercado pelo produto estrangeiro; a chanchada, a mais longa e intensa experiência de produção com perfil popular, no entanto, trazia, pelas ambivalências e ingenuidade da cópia, a “marca do mais cruel subdesenvolvimento” (GOMES, 2016a, p. 48); a Vera Cruz e sua rápida derrocada ensinariam as elites nacionais a encarar a dominação do mercado pelo cinema norte-americano. Finalmente, o Cinema Novo, expressão cultural mais elaborada, vislumbrou, antes de ser interrompido pelo golpe, possibilidades de incorporação da massa de excluídos do sistema econômico (graças ao seu envolvimento solidário com os pobres). No entanto, não havia alcançado a identificação almejada com a sociedade brasileira, pois, ainda que tenha incorporado o povo aos filmes, não lhe garantiu lugar na plateia. O acirramento da ditadura militar, em 1968, rompeu qualquer possibilidade de comunicação entre o Cinema Novo e seu público.

Assim, a formação do cinema brasileiro permanecia virtualmente possível, desde que essas experiências históricas pudessem se adensar e convergir para um ponto de fuga num futuro distante, mas plausível, no qual o campo cinematográfico atingiria relativa estabilidade de produção e exibição de filmes. O Cinema Novo, cujos filmes teriam condições de completar a tarefa de formação desse sistema cinematográfico, no esquema montado por Paulo Emílio, expressou o momento de maior maturação e, simultaneamente, de malogro, sob impacto das circunstâncias políticas. A avaliação do crítico desaguava necessariamente nos impasses do subdesenvolvimento, com

suas imposições econômicas e limitações estruturais que excluía, para começo de conversa, os 70% de pobres e miseráveis abandonados “ao deus-dará em reservas e quilombos de novo tipo” (GOMES, 2016c, p. 62).

Nesse percurso, porém, Paulo Emílio não faz o mapeamento das expressões esteticamente sintonizadas com o subdesenvolvimento, seja como sintoma ou possibilidade de superação. Em contraste com os ensaios de Candido, Gullar e Glauber, ressalta, na leitura do seu artigo, a pouca relevância dada à análise formal, enquanto se destaca, de um lado, o dilema da precária relação com o público, cuja pobreza material e expropriação cultural descartavam qualquer sentido de integração nacional, e de outro, os embaraços para continuidade da produção de filmes – os dois fatores, somados, impediam que se completasse a tríade entre obra, crítica e público, tal qual formulada por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, em 1957.

Portanto, as soluções formais e os embates estéticos diziam pouco ou quase nada sobre o imperativo da integração da massa de marginalizados – ensaiada desde os anos 1950, mas proscrita pelo golpe de 1964. Paulo Emílio solicitava, assim, política pública de enorme envergadura associada ao entendimento das dinâmicas específicas de cada setor da economia e da vida cultural.

No caso do cinema, apontava numa única direção que articulasse diversidade de filmes (gêneros, diretores, orçamentos, estilos...), controle regulatório do mercado e sistema industrial. Tudo a girar em torno de uma força política (o Estado?) capaz de romper as amarras do subdesenvolvimento e impor, com energia impetuosa, um novo patamar para o campo cinematográfico.

As especificidades do cinema – uma arte imersa no reino da mercadoria ou, se preferir, no império da indústria cultural – lançavam Paulo Emílio na órbita da economia política. Não se tratava, portanto, de uma apropriação metafórica, nem de uma análise circunscrita aos desdobramentos culturais do subdesenvolvimento, mas uma incursão profunda, a despeito da forma ensaística, nos imperativos de ordem material.

Esses imperativos não eram novidade desse ensaio, mas presença constante na crítica engajada de Paulo Emílio desde pelo menos 1957, quando o crítico se confessou chocado ao constatar que o mecanismo cambial em voga no Brasil permitia que as companhias cinematográficas estrangeiras transferissem 70% dos lucros obtidos na exibição de suas produções em solo pátrio. O efeito natural nesse privilégio não era segredo para ninguém: as rendas auferidas nas bilheterias brasileiras financiavam a produção estrangeira, demonstrando um caso exemplar de legislação que perpetuava nossa economia subdesenvolvida. Ele defendia, em oposição, a necessidade imperiosa de políticas de proteção ao cinema brasileiro, caso se pretendesse constituir uma verdadeira indústria cinematográfica (GOMES, 2016b, p. 37)<sup>9</sup>.

Em artigo de 1961, “O dono do mercado”, lamentava o empirismo cego no qual críticos e produtores de cinema atuavam sem planejamento – a despeito dos valorosos esforços das comissões de cinema que pipocavam em diferentes níveis da federação. No entanto, afirmava que, mesmo no cipoal de opiniões desencontradas, não havia

---

9 Artigo originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 1º de junho de 1957. Em “A agonia da ficção”, escrito em 1960, Paulo Emílio retomava o tema da subvenção brasileira à produção cinematográfica estrangeira (GOMES, 2016c).

dúvidas sobre a hegemonia do produtor estrangeiro no mercado cinematográfico brasileiro, pois a legislação vigente desde 1932 favorecia sistematicamente a importação de filmes em detrimento da indústria nacional, definindo as mesmas taxas alfandegárias para películas virgens e filmes já produzidos. Assim, concluía: “É muito mais fácil e barato importar filmes prontos do que película virgem, matéria-prima indispensável para se fabricarem fitas no Brasil” (GOMES, 2016d, p. 77)<sup>10</sup>.

Paulo Emílio retoma o tema em “A vez do Brasil”, aprofundando os mecanismos de dominação estrangeira que dependiam de uma tessitura complexa entre inflação, tabelamento dos preços dos ingressos, política cambial e investimentos no setor. No alvo da crítica, a insensatez da legislação desencontrada e contraditória que oferecia com uma mão e tirava com a outra, impedindo o florescimento do cinema brasileiro em consonância com as aspirações culturais que, segundo o crítico, ganhavam corpo transformando o nosso cinema num fenômeno socialmente relevante (GOMES, 2016e)<sup>11</sup>.

Por ocasião do sucesso de *O pagador de promessas* (1962) em Cannes, onde abocanhara, para surpresa geral, a Palma de Ouro, Paulo Emílio se entusiasma com as potencialidades que o prêmio provocaria na crítica e no público nativos, capazes, então, de enxergar a “alta qualidade dramática” e a “nacionalidade brasileira” na mesma fita, como então se dizia. Segundo ele, há uns vinte anos amadurecia um novo sentimento da nacionalidade, mais maduro e consistente:

O Brasil pôs de lado a montanha de justificações consoladoras, encarou francamente a sua própria imagem, reconheceu-se como país subdesenvolvido e tratou de buscar as emancipações e o enriquecimento. A vontade de possuir um cinema nacional, manifestada frequentemente de forma inepta ou ilógica mas sempre com admirável teimosia, insere-se nesse processo de tomada de consciência e luta. (GOMES, 2016f, p. 102)<sup>12</sup>.

A atmosfera reinante propiciava as condições subjetivas para dissipar o “obscuro sentimento de inferioridade e temor” com o recorrente fracasso da indústria cinematográfica no país. No entanto, alertava Paulo Emílio que, na conjuntura atual, prevaleciam as mesmas condições que, historicamente, impediram o florescimento da nossa cinematografia: a escandalosa transferência de lucros dos produtores estrangeiros pelo câmbio oficial, denunciada em artigos anteriores; a inoperância dos serviços de fiscalização, que incide diretamente sobre a sonegação do borderô das salas de cinema; a desatualização das taxas e impostos, tornadas puramente simbólicas e, portanto, incapazes de fornecer os recursos públicos que poderiam ser investidos no setor; a liberação dos preços dos ingressos, congelados em tempos de alta inflação; e, finalmente, as distorções entre as tarifas alfandegárias do filme

---

10 Originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 28 de janeiro de 1961.

11 Publicado em *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 11 de fevereiro de 1961.

12 Publicado pela primeira vez em *Visão*, 22 de junho de 1962.

virgem e a “fita estrangeira”, encarecendo os custos de produção nacional e, na prática, amortizando os custos do produtor estrangeiro.

Com base nos estudos do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, o Geicine, criado por decreto presidencial em 1961, Paulo Emílio evidencia que o custo médio de produção de um filme raramente seria compensado pelas rendas médias auferidas nas bilheterias, situação que impediria qualquer esperança de implantação de uma base industrial no país, a não ser que o poder público tomasse certas medidas de proteção e incentivo à produção nacional.

Em síntese, as preocupações de Paulo Emílio com o desenvolvimento do cinema brasileiro o impulsionaram a tratar dos temas políticos e dos problemas econômicos da nossa cinematografia, modulando sua crítica conforme os enfrentamentos a que se propunha. Se, de um lado, o exercício acurado da análise cultural possibilitou a intelectuais de peso, como Antonio Candido, Glauber Rocha e Ferreira Gullar, interpretarem as artes travejadas pela metáfora do subdesenvolvimento, por outro, parece-nos que a crítica de Paulo Emílio atraía os filmes e o cinema para o campo da análise econômica, costurando os fios de uma interpretação com perspectiva totalizante.

## SOBRE OS AUTORES

**MAURICIO CARDOSO** é professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP) e membro do Diversitas – Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP).  
E-mail: maucardoso@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-8598-7390>

**LEANDRO ROCHA SARAIVA** é professor do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (DAC/UFSCar).  
E-mail: leandro.rocha.saraiva@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9371-7526>

## REFERÊNCIAS

- BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento. Revista mensal de cultura*, Rio de Janeiro, n. 1, out. 1973, p. 5-24.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

- CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- CHIAPPINI, Ligia. Do subdesenvolvimento à interdependência: as duas pontas do nó. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 53, mar.-set. 2011, p. 13-30.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial?. Comunicação apresentada na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, São Paulo, 12 a 15 de novembro de 1960a. Nota de Ruy Gardnier. *Contracampo* – revista de cinema, n. 15. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>>. Acesso em: fev. 2020.
- GOMES, P. E. Sales. Uma situação colonial?. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 19 de novembro de 1960b, p. 5.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Argumento. Revista mensal de cultura*, Rio de Janeiro, n. 1, out 1973, p. 55-67.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?*. Organização e posfácio Carlos Augusto Calil. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- \_\_\_\_\_. O ópio do povo. In: \_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?*. Organização e posfácio Carlos Augusto Calil. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b, p. 37-41.
- \_\_\_\_\_. A agonia da ficção. In: \_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?*. Organização e posfácio Carlos Augusto Calil. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c, p. 62-67.
- \_\_\_\_\_. O dono do mercado. In: \_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?*. Organização e posfácio Carlos Augusto Calil. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2016d, p. 73-78.
- \_\_\_\_\_. A vez do Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?*. Organização e posfácio Carlos Augusto Calil. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2016e, p. 79-83.
- \_\_\_\_\_. *Pagador é promessa e desafio*. In: \_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?*. Organização e posfácio Carlos Augusto Calil. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2016f, p. 101-109.
- GULLAR, Ferreira. (1969). *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- MENDES, Adilson. *Trajetoária de Paulo Emílio*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- O PAGADOR de promessas. Direção de Anselmo Duarte. Produção de Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Villar, Glória Menezes. São Paulo: Cinedistri – Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1962. (98 min.), 35 mm, son.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004a.
- \_\_\_\_\_. (1965). Eztetyka da fome. In: \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004b, p. 63-67.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *Iseb: fábrica de ideologias*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- VIEIRA, Wilson. *A construção da nação no pensamento de Celso Furtado*. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2010.
- XAVIER, Ismail. O observador cinematográfico. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 217-222.
- ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio: a compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema. *Revista Sociedade e Estado*, v. 27, n. 2, maio/agosto 2012, p. 221-244.

# Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional

[ *Tradition and revolution: Mário de Andrade and the Brazilian cultural heritage* ]

Pedro Fragelli<sup>I</sup>

Este artigo constitui um dos resultados de uma pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) entre 2014 e 2018, com apoio da Capes. Sua primeira versão foi apresentada no colóquio “Repensando o Nordeste”, realizado em novembro de 2016 no mesmo Instituto.

**RESUMO** • Este artigo tem como foco as ideias de Mário de Andrade sobre a importância do patrimônio histórico e artístico nacional. Defende-se que a posição do escritor é informada por uma perspectiva vanguardista e revolucionária. Nesse quadro, a tradição não vale por si mesma, mas na medida em que comporta um aproveitamento contemporâneo e transformador, tanto na esfera artística quanto na esfera política. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mário de Andrade; patrimônio histórico e artístico;

Modernismo. • **ABSTRACT** • *This paper is focused on Mário de Andrade's ideas about the importance of national historical and artistic heritage. We argue that the writer's position is informed by an avant-gardist and revolutionary perspective. In this context, the value of tradition does not stand on its own, but insofar as it admits a contemporary and transformative use, both at aesthetic and political spheres.* • **KEYWORDS** • Mário de Andrade; cultural heritage; Modernism.

Recebido em 5 de abril de 2019

Aprovado em 13 de fevereiro de 2020

FRAGELLI, Pedro. Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 144-161, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii75p144-161>

I Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

*O interesse pelo passado sob o signo da atualidade, quer dizer, sem passadismo, havia sido firmado fazia duas décadas por Mário de Andrade. (Roberto Schwarz, Sequências brasileiras, p. 48).*

*Do fundo das imperfeições que o povo faz, vem uma força [...] que pode transferir o pouso das montanhas.*  
(Mário de Andrade, nota para o prefácio de *Na pancada do ganzá. Os cocos*, p. 419).

Mário de Andrade costuma ser entronizado como uma espécie de papa da *conservação* do patrimônio histórico e artístico nacional. Nos momentos em que a voltagem da ideologia é máxima, trata-se mesmo, sem exagero, de uma operação institucional de canonização, cujo resultado mais imediato é a composição de uma imagem tradicionalista e governamental do *trabalho* extraordinário e multifacetado que o criador de *Macunaíma* realizou com a herança cultural brasileira. A mistificação vem de longe; remonta pelo menos à época em que os estudos de Mário sobre o folclore nacional começavam a encorpar. Salvo engano, foi o próprio escritor o primeiro a percebê-la. Em carta de 1934 a Câmara Cascudo – um de seus principais interlocutores nas questões relativas às tradições brasileiras –, comenta sua surpresa com os “perversos seres humanos que estavam me virando medalhão”, advertindo na sequência, contrariado: “Não é isso não a minha íntima realidade, [...] minha realidade é muito outra, dum antiacadêmico pesquisador”<sup>2</sup>. Assim como em ocasiões anteriores, movimentando-se à contracorrente, opondo-se às tendências nacionais para a glorificação da personalidade, recusando a fetichização de si mesmo e da própria obra, Mário reafirma a disposição experimental que move sua atividade. Se nossa hipótese estiver correta, esse espírito – que talvez não seja inapropriado chamar de *vanguardista* – anima não apenas a produção literária do escritor, mas também suas reflexões, trabalhos e iniciativas no campo do patrimônio histórico e artístico nacional, inclusive aqueles que se desenvolvem na esfera oficial.

---

2 Carta de 18 de junho de 1934 (ANDRADE, 2000a, p. 132).

Considere-se por exemplo o trabalho mais institucional realizado por Mário de Andrade no campo da política de preservação do patrimônio: o anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), que o escritor elaborou em 1936 a pedido do Ministério da Educação, e que serviu de base para o decreto-lei por meio do qual foi criado o Sphan em 1937 (ANDRADE, 1981b)<sup>3</sup>. Conforme já se observou, o texto de Mário é bastante avançado e contém propostas inovadoras, que seriam incorporadas à legislação brasileira somente meio século mais tarde, na Constituição de 1988<sup>4</sup>. Se é possível sintetizar esse avanço, digamos que o conceito de patrimônio que informa o anteprojeto subverte os parâmetros dominantes na década de 1930. Primeiro, porque inclui as manifestações da cultura popular, ampliando por exemplo a categoria dos “monumentos”, que passa a abranger não apenas as grandes igrejas, fortalezas ou palácios coloniais e imperiais, mas também casas e capelas populares e até cruzeiros de beira de estrada. Segundo, porque abarca não apenas os “bens materiais”, mas também os intangíveis, como as lendas, a música, as danças, os provérbios etc., bens que Mário chamava de “tradições móveis”.

Esses dois “gestos” – que aliás se articulam, uma vez que a força da cultura popular costuma ser maior justamente nos bens “imateriais” – delineiam uma ideia de patrimônio artístico não apenas mais ampla do que a concepção vigente naquele momento, mas verdadeiramente revolucionária. No que diz respeito às implicações práticas, quebra-se a tradicional identificação do patrimônio artístico com a propriedade privada e com a cultura das elites – portanto com o poder econômico, político e social (SALLA, 1990, p. 25). Já no plano teórico, a ênfase nas “tradições móveis” historiciza a categoria de patrimônio, que se torna concreta e instável, e não mais abstrata e rígida. A própria denominação escolhida pelo escritor para referir-se ao patrimônio imaterial – “tradições móveis” – ressalta o caráter *dinâmico* desses “bens” culturais: por meio dela, Mário chama atenção para o fato de que estes se transformam continuamente, de modo que é preciso (conforme aliás prevê o anteprojeto) realizar a revisão periódica dos critérios mesmos que definem o patrimônio artístico nacional.

São as tradições móveis, justamente, que atraem a maior parte do interesse de Mário de Andrade pelo patrimônio brasileiro. Embora não menospreze o valor das “antiguidades arquitetônicas esplêndidas” do período colonial<sup>5</sup>, seu trabalho se concentra nos bens imateriais, em particular na música e nas danças populares. Sobretudo por esse motivo, o Nordeste ocupa uma posição central na reflexão de Mário em torno da herança cultural do Brasil: na região nordestina persistiam, segundo o escritor, a maior quantidade e a maior diversidade de “tradições móveis”

---

3 O anteprojeto elaborado por Mário de Andrade foi apenas parcialmente aproveitado no decreto-lei que determina a criação do Sphan. Seus aspectos radicalmente democráticos – que comentaremos a seguir – não foram acolhidos pelo legislador.

4 No direito internacional, propostas semelhantes começam a aparecer em meados dos anos 1960, portanto trinta anos depois da elaboração do anteprojeto de criação do Sphan (SILVA, 2002). Cf. também: Sala, 1990.

5 A expressão é de Mário de Andrade (2015, p. 351).

que ainda não haviam sido “desnorteadas pelo progresso invasor”<sup>6</sup> e que por isso mesmo ainda expressavam, por meio de manifestações artísticas originais, experiências psicossociais especificamente brasileiras, portanto modos de pensar e de viver diferentes das formas da racionalidade burguesa.

Para conhecer e registrar a arte popular do Nordeste, principalmente a cantoria nordestina, Mário realizou em 1928-1929 uma “viagem etnográfica” à região, e é com a finalidade principal de impedir “a perda destas criações que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez”<sup>7</sup>, que organizou em 1938, já como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, a conhecida Missão de Pesquisas Folclóricas, destinada a registrar bailados, festas e cantos do Nordeste<sup>8</sup>.

Ao contrário do que se poderia imaginar, entretanto, a crítica do progresso que destrói as tradições locais não implica, no pensamento andradino, tradicionalismo e antipatia pela modernização. As técnicas industriais e o urbanismo contemporâneo estimulam a sensibilidade e a imaginação de Mário mesmo durante a estadia no Nordeste, quando o foco se concentra em recolher, e dessa forma “salvar”, as tradições populares. Nas crônicas que escreve em Pernambuco, na Paraíba ou no Rio Grande do Norte, o “turista aprendiz” celebra em diversas ocasiões os esboços de progresso da economia da região. Distante da nostalgia senhorial de um Gilberto Freyre, reivindica por exemplo o advento das usinas nas plantações de cana-de-açúcar:

Como se vê são ainda processos bem primários de fábrica... Os pessimistas falam que pelo menos trinta por cento do açúcar se perde. Parece muito... Porém vinte por cento que seja, o brasileiro já está cansado com quatrocentos anos de banguê... Pede usinas. O “coqueiro” se inspira e na “pancada do ganzá” celebra as turbinas modernas...

– Adonde eu vi nove trubina?..

– Na Usina Brasileira.

– Adonde eu vi nove trubina?..

– Na Usina Brasileira. (ANDRADE, 2015, p. 314).

Mário transcreve o refrão de um coco ouvido e anotado por ele no Rio Grande do Norte. A celebração, em chave ufanista-alegórica, da turbina moderna pelo cantador nordestino é um verdadeiro achado modernista, na medida em que a conjugação “inocente” e simpática de elementos do progresso com formas da cultura popular

---

6 A expressão, ligeiramente modificada na citação, é de Mário de Andrade (1936). Sobre o problema do progresso no pensamento andradino, cf. Lopez, 1972, p. 110-118.

7 “Sugestões” anexas ao texto do “Anteprojeto para a Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional” enviado a Rodrigo Melo Franco de Andrade (ANDRADE, 1981b, p. 53).

8 Durante sua viagem ao Nordeste, Mário de Andrade escreveu crônicas diárias sobre suas experiências na região. A maioria desses textos aborda, sob ângulos variados, o contato do escritor com a música, as danças, os rituais e as festas do folclore nordestino. As crônicas foram reunidas em: Andrade, 2015. Uma seleção dos registros fonográficos da Missão de Pesquisas Folclóricas, acompanhada de um encarte com textos sobre esse projeto, encontra-se em: Andrade, 2006a.

forjada nas áreas “atrasadas” do Brasil constitui um dos eixos do programa das nossas vanguardas, em particular do modernismo paulista dos anos 1920 (SCHWARZ, 1997). Por sua vez, o ponto de vista que organiza o comentário acompanha o entusiasmo do coqueiro: a perspectiva “futurista” – que na Europa glorificava a “civilização” industrial, inclusive a poderosa capacidade de destruição da natureza que o progresso havia adquirido – não questiona a economia agrária, que remonta ao Brasil Colônia. Isso posto, interessa aqui observar o valor *relativo* que o patrimônio histórico ou artístico tem para Mário de Andrade nesse trecho de crônica: o antigo engenho colonial não figura como um bem cultural a ser preservado a todo custo; ao contrário, seu custo econômico justifica a substituição do banguê pela usina. As vantagens da eficiência produtiva prevalecem sobre a questão da salvaguarda do patrimônio cultural, cujo valor depende de sua *função* no presente.

A utilidade contemporânea das coisas do passado constitui portanto um critério relevante, por vezes decisivo, para a escolha de preservar ou não o patrimônio histórico e artístico nacional. Mesmo bens culturais preciosos são submetidos à consideração de sua “atualidade”, por assim dizer. Ao comentar a polêmica a respeito da demolição da Sé da Bahia, Mário oscila entre “os prós e os contras”, concluindo com a seguinte ponderação, que não condiz com a imagem de um pai-fundador dedicado à conservação incondicional das tradições brasileiras:

O problema da Sé da Bahia está mas é enunciado errado. É muito mais grandioso do que a derrubada ou não derrubada dum casarão pra alargamento de rua. O próprio centro urbano da cidade alta é que se tem de resolver se é prático ou não ficar onde está. Todas aquelas ladeiras, quedas de supetão, torceduras de terrenos são absolutamente contrárias a qualquer norma utilitária de urbanismo contemporâneo. Não é possível aplainar aquilo e retificar as ruas sem arrasar tudo. Ou se destrói tudo pra atualizar aquilo, ou, qualquer paliativo destruirá tradições curiosas e mesmo valiosas que nem a dita Sé, não passando de paliativo e não resolvendo nada – esse é o problema. (ANDRADE, 2015, p. 298).

Mário reconhece a importância histórica e artística do casario e das igrejas coloniais da capital baiana, mas o valor dessas “tradições” não é absoluto. À luz dos princípios do “urbanismo contemporâneo”, a demolição do centro de Salvador – hoje tombado como patrimônio da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) – revela-se uma medida razoável, que viabilizaria o alinhamento da cidade velha à modernidade. Essa racionalização do problema da destruição da Sé da Bahia constitui ela mesma uma posição moderna, na qual o valor do passado não é fetichizado nem descartado *a priori*, mas situado nas tensões do presente e determinado num contexto de demandas e perspectivas variadas e muitas vezes conflitantes.

Nesse quadro, a inexistência de monumentos históricos pode ser uma vantagem. É o caso de Natal, que representa no *Turista aprendiz*, no que diz respeito a essa questão, uma espécie de contramodelo da capital baiana. Natal é agradável, em grande parte, por ser uma “cidade mocinha, podendo progredir à vontade sem ter coisas que dói destruir”; “cidadinha clara, moderna”, “bem construída”, atravessada por “avenidas magníficas cheias de ar” e nucleada por uma “city”

pequena e acessível, onde se concentram bancos, telégrafo, hotéis etc. (ANDRADE, 2015, p. 297; 276). Na boca larga do Rio Potenji, ótima para a entrada e a saída de navios a vapor, o Forte dos Reis Magos, o mais importante monumento histórico da capital, figura como uma “marca chata de passado, que o embarcadouro apaga logo” (ANDRADE, 2015, p. 276-277)<sup>9</sup>.

Mas a importância de preservar o patrimônio histórico e artístico pode ser relativizada não apenas em função de considerações por assim dizer não artísticas – de ordem econômica ou urbanística, por exemplo. Para Mário de Andrade, os bens culturais do passado podem ser um estorvo também do ponto de vista artístico, estético ou cultural<sup>10</sup>. Em uma passagem – sempre do *Turista aprendiz* – que lembra o comentário sobre os banguês e as usinas, Mário celebra, nas salinas potiguares, a troca dos velhos moinhos por motores elétricos:

Mas que boniteza as salinas!... Graças a Deus aliás que elas já estão perdendo a sensação metafórica de Holanda que davam pros sabidos. Os moinhos já estão sendo substituídos por motores elétricos, menos visíveis na paisagem que pra logo ficará tão somente sal e Sol, uma geometria em luz. (ANDRADE, 2015, p. 328).

A substituição do velho meio de produção pelo novo, aqui, é bem-vinda em suas implicações estéticas – “que boniteza!” – e culturais. A introdução do progresso na economia salineira limpa a paisagem dos elementos que lhe conferiam um pitoresco *kitsch*, tornando-a *moderna*: de um lado, os moinhos antiquados, o passadismo pernóstico e a “macaqueação” provinciana da cultura europeia; de outro, os motores discretos, a natureza brasileira e a abstração de vanguarda. Nesse quadro, os moinhos são uma tradição cujo desaparecimento não apenas é aceitável – diante dos benefícios que a instalação de motores traz para a produção de sal – mas bem-vindo, na medida em que significa a abolição da cultura dos doutores e bacharéis, uma

---

9 Deve-se observar, entretanto, conforme notou Arthur Vonk (2015), que a valorização da modernidade é aqui modulada pela conjugação do progresso com estruturas, aspectos ou elementos pré-modernos. Assim, a capital rio-grandense-do-norte é moderna e ao mesmo tempo guarda um “ar de chakra”, com suas “ruas conhecidas encostadas na sombra de árvores formidáveis”, suas praças que são “quase pátio”, seu Palácio do Governo “familiar”. Como se sabe, a exaltação dessa coexistência muito particular de modernidade e familiaridade – ou por outra, a miragem de um “progresso inocente”, na expressão de Roberto Schwarz (1997, p. 24) – é muito própria do modernismo brasileiro. Suas implicações artísticas e políticas são complexas, contraditórias, e mereceriam um comentário aprofundado, que não cabe neste artigo. Para nós, importa ressaltar que a posição de Mário de Andrade no que diz respeito ao patrimônio histórico e artístico nacional está longe de ser unívoca. Sobre as contradições que estruturam a descrição de Natal feita por Mário, cf. Vonk, 2015, p. 62-65. Sobre a utopia modernista de um “progresso inocente”, cf. Schwarz, 1997.

10 Observando bem, é possível notar nas próprias considerações sobre as vantagens da modernidade amena de Natal o esboço de um ponto de vista estético, que se mistura ao enfoque utilitário – urbanístico e econômico: o velho forte à beira-mar, por exemplo, figura na paisagem como uma “marca chata de passado”, que perturba a harmonia entre os elementos modernos e os naturais.

cultura importada, elitista, caduca e amaneirada, que os modernistas vinham dinamitando desde o início dos anos 1920<sup>11</sup>.

Mário de Andrade tem portanto um interesse não passadista pelo passado. Sua predileção pelas “tradições móveis”, ou seja, pelos bens culturais que se transformam ao longo do tempo, constitui por si mesma um indício desse ponto de vista não conservador em relação ao patrimônio histórico e artístico nacional. Sob essa perspectiva, o patrimônio interessa – e muito – na medida em que dá lastro histórico-social para a *invenção* de formas artísticas novas, portanto na medida em que contém elementos decisivos para a formação da cultura brasileira *contemporânea*. Na crônica em que discute o problema da demolição da Sé da Bahia, imaginando que sua posição poderia municiar os passadistas que o acusavam de ser um bárbaro futurista demolidor de tradições venerandas, Mário procura especificar suas ideias sobre a importância do patrimônio cultural brasileiro:

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. [...] O que a gente carece é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente estão porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares.

As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a “carroça” do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva. A tolice básica da arquitetura neocolonial está nisso: pegaram, a maioria, nas formas decorativas coloniais, reduziram elas a fórmulas, que juntaram restaqueramente [...]. O resultado foi 89 por cento das feitas aleijões medonhos. (ANDRADE, 2015, p. 297).

Como o leitor terá notado, Mário expõe uma concepção antitradicionalista de tradição, segundo a qual esta vale quando comporta um uso transformador, ou seja, conforme pode ser aproveitada em chave atual. Essa ideia já havia sido sugerida por ele em uma entrevista concedida em 1925, portanto em torno de dois anos antes da viagem ao Nordeste: “Nós já temos um passado guaçu e bonito pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referi-lo ao presente”<sup>12</sup>.

Como em outros momentos de sua obra, Mário de Andrade chama a atenção para a necessidade que havia, no Brasil de sua época, de *constituir-se uma tradição cultural*, mas enfatiza que “tradicionalizar” significa recolher e integrar em larga

---

11 Vale notar que certas palavras de ordem do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” [1924] parecem ecoar no comentário do turista aprendiz sobre as salinas do Norte: “pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia [...] a volta ao *sentido puro* [...] contra todas as indigestões da sabedoria. [...] Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio” (ANDRADE, O., 1972).

12 “Assim falou o Papa do futurismo”. Entrevista para *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1925 (ANDRADE, 1983a, p. 19).

escala a nossa precária herança cultural *tendo como referência o presente*. Trata-se de estabelecer com o passado e seus problemas internos não apenas uma relação de continuidade ou adensamento, mas também de superação. Logo, o próprio conceito marioandradino de tradição inclui tanto o passado cultural quanto a liberdade em relação a ele<sup>13</sup>. Nesse contexto, a preservação do patrimônio histórico e artístico – um dos eixos principais do projeto de formação da cultura brasileira idealizado e posto em prática por Mário – não constitui uma finalidade em si mesma: o levantamento, a documentação e o tombamento dos bens culturais são norteados pela disposição vanguardista. Nada mais distante da cultura patrimonial defendida por Mário, portanto, do que a intenção de mumificar a cultura. Nem sequer os museus deveriam ser concebidos com espírito conservador:

O verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo o quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura em nós, e em transformação dentro do progresso social. (ANDRADE, 1938)<sup>14</sup>.

Outra coisa que me parece de enorme e imediata necessidade é a organização de museus. Mas, pelo amor de Deus! museus à moderna, museus vivos, que sejam um ensinamento ativo<sup>15</sup>.

O caráter avançado das ideias e ações de Mário de Andrade relativas ao patrimônio histórico e artístico não se restringe, pois, à dilatada extensão do conceito de cultura que as informa ou à inclusão dos bens imateriais na salvaguarda patrimonial. Além disso, o patrimônio é entendido pelo autor de *Macunaima* como um conjunto de materiais que municia a produção artística de vanguarda. Não por acaso, Mário costuma identificar, nos bens materiais e imateriais que constituem o patrimônio histórico e artístico nacional, um parentesco com o vanguardismo. Entre inúmeros exemplos, tome-se o mesmo centro velho de Salvador, cuja demolição chega a ser cogitada por Mário de Andrade, conforme visto anteriormente. Se, por um lado, sob a ótica da racionalidade urbana, todas “aquelas ladeiras, quedas de supetão, torceduras de terrenos são absolutamente contrárias a qualquer norma utilitária” (ANDRADE, 2015, p. 298), por outro, sob uma perspectiva por assim dizer psicológica, a experiência do Pelourinho tem aspectos expressionistas, futuristas, cubistas e surrealistas; os planos e curvas do bairro parecem organizados por montagem:

[...] Parece incrível que se tivesse construído uma cidade assim... Ruas que tombam, que trepam [...], o barulho nem é tamanho assim porém dá a impressão de enorme, um enorme grito.

A sensação de simultaneidade é feroz, lembra cinema alemão. Os bondes, pra desembarcar num plano, tombam de banda e passam por cima da cabeça da gente. Vêm cheios com moços de branco dependurados até nas torres curtas das igrejas.

13 A percepção é de Roberto Schwarz (1999a, p. 48).

14 Sobre as propostas museais de Mário de Andrade, cf. Lourenço, 2002.

15 Carta de setembro de 1937, endereçada a Paulo Duarte (DUARTE, 1977, p. 152).

Torcem por cantos inconcebíveis [...] Um largo e três igrejas de repente. [...] Pra chegar na cidade alta a gente dá de cara com mais outra igreja de teatro, num trânsito vivo de gente irregular, todos os matizes [...]. Passear a pé em São Salvador é fazer parte de um quitute magnificante e ser devorado por um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até. (ANDRADE, 2015, p. 263).

Esse vanguardismo das tradições brasileiras é reconhecido por Mário de Andrade sobretudo na música, em especial na arte dos cantadores nordestinos<sup>16</sup>. Ouvindo coqueiros em Natal, por exemplo, Mário percebe que o canto desses artistas não se enquadra na escala cromática:

Em que tonalidade estão cantando? Às vezes é absolutamente impossível a gente saber. Um dos fenômenos mais interrogativos da humanidade é justamente a fixação dos sons da escala cromática. [...]

Ora, está me parecendo que os coqueiros nordestinos usam também entoar com número de vibrações que afastam o som emitido dos doze sons da escala geral. O quarto de tom de que a música erudita não se utilizou na civilização europeia, esse estou mesmo convencido que os nordestinos dão. Já topei com ele três vezes nesta viagem, entoado pela preta Maria Joana, cantadeira famanada de Olinda, e por um catimbozeiro natalense. [...]

Não é cantar desafinado não. Cantam positivamente “fora de tom” e este fora de tom está sistematizado neles e é de todos. (ANDRADE, 2015, p. 283)<sup>17</sup>.

Mário nota que os coqueiros nordestinos emitem frequências que não correspondem exatamente àquelas dos “doze sons” que compõem a escala cromática. Volta e meia, o canto situa-se entre uma nota e outra da escala, “escapando” portanto do sistema tonal bem temperado, em que se alicerça a música europeia do século XVIII até os inícios do século XX, e em que Max Weber identificou, na esfera da música, o processo histórico de racionalização que caracteriza a organização da sociedade burguesa (WEBER, 1995). Com a abertura de espírito própria de um

---

16 Vale observar que a música era considerada por Mário de Andrade a arte que mais radicalmente transgredia a lógica da racionalidade burguesa, segundo a qual se organizava – de acordo com os nossos modernistas – a “civilização” europeia com seus recalques constitutivos. Não cabe, aqui, desenvolver essa questão. Indico apenas o essencial: que a música, segundo Mário, tende a cancelar aquele que talvez seja o princípio lógico fundamental dessa “civilização”: o princípio de não contradição, segundo o qual o mesmo não pode ser ao mesmo tempo o seu contrário. Cf., por exemplo, Andrade, 1980a; 1983b, p. 23-70.

17 Mário recupera essa observação no *Ensaio sobre música brasileira*, onde essa “timbração estranha”, identificada também em outras manifestações da vida musical do país, é interpretada como característica – e talvez como algo já próximo de um patrimônio? – nacional, a ser aproveitada pelos compositores brasileiros: “São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho e das quais, se a gente possuir professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico” (ANDRADE, 2006b, p. 43-46).

artista de vanguarda, Mário percebe que essa prática de cantar “fora de tom” não constitui um *desvio* da norma – situação em que esta existiria como parâmetro e continuaria a valer, apesar do desvio – mas *outra* norma, que estrutura outro sistema musical, diferente do sistema dominante: “Não é cantar desafinado não. Cantam positivamente ‘fora de tom’, e este fora de tom está sistematizado neles e é de todos” (ANDRADE, 2015, p. 283). Noutras palavras, o escritor reconhece e valoriza, na cantoria popular nordestina, o emprego sistemático da microtonalidade, que naquele momento começava a ser explorada por compositores vanguardistas e que seria um dos principais campos do experimentalismo na música do século XX.

Outro aspecto vanguardista que Mário de Andrade ressalta na arte dos cantadores do Nordeste é a liberdade em relação ao compasso. Theodor W. Adorno, naqueles que talvez sejam os seus ensaios mais polêmicos, afirma que as celebradas liberdades rítmicas do jazz – geralmente consideradas como o principal aspecto do avanço do gênero – têm um alcance “tão limitado quando o corte especial de um vestido”, uma vez que se conformam sempre, claramente ou de maneira disfarçada, à “autoridade” do compasso fundamental da peça: “as conquistas rítmicas do jazz são meros ornamentos sobre uma arquitetura métrica convencional” (cf. ADORNO, 2001, p. 117-130; 2002, p. 495-499.). Não é o caso de discutir, aqui, a correção do juízo de Adorno, mas interessa notar que a autonomia que o filósofo não encontra no jazz – e que seria uma expressão radical de resistência contra a sociedade totalmente administrada – é observada por Mário de Andrade, com assombro e entusiasmo, na música dos coqueiros:

Quanto à maneira com que [os cocos] são cantados, ela é muito original e por vezes duma liberdade e dum caráter extraordinários. Momentos há em que se torna quase impossível descobrir e grafar com exatidão não só pequenas figurações, pequenas “fitas” virtuosísticas episódicas, como até o ritmo geral da peça. [...] A dicção musical se manifesta de maneira tão livre, tão prosódica às vezes, outras tão fantasista, que os ritmos se libertam de qualquer peça de compasso. [...] O ritmo às vezes é realmente livre, não combate o compasso porque prescinde deste, [...] prescinde do esquema métrico deste. (ANDRADE, 2002c).

A liberdade rítmica dos coqueiros é tamanha, que não raro desafia as possibilidades mesmas da notação musical. Ou seja, no limite, o ritmo dos cocos não se deixa matematizar, não se deixa apreender pela razão calculadora. Situada no contexto das reflexões de Mário sobre o folclore nacional, essa liberdade extraordinária dos coqueiros constitui uma radicalização de uma “tendência” geral dos brasileiros para “um jeito fantasista de ritmar” (ANDRADE, 2006b, p. 24-31). Em maior ou menor grau, o ritmo livre, que não se ajusta à “rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia”, aparece nas diversas formas da música popular brasileira – desafios, toadas, martelos etc. (ANDRADE, 2006b, p. 24-25). Não apenas nos cocos, portanto, mas em praticamente todas as manifestações populares que integram o patrimônio musical brasileiro, Mário destaca e valoriza o

“desprezo” vanguardista pela “medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso” (ANDRADE, 2006b, p. 28)<sup>18</sup>.

À liberdade rítmica associa-se o caráter “improvisante”, na expressão de Mário de Andrade (2006b, p. 90), das tradições musicais do Brasil. Mesmo quando se desenvolve dentro de parâmetros harmônicos, melódicos ou rítmicos, a improvisação é uma aventura, portanto o contrário da reprodução de modelos preestabelecidos; seu regime é o da invenção permanente (JANKÉLÉVICH, 1998). Opõe-se, desse modo, ao mundo totalmente administrado – onde não se pode improvisar – oposição que lhe confere um caráter subversivo (ADORNO, 2001). Mário de Andrade, na contramão de uma orientação conservadora em relação ao patrimônio artístico, enaltece justamente o momento da improvisação dos coqueiros, quando surge o *canto novo* – improvisação desenfreada em que os materiais da tradição retidos na memória são mobilizados e constelados de forma original e sem lógica aparente. No canto novo, que irrompe numa espécie de transe criativo, os aspectos vanguardistas – dadaístas, surrealistas, expressionistas, futuristas, cubistas – da prática musical dos cantadores se concentram e se radicalizam: o cantador “descreve de maneira moderníssima e impressionante” (ANDRADE, 1993, p. 169). Comentando a arte admirável de Chico Antônio, Mário destaca esse momento superlativo em que o cantador, valendo-se das formas tradicionais, subverte a tradição e inventa música nova:

[...] quanto mais gira e mais tonto [o cantador], mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. Poemas que nenhum Aragon já fez tão vivo, tão convincente e maluco. É prodigioso. (ANDRADE, 2015, p. 318).

De repente, sem razão, sem ele mesmo perceber como, [...] em vez de seguir na embolada costumeira, o cantador saiu num canto que desconhecia. [...] numa exaltação inconcebível [...] discursava em sons feito louco, engolia palavras pra respirar [...] num texto inventado e sem nexos, multiplicando versos-feitos sobre sertão, despedidas, bois, amor e trabalhos de engenho, numa lucilação sobre-humana em que todo o Nordeste se expandia com fragor. (ANDRADE, 1993, p. 47).

Talvez não haja imagem mais forte do “desrecalque localista” que, na expressão de Antonio Candido (2000a, p. 120), nossos modernistas procuraram ativar. Ao contrário do saudosismo regionalista e tradicionalista que começava a emergir entre alguns intelectuais brasileiros no final dos anos 1920, o espírito que anima essa liberação modernista de conteúdos socioculturais reprimidos – no nosso caso, a orientação em que Mário de Andrade compreende a forma popular do canto novo – é cosmopolita e

---

<sup>18</sup> Vale notar, ainda, que segundo Mário o ritmo livre aproxima a cantoria brasileira do recitativo: trata-se, nas palavras do escritor, de uma rítmica “fraseológica”, “oratória”, que situa a música entre a canto e a fala, e que deveria ser aproveitada pelos compositores nacionais, tendo em vista romper com o “mensuralismo tradicional europeu”. Seria demais aproximar, na demolição que ambas implicam da autoridade do compasso, a recomendação marioandradina do “recitativo” – e também do canto “fora de tom” – e a valorização do “canto falado” (*Sprechgesang*) pela música de vanguarda, sobretudo expressionista, na Europa?

contemporâneo<sup>19</sup>. As afinidades do canto novo com as experiências das vanguardas evidenciam-se no conto “Vida do cantador”, na cena em que Chico Antônio, vindo do Nordeste, chega à cidade de São Paulo. Sob a influência dos inúmeros estímulos simultâneos da cidade moderna, que o embriagam como a cachaça e a dança giratória, o cantador experimenta a mesma vertigem de sensações que precede a irrupção do canto novo, mas que nesse caso prepara a expressão vanguardista de uma “sinfonia da metrópole”:

Luzes encarnadas, azuis, verdes, apagavam, acendiam, casas iluminadíssimas, pra quê tanta luz! enfieiras de bondes, moças passeando, uma misturada formidável. [...] havia também as frases dos outros, se entendia quase tudo, muitas moças passeando, mas que rua incomparável, [...] automóvel que não acabava mais, quedele o prêmio que a morena me mandou, buzinas, uma porta era teatro, músicos, deléns de mais bondes enormes chegando. Chico Antônio estava tonto. Principalmente estava deliciado. Gozava por dentro um chuáá contínuo, enlanguescendo, nirvanizante, muito cômodo e conhecido, que era ele. Se repetia nele um daqueles momentos de paroxismo a que atingia no coco, quando após muito esforço de canto, muito giro de corpo, cachaça operando, desintelectualizado, ai vou montar no carrossel, pra onde vais mulher! todo ele se fundia numa nebulosa eloquente em que as próprias palavras eram valores imensos cósmicos de música. Era maravilhoso o que estava sentindo. (ANDRADE, 1993, p. 58-59)<sup>20</sup>.

Isso posto, pode-se dizer sem risco de exagero que as “tradições móveis” – ou seja, os bens culturais que compõem o patrimônio artístico imaterial – têm para Mário de Andrade uma função *revolucionária* no campo das artes. Coalhadas de elementos que não se enquadram nas convenções estéticas clássicas ou burguesas, elas prefiguram as rupturas vanguardistas e devem ser assimiladas pelos artistas contemporâneos com disposição inovadora, tendo em vista a liquidação histórica de uma cultura atrasada, elitista e falsificada.

Ao longo da década de 1930, à medida que a obra de Mário de Andrade realiza uma inflexão política, tornando-se cada vez mais engajada nas questões sociais, o valor das tradições populares passa a associar-se não apenas à revolução cultural, mas também à revolução política. Em um texto do início dos anos 1940 sobre a situação do folclore no Brasil, Mário faz uma observação interessante, em que a assimilação da cultura popular é disposta sob a perspectiva da luta de classes:

---

19 Numa das crônicas de sua viagem ao Nordeste, Mário critica “um nordestinismo atrasadão, assoberbante, às vezes ridiculamente vaidoso, apoucando a sensibilidade, a *atualidade* de muitos daqui” (ANDRADE, 2015, p. 339 – grifo meu).

20 Uma vertigem semelhante parece estar na origem dos poemas “futuristas” de *Pauliceia desvairada*. Nessa linha, o trecho que descreve a inspiração de Chico Antônio parece ser uma representação literária do “estado lírico”, ou “lirismo”, que se encontra no centro da poética vanguardista proposta no “Prefácio interessantíssimo”: “O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. [...] Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da sublime loucura” (ANDRADE, 2013, p. 66; 71).

Na maioria das suas manifestações, [o folclore no Brasil] é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passatempo) que consiste em aproveitar exclusivamente as “artes” folclóricas, no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores. Na verdade este “folclore” que conta em livros e revistas ou canta no rádio e no disco, as anedotas, os costumes curiosos, as superstições pueris, as músicas e os poemas tradicionais do povo, mais se assemelha a um processo de superiorização social das classes burguesas. (ANDRADE, 1998, p. 423).

Mário denuncia uma forma de aproveitamento das “tradições móveis” que não significa a promoção efetiva do âmbito popular nem sequer na esfera da cultura, muito menos no plano social. Nesse quadro, o folclore é assimilado pela burguesia: primeiro, somente em sua dimensão estética, que é separada de suas implicações sociais; segundo, somente nas formas em que não fere o gosto da classe que o consome. Assim despojado das asperezas que poderiam perturbar a paz burguesa, reduzido a suas manifestações “bonitas”, o material popular perde o gume – inclusive no plano artístico – tornando-se objeto de uma experiência “culinária”, em que a posição das elites, ao contrário de ser ameaçada, é reconfirmada. Portanto, a superação dos drásticos desníveis culturais do Brasil, ou seja, a incorporação das matrizes da cultura popular pela arte “erudita” e moderna, não poderia realizar-se sem a abolição dos ainda mais drásticos desníveis sociais do país.

Mário de Andrade começa a desenvolver a percepção do vínculo entre revolução artística e revolução política no final dos anos 1920. Não caberia, nos limites deste artigo, reconstruir – na medida em que isso é possível – o complicado processo de tomada de consciência política de Mário. Todavia é importante mencionar que a “viagem etnográfica” ao Nordeste parece ser uma experiência decisiva para o início dessa transição<sup>21</sup>. Nas crônicas que escreve durante a viagem, não raro ele registra a forte impressão que lhe causa a “miséria medonha” que depara na região, impressão forte a ponto de interditar não apenas a alegre curiosidade modernista pela cultura local, mas até mesmo a própria possibilidade de fazer literatura. Noutras passagens, procura calcular as condições de vida dos trabalhadores, estimando salários e concluindo serem estes “ridículos”, “criminosos”. Nos passeios pelo interior, faz a crítica da concentração da propriedade da terra, e em certo momento chega a dar como certo o advento de uma revolução no país. Assim, ao mesmo tempo que recolhia os bens imateriais do patrimônio histórico e artístico nacional, Mário de Andrade ia adquirindo, na expressão de Antonio Candido (2000b), uma “pré-consciência do subdesenvolvimento do país”. As duas experiências ocorrem ao mesmo tempo e vão se amalgamar ao longo dos anos 1930, precipitando-se em algumas das obras mais importantes da produção tardia de Mário, em especial no conto *Vida do cantador* e na ópera *Café*.

A cena final da *Vida do cantador* inicia-se com o lamento insuportável dos bois de

---

21 Mário reconstitui em parte o processo de sua politização, balizando-o com alguns de seus poemas engajados, em uma carta de 5 de abril de 1944 endereçada a Carlos Lacerda (cf. ANDRADE, s. d., p. 83-93).

uma fazenda de café em São Paulo, onde o coqueiro Chico Antônio se instalara havia pouco para trabalhar na lavoura. Inconsoláveis, alguns também furiosos, os bois choram a morte de um novilho, que fora abatido para o jantar do fazendeiro. Em vão, funcionários da fazenda procuram acalmar os bois, que se exasperam mais e mais:

Foi quando se escutou um grito que subia, um grito sobre-humano, agudíssimo, claro, tão nítido que feria, tão forte que dominou a voz lamentosa dos bois. Chico Antônio, trepado no mourão mais alto da porteira grande, aboiava. [...] E a voz vibrante, em notas musicalíssimas, subiu, se ergueu num arpejo de sétima, firmou-se no som, tremeu, mas baseando-se na apoiadura rápida firmou-se outra vez, se prolongou na vogal fechada, aguda de som, grave no tom, se prolongando até sobrepairar fulminante acima do choro dos bois. E então desceu num glissando lento, vindo terminar no mais grave, num som falado macio, quase um segredo, ôh, boi!... [...] Não durou muito e o bramidos dos bois se espaçavam. (ANDRADE, 1993, p. 62-63).

Chico Antônio tranquiliza os bois e anuncia a eles, cantando, que vai embora da fazenda, onde a vida é “ganhar dinheiro ganhar dinheiro” e o indivíduo, “manejado pela concorrência”, não está mais “na posse de todas as suas qualidades de ser”; onde o trabalhador não passa de um “corpo forte” e as noites são “de um mutismo desumano”: “Vou-me embora, vou-me embora ô-lê-ô-dá! tão cedo eu aqui não venho”, canta Chico Antônio:

[...] Depois desceu simples do mourão, se dirigiu a eles, parou junto deles. Os bois o encaravam cheios da mansidão. Vá!... murmurou sério, só pros bois. E eles partiram, buscando a outra porteira que dava para o campo. Chico Antônio seguiu com eles, mas, percebendo que a porteira estava fechada, ordenou irritado:  
– Abram essas porteiras! . (ANDRADE, 1993, p. 64).

Abandonar a fazenda, nesse contexto, significa recusar a civilização burguesa, o mundo morto do dinheiro e do trabalho reificado, onde não existe lugar para o canto – “numa fazenda da Paulista! cantar!... Já se fora o tempo” (ANDRADE, 1993, p. 61)<sup>22</sup>. A negação da ordem capitalista é mediada pela encantação que Chico Antônio entoa para os bois. Como um Orfeu sertanejo, o cantador amansa os animais por meio da música, aplaca a revolta desesperada e sem direção, e mostra o caminho da liberdade. Todavia o êxito dessa revolta pacífica, conduzida apenas pela arte, é posto em xeque no último e trágico momento do conto. Há um touro zebu na fazenda, e sua fúria não cede à influência encantatória da música de Chico Antônio: “para o touro não havia consolo possível”. Quando o cantador ordena que a porteira do campo seja aberta para os bois saírem, “um rapazola sem prática”, funcionário da fazenda, abre por engano a cocheira do zebu:

---

22 Assim como em outros momentos da obra de Mário, o boi constitui nessa cena final da *Vida do cantador* um símbolo do trabalhador brasileiro (cf. FRAGELLI, 2015).

Se escutou só um ronco feio e o monstro num galope seco. Chico Antônio ainda se virou, mas foi pra receber em cheio na barriga as guampas do zebu.

Quando conseguiram matar a fera o cantador já estava morto fazia tempo. Jazia contorcido, uma perna dobrada por baixo da outra, olhos esbugalhados, as mãos engruvinhadas no ventre, como querendo prender as tripas sangrentas. Na boca também, entreaberta, uma baba sangrenta. (ANDRADE, 1993, p. 64).

A morte do cantador pela violência cega do touro desfaz de um golpe a miragem da liberação pacífica das classes populares nucleada pela cultura; e assinala, por meio do choque – que é também um choque de linguagem, na descrição do cantador morto –, a importância da formação de uma consciência *política*, que direcione a potência libertária das “tradições móveis” – ou seja, que leve os trabalhadores a distinguir seus inimigos e a direcionar a revolta contra eles, de modo que a revolução não sacrifique a si mesma no momento de sua realização.

A conjugação das matrizes da cultura popular com uma orientação política constitui o núcleo poderoso da ópera *Café*, onde o patrimônio artístico imaterial é aproveitado por técnicas de vanguarda – em especial, do teatro expressionista, para representar um assunto contemporâneo, a crise econômica de 1929 – e projetar uma revolução popular de caráter socialista. A título de comentário ou mesmo apenas de ilustração, importa notar que os principais materiais do folclore utilizados por Mário de Andrade em *Café* advêm das danças dramáticas do Brasil, bailados que o escritor considerava, em conjunto, “uma das manifestações mais características da música popular brasileira”, e que por isso constituíam objetos privilegiados da política de preservação do patrimônio artístico nacional esboçada por Mário em sua própria atividade de folclorista (cf. ANDRADE, 2002b)<sup>23</sup>.

A presença das danças dramáticas se verifica tanto na concepção e na estrutura geral da ópera quanto em momentos particulares, sob a forma de pequenos materiais – ritmos, melodias, versos – introduzidos pelo autor no libreto ou na marcação de cena<sup>24</sup>. Segundo o próprio Mário, a ideia básica sobre a qual a ópera foi composta concentra-se no “princípio místico de morte e ressurreição da natureza”, que “fundamenta as nossas danças dramáticas de origem não erudita” (ANDRADE, 1998a, p. 105)<sup>25</sup>. Na concepção de *Café*, esse princípio associa-se à morte e ressurreição do grão de café, e assume a forma histórica de uma crise econômica da qual emerge uma revolução social – no caso, a crise da economia cafeeira paulista, em 1929, e uma revolução popular imaginária, desejada pelo escritor, que eclode na cidade de São Paulo.

Por sua vez, o aproveitamento das “tradições móveis”, sobretudo das danças dramáticas, em momentos particulares da obra pode ser identificado em todas as cenas da ópera, nas quais são incorporados por meio de técnicas experimentais: “pedaços” de materiais tradicionais são inseridos em contextos diferentes de seu

23 A frase citada encontra-se na página 31.

24 A aproximação do libreto de *Café* com as danças dramáticas é sugerida por Flávia Camargo Toni (2004, p. 123).

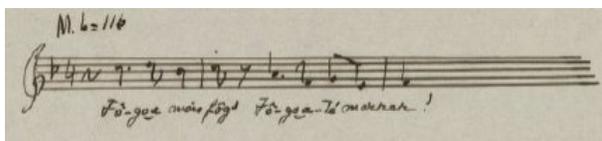
25 Em nota manuscrita, Mário sugere que o *Café*, no fundo, é um “reisado secular”. Sobre os reisados, cf. Andrade, 1999, p. 434-435.

contexto original, ora justapostos a materiais populares de origem diversa, ora deformados por um tratamento expressionista, ora combinados a formas da cultura erudita etc. Para nós, entre os inúmeros exemplos possíveis, interessa especialmente observar que as palavras de ordem proferidas pela multidão na cena final, em plena ação revolucionária, são cantos de guerra extraídos de congos – danças dramáticas de origem africana, que celebram a entronização de um novo rei negro:

TODOS:

Fogo e mais fogo!

Fogo até morrer!



(Textos e música tradicionais no Brasil.)

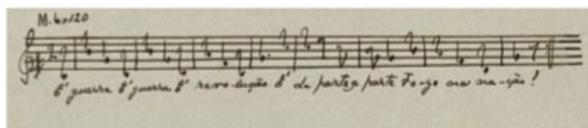
[...]

É guerra! É guerra!

É revolução!

É de parte a parte

Fogo na nação!



(Textos e música tradicionais no Brasil.)

(ANDRADE, 2013, p. 608-610).

Para Mário de Andrade, a revolução pulsa no coração das tradições populares:

Por detrás da casa [casa-grande do engenho Bom Jardim, no Rio Grande do Norte], parecendo perto, principia um bate-bate surdo. É longe. É um zambê, coco pra dançar, acompanhado a puíta, zambê, ganzá e a “chama”, outro tambor de voz medonha, atravessando os ares. [...]

São 24 horas e me deito. O zambê continua no longe. E continuará decerto até que rompa a arraiada. Uma sensação estranha de século XIX... Samba de escravos perpetuado através de todas essas liberdades servis... Que não acabarão de verdade enquanto não vier uma fatal, mas longínqua ainda, bandeira encarnada. (ANDRADE, 2015, p. 319).

## SOBRE O AUTOR

**PEDRO FRAGELLI** é doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).

E-mail: pedrofragelli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0712-4703>

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Moda intemporal – sobre o jazz. In: \_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Vernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Ática: São Paulo, 2001, p. 117-130.
- \_\_\_\_\_. *Essays on music*. Selected, with introduction, commentary and notes by Richard Leppert. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002.
- ANDRADE, Mário de. A situação etnográfica no Brasil. *Jornal Síntese*, n. 1, Belo Horizonte, outubro de 1936.
- \_\_\_\_\_. Museus populares. *Problemas*, n. 5. São Paulo: janeiro de 1938, p. 55.
- \_\_\_\_\_. *Namoros com a medicina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- \_\_\_\_\_. Terapêutica musical. In: \_\_\_\_\_. *Namoros com a medicina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980a, p. 13-56.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Lélia Coelho Frota (Ed.). Brasília: MEC/Sphan, 1981.
- \_\_\_\_\_. Anteprojeto para a Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Lélia Coelho Frota (Ed.). Brasília: MEC-Sphan, 1981b, p. 39-54. Republicado em: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30 – “Mário de Andrade”. Marta Rossetti Batista (Org.). Iphan: Rio de Janeiro, 2002, p. 271-287.
- \_\_\_\_\_. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983a.
- \_\_\_\_\_. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983b.
- \_\_\_\_\_. *Vida do cantor*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- \_\_\_\_\_. Folclore. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Direção de Rubens Borba de Moraes e Willian Berrien. Brasília: Senado Federal, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1943). Psicologia da criação. In: COLI, Jorge (Org.). *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *Os cocos*. Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002c.
- \_\_\_\_\_. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Sesc, 2006a.

- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Edição de Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. Telê Porto Ancona Lopez; Tatiana Longo Figueiredo (Ed.). Brasília: Iphan, 2015.
- \_\_\_\_\_. *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, s. d.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Obras completas – 6: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 8-10.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- \_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000b, p. 140-162.
- COLI, Jorge (Org.). *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1977.
- FRAGELLI, Pedro. O bicho do Brasil: o significado social do boi na obra de Mário de Andrade. In: PENJON, Jacqueline (Org.). *L'animal dans le monde lusophone: du réel à l'imaginaire*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 237-266.
- JANKÉLÉVICH, Vladimir. De l'improvisation. In: \_\_\_\_\_. *Liszt: rhapsodie et improvisation*. Paris: Flammarion, 1998, p. 107-173.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus à grande. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, 2002, p. 183-209.
- Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30 – “Mário de Andrade”. Organização de Marta Rossetti Batista. Iphan, Rio de Janeiro, 2002.
- SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: *Revista do IEB*, n. 31, São Paulo, 1990, p. 19-26.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 11-28.
- \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. Os sete fôlegos de um livro. In: \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, p. 46-58.
- SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o patrimônio: um anteprojeto ainda atual. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, 2002, p. 129-137.
- TONI, Flávia Camargo. Café, *uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese (Livre-docência). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.
- VONK, Arthur Vergueiro. Turista em transe. *Magma*, n. 11, São Paulo, 2015, p. 55-69.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbord. São Paulo: Edusp, 1995.

# Os “rolês” do movimento negro brasileiro na atualidade, nas “pegadas” da educação

[ *The “rolês” of the Brazilian black movement today, in the “footprint” of education* ]

**Amilcar Araujo Pereira<sup>1</sup>**

**Jorge Lucas Maia<sup>2</sup>**

**Thayara Cristine Silva de Lima<sup>3</sup>**

Agradecemos a Cristina Lopes e a Selma Moreira por tornarem possível a realização da pesquisa de campo que resultou neste artigo, através de sua atuação no Baobá – Fundo para Equidade Racial. Agradecemos ainda o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por meio do financiamento obtido através do edital Universal de 2016.

**RESUMO** • Este artigo é um dos resultados da pesquisa “Movimento negro na atualidade”. A partir de metodologia combinada, com a análise de formulários *on-line* e de entrevistas de história oral, tivemos acesso a 261 militantes antirracistas de todo o país, dos quais entrevistamos 10%, em sete estados, distribuídos entre as cinco diferentes regiões do Brasil. O objetivo é apresentar algumas das principais características do movimento negro brasileiro na atualidade e algumas das principais estratégias, frentes de atuação, demandas e referenciais adotados por esse movimento social, no esforço de compreender de que maneira seus militantes têm construído a luta antirracista nos mais diversos campos, especialmente na área da educação. • **PALAVRAS-CHAVE** • Movimento negro;

antirracismo; educação; Brasil. • **ABSTRACT** • This article is one of the results of a research conducted based on the analysis of an online forms answered by 261 antiracist militants from all over the country and also on oral history interviews conducted with about 10% of respondents to the form in seven states, distributed among the five different regions of Brazil. The aim of this article is to present some of the main features of the Brazilian black movement today and some of the main strategies, fronts of action, demands and references adopted by this social movement, in the effort to understand in what ways its militants have been built the antiracist struggle in the most diverse fields, especially in the area of education. • **KEYWORDS** • Black movement; anti-racism; education; Brazil.

*Recebido em 22 de novembro de 2018*

*Aprovado em 24 de janeiro de 2020*

PEREIRA, Amilcar Araujo; MAIA, Jorge Lucas; LIMA, Thayara Cristine Silva de. Os “rolês” do movimento negro brasileiro na atualidade, nas “pegadas” da educação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 162-183, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1175p162-183>

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

2 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

3 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

No final de 2013 a população negra, jovem e periférica esteve em evidência na agenda de debates no Brasil. Usando como ferramenta as redes sociais, jovens da periferia de São Paulo organizaram encontros em *shopping-centers* da cidade. Esse movimento, surgido do desejo de ocupar espaços de lazer e sociabilidade restritos a grupos sociais específicos, marcadamente brancos e de classe média e classe alta, teve grande repercussão na mídia brasileira. O incômodo gerado a partir da presença desses jovens em espaços “reservados” à elite branca ficou evidente<sup>4</sup>. As lojas fecharam mais cedo, houve tumultos em corredores, a polícia utilizou bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha para dispersar os participantes que estavam ocupando esse espaço em busca de lazer e, mesmo sem registro de feridos ou de roubos, “suspeitos” foram levados para averiguação em delegacias de polícia. Toda essa ação e a reação mobilizaram, de maneira significativa, debates na sociedade brasileira. Não faltaram coberturas jornalísticas, manchetes, “*trending topics*” e manifestações nas redes sociais. Popularizava-se, nesse contexto, o fenômeno dos “rolezinhos”, mais um capítulo da tensão acerca do acesso da população negra a espaços de poder em nosso país.

Esse tipo de reação à presença da juventude negra e periférica em determinados espaços não é, no entanto, uma novidade. Episódios de manifestação de estranhamento e mesmo repulsa à presença do corpo negro em espaços de poder, historicamente brancos e “de elite”, têm feito parte da rotina na sociedade brasileira há muito tempo. Numa escala maior de impacto na sociedade, a partir do ano de 2001, o debate sobre a reserva de vagas (cotas) para estudantes negros nas universidades públicas no Brasil “pegou fogo”. Segundo o militante negro e reconhecido advogado constitucionalista Hédio Silva Jr., “possivelmente na República não houve um tema que tenha mobilizado tanta energia quanto a questão das cotas, a favor e contra” (apud ALBERTI; PEREIRA, 2007, p. 397). Esse tipo de política de ação afirmativa, defendida pelo movimento negro como estratégia política e vista atualmente pelo próprio movimento como a maior conquista da luta antirracista no Brasil, como veremos a seguir, tem como objetivo central possibilitar o acesso de jovens negros e pobres a esse espaço de poder e produção de conhecimento que é historicamente branco e elitista: a universidade, especialmente a pública (ALBERTI;

---

4 Ver, por exemplo, reportagem publicada no jornal *El País*, edição brasileira, em 23 de dezembro de 2013 (BRUM, 2013).

PEREIRA, 2006). A questão das cotas, ou esse “rolê” de jovens negros nas universidades, ainda nos dias atuais, alimenta acalorados embates, como os que foram vistos ao longo das manifestações organizadas por certos setores da sociedade que pediam o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff a partir de 2015 e que, em sua maioria compostas de pessoas brancas de classe média e alta<sup>5</sup>, elegeram o “fim das cotas para negros nas universidades” como uma de suas bandeiras, ao lado do combate à corrupção e outras demandas.

Ao longo do nosso trabalho de pesquisa de campo para o projeto “Movimento negro na atualidade”, no contato com militantes do movimento negro em todas as regiões do país, entre junho e julho de 2018, “rolezinho”, “rolé” ou “rolê”, utilizadas para referir-se a eventos ou ações diversas, foram palavras que nos marcaram profundamente. Ouvimos relatos sobre os mais diferentes “rolês” do movimento negro, de norte a sul do país. É possível que a circulação da expressão “rolê” ou “rolezinho” em âmbito nacional tenha se dado em função do alcance midiático dos rolezinhos de São Paulo no final de 2013. Não apenas como uma costura vocabular que se deu de maneira ampla, a ideia de “rolezinho” nos ajuda a enxergar melhor um movimento social em ação em todo o país.

Joel Rufino dos Santos, em seu artigo escrito em 1985, verificava nos discursos das lideranças do movimento da época duas definições para o termo “movimento negro”. A primeira, que ele chamava de movimento negro “no sentido estrito” e dizia ser “excludente”, considerava “movimento negro exclusivamente o conjunto de entidades e ações dos últimos cinquenta anos, consagrados explicitamente à luta contra o racismo” (SANTOS, 1985, p. 287). A segunda definição, a de movimento negro no “sentido amplo”, que ele afirmava ser “a melhor definição de movimento negro”, é a seguinte:

Todas as entidades, de qualquer natureza, e todas as ações, de qualquer tempo (aí compreendidas mesmo aquelas que visam à autodefesa física e cultural do negro), fundadas e promovidas por pretos e negros. (Utilizo preto, neste contexto, como aquele que é percebido pelo outro; e negro como aquele que se percebe a si.) Entidades religiosas, assistenciais, recreativas, artísticas, culturais e políticas; e ações de mobilização política, de protesto antidiscriminatório, de aquilombamento, de rebeldia armada, de movimentos artísticos, literários e “folclóricos” – toda esta complexa dinâmica, ostensiva ou invisível, extemporânea ou cotidiana, constitui movimento negro. (SANTOS, 1985, p. 287).

Para Nilma Lino Gomes, em seu texto publicado em 2017, corroborando em muito a noção de movimento negro no “sentido amplo”, apresentada acima:

Entende-se como movimento negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o *objetivo explícito* de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação, da história e da cultura negras no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. (GOMES, 2017, p. 24).

---

5 Ver, entre muitas outras reportagens: Diniz, 2015.

A partir do diálogo com autores como Nilma Lino Gomes e Joel Rufino dos Santos, que apontam para a ampliação dos sentidos de “movimento negro”, o consideramos aqui como um movimento social que tem como particularidade a atuação em relação à questão racial. Sua formação é complexa e engloba o conjunto de organizações, coletivos e indivíduos que lutam contra o racismo e por melhores condições de vida para a população negra, seja através de práticas culturais, de estratégias político-partidárias, de iniciativas educacionais, de ações no âmbito da saúde etc., demarcando a diversidade e a pluralidade características desse movimento social. Em cada momento da história do Brasil no século XX, de acordo com as diferentes conjunturas sócio-históricas e com as possibilidades de atuação construídas, o movimento social negro organizado possuía características distintas. Contudo, sem dúvida, podemos afirmar a importância da educação, seja como bandeira política seja como estratégia de luta, para a própria constituição desse movimento social, ao menos, desde meados do século XIX. Um bom exemplo, nesse sentido, é o caso da própria criação da Escola de Primeiras Letras, de Pretextato dos Passos e Silva, professor negro que lecionava para crianças negras em 1856, na então capital do império, o Rio de Janeiro. A Escola era situada na Rua da Alfândega, 313, e, de acordo com o que nos conta Ferreira (2013, p. 6), foi criada a partir das demandas dos pais e mães de crianças pretas que, por serem seus filhos malquistos nas escolas de brancos, clamavam, preocupados com a formação dos filhos, para que o professor Pretextato promovesse ao menos as instruções primárias junto às suas crianças. Podemos citar ainda experiências desde o início do século XX, como a Escola Progresso e Aurora<sup>6</sup>, as escolas da Frente Negra Brasileira<sup>7</sup>, o Teatro Experimental do Negro<sup>8</sup>, dentre muitas outras.

Avançando um pouco mais, ao longo do século XX temos uma série de experiências de organizações negras preocupadas com a educação. No entanto, essa preocupação extrapola os limites do acesso à educação apenas, percebendo-se em meados do século XX que a luta passa a se constituir também em torno do currículo e do próprio teor qualitativo dessa relação de ensino-aprendizagem ofertado à população em geral e

---

6 A escola Progresso e Aurora foi criada pela Sociedade Benficiente Amigos da Pátria. “Aberta no dia 13 de maio de 1908, era dirigida por Salvador Luís de Paula, um negro ex-ativista do movimento abolicionista” (DOMINGUES, 2008, p. 520).

7 A Frente Negra Brasileira (FNB) foi uma organização negra fundada em 1931 e fechada após o golpe de estado com Getúlio Vargas em 1937. A educação sempre foi uma das temáticas mais importantes a serem tratadas na FNB. Seus membros acreditavam que a educação era uma ferramenta fundamental para a inserção da população negra na sociedade e também seria através dela que se eliminariam os preconceitos da sociedade e se garantiria a cidadania plena (DOMINGUES, 2008).

8 O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi fundado pelo intelectual, artista e militante Abdias Nascimento em 1944 na cidade do Rio de Janeiro. A proposta central do TEN era o resgate dos valores da cultura negro-africana e dos indivíduos negros que são degradados dentro da sociedade brasileira. Através da educação e da cultura o TEN buscou alcançar o exercício da cidadania plena por seus atores. Abdias Nascimento acreditava que isso era um ponto essencial e criou salas de aula no TEN para alfabetizar e conscientizar os integrantes. Ver mais em: Nascimento, 2004.

especificamente à população negra, que passa a se organizar e reivindicar junto ao poder público uma educação que contemple não apenas as bases culturais herdadas da Europa ocidental, o que é hegemônico na tradição educacional brasileira. A luta contra o eurocentrismo nos currículos escolares ganha força nos anos 1970 com a criação do Movimento Negro Unificado (MNU), organização do movimento negro fundada em 1978, que já trazia em sua *Carta de princípios* demandas como as lutas “pela valorização da cultura negra”, por maiores oportunidades de educação e “pela reavaliação do papel do negro na história do Brasil” (PEREIRA, 2012, p. 113). Identificamos ao longo da pesquisa outros marcos históricos nas lutas do movimento negro brasileiro por e pela educação, como a Marcha Nacional Zumbi dos Palmares, contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida, realizada em Brasília em 20 de novembro de 1995, quando foi entregue ao então presidente, Fernando Henrique Cardoso, o “Programa para superação do racismo e da desigualdade étnico-racial” no qual as demandas do movimento negro eram apresentadas ao poder público, com destaque na área da educação, como, por exemplo, “Desenvolvimento de *ações afirmativas para o acesso dos negros* aos cursos profissionalizantes, à *universidade* e às áreas de tecnologia de ponta”<sup>9</sup>. Outro marco importante foi a participação do movimento negro na preparação e no decorrer da III Conferência Mundial Contra o Racismo, a Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, realizada em Durban, na África do Sul, em 2001, quando lideranças do movimento negro conseguiram inserir a frase “cotas para negros nas universidades públicas” no documento oficial levado pela delegação brasileira para a Conferência de Durban (ALBERTI; PEREIRA, 2006). Foi nesse contexto que as primeiras, e ainda tímidas, políticas de ação afirmativa para negros foram adotadas no âmbito do governo federal.

O movimento negro brasileiro, na atualidade, segue dando seus “rolês”, nas “pegadas”, nas trilhas deixadas pelos passos dados historicamente na luta antirracista por e pela educação, ao mesmo tempo que demonstra uma “pegada” forte na área da educação: com mãos firmes, segue criando, desenvolvendo e promovendo estratégias e ações diversas que fomentam a transgressão racial de espaços físicos e simbólicos de poder, como nas lutas pelo acesso da população negra às universidades e por mudanças nos currículos escolares. Apresentaremos, a seguir, a metodologia de trabalho adotada e alguns dos resultados do projeto de pesquisa sobre o movimento negro em atuação no Brasil. Todo esse quadro de informações articuladas nos aproximará significativamente da compreensão sobre os rolês do movimento negro na atualidade.

## METODOLOGIA

Utilizamos, para o desenvolvimento deste trabalho, um método combinado. A primeira fase de recolhimento de dados consistiu na aplicação de um formulário *online*, intitulado “Movimento negro na atualidade”, enquanto a segunda fase consistiu

9 Ver o documento entregue ao presidente em 1995 e publicado no ano seguinte *Por uma política nacional de combate ao racismo e à desigualdade racial: Marcha Zumbi dos Palmares contra o racismo, pela cidadania e a vida* (MARCHA Zumbi, 1996).

na realização de entrevistas de história oral<sup>10</sup>, nas cinco regiões do país, com algumas das pessoas que responderam ao formulário digital.

Na primeira fase, a discussão sobre o que é o “movimento negro”, longe de ser ponto pacífico, definição sempre em movimento, influenciou de maneira direta na própria elaboração do formulário apresentado. Nosso objetivo, desde o início, era abarcar as mais diferentes expressões do que se possa compreender como movimento negro. Nesse sentido, contemplamos a possibilidade de respostas sobre indivíduos, entidades, ONGs, instituições públicas, coletivos de estudantes etc., desenvolvendo ações mais institucionalizadas, estratégias de ação mais livres, ou mesmo individuais, dentro de áreas de atuação diversas, tais como: saúde, educação, cultura, luta contra a violência policial, trabalho e geração de renda, legislação, informação, currículos e universidades, religiosidade, empreendedorismo negro, entre outras.

A distribuição do formulário digital foi feita pela internet, circulando por todo o país, via *e-mail*, aplicativos de mensagem instantânea e redes sociais. Para ampliar a divulgação de nossa ferramenta de pesquisa contamos com a colaboração direta do Geledés Instituto da Mulher Negra<sup>11</sup> e do Baobá – Fundo para Equidade Racial<sup>12</sup>, entre outras organizações com páginas na internet que compartilharam nosso formulário, em alguns casos mesmo sem um contato direto conosco. Além disso, contamos também com as redes de contatos de militantes do movimento negro. A internet, como ferramenta de comunicação, vem democratizando tanto o acesso à informação como a produção de conteúdos e a emissão polifônica de perspectivas. Nesse cenário, nossa opção em utilizar um formulário digital *on-line* como instrumento de pesquisa justifica-se pela compreensão de que seria a forma mais efetiva e menos dispendiosa para atingir o maior número de pessoas engajadas na luta antirracista, tendo o maior alcance territorial possível.

O formulário foi estruturado em torno de questões de múltipla escolha e de algumas questões dissertativas. Nosso intuito era tornar o instrumento de pesquisa o mais completo possível, de forma a possibilitar a construção de um mapeamento nacional acerca das características e da atuação do movimento negro na atualidade em nosso país, ao mesmo tempo que pretendíamos mantê-lo simples e fácil de ser respondido, visando à efetividade de sua circulação no universo das mídias digitais e redes sociais. Obtivemos, como resultado, 261 formulários respondidos por militantes antirracistas de todas as regiões do Brasil, entre março e maio de 2018,

---

10 As entrevistas de história oral realizadas no ano de 2018 e citadas no presente artigo foram gravadas por Amílcar Araujo Pereira, Amauri Mendes Pereira, Jorge Lucas Maia e Thayara C. Silva de Lima, no âmbito do projeto de pesquisa “Movimento negro brasileiro na atualidade”, realizado pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Antirracista da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Gepear/UFRJ), sob a coordenação do prof. dr. Amílcar Araujo Pereira, que contou com o financiamento do Baobá – Fundo para Equidade Racial.

11 Geledés Instituto da Mulher Negra é uma organização sem fins lucrativos fundada em 1988 que atua em defesa das mulheres e da população negra (GELEDÉS, 2016a).

12 O Baobá – Fundo para Equidade Racial, criado em 2011, atua na mobilização de pessoas e recursos no Brasil e no exterior para apoiar projetos que visem à promoção da equidade racial (BAOBÁ, s. d.).

sendo que 82% das pessoas que responderam se identificaram como pretas e 11,9% se identificaram como pardas, tendo em vista as categorias de raça/cor do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – preto, pardo, branco, amarelo e indígena. Cerca de 61% dos respondentes são mulheres, configurando uma maioria feminina. Quanto à faixa etária obtivemos um resultado bastante variado, tendo destaque, no entanto, as respostas de pessoas entre 30 e 39 anos, com 28,7% das respostas, e pessoas entre 50 e 59 anos, com 25,3% das respostas. Dos respondentes, 72% relataram fazer parte de alguma instituição/coletivo/organização do movimento negro, enquanto 28% responderam que fazem militância individual; 93,9% se identificaram como militantes do movimento negro, enquanto os outras 6,1%, apesar de se colocarem no cenário da luta antirracista, não se entendem necessariamente como militantes do movimento negro. As respostas vieram, em sua maioria, das regiões Sudeste e Nordeste, e as áreas de atuação mais mencionadas foram educação e cultura.

Na segunda fase da pesquisa optamos pela realização de entrevistas de história oral. Trabalhar com essa metodologia nos abre caminhos e possibilidades de questionamento e análises pluridimensionais. Ouvir alguém narrar sua interpretação a respeito de processos históricos, sociais e políticos nos permite acompanhar os caminhos que cada pessoa trilha e as formas como cada sujeito constrói sua síntese sobre os processos, baseado em suas vivências. O documento produzido a partir da metodologia da história oral traz especificidades das quais documentos de outra natureza não podem dar conta, visto que há alguns meandros constituintes dos processos e fenômenos sociais que simplesmente não são documentados oficialmente, ficando restritos muitas vezes apenas à memória de quem os viveu. Nesse sentido, ao falar sobre a criação de narrativas e as seleções que essa tarefa implica, Verena Alberti (2004, p. 14) nos fala um pouco sobre a especificidade dessa metodologia:

Uma entrevista de história oral não é exceção nesse conjunto [de registros]. Mas há nela uma vivacidade, um tom especial, característico de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso, dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes.

No caso desta pesquisa, o trabalho com a história oral foi fundamental, visto que por meio das entrevistas pudemos acessar essas elaborações tão pessoais que dificilmente conseguiríamos alcançar de outro modo. Buscávamos, *grosso modo*, conhecer os atores envolvidos no movimento negro na atualidade, como eles se articulam e como estabelecem estratégias de ação e constroem suas trajetórias políticas no movimento social negro. A partir do trabalho no campo e do contato com as narrativas construídas nas entrevistas, os objetivos iniciais foram preenchidos com essa “vivacidade”, com esse “tom especial” possibilitado pela metodologia de história oral. Pudemos, a partir disso, tomar contato com eventos, encontros, conversas e ideias-chave, que produziram “viradas” nas vidas de nossos entrevistados e os conduziram à construção de suas trajetórias políticas no movimento negro. Pudemos compreender as conjunturas e elementos que estavam “em jogo” em

momentos importantes de tomada de decisão ou de desenvolvimento de processos como a organização de coletivos e instituições, bem como os fatos e eventos que influenciaram as pessoas na construção de sua identidade negra. Deparamos também com as questões e temas sensíveis nas vidas dessas pessoas. Fatos e eventos que causaram raiva, alegria, decepção, traumas, tristezas ou outros sentimentos quaisquer importantes em suas trajetórias e que marcaram essas pessoas negativa ou positivamente, tendo sempre em vista a compreensão de como esses elementos influem na construção de suas subjetividades, suas concepções e posições político-ideológicas, como também na formação de suas atuações na militância negra.

As conexões estabelecidas entre elementos pessoais e subjetivos e elementos mais estruturais e objetivos, presentes nas entrevistas que trabalharemos mais adiante, nos possibilitam compreender como essas experiências se constituíram e como elas compõem o complexo cenário em que se desenrola a atuação antirracista do movimento negro na atualidade.

O trabalho de campo foi realizado entre os dias 6 de junho e 20 de julho de 2018. Realizamos um total de 26 entrevistas, somando 30 pessoas entrevistadas e 40 horas e 44 minutos de gravação, em áudio e vídeo. Isso significa uma amostragem de cerca de 10% do número de formulários preenchidos que recebemos de todo o país. Passamos por sete estados brasileiros, conversando com militantes das cinco regiões do país. O grupo de pessoas entrevistadas nessa segunda fase foi selecionado a partir da análise dos formulários recebidos, seguindo os seguintes critérios:

1. grau de consistência/coerência nas respostas às questões discursivas;
2. diversidade de perfis e tipos de atuação em organizações/redes/coletivos na militância antirracista;
3. organização e logística para a realização das entrevistas em pelo menos uma capital de estado de cada uma das cinco regiões do Brasil, no período de apenas dois meses, entre junho e julho de 2018.

O primeiro critério utilizado referia-se à coerência e à consistência nas respostas para as seguintes questões discursivas: “O que você entende por ‘movimento negro’, em poucas palavras?”; “Indique quais são as estratégias e ações desenvolvidas pela entidade/por você?”; “Como se deu a construção da(s) entidade(s) de que faz parte?”; “Cite três das principais instituições/personalidades que inspiram você/sua instituição na luta contra o racismo”. Compreendemos que respostas mais estruturadas tinham potencial de indicar ações mais consolidadas na luta antirracista.

O segundo critério referia-se à nossa necessidade de compreender o movimento negro atual na sua diversidade. Nesse sentido, tivemos especial cuidado para selecionar pessoas que trouxessem para a pesquisa experiências geracionais distintas, diferentes áreas de atuação e que tivessem diferentes estruturas organizacionais. Respeitando a diversidade do movimento, alcançamos grupos com características bastante diferentes, tais como redes de ciberativismo e de afroempreendedorismo, coletivos universitários, grupos de estudos ligados à institucionalidade universitária, clubes negros, ONGs, entre outros.

Por fim, nosso último critério referiu-se à logística para a organização e realização das entrevistas. Buscando compreender o movimento em sua pluralidade, nossa intenção era a de realizar entrevistas nas cinco regiões brasileiras, privilegiando as capitais de estado, por compreender que nessas áreas teríamos condições de, em poucos dias, encontrar um número maior de possíveis entrevistados. Ao fim da aplicação desses critérios acabamos por selecionar as seguintes capitais: Porto Alegre, Belém, Distrito Federal, Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. As duas últimas regiões, Nordeste e Sudeste, tiveram duas capitais selecionadas pelo fato de que foram as regiões de onde veio o maior número de formulários respondidos. Provavelmente isso se deva ao fato de essas duas regiões reunirem a maior parte das organizações do movimento negro brasileiro. Uma importante característica a ressaltar, referente à segunda fase da pesquisa, é que, apesar de não ter havido uma discrepância muito grande em termos de gênero entre as pessoas respondentes na primeira fase (foram cerca de 60% mulheres e cerca de 40% homens), ao aplicar os critérios de seleção de possíveis entrevistados, acima mencionados, a discrepância de gênero ficou evidente: a grande maioria das pessoas entrevistadas foram mulheres. Das 30 pessoas que participaram das 26 entrevistas, 6 eram homens e 24 eram mulheres.

Trabalhamos com roteiros semiestruturados. O objetivo desse modelo de roteiro é criar eixos para nos ajudar a conduzir a entrevista. Com isso, queremos evidenciar que, longe de propor uma entrevista fechada em questões preestabelecidas, o afloramento de subjetividades e de histórias dentro da história foi sempre incentivado, mesmo que objetivamente não correspondessem às expectativas iniciais de cada entrevista (ALBERTI, 2004). Posto isto, as entrevistas giraram em torno de três eixos temáticos principais. O primeiro deles referia-se às histórias de vida de nossos entrevistados. Nesse eixo favorecíamos o contato com as trajetórias familiares, a infância, a formação escolar e os caminhos pelos quais as questões raciais ganharam destaque na vida dos entrevistados. O segundo eixo girava em torno da atuação mais específica dos indivíduos ou de seus respectivos grupos no movimento negro. Nesse eixo valorizávamos questões acerca das redes/coletivos/organizações que as pessoas entrevistadas compunham, das estratégias por elas desenvolvidas, da estrutura e da manutenção financeira de suas ações ou das próprias organizações. Por fim, o último eixo girava em torno das percepções dos sujeitos sobre o movimento negro e a luta antirracista no Brasil, de forma geral. Aqui se incorporavam questões acerca do estado da arte do movimento negro na atualidade e realizava-se um aprofundamento de questões presentes no formulário preenchido por cada pessoa entrevistada.

Vale ressaltar que a articulação entre essas duas metodologias mostrou-se bastante produtiva. Como será possível perceber, a análise dos dados da primeira fase nos permitiu o acesso a uma espécie de retrato do movimento negro na atualidade, enquanto a segunda fase, com a realização das entrevistas, nos permitiu qualificar esse retrato, mergulhando mais fundo em cada uma das regiões e conhecendo as especificidades da militância desenvolvida em cada cidade por nós visitada.

## OS FORMULÁRIOS

Uma das questões dissertativas no formulário de pesquisa solicitava às pessoas respondentes que indicassem três personagens históricas (ou atuais) ou organizações como referência para a sua militância na luta antirracista. Nosso objetivo, ao estabelecer essa questão, era o de compreender para onde o movimento negro da atualidade se volta quando está em busca de inspiração. Evidentemente, apenas conhecer as referências não nos oferece um dado conclusivo. No entanto, se levarmos em consideração que só se toma alguém ou alguma organização como referência com base na aprovação ou admiração em relação às suas posturas, pensamentos e/ou estratégias, a análise dessas referências mostra-se bastante rica em possibilitar um vislumbre da carga de significados e representações que circulam no imaginário desse movimento negro na atualidade. As ONGs Geledés e Criola (s. d.) e as militantes Sueli Carneiro<sup>13</sup> e Djamila Ribeiro<sup>14</sup> foram as referências mais recorrentemente citadas nos formulários. O que todas elas têm em comum é a atuação no campo do feminismo negro. Esse fato nos diz muito sobre a força e a importância que o debate sobre gênero e raça vem ganhando no seio da militância negra na atualidade.

Observando todas as respostas, o que ficou evidente foi uma grande diversidade de referenciais escolhidos. De Malcolm X<sup>15</sup> a Lázaro Ramos<sup>16</sup> e de Carolina Maria de Jesus<sup>17</sup> a Marielle Franco<sup>18</sup>, uma série de possibilidades de compreensão de mundo são enunciadas. A importância de rememorar as personalidades negras e suas biografias, visibilizando a história da população negra no Brasil e no mundo, a força do debate da representatividade na mídia, o extermínio da população negra e a radicalização da luta antirracista são apenas alguns traços desse imaginário. Nesse

---

13 Sueli Carneiro é filósofa e doutora em educação pela USP. Tem importante atuação no movimento feminista e movimento negro no Brasil, além de ser coordenadora executiva do Geledés Instituto da Mulher Negra.

14 Djamila Ribeiro é mestre em filosofia política pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), militante feminista e autora dos livros *O que é lugar de fala?* (2017) e *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018).

15 Malcolm X (1925-1965) foi um importante militante pelos direitos civis dos negros nos EUA, tendo se tornado uma grande referência no assunto.

16 Lázaro Ramos é ator, diretor de teatro, cinema e televisão, além de escritor afro-brasileiro.

17 “Carolina Maria de Jesus foi cozinheira, empregada doméstica e passou fome. Com dois anos de estudo, escreveu sobre o cotidiano das favelas em contos, poesias e romances” (GELEDÉS, 2016b).

18 “Marielle Franco é mulher, negra, mãe e cria da favela da Maré. Socióloga com mestrado em Administração Pública. Foi eleita vereadora da Câmara do Rio de Janeiro pelo PSOL, com 46.502 votos. Foi também presidente da Comissão da Mulher da Câmara. No dia 14/3/2018 foi assassinada em um atentado ao carro onde estava” (MARIELLE Franco, s. d.).

tópico apareceram ainda nomes como Emicida<sup>19</sup>, Frantz Fanon<sup>20</sup>, Nilma Lino Gomes<sup>21</sup> e organizações como o Movimento Negro Unificado (MNU, s. d.) e Unegro (GELEDÉS, 2018), reforçando o caráter diverso de referenciais.

Diversidade é uma característica importante do movimento negro historicamente, como já foi dito. E essa diversidade de referências selecionadas pelos militantes atuais vem a corroborar essa afirmação. Em outros tempos o acesso à informação era bastante reduzido. Raros são os casos de entrevistas com militantes históricos que não narram as dificuldades em conseguir textos contendo informações acerca da luta e dos movimentos negros em outras partes do mundo ou ainda em outros tempos (ALBERTI; PEREIRA, 2007). A internet, como fenômeno contemporâneo, potencializou a circulação desses referenciais. Qualquer conteúdo produzido na rede fica disponível para todo o mundo em tempo real. O fluxo de informações favorece a circulação de conhecimento, e assim sujeitos antes invisibilizados podem ganhar espaço, compondo o quadro de referências para as novas gerações de militantes.

Se, de maneira geral, conhecemos um pouco da diversidade de referências indicadas por esse movimento negro atual, é preciso compreender também um pouco como a militância olha para o passado da luta antirracista e como entende a conjuntura atual em relação a essa luta. Nesse sentido, colocamos no formulário digital duas questões de múltipla escolha, nas quais cada respondente poderia escolher quantas opções desejasse. As perguntas foram as seguintes: “Na sua opinião, qual(ais) a(s) conquista(s) mais significativa(s) da luta antirracista no Brasil?” e “Na sua opinião, qual(ais) a(s) luta(s) mais urgente(s) da população negra na atualidade?”.

Quanto às principais conquistas históricas alcançadas pelo movimento negro, 89,7% dos respondentes colocaram em primeiro lugar a conquista das cotas para negros nas universidades públicas. Esse é, sem dúvida, um debate que tem mobilizado boa parte da sociedade brasileira desde o início do século XXI, e essa conquista, decorrente da luta antirracista, entre outras coisas, já trouxe questões significativas sobre os currículos e as disputas epistemológicas travadas em torno da produção de conhecimento nas universidades.

A segunda conquista mais selecionada, por 78,2% dos respondentes, foi a criação da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileiras e africanas nas escolas de todo o Brasil, incidindo de maneira direta sobre o processo de construção dos currículos, tanto na educação básica quanto no ensino superior, espaço no qual são formados os professores que atuarão nas escolas do país. Alguns reflexos dessa conquista também poderão

---

19 Rapper, cantor e compositor brasileiro (EMICIDA, s. d.).

20 Frantz Fanon (1925-1961) foi um filósofo e psiquiatra martinicano. Seus livros mais conhecidos no Brasil são *Pele negra, máscaras brancas* (1952) e *Os condenados da terra* (1961).

21 Nilma Lino Gomes é doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos entre 2015 e 2016.

ser vislumbrados abaixo. Essa legislação, juntamente com a entrada, em número cada vez maior de jovens negros nas universidades, vem intervindo de forma significativa nas disputas em torno dos currículos escolares e universitários, e na educação de maneira geral. Em nossa pesquisa observamos a existência de muitos coletivos de estudantes negros e de muitas ações antirracistas que se desenvolvem atualmente e são ligadas ao mundo universitário.

Em relação às lutas mais urgentes para a população negra na atualidade, a que mais se destacou, com 83,1% das respostas, foi a luta pelo fim da violência policial contra a juventude negra. Aqui podemos observar a permanência de um debate e de uma demanda de forma sólida através do tempo. A luta política contra o chamado “genocídio da população negra” não é nova e nem é uma característica brasileira. Ao contrário, essa é uma das principais características do movimento negro transnacional atualmente, que tem expoentes como o Black Lives Matter (s. d.) e o Reaja ou Será Morto(a) (s. d.). Ana Flauzina e João Vargas nos lembram que

[...] já em 1951 William Patterson e o Congresso dos Direitos Civis (Civil Rights Congress) formulavam *We Charge Genocide*, denunciando o atentado ao direito de existência da coletividade negra nos Estados Unidos. No Brasil, em 1978, Abdias do Nascimento publicava [o seu livro] *O genocídio do negro brasileiro*, alertando para destino semelhante relegado ao povo negro no país. (FLAUZINA; VARGAS, 2017, p. 5).

Ainda em 1978, o Movimento Negro Unificado (MNU) foi criado, entre outras coisas, a partir da mobilização em torno do assassinato de um jovem negro dentro de uma delegacia de polícia da cidade de São Paulo (PEREIRA, 2013). Naquele mesmo ano, quando o MNU lançava sua *Carta de princípios*, um dos pontos denunciados já era a “permanente repressão, perseguição e violência policial”. Os recentes dados do *Mapa da violência* (WASELFSZ, 2016) indicam um estado de grande letalidade contra a juventude negra. Segundo a Campanha “Vidas negras”, encabeçada pela Organização das Nações Unidas (ONU) no Brasil:

[...] de cada mil adolescentes brasileiros, quatro vão ser assassinados antes de completar 19 anos. Se nada for feito, serão 43 mil brasileiros entre os 12 e os 18 anos mortos de 2015 a 2021, três vezes mais negros do que brancos. Entre os jovens, de 15 a 29, nos próximos 23 minutos, uma vida negra será perdida e um futuro cancelado. (ONUBR, 2017).

Um dos conceitos apresentados, nessa campanha da ONU, para compreender tamanha letalidade é a “filtragem racial”. Em um dos vídeos o conceito é explicado: “é quando uma pessoa negra é injustamente escolhida pela cor. Escolhida como suspeita quando está parada, e como criminosa quando está correndo. Jovens negros e negras são as principais vítimas da violência” (ONUBR, 2017). Segundo a campanha da ONU, um dos principais responsáveis pelo que muitos militantes têm chamado de “genocídio da juventude negra” é a ação do próprio Estado, através de seu aparato policial.

Na segunda posição, como luta mais urgente da população negra, com 75,1% das respostas, aparece a luta pela efetiva implementação da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003). É interessante notar que essa lei, específica da área da educação, aparece

em segundo lugar tanto como conquista histórica quanto como luta mais urgente para o movimento, o que demonstra, antes de qualquer coisa, a importância, para o movimento negro, das lutas em torno da educação e mais especificamente dos currículos escolares, tanto atual quanto historicamente. A já citada *Carta de princípios* do MNU também trazia a luta “pela reavaliação do papel do negro na história do Brasil” como uma de suas principais demandas, ainda em 1978.

O processo de implementação da Lei 10.639/03 tem mobilizado toda uma estrutura educacional que, ao longo de décadas, ignorou ou negligenciou a relevância da história e das memórias da população negra. Essa legislação fomenta o desenvolvimento de novos materiais didáticos, a produção de conhecimento e conteúdos acerca da história e cultura negra, a visibilização de biografias de personagens negras, o que resulta, inclusive, na maior circulação de referenciais, na reforma dos currículos das licenciaturas, visando a uma formação antirracista para as novas gerações de professores, e na presença de conteúdos voltados para as relações raciais tanto em concursos públicos como no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Como se pôde observar até aqui, são muitos os “rolês” do movimento negro na área da educação.

Em relação ao movimento negro na atualidade, vale ressaltar algumas características evidenciadas nas respostas ao formulário da pesquisa: 72% dos respondentes fazem parte de alguma organização/entidade/coletivo do movimento negro. Dentre esses, 73% declaram que sua organização não é ligada a nenhuma rede ou fórum, seja local, seja nacional ou de amplitude internacional. O que nos revela que a grande maioria das organizações representadas entre os respondentes atua de maneira isolada. Quanto à estrutura organizacional de cada entidade, 45,6% entendem sua organização como horizontais e colaborativas, ao passo que em 14,6% das organizações há uma diretoria eleita e um conselho deliberativo.

A militância antirracista articulada a outras lutas sociais também foi uma característica evidente no movimento negro na atualidade. Dos 87,7% que declararam essa atuação articulada, 85% atuam em articulação ao movimento de mulheres; 56,2% também atuam na luta contra a homofobia. Quanto à manutenção financeira dessas ações, 49% indicaram que não possuem nenhum tipo de financiamento externo; 33% se mantêm com doação de membros; enquanto 19% se mantêm com apoio de editais públicos ou privados. A internet, ainda que indicada como importante veículo para a ação na luta antirracista por 97,7% dos respondentes, ainda não é uma ferramenta significativa para a manutenção financeira dos movimentos e ações antirracistas, tendo como principais finalidades a divulgação e mobilização para ações presenciais e a divulgação de informações sobre as ações realizadas.

Um dado bastante impactante, presente nas respostas ao formulário, foi a informação de que para 86,6% dos respondentes há mulheres negras em posição de liderança nas (ou à frente das) organizações ou nas ações antirracistas. Esse dado é bastante relevante, sobretudo, para que consigamos compreender a segunda fase de nossa pesquisa, quando ficou ainda mais evidente, nas entrevistas realizadas, o protagonismo feminino na luta antirracista empreendida na atualidade em nosso país.

## ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Um dos objetivos centrais de nossa investigação foi tentar compreender o que os militantes pensam sobre o que é o movimento negro na atualidade, inspirados em Joel Rufino dos Santos, que, em seu artigo escrito em 1985, afirmava que “movimento negro é, antes de mais nada, aquilo que seus protagonistas dizem que é movimento negro” (SANTOS, 1985, p. 287). As respostas a esse questionamento foram múltiplas, tendo em vista que cada perspectiva, individual ou institucional, sofre grande influência dos desafios encontrados em cada frente de atuação e em cada contexto histórico e social. Apesar dessa multiplicidade, há pontos e narrativas gerais a esse respeito que nos parecem bastante interessantes. A compreensão desse movimento como um movimento diverso e descentralizado é evidente. Alguns militantes inclusive têm dificuldade em defini-lo frente à diversidade de ações e articulações que se realizam a partir de pequenas coletividades ou até a partir da ação de indivíduos, o que diverge, em muitos casos, da lógica da fundação e manutenção de instituições, que foi uma forma histórica de organização desse movimento social. Jéssyca Silveira<sup>22</sup>, do Rio de Janeiro, nos informa sobre suas percepções em torno do que é e como se articula o movimento negro na atualidade:

O que é o movimento negro no fim das contas? São esses movimentos micro. Antes era mais macro, você estar em uma instituição, em uma associação, em uma organização, não sei... Hoje em dia é justamente essa pluralidade. Um grupo de Facebook, por que não? É só um grupo de Facebook? É só um grupo de Facebook, mas é um p[...] grupo de Facebook, isso significa muita coisa.

Aí tem a questão de ativista *versus* militante também. Tem muito ativista, mas não necessariamente muitos militantes. Muito ativista de internet, muita gente que fica debatendo, mas a prática não corresponde tanto assim às vezes. Então acho muito complexo definir nessa conjuntura.

[...] Eu não me vejo necessariamente como parte do movimento negro, justamente por não conseguir determinar o que é o movimento negro hoje e por eu acreditar que ele é tão plural e que ele está em tantas pequenas coisas. Eu sou parte dele, mas ao mesmo tempo eu estou só<sup>23</sup>.

O enfoque na ação individual como algo que pode gerar impactos significativos também nos chamou a atenção na fala de Jéssyca, principalmente quando ela diz, referindo-se ao modo como compreende sua vinculação ou não ao movimento negro, partindo aparentemente de uma noção desse movimento como algo ligado a estruturas organizacionais coletivas: “Eu sou parte dele mas ao mesmo tempo estou só”. Ao mesmo tempo que há identificação com uma totalidade, uma movimentação mais geral de ações que, por mais diversas que sejam, caminham em um mesmo sentido, o do combate ao racismo, há também, por outro lado, o reconhecimento

---

22 Jéssyca Silveira, 26 anos, é bacharel e licenciada em História pela UFRJ. Jéssyca é também fundadora da RAP – Rede de Afro Profissionais (<<https://www.redeafroprofissionais.com.br>, acesso em 21/9/2018).

23 A entrevista com Jéssyca Silveira foi realizada no Instituto de História da UFRJ em 8/6/2018.

de uma especificidade individual por não fazer parte de nenhuma instituição com estatuto, sede etc., mas sem deixar de gerar efeitos positivos para a construção dessa mesma luta antirracista. Essa narrativa corrobora os resultados encontrados nos formulários respondidos por militantes de todas as regiões do país, que, como vimos, demonstram uma grande quantidade de indivíduos e de coletivos ou pequenos grupos desvinculados de estruturas organizacionais. Caminhando nesse mesmo sentido, a executiva Luana Teófilo<sup>24</sup>, de São Paulo, faz suas considerações:

Tem esses grandes movimentos: Unegro, Uneafro [s. d.], Movimento Negro Unificado etc., e outros coletivos, que atuam na estrutura. São os que entram com ações judiciais, que fazem denúncias, o que é muito importante, porque a sociedade é feita de leis. Com a internet você tem toda uma militância. Você tem um primeiro nível de militantes, pessoas como eu, que têm seus coletivos, que têm suas organizações e estão atuando real, estão denunciando, estão indo para cima, estão dando a cara, se levantando, mas que não estão dentro de uma estrutura organizada. Mesmo que eu tenha o coletivo Efigênicas, a atuação ainda é muito individualizada, a gente ainda não tem uma estrutura para muitas coisas. [...] [Nessa segunda camada] militantes. Pessoas que estão de fato trabalhando, que participam dos eventos. Aqui em São Paulo é um grupo bem consistente, então você acaba conhecendo as pessoas. São pessoas que vão lá, fortalecem, participam. No trabalho às vezes é uma liderança, faz as escolhas, pratica o *black money*. É essa grande massa que acaba empurrando, porque os movimentos organizados acabam sendo poucos.

Aí você tem uma terceira camada, que é um pouquinho mais diluída de ativistas ou pessoas que são simpáticas à causa, que absorvem, que vão pegando. De repente não têm uma atuação direta, mas aprendem, consomem conteúdo, aí já tem ali uma visão melhor para educar o filho ou mesmo um professor, que consegue ter outras formas de atuação. Nessa parte de baixo ainda tem muitas pessoas brancas também que têm interesse, que querem... muitas não! Tem um ou outro ali, que quer<sup>25</sup>.

Luana nos traz um ponto de vista que aponta em um sentido muito parecido ao que Jéssyca aponta, mas traz ainda outros elementos para compor esse complexo quadro. Ela categoriza a atuação do movimento negro em três camadas: a primeira é a institucional, como os exemplos citados acima; na segunda camada estariam os coletivos e mesmo indivíduos que têm uma agenda de atuação e certo nível de articulação, mas que não têm a mesma institucionalidade dessas entidades históricas do movimento negro; e a terceira é de “ativistas” simpáticos à causa, mas que não se envolvem em ações diretas.

---

24 Luana Teófilo é fundadora do coletivo Efigênicas (s. d.) e do Painel de Consumidores Afro-brasileiros (s. d.).

25 A entrevista com Luana Teófilo foi realizada no hotel La Residence Paulista, em São Paulo, no dia 17/7/2018.

Tatiana Nascimento<sup>26</sup>, poeta brasileira, apresenta sua perspectiva acerca da distinção entre o movimento negro histórico, organizado em instituições como o MNU, a Unegro e afins e as formas atuais de organização da militância. A esse respeito, ela diz o seguinte:

Eu fico vendo que a gente está com pelo menos dois modelos de luta e ação que estão conflitantes e que têm a ver com raízes metodológicas distintas. De um lado tem a movimentação tradicional de organizações negras, tradicionais também, que fazem o que a gente aprendeu como ativismo negro e que está relacionado com demandas por políticas públicas para a população negra e acesso ao mundo dos direitos. Incluir a negritude dentro do banquete dos direitos humanos. Tem isso e essa movimentação mais recente que tem a ver com afirmar existências individualmente de forma... deslumbrante. Estou pensando mais no rolê da geração tombamento. Não sei se é porque estou muito envolvida nesse rolê, mas eu vejo isso crescendo muito e as pessoas se articulando em torno disso. Coletivos, organizações, eventos...<sup>27</sup>.

Tatiana, como podemos observar, fala das diferenças nas formas de conceber a atuação das pessoas nos diversos “rolês” do movimento. Há uma ideia de que, apesar de haver um objetivo comum, o combate ao racismo, esses combatentes bebem em fontes diferentes e muitas vezes pensam a construção da luta por perspectivas diferentes e, em alguns casos, como nos disse Tatiana, até conflitantes. É importante deixar evidente que a dimensão do conflito não necessariamente significa um enfraquecimento ou até desarticulação do movimento negro. Para alguns entrevistados, sim, essa pluralidade atrapalha. Mas, para outros, a pluralidade é justamente a grande força do movimento negro na atualidade.

É curioso observar que Jéssyca, Luana e Tatiana mobilizam os sentidos de “militância” e “ativismo” de maneira fluida, remetendo-se diretamente às formas de organização dos sujeitos que realizam a luta antirracista, mas de forma que nem sempre as categorias apresentadas guardam o mesmo significado. Jéssyca e Luana localizam o “ativista” como um sujeito que está à margem da militância organizada, enquanto Tatiana, num sentido oposto, caracteriza o ativismo relacionando-o com as demandas por políticas públicas, fruto da ação de movimentos mais institucionalizados. Apesar de percepções distintas quanto às categorias, compreendemos que, ao mobilizar tais sentidos, as entrevistadas apontam para a compreensão do movimento negro no “sentido amplo”, assim como Joel Rufino dos Santos, já citado, e Nilma Lino Gomes também faz no trecho a seguir ao considerar a atuação individual de “negras e negros em movimento” no âmbito da luta antirracista:

---

26 Tatiana Nascimento é uma poeta brasileira, diretora da Padê, editora que publica literatura de pessoas pretas e LBTs. Tatiana é também uma das fundadoras da Palavra Preta, mostra de música, literatura e produções audiovisuais de mulheres pretas.

27 A entrevista com Tatiana Nascimento foi realizada na casa da entrevistada, em Brasília, no dia 7/7/2018.

Articulados às práticas e intervenções do Movimento Negro e sendo reeducados direta ou indiretamente por ele é possível encontrar, também no Brasil, vozes e corpos negros anônimos que atuaram e ainda atuam na superação do racismo e na afirmação da identidade, dos valores, do trabalho, da cultura e da vida da população negra, presentes no cotidiano da sociedade brasileira. São as negras e os negros em movimento: artistas, intelectuais, operários e operárias, educadoras e educadores, dentre outros, ou seja, cidadãos e cidadãs que possuem uma consciência racial afirmativa e lutam contra o racismo e pela democracia, mas não atuam necessariamente em uma entidade ou organização específica. Todos são, de alguma forma, herdeiros dos ensinamentos do Movimento Negro, o qual, por conseguinte, é herdeiro de uma sabedoria ancestral. (GOMES, 2017, p. 18).

Quanto aos “ativistas que debatem na internet”, sobre os quais falava Jéssyca, os “simpáticos à causa que vão pegando, que não tem uma ação direta, mas aprendem”, sobre os quais falava Luana, e quanto às “vozes e corpos negros que lutam contra o racismo, mas não em uma entidade”, “negras e negros em movimento”, conforme nos diz Nilma Gomes, antes de representar um ponto negativo, a existência desses sujeitos é possível graças à força da circulação da cultura de luta antirracista, reeducando a sociedade, a partir da luta do movimento negro, como compreenderemos melhor a seguir.

O que temos chamado de “cultura de luta antirracista” parte do diálogo com autores como Amílcar Cabral, guineense-cabo-verdiano, uma das maiores lideranças revolucionárias africanas no século XX, e Stuart Hall, teórico dos estudos culturais, de origem jamaicana e radicado na Inglaterra. Para Amílcar Cabral (1974, p. 137), referindo-se à luta anticolonialista na África de meados do século XX, “a luta não é apenas um fato cultural, mas também um fator de cultura”. Nesse sentido, o autor/ revolucionário compreende que o processo de luta política também produz cultura, o que potencialmente influencia na construção de identidades e subjetividades por parte de atores sociais diversos a partir do contato com a luta política em si. Hall (1997, p. 16) compreende que “cada instituição ou atividade social gera e requer seu próprio universo distinto de significados e práticas – sua própria cultura”. Ao observarmos a luta política enquanto atividade social, retomamos aqui o ponto de contato com Cabral. Isso significa dizer que a luta produz uma série de códigos e significados próprios e que vai afetando os diversos sujeitos a partir do contato com ela, tendo em vista a cultura como um processo, sempre em movimento, repleto de negociações, hibridizações e “entrelugares”, como diria Homi Bhabha (1998). Pensando na luta política como fato cultural e também fator de cultura é que nos voltamos em direção ao movimento negro. Se a luta produz cultura, o movimento negro, a partir dos códigos e significados produzidos na/pela luta antirracista, também produz o que chamamos de cultura de luta antirracista.

É a circulação dessa cultura de luta antirracista que possibilita a adesão de sujeitos como a Jéssyca, que, mesmo sem se identificar necessariamente com qualquer instituição mais estruturada do movimento negro, sente-se parte desse movimento. É ainda a partir desse prisma que compreendemos a reflexão de Luana de que os efeitos da luta antirracista se estendem para além dos indivíduos e coletividades que atuam diretamente na produção dessa luta. Mesmo que algumas pessoas não atuem nesse movimento social

diretamente, o contato com a cultura de luta antirracista educa/reeduca e possivelmente gera mudanças na maneira como essas pessoas se colocam frente às questões ligadas ao racismo, sejam elas negras, brancas, amarelas ou indígenas.

A ideia de que esse movimento é muito plural e de que esses rolês do movimento negro estão acontecendo de forma ampla, atingindo muitos setores da sociedade e funcionando tanto pela via institucional quanto pelas pequenas iniciativas, até mesmo individuais, é bastante recorrente. Sobre isso Gabrielle Conde<sup>28</sup>, militante na cidade de Recife, nos diz o seguinte: “Eu acho importantíssimo que ele [o movimento negro] tenha se capilarizado e que a gente consiga, como um rio, como água do rio, se encaixar em pedras e ir encontrando alternativas para atuar”<sup>29</sup>.

Pensando nessa multiplicidade de frentes encampadas pelo movimento negro atual, tivemos notícias de uma série de rolês em diferentes áreas da luta antirracista, em diversos contextos sociais. Todas essas frentes demandam suas próprias estratégias para permitir a transgressão de espaços de poder. Os rolês do movimento negro atualmente só são possíveis porque historicamente houve uma série de estratégias traçadas por indivíduos e coletividades para adentrar espaços que oferecem resistência não apenas às pessoas negras, ou à temática da história e cultura afro-brasileira e africana, mas também a todo o campo simbólico em torno de ambos. Assim sendo, percebemos ao longo da pesquisa que, dentre as diferentes estratégias e ações desenvolvidas pelo movimento negro brasileiro na atualidade, uma das preocupações fundamentais ao pensar a efetivação desses rolês gira em torno das formas encontradas pelos militantes, em suas diferentes frentes de atuação, para entrar em espaços importantes para a viabilização e o desenvolvimento da luta antirracista. Trabalhamos tentando compreender quais são os rolês do movimento e como eles impactam os espaços em que se desenvolvem.

Nesse sentido, optamos por destacar o rolê do movimento negro brasileiro na atualidade pela área da educação. Inclusive, há que se destacar que esse não é um fenômeno novo. As lutas do movimento negro no âmbito da educação, como já foi dito, vêm de longe – os séculos XIX e XX são repletos dessas experiências, tanto de reivindicações pela inclusão da população negra nos sistemas de educação formal como de iniciativas em torno das demandas por mudanças nos currículos escolares (GONÇALVES; SILVA, 2000; PEREIRA, 2012). Entretanto, as recentes conquistas, já apontadas quando nos detivemos na análise dos formulários, como a reserva de cotas para estudantes negros e a Lei 10.639/03, criaram uma série de novas demandas, preocupações e ações bastante características do movimento negro na atualidade.

Pensando a partir do ponto em que consideramos as legislações como “estruturantes” da vida social, conforme compreende a entrevistada Luana, podemos localizar a Lei 10.639/03 como importante nesse sentido. Assim sendo, sua tradução na prática cotidiana tem sido uma das grandes questões que mobilizam o debate em torno das relações raciais no Brasil, sobretudo no campo da educação. Essa tradução

---

28 Gabrielle Conde é capoeirista, arte-educadora e foi candidata a deputada federal em 2018, pelo estado de Pernambuco.

29 A entrevista com Gabrielle Conde foi realizada na casa da entrevistada em Olinda (PE), no dia 9/7/2018.

vai depender não necessariamente das ações das organizações do movimento negro mais institucionalizadas, mas também, e sobretudo, das formas através das quais a diversidade de sujeitos é afetada pela cultura de luta antirracista, em suas diversas frentes de atuação, e, a partir daí, pela forma como essas organizações se apropriam da realidade que as cerca no sentido de criar estratégias que viabilizem uma educação antirracista (LIMA, 2018).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso principal objetivo, neste artigo, foi apresentar e discutir alguns resultados de nossa pesquisa sobre o movimento negro na atualidade. Foi possível demonstrar a pluralidade de frentes de atuação nas quais o movimento negro tem operado, destacando-se a atuação na área da educação, nas “pegadas” destacadas desde o título. Afinal de contas, como se diz com frequência na luta antirracista, *Nossos passos vêm de longe*<sup>30</sup>. Essa conhecida frase aponta para o que pretendemos expressar quando falamos sobre o aspecto histórico das lutas desse movimento social na área da educação. Como foi possível observar, as duas conquistas históricas consideradas como as mais importantes pelo movimento negro em atuação são justamente conquistas na área da educação: as cotas raciais que, neste século, permitiram o acesso de pessoas negras às universidades públicas no Brasil como nunca antes; e a Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura da África e dos afrodescendentes nas escolas de todo o país.

A pesquisa nos trouxe ainda uma série de outras questões e dados para reflexão sobre a atuação do movimento negro na atualidade, como o afroempreendedorismo, as militâncias por meio da arte, as discussões em torno da capilarização e da pulverização do movimento negro, entre outras, as quais, por questões práticas, deverão ser abordadas em trabalhos posteriores.

De maneira geral pudemos perceber que os rolês na atualidade são plurais e têm chegado a espaços historicamente de difícil acesso para o movimento negro ou mesmo para a população negra de modo geral, como, por exemplo, as universidades. Essa entrada, em grande medida, é facilitada pela circulação da cultura de luta antirracista produzida a partir da ação do próprio movimento negro. O que inicialmente nos parece um paradoxo constitui-se, de certa maneira, num movimento circular. A cultura de luta antirracista é produzida a partir da luta da militância negra ao mesmo passo que, num movimento dialógico, essa cultura impacta a sociedade, afeta novos sujeitos e também é afetada pelas dinâmicas sociais, produzindo novos códigos e significados.

O fato é que, nessa dança entre a luta antirracista e o universo de significados que surgem a partir dela, não podemos ignorar o evidente protagonismo feminino. Ao analisar as entrevistas realizadas é notória a predominante presença de

---

30 A frase é parte do título de um livro organizado por Jurema Werneck, Maisa Mendonça, Evelyn C. White (*O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*), que foi publicado no ano 2000. Posteriormente foi título de outros trabalhos de Jurema Werneck, cofundadora da ONG Criola, já mencionada. A frase ganhou popularidade nos últimos anos entre a militância negra no Brasil.

mulheres. Como vimos na parte inicial deste artigo, as referências mais citadas nas respostas ao formulário de pesquisa foram mulheres negras e organizações de mulheres negras, mesmo tendo cerca de 40% de homens entre os militantes respondentes; 86,6% das pessoas responderam que há mulheres negras na liderança ou na direção de suas organizações.

O que se torna evidente aqui é o seguinte: uma vez que as mulheres protagonizam a luta antirracista de maneira geral, e não apenas no campo do feminismo negro, é a partir dessa luta que se produzem os novos códigos e significados que alimentam a cultura de luta antirracista que, por sua vez, em movimento, afeta os novos sujeitos, espalhando-se na sociedade. Esse movimento põe em questão um ponto fundamental, o da representação, sobre o qual não avançaremos aqui neste artigo, mas que consideramos um importante resultado da nossa pesquisa e que desenvolveremos melhor em futuros artigos. Ainda assim, deixamos aqui uma questão/provocação e convidamos a refletir conosco: nesse amplo e diverso “rolê”, levando em consideração a forte “pegada” feminina na organização e realização da luta antirracista reeducando a sociedade de diversas formas, ainda é possível falarmos em “movimento negro”, no masculino? Está lançada a questão.

## SOBRE OS AUTORES

**AMILCAR ARAUJO PEREIRA** é professor associado da Faculdade de Educação, vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ), coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Antirracista (Gepear/UFRJ) e bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado/Faperj.

E-mail: [amilcarpereira@hotmail.com](mailto:amilcarpereira@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7781-6882>

**JORGE LUCAS MAIA** é mestrando em Educação no PPGE/UFRJ e integrante do Gepear/UFRJ.

E-mail: [jmjorgemaia@gmail.com](mailto:jmjorgemaia@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-5565-6053>

**THAYARA CRISTINE SILVA DE LIMA** é doutoranda em Educação no PPGE/UFRJ e integrante do Gepear/UFRJ.

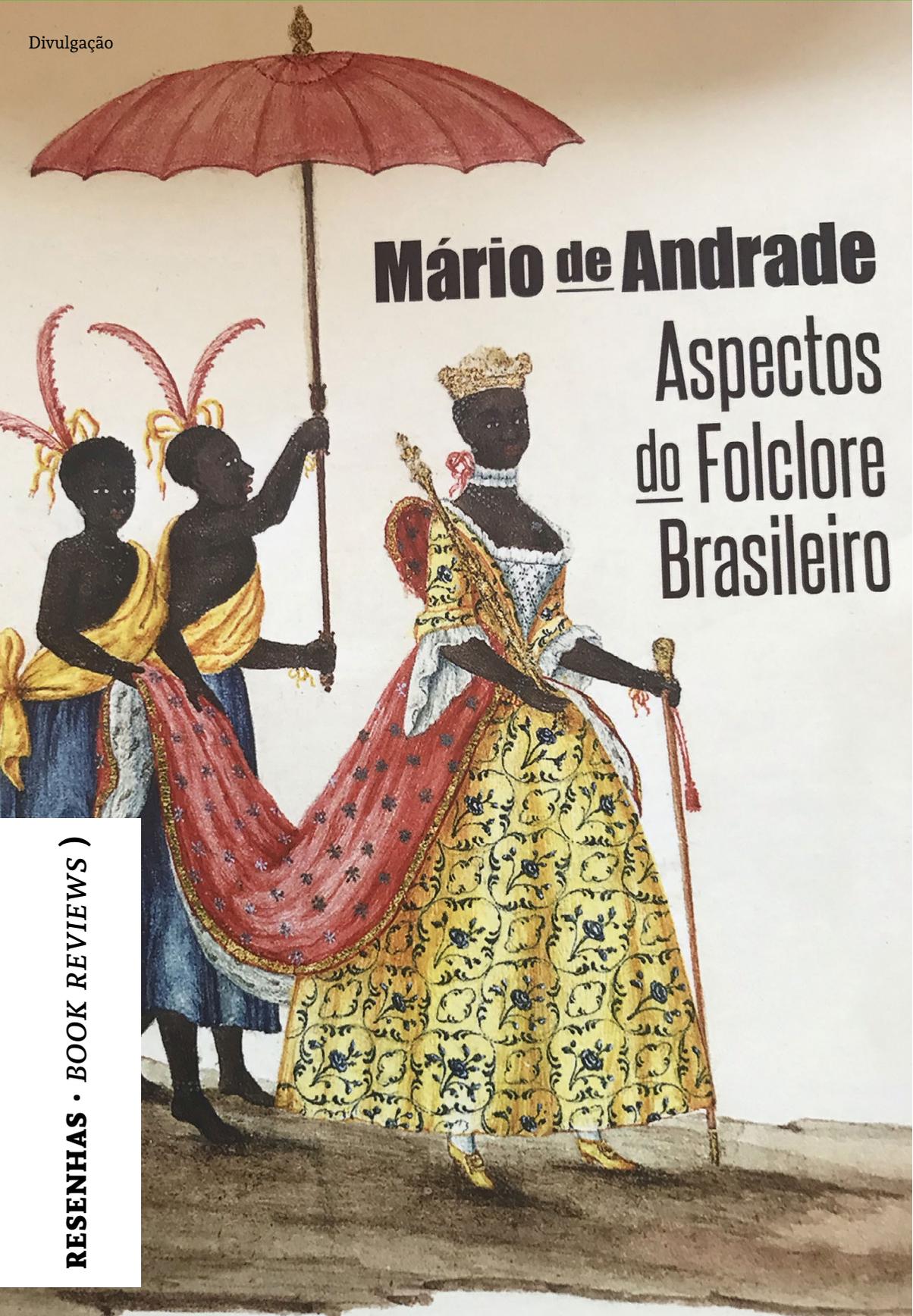
E-mail: [thaycs189@gmail.com](mailto:thaycs189@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-5137-2686>

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- \_\_\_\_\_; PEREIRA, Amílcar A. A defesa das cotas como estratégia política do movimento negro contemporâneo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 37, 2006, p. 143-166.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. (Org.). *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos do CPDOC*. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC/FGV, 2007.
- BAOBÁ – Fundo para Equidade Racial. Fundo Baobá – Lutar em prol da Equidade Racial. s. d. Disponível em: <<https://baoba.org.br/fundo-baoba-2>>. Acesso em: 19 set. 2019.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLACK Lives Matter. The Black Lives Matter Global Network is a chapter-based, member-led organization whose mission is to build local power and to intervene in violence inflicted on Black communities by the state and vigilantes. s. d. Disponível em: <<https://blacklivesmatter.com/about>>. Acesso em: 1º set. 2018.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências.
- BRUM, Eliane. Os novos “vândalos” do país. *El País*, 23 dez. 2003. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2013/12/23/opinion/1387799473\\_348730.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2013/12/23/opinion/1387799473_348730.html)>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- CABRAL, Amílcar. *Guiné-Bissau: nação africana forjada na luta*. Lisboa: Nova Aurora, 1974.
- CRIOILA. Quem somos. s. d. Disponível em: <<https://criola.org.br/?onepage=quem-somos>>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- DINIZ, Maiana. Manifestantes contra o governo são brancos e de alta renda, aponta pesquisa. Empresa Brasil de Comunicação – EBC, 18 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.etc.com.br/noticias/2015/08/pesquisas-revelam-retrato-social-e-racial-de-manifestantes>>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 39, 2008, p. 517-534. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782008000300008>.
- EFIGENIAS. Disponível em: <<http://www.efigenias.com.br/>>. Acesso em: 21 set. 2018.
- EMICIDA. Bio. Por Vinícius Felix. Disponível em: <<http://www.emicida.com/bio>>. Acesso em: 21 set. 2018.
- FANON, Frantz. (1952). *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.
- \_\_\_\_\_. (1961). *Os condenados da terra*. Juiz de Fora. Ed. UFJF, 2005.
- FERREIRA, Higor Figueira. O protagonismo social de professores negros da corte na produção de experiências escolares independentes (Rio de Janeiro, século XIX). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., Conhecimento histórico e diálogo social. *Anais...* Associação Nacional de História –ANPUH, Natal, 2013.
- FLAUZINA, Ana L. P.; VARGAS, João H. C. (Org.) *Motim: horizontes do genocídio antinegro na Diáspora*. São Paulo: Brado Negro, 2017.
- GELEDÉS Instituto da Mulher Negra. Missão institucional. 10 de abril, 2016a. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/geledes-missao-institucional>>. Acesso em: 21 set. 2018.
- \_\_\_\_\_. Negra, ex-catadora e “favelada”. Você conhece a escritora mineira lida em 14 línguas?. Do Brasileiros. 3 de maio, 2016b. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/negra-ex-catadora-e-favelada-voce-conhece-escritora-mineira-lida-em-14-linguas>>. Acesso em: 21 set. 2018.
- \_\_\_\_\_. Unegro: 30 anos de luta pela igualdade racial, de gênero e de classe. Por Mônica Custódio do

- Vermelho. 18 de julho, 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/unegro-30-anos-de-luta-pe-la-igualdade-racial-de-genero-e-de-classe>>. Acesso em: 2 set. 2018.
- GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. Movimento negro e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 15, set.-dez./2000, p. 134-158.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997, p. 15-46.
- LIMA, Thayara C. S. de. A cultura de luta antirracista e as potencialidades do contato entre docentes de história e o movimento negro para a implementação da Lei 10.639/03. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- MARÇA Zumbi. *Por uma política nacional de combate ao racismo e à desigualdade racial: Marcha Zumbi dos Palmares contra o racismo, pela cidadania e a vida*. Brasília: Cultura Gráfica e Editora, 1996.
- MARIELLE Franco. Quem é Marielle?. Disponível em: <<https://www.mariellefranco.com.br/quem-e-marielle-franco-vereadora>>. Acesso em: 21 set. 2018.
- MNU – Movimento Negro Unificado. Quem somos. Disponível em: <<http://mnu.org.br/quem-somos>>. Acesso em: 2 set. 2018.
- MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO – MNU. *1978-1988: 10 anos de luta contra o racismo*. São Paulo: Confraria do Livro, 1988.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, jan.-abr. 2004. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>.
- ONUBR – Nações Unidas no Brasil. #Vidas negras: você sabe o que é filtragem racial?. Publicado em 14/11/2017. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/voce-sabe-o-que-e-filtragem-racial>>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- \_\_\_\_\_. Vidas Negras. Pelo fim da violência contra a juventude negra no Brasil. 2017. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/campanha/vidas-negras>>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- PAINEL BAP. Primeiro painel de consumidores afro-brasileiro. Disponível em: <<https://www.painelbap.com.br/painel-consumidores-afrobrasileiro>>. Acesso em: 21 set. 2018.
- PEREIRA, Amílcar Araujo. “Por uma autêntica democracia racial!”: os movimentos negros nas escolas e nos currículos de história. *História Hoje*, v. 1, n. 1, jun. 2012, p. III-128. <https://doi.org/10.20949/rhhj.vii.21>.
- \_\_\_\_\_. *O mundo negro: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- REAJA ou Será Morto. Geledés Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/tag/reaja-ou-sera-morto>>. Acesso em: 1º set. 2018.
- SANTOS, Joel Rufino dos. O Movimento Negro e a crise brasileira. *Política e Administração*, v. 2, jul.-set. de 1985, p. 287-307.
- UNEAFFRO Brasil. Rede de articulação e formação de jovens e adultos moradores de regiões periféricas do Brasil que se organiza em torno de núcleos. Disponível em: <<https://uneafrobrasil.org/>>. Acesso em: 21 set. 2018.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2016: homicídios por armas de fogo no Brasil*. Rio de Janeiro: Flacso Brasil, 2016. Disponível em: <[https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016\\_armas\\_web.pdf](https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016_armas_web.pdf)>. Acesso em: 1º set. 2018.
- WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Org.). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2000.



# Mário de Andrade

## Aspectos do Folclore Brasileiro

RESENHAS • BOOK REVIEWS )

# Coisas do Brasil

[ *Brazilian matters*

**Marcelo Maraninchi<sup>1</sup>**

[ ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Coordenação de Telê Ancona Lopez. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo (Global Editora, 2019).

**RESUMO** • *Aspectos do folclore brasileiro* reafirma o interesse fecundo de Mário de Andrade (1893-1945) pelas manifestações do povo. No livro inédito, conteúdo e expressão se afinam para reconhecer o folclore como um “processo de conhecimento” e postular uma ética do trabalho intelectual. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mário de Andrade; folclore brasileiro.

• **ABSTRACT** • *Aspects of Brazilian folklore* reaffirms the fruitful interest of Mário de Andrade (1893-1945) in popular manifestations. Content and expression come together in this unpublished book to regard folklore as a “process of knowledge” and postulate an ethics for the intellectual work. • **KEYWORDS** • Mário de Andrade; Brazilian folklore.

Recebido em 5 de dezembro de 2019

Aprovado em 28 de janeiro de 2020

MARANINCHI, Marcelo. Coisas do Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 185-191, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i75p185-191>

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Quem topa com a discussão de Mário de Andrade em torno da origem brasileira do fado sente de imediato a mistura da pesquisa folclórica com o trabalho literário. As “Nótulas folclóricas”, entre as quais o texto sobre o fado, significam mais um ponto de convergência entre os dois campos; reforçam o que Florestan Fernandes sublinhou como traço forte do escritor modernista<sup>2</sup>. Nelas, o estilo não recalca o eu do pesquisador, o desejo insatisfeito de conhecer, como também a habilidade no manejo da expressão. Ao abrir o texto, ele balbucia: “Coisa estranha...”. A certeza precária de que o fado nasceu no Brasil provinha de um registro estatístico sobre Portugal e Algarve, de 1822, onde aquele consta como dança popular brasileira (BALBI, 1822); em Portugal, sua documentação era posterior, de 1849. Diante da republicação de um glossário de expressões portuguesas e brasileiras, também do século XIX, Mário de Andrade se inquieta e trata o caso como “bastante esquisito”. É que o fado aparece no “trabalhinho” do visconde de Pedra Branca como expressão brasileira, correspondente ao francês *bonderie*. Só que *bonderie*, embora se pareça com o verbo *bondir*, saltar, não se encontra nos dicionários. Mário presume que se trata de um erro tipográfico, que o “n” seria “u”, e o fado poderia ser definido como *bouderie*: arrufo, briguinha sem consequência, algo similar a enfado. Pra complicar a questão, “fadista” se traduz por *fille publique*, “mulher da vida”. Até aí nada de dança, e muito de especulação e fantasia não camufladas. O autor cogita que o visconde “tenha escutado chamar ‘fadista’ a uma ou várias mulheres visivelmente ‘da vida’ e imaginasse a sinonímia que registrou” (p. 122). O que lhe interessa é o processo semântico pelo qual o *destino mau* pode ter virado *dança*:

Ora que o fado-dança nasceu entre gente das classes inferiores, menos protegida pelo *fatum*, e mesmo especialmente dada a forrobodós, furdunços e forrós, está provado por toda a documentação existente. Imagino pois toda uma evolução, não propriamente semântica, mas que provocou como que a recriação da mesma voz. De “fado”, destino mau, gente do Brasil fizeram a palavra “fadista” pra designar pelo menos

---

2 “É preciso não esquecer que o folclore domina – e até certo ponto marca profundamente – sua atividade polimórfica de poeta, contista, romancista, crítico e ensaísta; e constitui também o seu campo predileto de pesquisas e estudos especializados” (FERNANDES, 1946).

as malfadadas; e como estas fadistas dançassem duais numerosamente uma dança, imitada das coreografias dos negros escravos, mas não exatamente mais um batuque, samba ou lundum, dessas “fadistas” que não eram nem valsistas ainda nem mais sambistas, se tirou de novo o substantivo “fado” já tão conhecido desses coitados, pra designar a dança nova. E desta forma os que “cumpriam o fado”, principiaram sendo os que “batiam o fado” também. Engenhoso. (p. 123).

O entremeado de incertezas e suposições mostra como pesquisa e imaginação são mobilizadas, sem a distância, que às vezes é também de classe, entre o intelectual e seu objeto de estudo. Em certos trechos, a pontuação confunde, como se o passo da dança quase se perdesse. A aliteração em fado-forró-furdunço-forrobodô tempera de libido o engenho do autor. A concordância – “gente do Brasil fizeram” – aturde o purismo letrado. O diminutivo disperso aproxima o “trabalhinho” do Visconde; simplifica a atitude do pesquisador ao chamar o próprio texto de “nótula”; torna humana e pintoresca a *briguinha* sem consequência que se pode indicar como “enfado”. As interrogações são muitas – “Será erro já do original ou do linotipista transcritor da *Revista de Língua Portuguesa?*”; “Será isso mesmo?”; “E se o nosso prezado visconde já conhecesse a palavra ‘fado’ como dança popular brasileira?” (p. 122). Do mesmo modo as modulações de cautela: “Parece mais que provável”; “que eu saiba”; “isto é pura fantasia minha”; “é possível”; “imagino pois”; “não sei se deveria dizer assim”; “será talvez preferível” (p. 122-123). Mário joga com o erro tipográfico e se apropria do francês como se fosse coisa sua<sup>3</sup>. Longe de uma soma de pormenores, o estilo mostra o método e o valor do texto. O movimento – no qual refere documentos raros, investiga etimologias, se espanta – quase faz ouvir Macunaíma falando “Tem coisa!”.

Publicadas no rodapé da *Folha da Manhã*, as “Nótulas” formam um conjunto heterogêneo e fragmentário, dedicado a temas diversos: o aboio do gado, se é triste ou melancólico; a existência de Rudá como deus tupi (afinal, Couto de Magalhães se baseou em testemunho fiel?); o emprego de expressões corriqueiras, como “truta”, pra mentira, ou “bamba” pra sujeito de prestígio; as variações da mula sem cabeça. Mário de Andrade comenta a lenda indígena sobre as manchas da lua, o jogo do “grufim” nos velórios pobres de São Paulo, o canto da arara-canindé, corrigindo Rousseau, que o atribuía aos *selvagens* do Canadá. A atenção ao material folclórico, e àquilo que as palavras ensinam sobre a cultura, reflete-se no cuidado com que Angela Teodoro Grillo e Telê Ancona Lopez organizaram a publicação de *Aspectos do folclore brasileiro*. A edição inédita, que confirma o plano do autor, se deve a pesquisadoras dedicadas a retrazar os processos de criação do polígrafo modernista, e de instituições de pesquisa e financiamento que deram o suporte material<sup>4</sup>. Esse projeto coletivo e institucional faz lembrar a importância do respaldo público à pesquisa e à conservação dos acervos no país.

---

3 “[...] desse ínclito visconde que me faz bondir a imaginação e boulder a indecisão [...]” (p. 123).

4 Fruto do projeto temático Fapesp-IEB-FFLCH/USP, *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras* (2007-2011), coordenado pela profa. Telê Porto Ancona Lopez.

## ÉTICA E TRABALHO INTELECTUAL

Ao planejar as *Obras completas*, em 1943, Mário de Andrade prevê que o volume 13 receba o título *Aspectos do folclore brasileiro*, composto de três partes: “O folclore no Brasil”, “Estudos sobre o negro” e as já comentadas “Nótulas”. A história dos manuscritos e do propósito de montar um livro sobre o folclore é resgatada na apresentação de Angela Grillo. Dois ensaios buscam situá-lo em meio aos estudos do folclore e estudos africanos. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti ocupa-se da primeira tarefa; Lígia Fonseca Ferreira, da segunda. Ao fim, um dossiê lastreia a edição no arquivo do escritor; apresenta fac-símiles do manuscrito, com desenhos e notas de trabalho; transcreve o plano do então diretor do Departamento de Cultura para comemorar os 50 anos da Abolição na cidade de São Paulo, e sugestões ao ministro Capanema para as festividades na Capital Federal; traz ainda uma bibliografia com vistas aos “Estudos sobre o negro”. A capa reproduz a aquarela do viajante Carlos Julião, *Coroação da rainha negra na Festa de Reis*.

“O folclore no Brasil”, primeira parte, consiste em um levantamento sobre os estudos do populário. Destinava-se a um manual de estudos brasileiros coordenado por William Berrien e Rubens Borba de Moraes. Berrien, professor em Harvard, representava o Conselho Americano das Sociedades Eruditas, patrocinador da edição. Rubens Borba dirigia a Biblioteca Municipal de São Paulo e estava ligado à Organização das Nações Unidas (ONU) como subdiretor de Serviços Bibliotecários. A encomenda prestigiosa previa a publicação em inglês, como *Handbook of Brazilian studies*. A versão datiloscrita entregue aos organizadores foi finalizada em outubro de 1942. Pela guerra o projeto sofreu atrasos e modificações: saiu em 1949, em português.

A avaliação de Mário de Andrade na abertura e encerramento do texto é que “a situação dos estudos do Folclore no Brasil ainda não é boa” (p. 23; 47). O diagnóstico não destoa do restante da obra. Os encarregados de outras disciplinas também apontam lacunas nos estudos brasileiros sobre arte, música, etnologia etc. Do ponto de vista de Mário, não se tratava apenas de incompletude, havia critérios mais firmes por estabelecer, e uma disposição de pesquisa profissional, não pautada pelo critério de beleza. A cópia conservada no arquivo do escritor traz uma nota de próprio punho explicando duas mudanças na versão entregue aos organizadores:

Desta redação, pra ser publicada nos *States*, a pedido do Rubens e do Berrien, foram retirados os itens de critério de organização bibliográfica do fichário que estão nas p. 20, 21 e 22 que estão aqui.

Também foi retirado o ataque a Afrânio Peixoto das p. 2 e 3, sendo a passagem modificada como vai nesta p. 2 que ficou substituindo portanto as p. 2 e 3 do estudo.

Com isto concordei de bom gosto mas protestei contra a retirada dos critérios do fichário. (p. 13).

O trecho sob censura, agora resgatado, traz uma contribuição de relevo ao debate sobre a ética do trabalho intelectual. Afrânio Peixoto havia reconhecido que, entre as mil quadrinhas reunidas por ele em *Trovas populares*, 250 eram criação própria. O expediente teria intenções científicas: mostrar que o folclore possuía uma origem

culta e que as quadrinhas mais bonitas teriam sido objeto de apropriação pelo povo. As *Trovas* encontraram a acolhida do público, e versos de Afrânio foram citados como folclóricos sem que ninguém se apercebesse do truque. A crítica de Mário de Andrade é severa. Ele ressalta o estupor provocado pela confissão; trata o caso como “burla” (p. 25) e “abuso da mais ácida ingenuidade” (p. 24); faz questão de denunciar a “leviandade” ao pesquisador estrangeiro; condena o livro como falso. O processo é exemplar daquilo que entende como justo. O folclore deve ser “verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento”, não como “uma forma burguesa de prazer” (p. 26)<sup>5</sup>. Em contraste, reconhece a contribuição de outros pesquisadores, como Amadeu Amaral, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Luís da Câmara Cascudo; e, apesar de equívocos e insuficiências, de precursores como Couto de Magalhães e Sílvio Romero. O destaque é dado não só a figuras ilustres, mas também ao papel das instituições de pesquisa – a exemplo do Departamento de Cultura, da Sociedade de Etnografia e Folclore e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – e dos periódicos de divulgação. No encadeamento das referências, Mário observa na produção recente uma orientação mais técnica e monográfica, de abandono das grandes obras em proveito de trabalhos especializados.

## FADO NEGRO

Por fim, a parte central do livro compreende um discurso para as festividades do cinquentenário da Abolição e dois artigos de jornal dele derivados. O discurso, ao que tudo indica, não foi proferido. Os festejos coincidiram com a saída de Mário de Andrade da direção do Departamento de Cultura, e não há registro de que tenha tomado parte na solenidade. Por meio da documentação folclórica, ele desejava mostrar que a superstição da cor preta, entranhada no povo, seria a base profunda do preconceito racial. É a parcela espinhosa do livro, que trata de um tema enormemente problemático ainda hoje. A “trágica antinomia” pela qual a cor branca simboliza o Bem e a preta, o Mal, estaria a tal ponto alastrada que, mesmo na sessão solene das associações negras de São Paulo, um orador negro era capaz de imaginar “negros de alma de arminho” (p. 83). Outras expressões análogas, como “negro sim, porém direito”, dão indícios do preconceito, expresso aí na adversativa e no suposto contraste. A inexistência de uma *linha de cor* no Brasil, nos moldes dos Estados Unidos, onde a segregação tinha base legal, estaria demonstrada pelo fato de que “entre nós negro que se ilustre pode galgar qualquer posição”, conforme atestam Machado de Assis, “principalíssimo e indiscutido clássico da língua portuguesa” (p. 84), e Nilo Peçanha, que chegou a presidente da República.

Mário de Andrade não embarca na canoa furada da democracia racial; reconhece o preconceito e a desigualdade. Em um dos artigos derivados do discurso – “Linha de cor”, saído n’*O Estado de S. Paulo*, em 29 de março, 1939 – enumera razões para que um regime de segregação oficial não vigorasse entre nós. Entre elas, os ecos da campanha

---

5 “Na verdade este ‘folclore’ que conta em livros e revistas ou canta no rádio e no disco, as anedotas, os costumes curiosos, as superstições pueris, as músicas e os poemas tradicionais do povo, mais se assemelha a um processo de superiorização social das classes burguesas. Ainda não é a procura do conhecimento, a utilidade de uma interpretação legítima e um anseio de simpatia humana” (p. 27).

abolicionista, a falange de grandes homens negros ou mestiços, o novo “preconceito de liberalismo”. Isso nos termos da cultura oficial, pois a ressalva que segue desafina o coro dos contentes: “Mas se formos auscultar a pulsação mais íntima da nossa vida social e familiar, encontraremos entre nós uma linha de cor bastante nítida”. E completa: “Me parece indiscutível que o branco no Brasil concebe o negro como um ser inferior” (p. 115).

Não haveria melhor jeito de provar a existência do preconceito, segundo o pesquisador, do que buscar sua documentação folclórica. Daí o inventário de superstições e feitiçarias, na bruxaria europeia como nos catimbós e candomblés do Brasil, atribuindo poder maléfico aos animais de cor preta, e o repertório de provérbios em que a violência contra os negros é incontestável. Como não adoça a realidade amarga, a posição de Mário de Andrade era progressista em seu tempo. Mas conduzir o estudo sobre o negro para o campo do folclore – situando o interesse em termos de “superstição de cor, anterior ao convívio histórico” (p. 89) – soa insuficiente aos olhos de hoje<sup>6</sup>. Não seria justo cobrar que o enfoque nos anos 1930 se desse em termos de racismo estrutural, que nomeasse o genocídio e o encarceramento em massa<sup>7</sup>. E pode-se cogitar que, estando a expressão interdita pela ditadura, falar a partir do folclore fosse um modo de dizer verdades<sup>8</sup>, ainda mais que era, para o autor, um processo de conhecimento e um dado revelador da nossa psicologia social.

No livro, uma abordagem avançada da questão negra, como reparação simbólica, está nos planos para comemorar a Abolição: além de conferências, concurso de peças musicais, concerto sinfônico, exposição iconográfica, reconstrução infantil dos bailados e do cortejo de reis do Congo, sendo coroado o Rei na praça da Sé. Da mesma forma, as sugestões encaminhadas ao ministro Capanema traziam no primeiro item: “organizar uma lista de assuntos concernentes ao problema da escravidão e do abolicionismo e ao negro e sua influência na vida e na civilização brasileiras” (p. 211)<sup>9</sup>.

---

6 *Branços e negros em São Paulo*, estudo do começo dos anos 1950 coordenado por Roger Bastide e Florestan Fernandes (1959), é nesse aspecto mais contemporâneo nosso. Ali a pesquisa folclórica comparece, mas o interesse está em como o preconceito perpetua elementos da escravidão.

7 O *Atlas da violência 2019*, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, mostra que 75,5% das vítimas de homicídio no Brasil em 2017 eram negras.

8 Como hoje, aqueles eram tempos sombrios para o país, de censura, arbítrio e violência, e as manifestações culturais estavam com frequência sujeitas a repressão. A censura a práticas afro-brasileiras, como o candomblé e a capoeira, é documentada, e a ela Mário de Andrade faz alusão em “O folclore no Brasil”. No Rio Grande do Norte, as festas de Natal a Reis, o Carnaval e São João eram submetidas a “excessivo controle policial” e “pagamento de taxas de licença estaduais e municipais proibitivas”; e em Pernambuco e na Bahia, os “cultos feiticistas” das populações negras, “sempre perseguidos pela Polícia” (p. 36). Em outro passo, revelando a dimensão política na formação dos acervos, evoca “a coleção de objetos de culto afronegro reunida pela Polícia de Maceió” (p. 43).

9 Para além de *Aspectos do folclore brasileiro*, a obra de Mário de Andrade é rica de contribuições à expressão e ao entendimento da cultura afro-brasileira. Ver, por exemplo, a tese de Angela Grillo (2015).

E, para voltar às “Nótulas” do princípio, penso que um dado dos mais importantes é aquela espécie de “língua de candomblé”<sup>10</sup> na boca do intelectual. Mais não digo.

## SOBRE O AUTOR

**MARCELO MARANINCHI** é doutorando em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Desenvolve como bolsista Fapesp (Proc. n. 2017/26782-6) a pesquisa “Mário de Andrade: cenografia autoral (1917-1922)”.

E-mail: marcelo.maraninchi@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-4963-6133>

## REFERÊNCIAS

- ATLAS da violência 2019. Org.: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília/Rio de Janeiro/São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio\\_institucional/190605\\_atlas\\_da\\_violencia\\_2019.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/190605_atlas_da_violencia_2019.pdf)>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- BALBI, Adrien. *Éssai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*. Paris: Chez Rey et Gravier, 1822.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo*: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana. São Paulo: Nacional, 1959.
- FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 106, 1946, p. 135-158. Republicado em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 36, 1994, p. 141-158. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi36pt141-159>.
- GRILLO, Angela Teodoro. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura). Programa de Pós-Graduação, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. 239 f.
- HANSEN, João Adolfo. Professor de literatura brasileira. *Pílula Flip 2015*. Programa em parceria com Canal Arte 1. Disponível em: <<https://youtu.be/3b3EPABIUDO>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

---

10 A expressão é de João Adolfo Hansen (2015), referindo-se à rapsódia modernista: “*Macunaíma* era escrito em língua de candomblé. E o que eu acho legal no Mário é justamente isso. Escrever em língua de negro. Porque num país como esse todos nós somos negros, não é isso? Eu pelo menos faço questão de ser negro”.

# Aspectos do folclore brasileiro: Mário de Andrade, cultura popular e questão negra

[“Aspects of Brazilian folklore”: Mário de Andrade, popular culture and black issue

Roniere Menezes<sup>1</sup>

ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Coordenação de Telê Ancona Lopez. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo (Global Editora, 2019).

**RESUMO** • *Aspectos do folclore brasileiro* configura-se importante produção de Mário de Andrade e contribui para uma melhor avaliação a respeito da obra do escritor. O livro traz textos inéditos e contém reflexões sobre a memória cultural e os costumes do povo. Os temas centrais são a cultura popular e a questão negra. Os textos demonstram a preocupação do modernista com métodos de pesquisa mais criteriosos. A publicação marca-se pela noção de contemporaneidade pois as linhas argumentativas apresentam fortes diálogos com debates da atualidade. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mário de Andrade; cultura popular;

questão negra. • **ABSTRACT** • “Aspects of Brazilian folklore” is an important production by Mário de Andrade and contributes to a better evaluation of the writer’s work. The book brings unpublished texts and contains reflections on the cultural memory and customs of the people. The central themes are popular culture and the black issue. The texts demonstrate the modernist’s concern with more careful research methods. The publication is marked by the notion of contemporaneity because the argumentative lines present strong dialogues with current debates. • **KEYWORDS** • Mário de Andrade; popular culture; black issue.

Recebido em 27 de dezembro de 2019

Aprovado em 3 de fevereiro de 2020

MENEZES, Roniere. *Aspectos do folclore brasileiro*: Mário de Andrade, cultura popular e questão negra. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 192-198, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii75p192-198>

<sup>1</sup> Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG, Belo Horizonte, MG, Brasil).

*Aspectos do folclore brasileiro*, publicado em 2019, complementa a série que conta com os seguintes títulos: *Aspectos da literatura brasileira*, *Aspectos da música brasileira* e *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. A edição revela-se fundamental para uma maior compreensão a respeito da obra artístico-intelectual do paulista.

Mário de Andrade não apenas soube estabelecer fortes vínculos de amizade com seus pares, em seu tempo, como permanece criando e mantendo amizades com vasta geração de estudiosos dedicados aos seus escritos. O livro *Aspectos do folclore brasileiro* foi organizado com a acuidade e a paixão de grandes pesquisadores. Angela Teodoro Grillo é a responsável pelo estabelecimento do texto, apresentação e notas. O livro, publicado pela Editora Global, tem edição coordenada por Telê Ancona Lopez, professora emérita do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), uma das maiores conhecedoras da obra de Mário de Andrade no país. Angela Teodoro Grillo, ao participar de projeto coordenado pela profa. Telê Ancona, encontrou, nos arquivos de Mário de Andrade presentes no IEB, documentos que seriam os constituintes de *Aspectos do folclore brasileiro*. O livro deveria ter composto as obras completas idealizadas pelo musicólogo, em 1943, a pedido da Livraria Martins Editora. O projeto começa a ser desenvolvido, mas com a morte precoce de Mário, em 1945, a publicação foi adiada. Os textos elencados pelo escritor para comporem os capítulos de *Aspectos do folclore brasileiro* não teriam sido todos descobertos. Oneyda Alvarenga assinala não ter encontrado, nos arquivos existentes à época na casa de Mário, situada na Rua Lopes Chaves, 546, Barra Funda, os manuscritos de “Estudos sobre o negro”. Os textos “O folclore no Brasil” e “Nótulas folclóricas” eram conhecidos. Agora, devido à pesquisa empreendida por Angela Teodoro Grillo, o livro nos chega conforme planejado inicialmente por Mário de Andrade – ainda que este não tenha tido tempo de realizar as revisões finais –, ampliando as reflexões sobre o pensamento mariodeandradiano. “Estudos sobre o negro” contribui para aproximar Mário de Andrade de importante frente de estudos contemporâneos ligados à questão afro-brasileira.

O trabalho, além contribuir com uma visão mais ampla sobre a produção de Mário, demonstra o viés analítico empreendido por ele na tentativa de seguir métodos de pesquisa mais científicos. O livro clareia a perspectiva transdisciplinar levada adiante pelo pesquisador. Torna-se evidente, ao lermos com cuidado a obra ma-

riodeandradiana, o quanto o autor de *Música de feitiçaria no Brasil* (1983) tinha plena consciência dos diálogos existentes entre áreas artístico-intelectuais. O ensaísta defendia, em sua época, uma proposta parecida ao que hoje podemos relacionar ao pensamento do “fora”. Para ele, os projetos, inclusive os relativos à música nacional, à tradição popular rural, seriam mais bem desenvolvidos se fossem tocados por formulações teóricas e criações artísticas vindas de outras instâncias. Essa visão aqui chamada de transdisciplinar compunha a consciência estético-conceitual do escritor e torna-se uma das importantes heranças deixadas por ele a novas gerações.

O primeiro capítulo de *Aspectos do folclore brasileiro*, intitulado “Mário de Andrade”, traz, inicialmente, o artigo “O folclore no Brasil”. Escrito em outubro de 1942, deveria ser publicado no *Handbook of Brazilian studies*, edição coordenada por Rubens Borba de Moraes e William Berrien, e receberia apoio do American Council of Learned Societies. Devido à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, a publicação foi adiada, e o texto de Mário sai apenas em 1949, no *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, com o título “Folclore”.

Nesse texto, o articulista aborda a questão da música caipira, que começava a aparecer em discos no final dos anos 1920. Mário acreditava que o governo brasileiro se apropriava ideologicamente de sua veiculação para fins políticos. Tal música assim como as folclóricas rurais que estavam sendo gravadas na época deveriam ser fáceis para que fossem bem deglutidas e os burgueses pensassem comodamente que o povo é simplório, exótico e engraçado em suas expressões culturais:

Em resumo: o Folclore no Brasil, ainda não é verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento. Na maioria das suas manifestações, é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passatempo) que consiste em aproveitar exclusivamente as “artes” folclóricas, no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores. Na verdade este “folclore” que conta em livros e revistas ou canta no rádio e no disco, as anedotas, os costumes curiosos, as superstições pueris, as músicas e os poemas tradicionais do povo, mais se assemelha a um processo de superiorização social das classes burguesas. Ainda não é a procura do conhecimento, a utilidade de uma interpretação legítima e um anseio de simpatia humana. (p. 26-27)<sup>2</sup>.

Torna-se interessante o fato de Mário de Andrade ressaltar que o folclore “ainda” não possuía nem o valor nem a compreensão que deveria ter. Há sempre uma crença na melhoria dos estudos sobre a cultura brasileira e de que esses estudos fariam o país passar a ter uma melhor consciência sobre si mesmo. Os professores estrangeiros que vêm, ao final dos anos 1930, lecionar disciplinas ligadas à antropologia e etnologia nas escolas de ensino superior do principalmente na USP, contribuem para a organização da Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo – órgão ligado ao Departamento de Cultura de que Mário foi diretor entre 1935 e 1938. Claude Lévi-Strauss, Dina Lévi-Strauss, Roger Bastide, entre outros, trazem uma nova metodologia e abrem perspectivas de trabalho em fontes folclóricas. Fazem conferências, pesquisas que, de certa forma, acalmam Mário de Andrade, pois este revela ter grandes dúvidas sobre

---

2 Foi mantida a pontuação original.

a “autenticidade” de dados colhidos do populário. Era comum os estudiosos que coligiam cantigas, causos, quadras populares agirem de modo leviano, “ajeitando” a expressão, a linguagem coloquial, inventando versos, emendando trechos com passagens inexistentes no original. Assim, havia sempre a incógnita sobre a fidelidade do documento. No ano de 1929, portanto depois das viagens de *O turista aprendiz* e da publicação de *Macunaíma*, o escritor sente necessidade de ampliar sua cultura antropológica. Isso acontece quando se propõe a escrever o livro *Na pancada do ganzá*, texto cujo assunto é a produção artística popular do Nordeste do país. Até o ano de 1938, Mário de Andrade relaciona uma vasta bibliografia que lhe permitiria fazer essa inserção mais analítica no campo do folclore. Estuda a obra de etnógrafos, antropólogos, ficcionistas, historiadores, chegando aos psicanalistas (LOPEZ, 1972, p. 110).

Na segunda parte do primeiro capítulo, seção intitulada “Estudos sobre o negro”, tomamos contato com importantes reflexões do pesquisador sobre um dos aspectos fundamentais da formação da sociedade brasileira. O conjunto é composto de três artigos: “Cinquentenário da Abolição”, “A superstição da cor preta” e “Linha de cor”.

“Cinquentenário da Abolição” traz-nos o texto da conferência escrita por Mário para ser proferida na comemoração do Cinquentenário da Abolição da Escravatura organizada pelo Departamento de Cultura, entre 28 de abril e 13 de maio de 1938. Mário relata ter sofrido preconceito racial em suas lutas artísticas, tendo sido, inclusive, insultado com a palavra “Negro!” (p. 84). Para o autor, no Brasil, o termo “negro” pode ser dito em forma de ofensa, mas também em instantes de carinho, como acontece em “meu nêgo” (p. 84). Mesmo o escritor assinalando que “o preconceito de cor existe incontestavelmente entre nós” (p. 91), chega a assumir uma posição que será logo revista quando da escrita do ensaio “Linha de cor”. Talvez pensando nas abomináveis características do racismo norte-americano, incluindo linchamento de negros, Mário, na conferência, acredita que no Brasil não existe uma marcante “linha de cor”. Para ele, o negro “que se ilustre” consegue superar as dificuldades e “galgar qualquer posição”. (p. 84). Para exemplificar a ideia, cita Machado de Assis, um ponto fora da curva, como sabemos. De acordo com Mário:

[...] não foi inicialmente por nenhuma inferioridade técnica ou prática ou intelectual que o negro se viu depreciado ou limitado socialmente pelo branco: foi simplesmente por uma superstição de cor. Na realidade mais inicial: se o branco renega o negro e o insulta, é por simples e primária superstição. (p. 85).

Com a intenção de chamar a atenção para aspecto importante encontrado em suas coletas folclóricas, Mário observa – mesmo com a utilização de alguns termos que hoje poderiam ser questionados – que o preconceito de cor não se confunde, no Brasil, com o preconceito de classe. Segundo o conferencista:

[...] é no próprio povo inculto, é dentre os operários da cidade e do campo, é da boca das classes supostamente inferiores que vieram os ditos, os provérbios, os apodos e caçadas cruéis que recenseei. Trata-se exatamente de um preconceito de cor em que os próprios brancos incultos colaboram abundantemente [...]. (p. 103).

O artigo “A superstição da cor preta” retoma alguns pontos presentes em “Cinquentenário da Abolição”, mas amplia as análises. O texto saiu inicialmente em *Publicações Médicas*, de São Paulo, na edição de junho-julho de 1938. Mário declara que, partindo de uma superstição antiga e analfabeta relacionada à noção de que a cor branca simboliza o “bem” e a negra o “mal”, diversas crueldades têm sido cometidas ao longo da história: “Em quase todos ou todos os povos europeus, o qualificativo ‘negro’, ‘preto’, é dado às coisas ruins, feias ou maléficas. Por isso nas superstições e feitiçarias europeias e conseqüentemente nas americanas, a cor preta entra com largo jogo” (p. 110). Completando a observação, escreve: “é realmente trágico a gente verificar que foi duma simples superstição inicial, uma questão de cores-símbolos, que o branco derivou o seu repúdio, a sua repulsa por toda uma larga porção da humanidade, a das raças negras” (p. 113).

No artigo intitulado “Linha de cor”, publicado em *O Estado de S. Paulo* em 29 de março de 1939, Mário de Andrade, ao tratar do preconceito de cor no Brasil, coloca-se do lado oposto ao debate relativo à noção de “Democracia racial”. Já pelo título, percebemos uma posição mais firme e crítica do pensador quanto à existência de fronteiras raciais no país. No texto, assinala:

[...] se formos auscultar a pulsação mais íntima da nossa vida social e familiar, encontraremos entre nós uma linha de cor bastante nítida, embora o preconceito não atinja nunca, entre nós, as vilanias sociais que pratica nas terras de influência inglesa. Mas, sem essa vilania, me parece indiscutível que o branco no Brasil concebe o negro como um ser inferior. (p. 115).

Como já havia ressaltado em “Cinquentenário da Abolição”, o escritor acredita que a melhor maneira de provar a presença do preconceito de cor no Brasil estaria na pesquisa com documentos folclóricos. Isso devido ao caráter ao mesmo tempo zombeteiro e racista de diversas quadras e versos presentes no populário. Existe uma vasta gama de “provérbios detestáveis” que demonstram a distinção entre o negro e o branco. Mário, após investigar a documentação relativa a versos populares preconceituosos declara:

[...] veremos essa coisa espantosa de ser o próprio povo [...] a esposar o preconceito e cobrir o negro de apodos, pelo simples fato de ser negro. Aqui não se trata mais, evidentemente, de problemas similares mas não idênticos, como são os de classe e de raça, o problema é exclusivamente de cor. (p. 116).

Segue um dos provérbios – de uma seara “assustadoramente violenta” (p. 116) – coletados e avaliados pelo “etnógrafo”: “Negro é como trempe:/ Quando não queima, suja” (p. 117). A seguir, citamos mais um dos provérbios “detestáveis” presentes em uma longa série de temática preconceituosa, que nos ajuda a repensar o caráter muitas vezes visto como pacífico e amigável do povo brasileiro. O texto reflete – na instância popular – a mesma ideia defendida por cientistas eugenistas do século XIX de que o mulato seria um ser inferior ao negro: “Negros, criá-los e depois vendê-los;/ Mulatos, criá-los e depois matá-los” (p. 117).

A última parte do primeiro capítulo intitula-se “Nótulas folclóricas”. Nesse capítulo, o intelectual opera como um enciclopedista do folclore. Apresenta ao leitor explicações para termos, expressões e manifestações ligados à música, à fala brasileira, a gírias, lendas e superstições. O conjunto elencado revela-se fruto de coletas e estudos efetuados pelo pesquisador em trabalhos de campo e em sua biblioteca. Notamos que a preocupação do “folclorista colecionador” relaciona-se tanto a questões sociais, comportamentais, estéticas, quanto a detalhes linguísticos presentes em ditos, frases e versos populares. Assim como propõe em seu método de trabalho folclórico, as transcrições buscam manter-se fiel à matéria selecionada, evitando assim a intervenção do pesquisador, como ressaltamos anteriormente.

No segundo capítulo, “Estudos convidados”, tomamos contato com dois ensaios críticos de alto gabarito que colocam os artigos mariodeandradianos em diálogo com teorias, artigos e projetos que circulavam na época, inclusive apresentando correspondências trocadas entre o modernista, intelectuais e escritores brasileiros e estrangeiros. O ensaio de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti intitula-se “Mário de Andrade, folclorista” e o de Lígia Fonseca Ferreira, “Mário de Andrade, africanista”. Como os próprios títulos indicam, as professoras analisam os dois temas centrais do livro: o folclore e a questão negra.

No capítulo “Dossiê”, terceiro e último do livro, aparecem cópias de diversos textos, notas, rascunhos, desenhos, presentes no arquivo do modernista e que contribuem, em sua precariedade inacabada, para uma maior visão relativa aos estudos de Mário sobre o folclore nacional e sobre a cultura afro-brasileira. Nesse capítulo, encontramos os textos: “Plano para a comemoração do Cinquentenário da Abolição em São Paulo [1938]”, “Sugestões para a comemoração do Cinquentenário da Abolição [na capital federal – 1938]”, além das referências bibliográficas pesquisadas por Mário de Andrade para a realização de seus “Estudos sobre o negro”. Notam-se, nos textos, alguns dilemas e tensões presentes na época, principalmente quando pensamos na posição do intelectual que atua em projetos ligados ao Estado.

*Aspectos do folclore brasileiro* contribui para acentuar o lugar da tradição popular folclórica na obra do “poeta etnógrafo” e amplia a compreensão sobre o modo como o autor lidava com a questão racial. O livro apresenta-se como convite a novas pesquisas relativas ao lugar dessas questões na obra mariodeandradiana.

Não devemos nos esquecer de que, nas décadas de 1930 e 1940, a ascensão de regimes e ideologias totalitárias de viés racial no mundo, como acontece na Alemanha nazista, fazia com que pesquisas e produções relativas aos saberes populares e a questões negras ganhassem forte tonalidade política. Vale lembrar que os Estados Unidos, que se diziam libertários e democráticos combatendo o nazifascismo e a perseguição aos judeus, durante a Segunda Guerra Mundial, mantinham em seu território o racismo como marco institucional. As constantes negativas de Mário a convites para ir aos Estados Unidos realizar palestras contribuem para uma melhor avaliação do lugar de crítico antirracista do autor do ensaio “O Aleijadinho” (ANDRADE, 1975) e do livro *Padre Jesuíno de Monte Carmelo* (ANDRADE, 2010), ambos os textos sobre artistas mulatos. Complementando a reflexão, vale a pena ler o poema “Nova Canção Dixie”, de Mário de Andrade, presente em *Poesias completas* (ANDRADE, 2013, v. 2, p. 277). Angela Teodoro Grillo analisa cuidadosamente o poema

no ensaio intitulado “Ao som do jazz... Os Estados Unidos da América na poesia de Mário de Andrade” (GRILLO, 2017).

Aspectos do folclore brasileiro torna evidente a empatia de Mário em relação aos saberes, invenções e imaginários do homem e da mulher comum e demonstra a importância estético-conceitual dada pelo escritor a manifestações populares, sem deixar de notar traços preconceituosos ali presentes. Os textos clareiam os esforços do intelectual quanto à defesa da causa negra e à valorização da cultura afro-brasileira. Sublinham o desejo do artista de que novos espaços de convivência republicana e democrática fossem conquistados no país a partir da escuta às diferenças constitutivas da nação.

## SOBRE O AUTOR

**RONIERE MENEZES** é professor do Departamento de Linguagem e Tecnologia e da Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG).

E-mail: [roniere.menezes@gmail.com](mailto:roniere.menezes@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-9490-9658>

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho. Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.

\_\_\_\_\_. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.

\_\_\_\_\_. *Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. I e 2.

GRILLO, Angela Teodoro. Ao som do jazz... Os Estados Unidos da América na poesia de Mário de Andrade. *Ilha do Desterro*, v. 70, n.1, p. 27-37. Florianópolis: janeiro-abril de 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2017v70n1p27/33483>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2019.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

Título: "1ª Viagem etnográfica." - Hotel à beira d'água

Legenda MA: "Veneza em Santarem, Junho (riscado) 1927

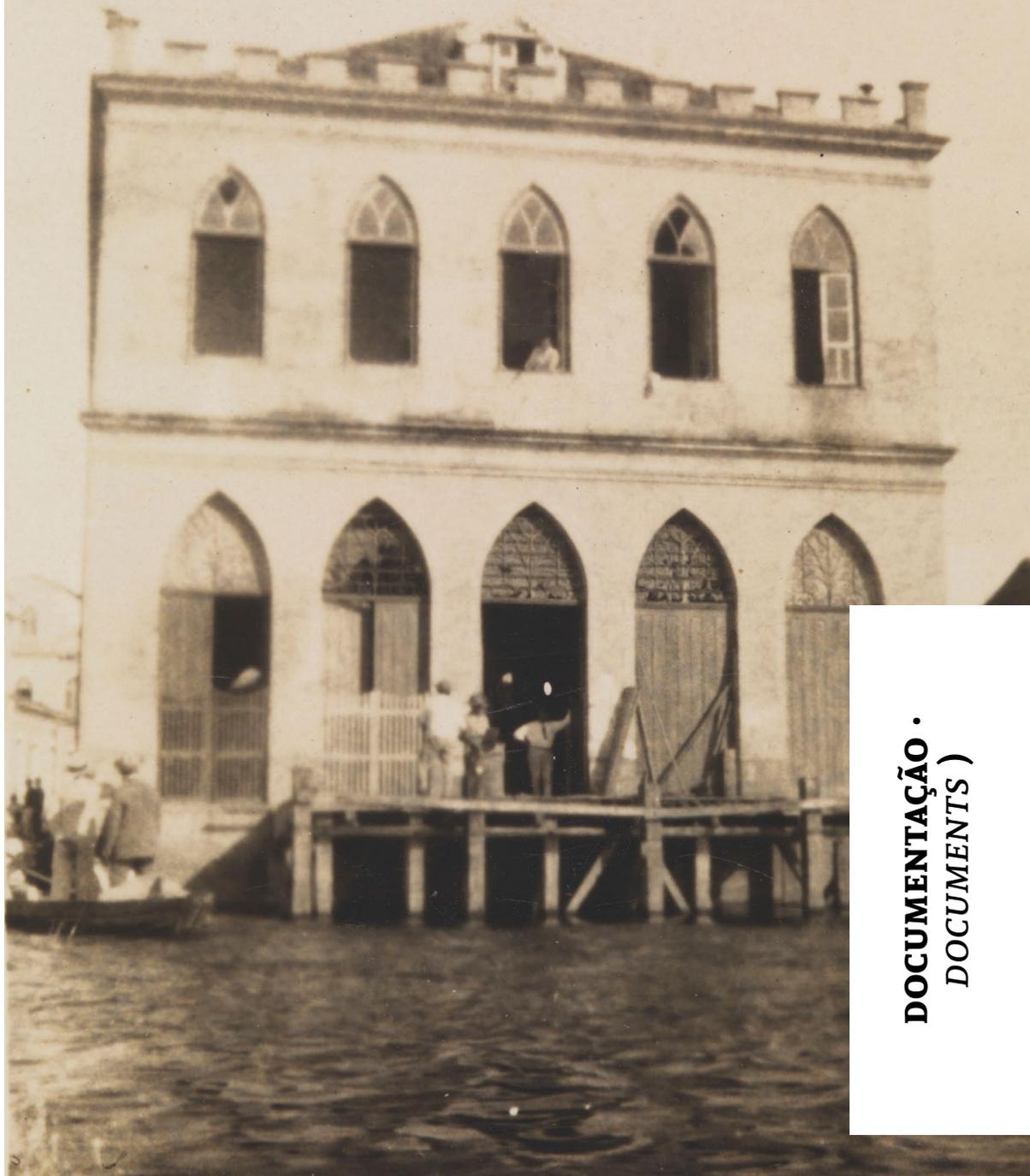
(É o hotel) 31 de Maio, To be or not to be Veneza, Eis aqui estão ogivas de Santarem."

Localidade: Santarém, PA, BRA, Data: 31/5/1927

Fotógrafo: Mário Raul de Moraes Andrade

Arquivo IEB/USP Fundo Mário de Andrade

código de referência: : MA-F-0205



**DOCUMENTAÇÃO •  
DOCUMENTS )**

# El fondo Aracy Abreu Amaral y la historiografía del arte de América Latina

[ *The Aracy Abreu Amaral documentary fund and the historiography of Latin American art*

**Renata Ribeiro dos Santos<sup>1</sup>**

**RESUMO** • Este texto apresenta uma revisão inicial da pesquisa realizada no Fundo Aracy Abreu Amaral, sob custódia do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. O objetivo fundamental do estudo é estabelecer relações e trocas intelectuais entre os diferentes agentes que, juntamente com Amaral, foram decisivos para a delimitação e difusão da arte latino-americana entre os anos 1970 e 1990. • **PALAVRAS-CHAVE** • Aracy Abreu Amaral; arte latino-americana; fundo documental; agente cultural. • **ABSTRACT** •

The present text presents an initial review of the research carried out at the Aracy Abreu Amaral Fund, guarded by the Instituto de Estudos Brasileiros of the University of São Paulo. The fundamental objective of the study is to establish the relations and intellectual exchanges between the different agents who, together with Amaral, were decisive in the delimitation and diffusion of Latin American art between the 1970s and 1990s. • **KEYWORDS** • Aracy Abreu Amaral; Latin American art; documentary fund; cultural agent.

*Recebido em 20 de fevereiro de 2020*

*Aprovado em 6 de março de 2020*

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. El fondo Aracy Abreu Amaral y la historiografía del arte de América Latina. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 200-210, abr. 2020.



DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i75p200-210>

<sup>1</sup> Universidade de Oviedo (UNIOVI, Oviedo, Principado de Astúrias, Espanha).

El historiador de arte mexicano Xavier Moysén<sup>2</sup> escribía en 1978:

Es impresionante, y por demás significativo, el crecido número de mujeres que actualmente se dedican en Latinoamérica al ejercicio de la historia y la crítica de arte. Desde mi particular opinión, a la cabeza de tan respetables señoras se encuentra, en relación con el arte moderno, la brasileña Aracy Amaral, autora de una obra sólidamente establecida, tanto por su sabiduría como por lo ponderado y objetivo de sus juicios. (MOYSSÉN, 1978, p. 185).

En línea con el argumento de Moysén y, sin demasiado riesgo en equivocarse, se podría afirmar que la paulistana Aracy Abreu Amaral (São Paulo, 1930) juntamente con otros importantes nombres de la historia, crítica y teoría del arte – como por ejemplo el argentino Damián Bayón, el peruano Juan Acha, la argentino-colombiana Marta Traba o la franco-chilena Nelly Richard – sentaron las pautas para el proceso de elaboración, sistematización, reconocimiento y escritura de una historiografía del arte de América Latina que, al día de hoy se entiende como una categoría consolidada.

La hipótesis de la existencia de un cuerpo de pensadores que, en un momento determinado desde América Latina, trataron de (re)elaborar su historia, no es novedosa e incluso podríamos decir que, entre los círculos latinoamericanistas, es bastante reconocida y aceptada. Entre tanto, al investigar el Fondo Aracy Abreu Amaral (AAA) custodiado por el Archivo do Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo (IEB/USP), vemos materializado un real y prolijo diálogo entre estos pensadores. Lo que constituye un elemento fundamental para confirmar la teoría de una labor conjunta de elaboración historiográfica.

En este archivo personal se encuentran cerca de 15,500 documentos, fuentes referentes a su labor docente, curatorial, relaciones personales e investigación,

---

2 Xavier Moysén (Morelia, 1924 – Ciudad de México, 2001) fue un renombrado investigador y docente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. Sus estudios se centraron sobretudo en el análisis del arte producido en México, desde su época colonial hasta las expresiones vanguardistas de la primera mitad del s. XX. El fragmento del texto citado es el primer párrafo de la reseña que hace Moysén al libro *Artes na Semana de 22*, escrito por la Profa. Aracy Amaral en 1970 y reeditado en 1976.

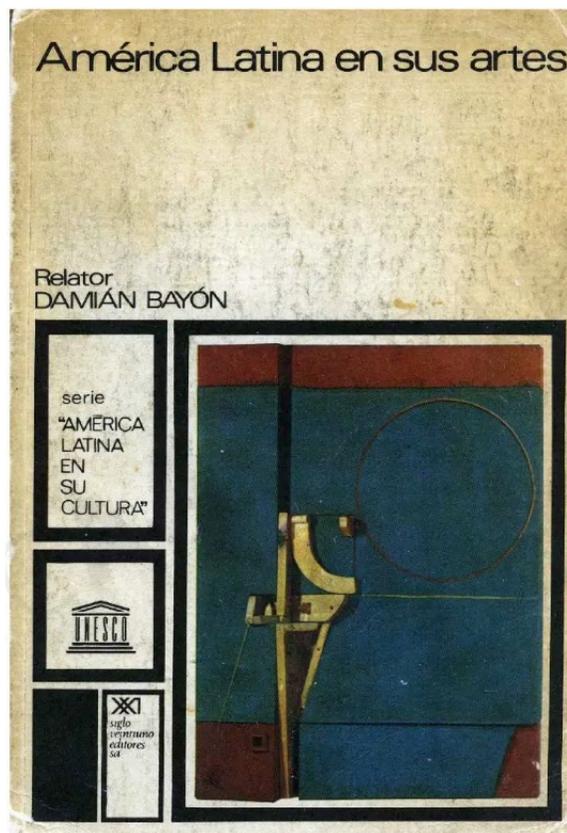
entre muchas otras. En un primer contacto con este acervo es posible entender que, en Aracy Amaral, se conjugan una mentalidad investigadora y el completo entendimiento de lo que conlleva esta profesión. El conjunto documental presenta un arduo trabajo de sistematización, recopilación y conservación de los más distintos materiales que pasaron por su mano a lo largo de los años.

Este rigor metodológico y documental también lo observó Xavier Moyssén (1978, p. 186) que, en su ya citado texto, comentaba sobre el libro de Amaral que “resulta excepcional por el esmero y la pasión que puso a lo largo de la investigación, a fin de recoger los materiales tanto gráficos como informativos”, listando a seguir las más diferentes fuentes utilizadas por la investigadora: desde viejas fotografías, caricaturas y dibujos de publicidad, hasta la realización de entrevistas a los protagonistas del periodo que estudiaba.

Realmente, igual variedad de fuentes se aprecia en el fondo AAA y, analizando en profundidad este gran corpus documental, es posible encontrar las claves para entender como algunos nombres trabajaron como agentes, defensores, activistas y fundadores creadores que, interrelacionados, fomentaron la elaboración de un relato sistematizado y establecido de lo que es (y se definió por) *arte latinoamericano*. En un previo y breve análisis de este conjunto documental podemos empezar a trazar los puentes y caminos de intercambio que se establecieron entre estos agentes.

Comencemos este deambular por Damián Bayón (Buenos Aires, 1915 – Paris, 1995), uno de los propulsores de los estudios relacionados al arte latinoamericano y, juntamente con Marta Traba – ambos discípulos de Jorge Romero Brest –, redactores (redactor en jefe en el caso de Bayón) de la revista *Ver y Estimar*, publicada entre 1949 y 1955. La propia Aracy Amaral fue quien comentó la importancia e influencia de aquella publicación, citando que “influyó en la formación de toda una generación de críticos y artistas no solo en la Argentina sino también en Uruguay (y en Brasil podría añadir) puesto que, en sus comienzos, en los años 50, yo misma coleccionaba y leía celosamente esta publicación, tan avanzada para la época” (AMARAL, 1984, p. 17).

Dentro las muchas tareas llevadas a cabo por Bayón, sobresale la coordinación de un estudio encargado por la UNESCO sobre las artes plásticas en América Latina. Ideado dentro de la serie América Latina en su Cultura, se planteó una reunión de especialistas en las artes que pudiesen organizar una publicación que tratase de la producción estética de la región, siguiendo los pasos de las dos ediciones anteriores, referentes a la arquitectura y a la literatura.



**Figura 1** – Cubierta del libro América Latina en sus artes, coordinado por Damián Bayón y publicado en 1974 dentro de la serie América Latina en su Cultura, encargada por la Unesco

Finalmente, la reunión se realizó en Quito (22 a 26 de junio de 1970) y tuvo como relator a Damián Bayón. De acuerdo con Aracy Amaral (1995), aquel fue el primer encuentro en congregar a críticos de arte de los distintos países latinoamericanos. Entre los expertos reunidos “a título personal, y no como representantes de gobiernos o instituciones”<sup>3</sup> figuran nombres como los de los brasileños Mario Barata y Mario Pedrosa, la cubana Adelaida de Juan y el mexicano Jorge Alberto Manrique<sup>4</sup>, como

3 Fundo Aracy Abreu Amaral (AAA), Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo (IEB/USP), código de referencia AAA-AL-ALSA-001.

4 La lista completa de los expertos que acudieron a la reunión es la siguiente: Jorge Enrique Adoum, Mario Barata, Damián Bayón, Víctor Carvacho, Edmundo Desnoes, Adelaida de Juan, Jorge Alberto Manrique, José Luis Martínez, Samuel Oliver, Mario Pedrosa, Carlos Rodríguez Saavedra y Filoteo Sarmiento. En la lista de participantes figuran también Observadores de la Asociación Internacional de Artes Plásticas y representantes del Secretariado y del Comité de la Delegación Ecuatoriana de la Unesco (AAA-AL-ALSA-001).

podemos apreciar en el informe final de la Reunión del grupo de trabajo para el Estudio de las Artes Plásticas en América Latina<sup>5</sup>.

En aquella reunión, entre las diversas recomendaciones realizadas alrededor de la propuesta central – la elaboración del libro *América Latina en sus artes* (Figura 1) –, se propuso nombres de expertos en arte de la región que deberían de encargarse de la redacción de los capítulos de la obra<sup>6</sup>. Por una carta posterior que le envió Bayón a Amaral, conocemos que la inclusión de su nombre para la redacción fue una propuesta directa de Mario Pedrosa<sup>7</sup>.

Para las cuestiones que tratamos en esta reflexión, resulta sugerente el cruce de los nombres propuestos para la redacción con el Anexo II<sup>8</sup> del citado informe, donde se recoge, a manera de índice tentativo, los epígrafes que debería tener *América Latina en sus artes*. Estos datos ayudan a sentar las pautas de cómo, en los comienzos de años 70, se propone la sistematización, jerarquización y estudio del arte latinoamericano, presentado en un volumen único.

Finalmente, la publicación apareció en el año de 1974 y en ella no figuraron muchos de estos nombres indicados para la redacción de los capítulos en aquella reunión inicial, como por ejemplo los de Aracy y Marta Traba (BAYÓN, 1974).

En la correspondencia intercambiada entre Damián y Aracy, sabemos que, después de varias proposiciones de temas de trabajo a la brasileña y de la negación de un viaje por otros países de la región, Aracy Amaral declina la invitación inicial, incidiendo en el siguiente punto

[...] Al decir verdad, el tema es interesante, pero sin poder coger las informaciones directamente en los lugares necesarios no me parecería también posible, en tan poco tiempo, realizar algo bueno, efectivamente, sobre toda América Latina: como ud.

---

5 Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-AL-ALSA-001.

6 En el Informe Final figura el siguiente listado de posibles nombres para la redacción: Aracy Amaral, Miguel Arroyo, Alfredo Boulton, Luis Cardoza y Aragón, Leopoldo Castedo, Hernán Crespo, Jorge Juan Crespo de la Serna, Justino Fernández, Fermín Favre, Juan García Ponce, Enrique Lihn, Tomás Maldonado, Federico Moraes, José Ricardo Morales Malva, Luis Oyarzún Peña, Julio Payró, Alberto Pérez, Clarival do Prado Valladares, Ida Rodríguez Prampolini, Antonio R. Romera, Jorge Romero Brest, Martha Traba (sic), Emilio Westphalen, Saúl Yurkievich, Walter Zanini (Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-AL-ALSA-001).

7 Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-AL-ALSA-003 – Carta de Damián Bayón a Aracy Amaral con fecha de 23/3/1972.

8 Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-AL-ALSA-002 – Anexo II – América Latina en sus artes, p. 7-10.

sabe, aunque semejante en muchos puntos, es bien distinta la situación en Uruguay, Argentina, Brasil y Venezuela, por ejemplo<sup>9</sup>.

Con esta aseveración, la historiadora deja patente que, si bien hubiera una voluntad de una elaboración de un cuerpo teórico conjunto sobre la producción estética de la región, este no podría estar supeditado a una voluntad homogeneizadora y sin matices locales.

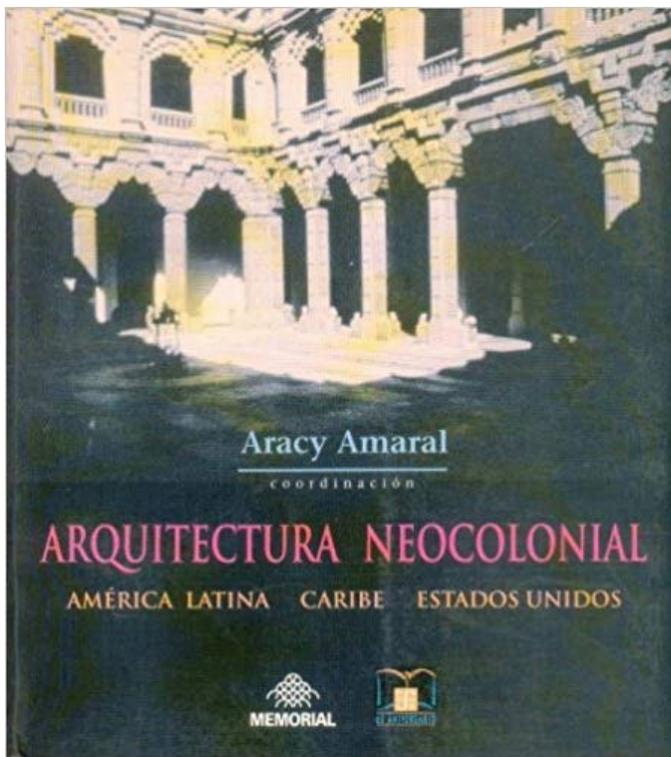
Es posible hacer enlazar este proyecto de Bayón con *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos* (Figura 2), coordinado por Aracy Amaral y editado por el Memorial da América Latina y el Fondo de Cultura Económica. Coincidentemente, el libro resultante de este proyecto fue publicado en 1994, 20 años después de aquel ya canónico texto, coordinado por Bayón.

Dentro de los fondos AAA se encuentran más de 600 elementos relacionados a la concepción y consecución de ese libro<sup>10</sup>. Entre la rica y vasta correspondencia, nos deparamos con nombres fundamentales en el estudio de la arquitectura de América Latina, como puede ser el de Ramón Gutiérrez, Enrique Xavier de Anda Alanís, Roberto Segre, Alberto Petrina, Margarita Gutman, Germán Téllez, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, entre otros. La interrelación entre estos nombres evidencia dos supuestos: la reunión de los mayores (y más críticos) arquitectos e historiadores de la arquitectura para pensar la creación y los usos de lo neocolonial en América Latina; pero también la elaboración de textos que evidenciaban las características propias de cada territorio – sus particularidades – en diálogo con el conjunto de países de la región. Esto apunta a cierto carácter emancipador y no homogeneizante, – glocal dirían otros – que los Estudios Latinoamericanos caminarán entrada la década de los 90.

---

9 Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-AL-ALSA-044 – Carta de Aracy Amaral a Damián Bayón con fecha de 15/9/1972.

10 Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-ARQNEO 001 a 603.



**Figura 2** – Cubierta del libro *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, coordinado por Aracy Amaral, publicado en 1994

Regresando a los años 70, momento de forja de lo “latinoamericano estético”, tenemos como hito fundamental de este proceso la I Bienal Latino-americana de São Paulo (Figura 3), celebrada en 1978<sup>11</sup>. Prácticamente todos los nombres de intelectuales, críticos e historiadores citados en los párrafos anteriores estuvieron relacionados, directa o indirectamente, con la realización de este certamen o, en otros casos, se vieron implicados en la cancelación de su continuidad. El acervo recopilado por Amaral sobre este importantísimo y, por veces, olvidado evento reúne más de 100 documentos – correspondencia, actas e informes de reuniones, artículos publicados en la prensa de época, que pueden ayudar a entender los ideales buscados en la elaboración de aquella bienal regional, a través del entramado de lazos y relaciones analizados en estas comunicaciones.

---

11 La Bienal fue celebrada entre los días 3 de noviembre y 17 de diciembre de 1978 en el Pavilhão Armando de Arruda Pereira del Parque do Ibirapuera. Reunió a más de 160 artistas procedentes de 13 países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, El Salvador, Ecuador, Honduras, México, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1978).



**Figura 3** – Cubierta del catálogo de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo celebrada en el Parque do Ibirapuera en 1978

La documentación nos ayuda a trazar la línea de actuación de estos agentes – vinculados con la defensa y con la puesta en valor de un arte latinoamericano –, desde las pautas y sugerencias indicadas en las reuniones previas ocurridas en el año 1977<sup>12</sup>, pasando por las críticas e inclinaciones de las opiniones durante el evento<sup>13</sup> y, finalmente, la cancelación de la siguiente edición en 1980 y el lanzamiento de una convocatoria – impulsada en fuerte medida por Aracy Amaral – de la Reunião de Consulta de Críticos de Arte de América Latina<sup>14</sup> en el mismo año 80 en la ciudad paulistana.

Los críticos e intelectuales ahí reunidos – la *creme de la creme* de la crítica de arte latinoamericana –<sup>15</sup> tenían como punto clave de discusión el de deliberar sobre el devenir de la Bienal y cambiar o no su rumbo hacia una vitrina para el

12 La primera reunión fue celebrada el 11 de septiembre de 1977 con la participación de Aracy Amaral, Damián Bayón y Fábio Magalhães (Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-BIELA-002). Exactamente un mes después ocurrió la siguiente, contando con Jorge Glusberg, María Luisa Torrens, María Elena Ramos, Fábio Magalhães e Frederico Moraes, además de Aracy Amaral (Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-BIELA-003).

13 Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-BIELA-006 a 009.

14 Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-BIELA-044 y 046.

15 La relación completa de los invitados y asistentes a la reunión aparece descrita en el *Relatório final da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina* (Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-BIELA-046). Asimismo, en el mismo documento se recoge los motivos de ausencia de algunos de los críticos de arte como, por ejemplo, Marta Traba. Traba, aunque no asistió la reunión, envió una comunicación escrita que fue leída en el plenario de la reunión (Fundo Aracy Abreu Amaral, Arquivo do IEB/USP, código de referencia AAA-BIELA-043 y 046).



Siguiendo las pistas dejadas por el fondo AAA, llegamos a la emblemática exposición *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*<sup>16</sup> (Figura 4), una enciclopédica muestra con más de 400 obras, ideada por Waldo Rasmussen – director del Programa Internacional del Museum of Modern Arte (MoMA) – en el paradigmático año de 1992, momento de las conmemoraciones del V Centenario de la llegada europea en América (RIBEIRO DOS SANTOS, 2019). La curaduría de Rasmussen fue asesorada por 10 especialistas latinoamericanos, incluyendo Aracy Amaral y otros profesionales, por veces citados en este escrito<sup>17</sup>. En el fondo AAA relacionado con *Artistas latinoamericanos...* encontramos a 123 documentos<sup>18</sup>, que pueden resultar esenciales para entender este nuevo impulso a la “idea del arte latinoamericano” ocurrido en aquellas fechas<sup>19</sup> y que incidió en distintos países europeos y en los Estados Unidos.

Entre tanto, cabe apuntar que el interés de Rasmussen – y del MoMA por asimilación – no fue algo novedoso. Como se recoge en el catálogo de la muestra, el comisario venía trabajando desde los años 1960 con artistas y colecciones de América Latina, buscando su introducción en el mapa central del arte (RASMUSSEN, 1992). Este tejido de relaciones con el MoMA y con Rasmussen, también podemos confirmar con el análisis del material del fondo del IEB/USP: algo más de una decena de documentos describen su actuación en el Latin American Committee organizado por el MoMA<sup>20</sup>, en el mismo año de aquella primera bienal latinoamericana, 1978.

Con esta breve e inicial revisión sobre el archivo documental reunido por Aracy Amaral relacionado a sus labores “latinoamericanistas” queríamos dejar patente como, desde la investigación de este tipo de fuentes documentales, podemos trazar caminos y puentes entre los agentes que promovieron, teorizaron y forjaron determinado momento cultural. Este tipo de análisis nos conduce a investigaciones que apartan

---

16 La exposición se exhibió en la Plaza de Armas de Sevilla, durante la celebración de la Exposición Universal de 1992 entre el 11 de agosto y el 12 de octubre de 1992. Posteriormente, fue instalada en el Musée National D'Art Moderne Centre Georges Pompidou y Hôtel des Arts (10 de noviembre de 1992 a 11 de enero de 1993), Joseph-Haubrich Kunsthalle (8 de febrero a 25 de abril de 1993) y finalmente en el MoMA (7 de junio al 7 de septiembre de 1993).

17 Los asesores de la exposición fueron: Aracy Amaral, Rita Eder, Paulo Herkenhoff, Ariel Jiménez, Ángel Kalenberg, Susana Torruella Leval, Lilian Llanes, Samuel Paz, Sylvia Pandolfi y Eduardo Serrano.

18 Fondo Aracy Abreu Amaral, Archivo do IEB/USP, código de referencia AAA-LAATC-001 a 123.

19 A finales de los 80 e inicios de la década de 1990 se revivió el interés por la difusión y promoción del arte latinoamericano con exposiciones, inauguración de instituciones, simposios, etc. Para ampliar sobre el tema, véase Ribeiro dos Santos, 2019. Como anécdota que evidencia este incremento de la actividad, en una carta que Aracy Amaral envía a Rasmussen en 13/7/1992, se excusa de no poder asistir a la inauguración de *Artistas Latinoamericanos...* en Sevilla, pues en fechas posteriores, muy cercanas, tendría que viajar a las Islas Canarias para un simposio relacionado a la exposición *Voces de Ultramar: Arte de América Latina y Caribe, 1910 – 1960* (Fundo Aracy Abreu Amaral, Archivo do IEB/USP, código de referencia AAA-LAATC -056).

20 Fondo Aracy Abreu Amaral, Archivo do IEB/USP, código de referencia AAA-MALA-001 a 012.

el foco del objeto, complejizando las redes relaciones e evidenciando el complejo enmarañado social, histórico y político que enmarca el hecho artístico y cultural.

## SOBRE A AUTORA

**RENATA RIBEIRO DOS SANTOS** é doutora em História pela Universidade de Granada. Atualmente é professora e pesquisadora do Departamento de História da Arte e Musicologia da Universidade de Oviedo (UNIOVI), Espanha.

E-mail: ribeirorenata@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0002-2008-1579>

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. Críticos de América Latina votan contra una bienal de Arte Latinoamericano. *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina de Hoy*, Medellín, v. 2, n. 6, 1981, p. 36-41.
- \_\_\_\_\_. Marta Traba: décadas vulnerables. *Arte en Colombia: Internacional*, Bogotá, n. 23, 1984, p. 17-19.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial da América Latina y Fondo de Cultura Económica, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Damián Bayón: um olhar sobre a América*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1995.
- BARRAGÁN, Paco. 1978: el año en que América Latina dejó de creer en sí misma. *Artishock: Revista de Arte Contemporáneo*, s.p., 2019. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2019/04/15/1978-el-ano-en-que-america-latina-dejo-de-creer-en-si-misma>>. Acesso em: 10 fev. 2020.
- BAYÓN, Damián (Coord.). *América Latina en sus artes*. Madrid: Siglo XXI Editores y Unesco, 1974. (América Latina en su cultura).
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da I Bienal Latino-americana de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1978.
- MORETHY COUTO, Maria de Fátima. La cuestión latinoamericana en las bienales realizadas no Brasil. *Caiana*, Buenos Aires, n. 10, 2017, p. 48-60.
- MOYSSÉN, Xavier. Artes plásticas na Semana de 22, de Aracy Amaral. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. XII, n. 48, 1978, p. 185-196.
- RASMUSSEN, Waldo (Coord.) *Artistas latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla: Tabapress, 1992.
- RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. *Arte Contemporáneo Latinoamericano en España: dos décadas de exposiciones (1992-2012)*. Granada: Editorial UGR, 2019.

## **MISSÃO**

A *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* tem como missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

## **CRITÉRIOS PARA APRESENTAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS**

### **CONDIÇÕES GERAIS**

- A *RIEB*, de periodicidade quadrimestral, tem caráter multidisciplinar e publica artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros (em português, espanhol, francês, italiano e inglês).
- A *RIEB* aceita artigos de portadores de título de doutor, bem como de doutorandos inscritos em programas regulares de pós-graduação no Brasil e no exterior.
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela *RIEB* devem ser submetidos em formato digital através do portal SciELO de submissões: <http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo consideradas a autenticidade e a originalidade do trabalho.
  - a) Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
  - b) Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
  - c) O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial e padrão gráfico.

### **RESPONSABILIDADES**

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na *RIEB*.

- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.
- Fica estritamente restrita aos autores dos artigos a responsabilidade pela reprodução das imagens e pelos termos de autorização se houver detentor de direitos autorais. Essas imagens devem conter créditos e legendas.
- A RIEB não se responsabiliza pela redação nem pelos conceitos emitidos pelos colaboradores/autores dos artigos.
- Os autores asseguram que o artigo é inédito e não está sendo avaliado por nenhuma outra publicação. Não são considerados inéditos artigos cujo conteúdo advém diretamente de capítulos de mestrados e doutorados disponíveis em bancos digitais de teses e dissertações.

## **FORMA E PREPARAÇÃO DE ORIGINALS**

### **Padronização do trabalho enviado**

#### *1. Formatação*

- Programa: word, edição 97-2003, formato .doc; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: times new roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

#### *2. Quantidade de caracteres*

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços).
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços).
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços).

#### *3. Citações*

A forma de citação deve seguir o padrão ABNT NBR 10520/2002 (Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação).

- Para a indicação da fonte, deve-se utilizar o sistema (AUTOR, data, p.) logo após a citação.
- Caso o nome do autor já esteja incluído na sentença e a citação seja dire-

ta, é necessário acrescentar data e número de página entre parênteses. Ex.: De acordo com Candido (1988, p. 53), “a literatura comparada foi instituída...”. Ver: item 6.3 Sistema autor-data (ABNT NBR 10520/2002).

- Citações diretas com até três linhas devem entrar no corpo normal do texto, entre aspas duplas. Aspas simples devem ser utilizadas para indicar citação dentro de citação. Incluir (AUTOR, ano, p.) logo após a citação.
- A partir de quatro linhas, as citações, sem aspas, devem estar separadas por uma linha (antes e depois), corpo 11, a 2 cm da margem, texto justificado, com indicação (AUTOR, ano, p.) logo depois.
- Supressões, interpolações, comentários devem estar indicados com o uso de colchetes: [...], [ainda de acordo com ele] etc.
- Quando a citação incluir texto traduzido ou destaque tipográfico realizado pelo autor, além dos dados da obra de que foi extraído o trecho, na nota de rodapé relacionada à citação deve constar: (tradução nossa/minha) ou (grifos nossos/meus).
- Toda citação deve ser seguida da indicação (AUTOR, ano, p.), permitindo sua identificação nas referências. Se houver duas ou mais obras de mesmo autor no mesmo ano, é necessário acrescentar letras (a, b, c...) ao lado do ano para que a publicação possa ser identificada.
- Se houver mais autores com o mesmo sobrenome e mesmo ano de obra, indicar o prenome: (SOUZA, Américo, ano).

#### 4. Notas, referências, resumo/abstract

- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição ou tenha sido baseado em algum outro artigo, essa informação deve ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es), e conter, no máximo, 360 caracteres.
- Resumo e *abstract* – incluindo de três a cinco palavras-chave/*keywords* – devem conter, juntos, de 1.300 a 1.700 caracteres (incluindo espaços).
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer as respectivas legendas e créditos.
- O artigo deve obedecer à norma ABNT NBR 6023/2002 (Informação e documentação – Referências – Elaboração), colocando-se as referências logo após a citação no sistema (AUTOR, data, p.).

- Notas explicativas devem ser inseridas no rodapé com números arábicos (corpo 10, espaço simples). O número das notas no corpo do texto deve ser elevado.
- A lista de referências deve ser incluída no final do texto, em ordem alfabética pelo sobrenome do autor. Todas as indicações de fontes que foram utilizadas no artigo devem constar nas referências, com recuo da segunda linha na terceira letra da primeira linha (corpo 11).

SOBRENOME, Nome. *Título do livro*: subtítulo. 2. ed. Cidade: editora, ano. (Nome da coleção).

BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/UFRJ/UERJ/PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

BN – Fundação Biblioteca Nacional. Catálogo de discos. Disponível em: <[http://catcrd.bn.br/scripts/odwpowrzk.dll?INDEXLIST=discos\\_pr:discos](http://catcrd.bn.br/scripts/odwpowrzk.dll?INDEXLIST=discos_pr:discos)>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

GARCIA, Walter. Cordialidade, melancolia, modernidade: o trabalho de João Gilberto. Conferência de encerramento. Comunicação oral. In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA, 2. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

HEMEROTECA Digital. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[bndigital.bn.br/hemeroteca-digital](http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital)>. Acesso em: ago. 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.

\_\_\_\_\_. *Visão do paraíso – os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

IMS – Instituto Moreira Salles. Acervo musical. Disponível em: <<http://acervo.ims.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018

IVAN, o Terrível. Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1944-1958. (187 min.), 35 mm, PB.

MANO BROWN. Mano Brown. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 46, nov./2000-jan. 2001, sem paginação. Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*, Campinas, v. 15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

O NOME da rosa. Produção de Jean-Jaques Annaud. São Paulo: Tw Vídeo distribuidora, 1986. 1 Videocassete (130 min.): VHS, Ntsc, son., color. Legendado. Port.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).

SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE DIREITOS HUMANOS FUNDAMENTAIS, I, 2015. *Anais...*

Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/oB8SmtNUcsztGYt8oUXhRdHZlcDg/view>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão?* – a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775). 2004. 338 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- É necessário inserir o DOI (Digital Object Identifier) de cada referência bibliográfica – quando houver – (que pode ser encontrado no *site* [www.crossref.org](http://www.crossref.org)), conforme o exemplo abaixo:

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. *Culture & Musées*, v. 6, n. 1, 2005, p. 131-155. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377>.

## UTILIZAÇÃO DO OPEN JOURNAL SYSTEMS – OJS NO PORTAL SCIELO

### I. Cadastro

- Os autores devem realizar seu registro através do *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>>.

### II. Avaliação cega por pares

Para assegurar a integridade da avaliação por pares cega, para submissões à revista, deve-se tomar todos os cuidados possíveis para não revelar a identidade de autores e avaliadores entre os mesmos durante o processo. Isso exige que autores, editores e avaliadores (que podem enviar documentos para o sistema como parte do processo de avaliação) tomem algumas precauções com o texto e as propriedades do documento:

1. O autor do documento deve excluir do texto seu nome, substituindo por “Autor”.
2. A filiação do autor à respectiva instituição, e-mail e minicurrículo também devem ser excluídos.
3. Em documentos do Microsoft Office, a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento:

### **Passo 1**

- a) Arquive o texto original e faça a verificação numa cópia do documento.
- b) Abra a cópia e exclua nome do autor (substituindo por “Autor”), sua filiação (\*), identificação de “patrocínio” ou origem do texto (\*\*) etc., colocando em seu lugar asteriscos. Verifique todo o arquivo, excluindo minicurrículo e e-mail, por exemplo.
- c) Clique no **Botão do Microsoft Office**  (no alto, à esquerda). Vá em **Preparar** e clique em **Inspecionar documento**.
- d) Na caixa de diálogo **Inspetor de documentos**, selecione todas as caixas que aparecem.
- e) Clique em **Inspecionar**.
- f) Ao lado de cada caixa selecionada, clique em **Remover Tudo**.
- g) Feche o arquivo, salvando suas alterações.

### **Passo 2**

- a) Localize o arquivo na pasta em que foi salvo. Clique nele com o botão direito do mouse e abra suas **Propriedades**.
- b) Na aba **Detalhes**, clique em **Remover propriedades e informações pessoais**, que aparece (geralmente em azul) na parte de baixo da janela.
- c) Selecione a caixa **Remover as seguintes propriedades deste arquivo**.
- d) Clique em **Selecionar tudo** (embaixo, à direita) e em **Ok**.

4. É de responsabilidade do autor o envio de arquivo que não o identifique para garantir avaliação imparcial dos pareceristas e para que seu texto não seja descartado.
5. Caso o artigo seja aprovado, ao receber a súmula com as orientações dos pareceristas, o autor deve incluir no arquivo todos os dados extraídos para não identificar a autoria do texto: nome, instituição a que está afiliado (nome por extenso, sigla, cidade, estado, país), minicurrículo/pequena apresentação (no máximo, 5 linhas), e-mail etc.

### III. *Submissão on-line*

- Os autores poderão enviar seus trabalhos a partir do seguinte *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>>.
- Os artigos devem ser enviados de acordo com as normas de formatação e condições para submissão de artigos da *RIEB*.
- O tamanho máximo permitido para *upload* de arquivos no sistema OJS é de 10MB.
- As imagens, bem como as respectivas legendas (com referência completa de autoria, instituição detentora de direitos autorais e autorização para publicação), devem ser numeradas e inseridas no corpo do texto.

