

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ROSALIA RITA EVALDT PIROLI

CULTURA POPULAR E FOLCLORE EM *MACUNAÍMA*, DE MÁRIO DE ANDRADE, E
HISTÓRIAS DE ALEXANDRE, DE GRACILIANO RAMOS

CURITIBA

2016

ROSALIA RITA EVALDT PIROLI

CULTURA POPULAR E FOLCLORE EM *MACUNAÍMA*, DE MÁRIO DE ANDRADE, E
HISTÓRIAS DE ALEXANDRE, DE GRACILIANO RAMOS

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, no Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Pirolli, Rosalia Rita Evaldt
Cultura popular e folclore em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e
Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos / Rosalia Rita Evaldt
Pirolli – Curitiba, 2016.
162 f.

Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

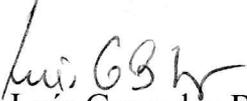
1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. 2. Andrade, Mario de, 1893-
1945. 3. Cultura popular - Folclore. 4. Ficção brasileira. I.Título.

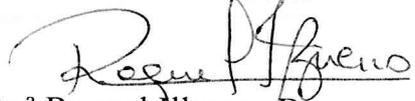
CDD B869.35

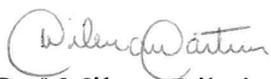


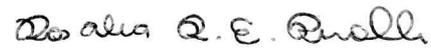
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

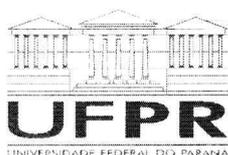
Ata Ata septingentésima trigésima sexta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **ROSALIA RITA EVALDT PIROLI**. No dia trinta e um de março de dois mil e dezesseis, às nove horas, no LAB06, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Luís Gonçalves Bueno de Camargo, Presidente, Raquel Illescas Bueno e Milena Ribeiro Martins, designadas pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**CULTURA POPULAR E FOLCLORE EM MACUNAÍMA, DE MÁRIO DE ANDRADE, E HISTÓRIAS DE ALEXANDRE, DE GRACILIANO RAMOS**”, apresentada por **ROSALIA RITA EVALDT PIROLI**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada uma das examinadoras para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Luís Gonçalves Bueno de Camargo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia trinta e um de março de dois mil e dezesseis.


Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo


Dr.ª Raquel Illescas Bueno


Dr.ª Milena Ribeiro Martins


Rosalia Rita Evaldt Pirolli



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **ROSALIA RITA EVALDT PIROLI** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Luís Gonçales Bueno de Camargo, Presidente, Raquel Illescas Bueno e Milena Ribeiro Martins arguiram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação "**CULTURA POPULAR E FOLCLORE EM MACUNAÍMA, DE MÁRIO DE ANDRADE, E HISTÓRIAS DE ALEXANDRE, DE GRACILIANO RAMOS**".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo (Presidente)		Aprovada
Dr ^a Raquel Illescas Bueno		Aprovada
Dr ^a Milena Ribeiro Martins		Aprovada

Curitiba, 31 de março de 2016.

Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

À Andressa, a constelação que me ajuda a manter o rumo.

Agradecimentos

Ao Luís Bueno de Camargo, meu orientador, por ter aceitado orientar este trabalho e pelas conversas que surtiram efeitos tão produtivos nesta pesquisa.

Às professoras Milena Ribeiro Martins e Raquel Illescas Bueno. À Milena, pelas aulas sobre Mário de Andrade, ainda na graduação, e pela ideia de explorar o até então desconhecido *Histórias de Alexandre*. À Raquel, também pelas aulas sobre Mário de Andrade, já na pós-graduação, que me ajudaram a encontrar uma perspectiva mais interessante para este trabalho. A ambas, por terem gentilmente aceitado compor as minhas bancas de qualificação e de defesa.

Ao meu pai, pelas histórias sobre o Amazonas, ouvidas várias e várias vezes ao longo da infância. À minha mãe, por sempre se lembrar das “beirolinhas da tia Caetana” da minha avó.

A todos os professores de literatura que participaram da minha formação.

Aos amigos – não vou nomeá-los por motivo de “Ai! Que preguiça!”.

À CAPES, que contribuiu financeiramente para a realização deste estudo.

Às bandas de post rock, Sigur rós e Explosions in the sky, pelo transe necessário para a escrita desta dissertação.

Aos meus gatos, pelos ronrons na hora do pânico.

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! Muito longe de mim
Na escuridão ativa da noite que caiu
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu.

Descobrimento, Mário de Andrade

– Ora, seu Firmino! Exclamou Alexandre. Para que diz isso? Embarca. Todos nós embarcamos, é da natureza do homem embarcar em canoa furada. Tudo neste mundo é canoa furada, seu Firmino. E a gente embarca. Nascemos para embarcar.

Histórias de Alexandre, Graciliano Ramos

RESUMO

Este trabalho abordará as relações entre a cultura popular, o folclore e parte da obra de Mário de Andrade e Graciliano Ramos. Essas relações serão compreendidas e problematizadas a partir de três pontos principais, discutidos desde o princípio da constituição e consolidação dos estudos folclóricos no Brasil, quais sejam: i) o desenvolvimento do conceito de folclore, em oposição a uma cultura oficial, erudita, ii) a noção de decadência do folclore e da cultura popular, pressupondo um iminente risco de desaparecimento dessas manifestações diante da modernização e do crescimento urbano e iii) a ideia recorrente de buscar no folclore um elemento representante da identidade nacional ou, pelo menos, revelador de traços genuinamente brasileiros. Em um primeiro momento, iremos recuperar, por meio do aporte teórico fornecido por pesquisadores e folcloristas dos séculos XIX e XX, tais como Couto de Magalhães, Celso de Magalhães, Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo, as diversas variantes teóricas na definição de cultura popular e de folclore. Em um segundo momento, passaremos à análise das obras *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e *Histórias de Alexandre* (1944), de Graciliano Ramos. Nosso objetivo consistirá não apenas em apontar individualmente as concepções existentes nessas obras referentes ao folclore e à cultura popular, mas também comparar as semelhanças e as diferenças dessas concepções relativamente aos dois autores.

Palavras-chave: Cultura popular, folclore, nacionalidade, Graciliano Ramos, Mário de Andrade

RÉSUMÉ

Ce mémoire présentera les relations entre la culture populaire, le folklore et les œuvres de Mário de Andrade et de Graciliano Ramos. Ces relations seront comprises et problématisées à partir de trois points principaux, discutés dès la consolidation des études folkloriques : i) le développement du concept de folk-lore opposant la culture officielle, ii) la notion de décadence du folklore et de la culture populaire liée au risque de disparition de ces manifestations en face de la modernité et de l'urbanisation croissante et iii) l'idée de chercher, dans le folklore, un élément qui puisse représenter l'identité nationale ou, du moins, révéler quelques traits de ce caractère. Dans un premier moment, nous irons discuter, à partir des apports théoriques développés par des chercheurs et des folkloristes brésiliens du XIX^e et XX^e siècle, tels que Couto de Magalhães, Celso de Magalhães, Sílvio Romero et Luís da Câmara Cascudo, les différentes définitions de culture populaire et folklore. Ensuite, nous menerons l'analyse des œuvres littéraires *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, et *Histórias de Alexandre* (1944), de Graciliano Ramos. Notre but sera de montrer les conceptions à propos de la culture populaire et du folklore dans chaque livre et établir des relations entre leurs points de contact par rapport à cette thématique.

Mots-clés: Culture populaire, Folk-lore, identité nationale, Graciliano Ramos, Mário de Andrade

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – 1ª edição – Ed. Leitura	96
Figura 2 – 6ª edição – Ed. Martins	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CULTURA POPULAR E FOLCLORE	13
1.1 DEFININDO CULTURA POPULAR	13
1.2 ORIGEM DOS ESTUDOS FOLCLÓRICOS	20
1.3 CULTURA POPULAR E NACIONALIDADE	24
1.4 ESTUDOS FOLCLÓRICOS NO BRASIL NO FINAL DO SÉCULO XIX – MULTIPLICAÇÃO DAS COLETÂNEAS	26
1.4.1 Couto de Magalhães e o <i>Selvagem</i>	28
1.4.2 Celso de Magalhães: em busca da originalidade do romanceiro nacional	31
1.4.3 Sílvio Romero: uma imagem nervosa do Brasil	34
1.5 ESTUDOS FOLCLÓRICOS NO BRASIL NO SÉCULO XX	40
2 MÁRIO DE ANDRADE	43
2.1 MÁRIO DE ANDRADE: A ETNOGRAFIA E O FOLCLORE	45
2.2 CONCEPÇÃO E RECEPÇÃO DE <i>MACUNAÍMA</i>	53
2.3 <i>MACUNAÍMA</i> , FOLCLORE E A CULTURA POPULAR	56
2.3.1 O narrador culto e o herói popular	56
2.3.2 O Brasil mágico de <i>Macunaíma</i> e a acumulação de motivos populares	64
2.3.3 A decadência do herói e da cultura popular	72
3 GRACILIANO RAMOS	84
3.1 GRACILIANO RAMOS: CRONISTA DO NORDESTE	84
3.2 RECEPÇÃO E PERCURSO EDITORIAL DE <i>HISTÓRIAS DE ALEXANDRE</i>	88
3.3 <i>HISTÓRIAS DE ALEXANDRE</i> E A CULTURA POPULAR	94
3.3.1 Enquadramento e esquema narrativo	95
3.3.2 Cultura popular e folclore nas narrativas de Alexandre	106
3.3.3 Ouvintes de Alexandre	123
3.3.4 Plano da narração e plano da narrativa	134
4 MÁRIO DE ANDRADE E GRACILIANO RAMOS – FOLCLORE, CULTURA POPULAR, LÍNGUA E NACIONALIDADE	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	157

INTRODUÇÃO

No final do século XIX, o interesse pela cultura popular – incluindo o que se chama convencionalmente de Folclore – que tomara a Europa chega finalmente ao Brasil. Historiadores e pesquisadores de diversos campos em formação, como a etnologia e os próprios estudos folclóricos, procuravam compreender esse aspecto da vida cultural brasileira. Tais discussões, porém, não ficaram restritas apenas a esses campos, repercutindo também no meio literário, envolvendo críticos e escritores. Os sinais mais visíveis desse fenômeno são os numerosos artigos que passam a ser publicados na imprensa, a multiplicação dos estudos – tanto bibliográficos quanto etnográficos – e a publicação de coletâneas de contos e poesia popular. O trabalho com esse material revela preocupações de natureza muito diversa, tais como a preservação desse patrimônio cultural, a busca das origens da literatura nacional e da nacionalidade em si, a inserção dessa produção cultural dentro da tradição lusoeuropeia e o mapeamento das influências das várias populações que constituíram o país.

Nesse primeiro momento, a preocupação maior dos estudiosos é apreender o que existe, de fato, dentro de nossas fronteiras, quais são as manifestações populares sobreviventes, como elas se relacionam entre si e com a herança cultural indígena, africana e europeia, como e por que elas variam e quais são os melhores instrumentos para coleta e registro. Podemos afirmar que se trata majoritariamente de um momento de compreensão e de sistematização da cultura popular e de seus estudos.

No final dos anos 1920, já com uma base relativamente sólida nesse campo, parece-nos que, apesar de persistirem ainda os estudos de sistematização – como constatamos com a monumental obra de Luís da Câmara Cascudo –, inicia-se também uma movimentação artística na arte erudita a partir da cultura popular, seus temas e suas formas características. Nesse sentido, procuraremos compreender, nesta dissertação, como a obra de dois autores centrais da literatura brasileira do

século XX, Mário de Andrade e Graciliano Ramos, que são, geralmente, distanciados entre si pela crítica por conta de seus projetos estéticos distintos, se constituem relativamente à cultura popular.

Para dar conta dessa proposta, iremos, no primeiro capítulo, compreender como se constituiu e se consolidou a área dos estudos folclóricos, primeiramente na Europa a partir do século XVIII e, posteriormente, no Brasil. Aqui, é essencial que possamos definir cuidadosamente cultura popular e folclore, assim como apontar suas relações com o nacionalismo e a língua. É importante lembrar que, nesse momento, não havia ainda uma delimitação clara que distinguisse cultura popular e folclore – como há, atualmente, entre os folcloristas – e que esses dois termos eram utilizados normalmente de forma intercambiável.

O interesse pela cultura popular, segundo o historiador inglês Peter Burke, acontece em um momento em que a atenção dos estudiosos se volta para o povo, sua produção artística e suas manifestações espirituais. Dessa forma, a oposição entre a cultura erudita e popular se faz presente, nessa discussão, na origem própria dos estudos folclóricos. De um lado, temos a cultura erudita, associada ao mundo da escrita, com tendência a ser vista como uma produção universalizante e cujo acesso se restringe a um seleto grupo de iniciados. Do lado oposto, a cultura popular é considerada como produto de uma classe subalterna, iletrada em sua grande maioria, de características marcadamente regionais e cuja transmissão se dá pela frágil via da oralidade. Entretanto, o distanciamento entre essas duas instâncias – popular e erudita – não é sistemático, mas envolve uma série de complexas relações que incluem, por exemplo, a questão do predomínio hegemônico de um certo grupo de manifestações mais prestigiadas como denominador comum de cultura, assim como mecanismos de valorização e de apropriação cultural.

Além disso, o início dos trabalhos nessa área apresenta também outra característica interessante. A cultura popular, compreendida como a cultura de grupos geograficamente ou socialmente isolados corria, segundo os estudiosos, um iminente risco de desaparecimento diante dos primeiros contatos com determinados elementos da civilização. A cultura popular era vista, portanto, como uma remanescência mais ou menos persistente do passado, um repositório de textos,

práticas e tradições cujo fado, sem a intervenção desses estudos, seria o inevitável desaparecimento. Tais percepções não se restringiram, no entanto, apenas ao seu campo de investigação, mas ecoaram fortemente também no meio literário. A cultura popular proporcionou, de certo modo, um impulso renovador na literatura no início do século XX, agindo como uma espécie de lufada de ar fresco, de musicalidade e de colorido.

Para embasar essas afirmações, iremos nos deter, no segundo e no terceiro capítulo desta dissertação, em um determinado conjunto da obra de Mário de Andrade e de Graciliano Ramos: a produção enquanto cronistas – *O Turista aprendiz* (1976) e *Viventes das Alagoas* (1962) –, os numerosos estudos e ensaios sobre o folclore brasileiro, deixados pelo escritor paulista e, sobretudo, *Macunaíma* (1928) e *Histórias de Alexandre* (1944). Nosso interesse é compreender como esses dois autores – que produziram literatura nesse mesmo período, mas são distanciados pela historiografia literária – discutiram, problematizaram e, principalmente, tematizaram literariamente a cultura popular e o folclore.

No quarto capítulo, finalmente, procuramos recuperar possíveis continuidades, rupturas e reformulações no tratamento literário da cultura popular e do folclore relativamente à produção ficcional dos dois autores aqui trabalhados. Para dar conta dessa proposta, selecionamos dois aspectos que serão continuamente recuperados em nossa análise: a construção das personagens Macunaíma e Alexandre e o tratamento literário dos temas folclóricos e populares. Além disso, outras questões serão desenvolvidas a partir desse eixo principal, tais como a formação de uma nacionalidade genuinamente brasileira, a relação entre cultura erudita e cultura popular e entre a escrita e a oralidade – o meio de transmissão preferencial do folclore.

1 CULTURA POPULAR E FOLCLORE

Para os pesquisadores da cultura popular e do folclore, a delimitação entre essas duas áreas é um verdadeiro problema teórico, ainda que os limites sejam difusos, indistintos, difíceis de serem apontados com precisão. Para ilustrar essa dificuldade, Cáscia Frade (1997, p. 17) menciona uma ideia comum que circula entre os folcloristas desde Luís da Câmara Cascudo: “Tudo que é Folclore, é popular; porém, nem tudo o que é popular, é Folclore”. Essa afirmação confirma que o folclore é apenas mais um elemento no bojo da cultura popular, além de simplificar demasiadamente a questão e comportar alguns problemas conceituais substanciais. Dedicaremos, portanto, as próximas seções à discussão de tais impasses. Como definir tanto cultura quanto a sua categoria “popular”? Como podemos delinear as relações entre cultura popular e folclore? A separação entre essas áreas, apesar de delicada, sempre foi historicamente marcada?

1.1 DEFININDO CULTURA POPULAR

Em seu *Dicionário de conceitos históricos*, Kalina Silva e Maciel Silva enumeram as diversas acepções de cultura que empregamos atualmente, sendo o significado mais simples aquele que engloba todo o conjunto de realizações materiais e aspectos espirituais de um grupo humano. Cultura, de uma forma mais ampla, pode ser, portanto, compreendida como “todo [o] complexo de conhecimentos e toda a habilidade humana empregada socialmente” (SILVA, K; SILVA, M., 2009, p. 85). De modo um pouco mais complexo, Peter Burke, no início

de seu estudo *Cultura popular na Idade Moderna* (2010, p. 11), empresta a definição de A. Kroeber e C. Kluckhohn de cultura como um conjunto de significados, de atitudes e de valores compartilhados, assim como as formas simbólicas através das quais eles são expressos. Desse modo, ao adotar esse conceito, o historiador retira o excesso de peso sobre o caráter de “produto” da cultura – o conjunto de conhecimento ou de habilidades – e acentua preferencialmente o seu aspecto simbólico. Essas duas definições nos mostram que o conceito de cultura assume, atualmente, um escopo abrangente, incluindo tudo o que se pode aprender com um determinado grupo social – da alimentação à organização familiar, dos utensílios domésticos ao calendário de festividades, dos modos de produção às narrativas tradicionais, do vestuário às manifestações espirituais.

Entretanto, definir cultura não é uma tarefa de pouco fôlego, que pode ser facilmente esgotada em alguns poucos parágrafos. Trata-se, ao contrário, de um conceito chave das ciências humanas que tem, ao longo do tempo, se modificado, se desenvolvido, se complexificado. Para nossa pesquisa, podemos prescindir dos mais recentes desdobramentos da área, mas não podemos nos furtar a compreender os diferentes recortes do conceito de cultura – que tiveram impacto no modo de delimitar o que é cultura popular – do século XVI às primeiras décadas do século XX.

Segundo Maria Elisa Cevasco (2008), em meados do século XVI, o termo “cultura”, no mundo europeu, era associado a cultivo e aplicado tanto à agricultura e aos animais de criação quanto, em sentido metafórico, ao desenvolvimento das faculdades espirituais e intelectuais. Um resquício de tal uso aparece, por exemplo, no adjetivo da língua francesa *cultivé*, usado para caracterizar qualquer indivíduo culto, instruído. Porém, essa concepção, associada sobretudo a uma atividade, se modifica ao longo do século XVIII. A palavra “cultura”, então, agrega outros sentidos, dentre os quais a aproximação com o que se compreendia por “civilização”. Dessa forma, cultura passa a denominar também o “processo geral de progresso intelectual e espiritual tanto na esfera pessoal como social” (CEVASCO, 2008, p. 9). Nesse caso, reforça-se sobretudo a ideia de avanço, de progresso.

Entretanto, essa aproximação entre “cultura” e “civilização”, sendo a primeira

um produto da segunda, será questionada logo na sequência, a partir de meados do século XVIII. Essa associação será criticada principalmente quando compreendida segundo uma visão normativa como, por exemplo, na oposição entre “civilizado” e “bárbaro” e tudo que decorre de tal dicotomia. Enquanto isso, de acordo com Peter Burke (2010), emerge, em paralelo, um crescente interesse em relação aos conhecimentos e manifestações populares. Essa “descoberta do povo” fazia parte, ainda segundo esse historiador, “de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados” (BURKE, 2010, p. 35). Em contrapartida a um racionalismo exacerbado, apresentava-se a ingenuidade, a intuição e a “ignorância” populares. Opondo-se ao aspecto polido e artificial atribuído à arte – tanto em suas manifestações visuais, quanto escritas –, emergia, pois, o natural, o selvagem e o exótico. Além disso, Maria Elisa Cevasco chama atenção para esse momento, reforçando a ideia da valorização de uma cultura que havia sido, até então, deixada de lado pela “civilização”, pela “cultura oficial”. E essa cultura popular poderia ser uma saída, um modelo alternativo de organização social, de expressão artística, de modo de vida, de recorte de mundo:

Durante o romantismo, em especial na Inglaterra e na Alemanha, passou a ser usada [a palavra “cultura”] em oposição a seu antigo sinônimo, civilização, como uma maneira de enfatizar **a cultura das nações e do folclore** e, logo, o domínio dos valores humanos em oposição ao caráter mecânico da “civilização” que começava a se estruturar com a Revolução Industrial. (CEVASCO, 2008, p. 10, grifo nosso)

Contudo, Peter Burke (2010, p. 22) nos lembra que, nesse momento de dissociação entre os conceitos de cultura e de civilização, a cultura era igualmente compreendida como o conjunto das artes, da literatura à música. São essas manifestações – principalmente a literatura – que despertaram o entusiasmo e a curiosidade dos estudiosos e interessados pela cultura popular. Dessa forma, não seria incorreto afirmar, pois, que tais pesquisadores procuravam estabelecer relações e equivalências entre a arte erudita e a popular, enriquecendo a primeira graças a um repertório novo e inexplorado e validando a segunda enquanto manifestação de real interesse artístico mesmo aos olhos de uma elite culta, letrada.

Para compreender o aspecto popular atrelado à cultura, Peter Burke prefere

uma definição negativa, definindo-a a partir de tudo o que ela não é. De acordo com esse historiador, a cultura popular não é, de modo geral, nem a cultura oficial, nem a cultura da elite. Pelo contrário, ela está intimamente relacionada às camadas subalternas da sociedade – recorrendo à noção de subalternidade, emprestada de Antonio Gramsci. Entretanto, assim como definir cultura é uma tarefa escorregadia, o mesmo se aplica para delimitar o que é cultura popular.

Ainda segundo Peter Burke, o povo, para os primeiros intelectuais que se voltaram para essa questão, era um grupo “natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade” (BURKE, 2010, p. 33). Aos olhos desses pesquisadores, o povo formava um grupo razoavelmente homogêneo, excluído da experiência da “grande tradição” – em oposição à “pequena tradição”, distinção que iremos tratar adiante – e partilhava de um conjunto de crenças, de festividades, de narrativas, de modos de vida que lhe eram peculiares e distintivos em relação a outros grupos. A cultura popular se opõe, portanto, à cultura legitimada, oficial, erudita, associada às elites.

As distinções entre a cultura popular e a erudita são apontadas por Cáscia Frade (1997), sendo a primeira delas as formas de transmissão. Enquanto a cultura popular é transmitida organicamente, de forma empírica e à margem dos sistemas oficiais de ensino, a cultura erudita se legitima através de instituições tais como grupos escolares, universidades e academias. Consequentemente, a cultura popular é transmitida majoritariamente pela via da oralidade – ainda que Peter Burke mencione, por exemplo, a importância dos folhetos no contexto europeu e poderíamos pensar também no caso do cordel, no Brasil (cf. CASCUDO, 1984, p. 23) –, enquanto a cultura erudita pressupõe a escrita. A segunda grande diferença evocada por Frade é a questão da autoria. Na “grande tradição”, a autoria é mantida e estimulada. As criações são, portanto, de natureza individual, revelando o gênio e a inventividade de um único sujeito. Na “pequena tradição”, no entanto, a autoria é minimizada e acaba se perdendo, ao longo do tempo, passando a ser vista como coletiva. Esse procedimento, de construção coletiva da cultura popular e do repertório folclórico, será um dos elementos centrais de *Macunaíma*, de Mário de Andrade – que analisaremos no segundo capítulo deste trabalho. Tal oposição, apontada por Cáscia Frade, entre cultura popular/oralidade e cultura erudita/escrita é

evocada também no estudo de Peter Burke, por intermédio da definição elaborada pelo antropólogo social Robert Redfield, em 1930. O historiador, citando esse estudioso, explica a distinção entre grande e pequena tradição:

A grande tradição é cultivada em escolas ou templos; a pequena tradição opera sozinha e se mantém na vida dos iletrados, em suas comunidades aldeãs [...]. As duas tradições são interdependentes. A grande tradição e a pequena tradição há muito têm se afastado reciprocamente e continuam a fazê-lo [...]. Os grandes épicos surgiram de elementos de contos tradicionais narrados por muita gente, e os épicos voltaram novamente ao campesinato para modificação e incorporação nas culturas locais. (REDFIELD Apud BURKE, 2010, p. 51)

Cultura erudita e cultura popular são, portanto, colocadas em polos opostos que se repelem. De certo modo, essa oposição parece ser uma consequência da organização social europeia que se apresentava de forma relativamente homogênea, com base na estratificação cultural e social – apesar da existirem grupos, em regiões mais remotas, que se organizavam diferentemente. De um lado, tínhamos, então, uma minoria letrada que participava da “grande tradição” (e, por vezes, também da “pequena tradição”) e do outro, uma maioria iletrada que tinha acesso unicamente à “pequena tradição”.

Porém, Peter Burke afirma que é necessário tomar certas precauções quando se estabelecem categorias estanques como as apresentadas acima. A oposição sistemática entre a minoria letrada e a maioria iletrada, assim como entre a cultura popular e a erudita acabam apagando alguns aspectos interessantes da interação entre essas duas esferas. Segundo o historiador, por exemplo, no final da Idade Média e no início da Idade Moderna, na Europa, as elites participavam ativamente das festividades coletivas, tais como o carnaval florentino, os sermões nas praças, os divertimentos populares de palhaços, bufões e trovadores, que tinham passagem livre das tavernas às cortes. Dessa forma, um certo conjunto de manifestações – romances de cavalaria, sermões, canções folclóricas – circulavam igualmente, pelo menos nesse momento, entre os dois grupos. Peter Burke (2010, p. 56) ressalta também que, apesar de existirem duas tradições culturais – erudita e popular – no início da Europa moderna, elas não se correspondiam simetricamente. Isto é, até o início da Idade Moderna, a elite participava da “pequena tradição” – o

que motivou esse historiador a criar o termo “bicultural” para dar conta da possibilidade de circulação dessa camada social entre as tradições culturais – mas o contrário não acontecia. As camadas populares não tinham o mesmo acesso às duas tradições culturais, ficando restritas às manifestações da “pequena tradição”.

Além disso, Peter Burke também relativiza o que ele próprio chamou de participação das elites na “pequena tradição”. Segundo o historiador, é muito provável que não existisse ainda a associação “entre baladas, livros populares e festas à gente comum” (BURKE, 2010, p. 55). Ou seja, ainda não se associavam as manifestações populares ao caráter “inculto” ou rústico do povo. A questão da hierarquia e do privilégio não parecia ainda ser tão evidentemente marcada em relação ao acesso às diversas manifestações culturais. Além disso, uma outra possibilidade é a de que tanto a nobreza, quanto o clero não lessem as baladas ou escutassem as canções folclóricas da mesma maneira ou pelos mesmos motivos dos camponeses. Para Burke, “participação’ é um termo impreciso. [...] quando os membros da elite liam livros de contos ou baladas, eles podiam estar interessados no folclore, exatamente como alguns intelectuais hoje em dia” (BURKE, 2010, p. 55). Esse eventual interesse de indivíduos letrados pela cultura popular e pelo folclore, quando registrado, constitui uma preciosa documentação para compreender não apenas a relação entre a cultura erudita e a cultura popular, mas também a visão dos indivíduos letrados em relação às manifestações e produções artísticas do povo.

Finalmente, definir o que é cultura popular incorre ainda em um difícil problema. Definindo negativamente, criamos um afastamento entre cultura popular e cultura erudita que, como já vimos anteriormente, nem sempre dá conta das relações que se estabeleceram e se estabelecem ainda hoje entre essas duas instâncias. Apesar de parecer evidente, Peter Burke nos lembra de que a expressão “cultura popular” seria improdutiva se todos os indivíduos de uma determinada sociedade compartilhassem a mesma cultura. Além disso, essa noção cria ainda uma outra complicação: a homogeneização. Quando falamos de cultura popular, a qual “povo” estamos nos referindo? Ao camponês ou aos habitantes das cidades? Dentre os camponeses, qual grupo poderia ser eleito como o melhor representante do aspecto popular, a pequena parcela dos camponeses proprietários de terra – que podiam ser, eventualmente, letrados –, os trabalhadores sazonais, os pastores, os

lenhadores, os carvoeiros, os mineiros ou outros grupos minoritários ainda mais marginais? E dentre os habitantes das cidades que exerciam *métiers* muito diversos, tais como tecelões, sapateiros ou pedreiros? A cultura popular, portanto, estava – e está ainda hoje – longe de ser monolítica; pelo contrário, ela representa um conjunto rico e variado de manifestações culturais. Esses aspectos – a heterogeneidade e a diversidade – serão aspectos bastante recorrentes nas obras de ficção que iremos analisar na segunda parte de nosso trabalho.

Entretanto, quando reunimos um grupo tão heterogêneo de elementos e de manifestações culturais sob o mesmo escopo, corremos o risco de simplificar demasiadamente a discussão, além de apagar relações como, por exemplo, a interdependência apontada por Peter Burke entre a pequena e a grande tradição. É importante lembrarmos, também, que o conceito de cultura popular tem sido utilizado, desde o século XVII, “com objetivos e em contextos muito variados, quase sempre envolvidos com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas” (ABREU, 2003, p. 83). Dessa forma, procuraremos levar em conta qual era a compreensão de Mário de Andrade e de Graciliano Ramos em relação à cultura popular, para minimizarmos os riscos de anacronismo, além de estabelecer continuidades e rupturas entre seus pontos de vista. Dessa forma, parece-nos mais produtivo, como reforça Martha Abreu (2003, p. 84), “considerar a cultura popular como um instrumento que serve para nos auxiliar, não no sentido de resolver, mas no de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural [...]”. Para isso, passamos às seções seguintes, nas quais procuraremos compreender como se desenvolveram, de fato, os estudos folclóricos na Europa e no Brasil, além de apontarmos as principais raízes dos pensamentos acerca da cultura popular que chegam até os autores estudados em nosso trabalho.

1.2 ORIGEM DOS ESTUDOS FOLCLÓRICOS

Como comentamos anteriormente, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, aconteceu um movimento bastante prolífico, que teve início na Alemanha, de “descoberta do povo”. O poeta e filósofo alemão Johann Gottfried von Herder, figura proeminente no estudo da cultura popular na época, distinguia duas instâncias culturais, a *Kultur des Volkes* (do povo) e a *Kultur der Gelehrten* (erudita). Nesse momento, o povo e sua literatura passavam a ser vistos como objetos de grande interesse para os intelectuais; para os quais tal estudo já não era sem tempo. Segundo Peter Burke, para os estudiosos “descobridores”, a cultura popular estava desaparecendo e, se não fosse estudada e registrada rapidamente, desapareceria sem deixar vestígios. Entretanto, apesar desse prognóstico ligeiramente cataclísmico, as coletâneas e coleções de canções, contos e baladas populares proliferaram pela Europa e a cultura popular não desapareceu.

Em 1778, Herder cunha o termo *Volkslied* para nomear as canções populares que ele havia coligido. A partir de então, outras expressões, tais como *Volksmärchen* (designando um tipo particular de conto popular) e *Volkskunde* (que pode ser compreendida como um equivalente de “folclore”, expressão que seria proposta somente alguns anos mais tarde) se tornaram recorrentes, assim como a organização de coletâneas baseadas no trabalho de Herder. Peter Burke (2010, p. 27) cita algumas dessas compilações: a coleção de *byliny* (baladas russas tradicionais), por Kirsha Danilov, em 1804; a coletânea de canções alemãs *Des Knaben Wunderhorn*, por Arnim Brentano, em 1806 e 1808; o até hoje célebre *Contos infantis e domésticos*, dos irmãos Grimm; o conjunto de baladas suecas, por Afzelius-Geijer, em 1814; a reunião de baladas sérvias, por Vik Stefanović Kavadžić, em 1835; a *Kalevala*, de canções finlandesas, por Elias Lönnrot, em 1835. Todos esses exemplos apontam para o interessante fato de que o movimento de descoberta, de valorização e de estudo da cultura popular não foi uniforme:

[...] a descoberta da cultura popular ocorreu principalmente nas regiões que

podem ser chamadas de periferia cultural do conjunto da Europa e dos diversos países que a compõem. Itália, França e Inglaterra há muito tempo tinham **literaturas nacionais e línguas literárias**. Seus intelectuais, ao contrário, digamos, dos russos ou suecos, vinham se afastando das canções e contos populares. (BURKE, 2010, p. 39, grifo nosso)

A descoberta da cultura popular não revelava, portanto, apenas a simples curiosidade intelectual ou o desejo de preservação dessa produção. Cásia Frade afirma que, ao longo de todo o século XIX, “os interesses pela cultura popular eram no sentido de redescobrir os substratos do passado que dão coerência à atividade e à história humanas” (FRADE, 2003, p. 2). Pascale Casanova (2002, p. 106) vai além e associa o empreendimento folclorista de coleta e de registro de narrativas populares à crença romântica na “alma” popular – uma característica particular e original que pudesse identificar e particularizar as nascentes nações europeias.

Dessa forma, a consolidação tanto dos estudos folclóricos quanto de um cânone de literatura popular permitiria apontar o “gênio” original de uma nação nessa camada popular. Esse movimento – a “descoberta do povo” e a constituição dos estudos folclóricos – se relacionava, portanto, ao surgimento dos nacionalismos, no século XIX, por toda a Europa. O entusiasmo pelas canções e pela literatura popular marcava, pois, esse momento de autodefinição – em diversas instâncias, mas principalmente no âmbito cultural – e de libertação nacional.

A partir desse primeiro momento de entusiasmo, voltado principalmente à poesia popular e influenciado, sobretudo, por Herder e pelos irmãos Grimm, ocorre também uma ampliação no escopo dos interesses por outros aspectos da vida popular. O campo de estudos se abre para outras possibilidades além da literatura popular, tais como os costumes, as cerimônias, as crenças e as superstições que também faziam parte do “espírito da nação” (BURKE, 2010, p. 22).

Em 1846, o pesquisador britânico William John Thoms propõe, em carta enviada à revista literária inglesa *The Athenaeum*, a adoção do termo “folk-lore” para delimitar esse campo de investigação em desenvolvimento. O vocabulário cunhado por Herder não correspondia a essa proposição de William John Thoms, que procurava agrupar o estudo de um grupo bastante heterogêneo de saberes que era, até então, compreendido como “antiguidades populares” ou “literatura popular”. O neologismo proposto – que significava, literalmente, “o saber tradicional do povo” –

seria, portanto, uma nomenclatura mais adequada para designar essa área, que começava a constituir um campo sólido de estudos e não mais como um simples conjunto de curiosidades.

Entretanto, o interesse crescente por esses novos estudos demandava alguma sistematização, necessidade que motivou a criação, em 1878, da primeira organização científica dedicada aos estudos folclóricos, a *Folklore Society*. Em seus primeiros anos, as discussões foram bastante prolíficas, por conta, justamente, da grande diversidade de materiais compreendidos dentro desse grupo, e conseqüentemente de sua definição, de saberes populares.

Logo no primeiro volume editado por essa associação, o escopo dos estudos folclóricos foi definido como abrangendo: “*Popular traditions, Legendary Ballads, Local Proverbial Sayings, Superstitions and Old Customs (British and foreign)*” (THE FOLK-LORE SOCIETY, 1878, p. 8). Em 1884, em um segundo momento, esse conjunto foi reagrupado em: i) narrativas tradicionais (contos populares, contos de heróis, baladas, canções e lendas); ii) costumes tradicionais (costumes locais, festas e cerimônias consuetudinárias e jogos); iii) superstições e crenças (bruxaria, astrologia, superstições e práticas de feitiçaria) e iv) linguagem popular (ditos e nomenclaturas populares, provérbios, refrões e adivinhas). No ano seguinte, no Tomo III do *Folklore Journal*, publicou-se que os estudos folclóricos deveriam se restringir às crenças e práticas humanas, preservadas pela tradição oral, sem passagem ou intermédio pela escrita.

Da Inglaterra, esse modelo de sistematização dos estudos folclóricos irradiou para outros países europeus que haviam ficado de fora da primeira voga, tais como França, Itália e Bélgica. Na França, podemos destacar os trabalhos de Paul Santyves, Arnold Van Gennep e Jean Paul Sébillot. Na Itália, os principais estudiosos do folclore eram, nesse momento, Raffaele Corso e Giuseppe Pitré. Na Bélgica, o nome de Albert Marinus se destaca. Muitos desses estudiosos terão grande influência na consolidação dos estudos folclóricos no Brasil, como é o caso de Sébillot – que serve como um dos pontos de partida teórico para o *Literatura oral no Brasil* de Luís da Câmara Cascudo – e Van Gennep – frequentemente evocado por Sílvia Romero.

Em 1888, os estudos folclóricos ganham a sua primeira associação nas Américas, a *American Folklore Society*, situada nos Estados Unidos e fundada pelo antropólogo Franz Boas. A proposta dessa primeira instituição era similar à da associação britânica, com uma preocupação ligeiramente mais pronunciada em relação aos saberes populares “estrangeiros” – nesse caso, os saberes e tradições orais das diversas etnias que compunham o território norte-americano. Segundo Frade (1997, p. 11), essa delimitação muito abrangente do espectro dos estudos folclóricos aproximou esse campo de outras ciências, tais como a antropologia, a etnologia, a sociologia, a filosofia, a psicologia e a história.

O Brasil não ficou de fora dessa influência e, a partir de meados do século XIX, os estudos dedicados à cultura popular proliferaram. Além disso, o recorte interdisciplinar dos estudos folclóricos também permeou a prática dos pesquisadores brasileiros: Mário de Andrade adquiriu o lastro necessário para prosseguir com suas pesquisas graças à etnografia; Amadeu Amaral – outro proeminente folclorista brasileiro do início do século XX – empreendeu uma leitura mesclando psicologia, sociologia e folclore; Sílvio Romero compreendia a cultura popular como a base a partir da qual seria possível compreender a formação histórica, sociológica e étnica do Brasil. Entretanto, antes de descrevermos como se desenvolveram esses estudos a nível nacional, recuaremos um pouco para nos deter nas relações entre cultura popular e nacionalidade – questões sensíveis, em diversas instâncias, nos livros de ficção de Mário de Andrade e de Graciliano Ramos que analisaremos nos próximos capítulos.

1.3 CULTURA POPULAR E NACIONALIDADE

Pascale Casanova (2002), ao discutir as relações entre literatura, língua, nacionalidade e política, aponta o momento da formação dos estados europeus, entre o final do século XV e início do século XVI, e estabelece esse período como um marco que repercutirá pelos próximos séculos, no que tange a questão da construção da nacionalidade. É possível apontar, nesse momento, o estreitamento de relações entre o nascimento dos estados europeus – como França e Itália – e a expansão e valorização das línguas vulgares. Nesse contexto, Pascale Casanova menciona, por exemplo, a importância da obra do poeta Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la langue françoysse*, como defesa do francês enquanto língua literária, assim como a possibilidade real de construção e de consolidação de uma literatura – e, posteriormente, de uma tradição literária – escrita nessas línguas até então desprestigiadas. Dessa forma, é impossível deixar de lado a questão da língua em meio à discussão das relações entre literatura e nacionalidade. Tanto a língua quanto a literatura foram utilizadas como argumentos políticos, instâncias que seriam capazes de embasar simbolicamente essas nações emergentes. Um fenômeno similar também aconteceu no Brasil a partir do século XIX: a necessidade de construir, de afirmar e de valorizar uma língua portuguesa de matizes brasileiros que fosse capaz de distinguir Brasil e Portugal. Essa questão, da língua brasileira em uso literário, será de grande destaque para Mário de Andrade – e *Macunaíma* é um grande exemplo dessa preocupação em afirmar a originalidade da nacionalidade brasileira através da língua – e também para Graciliano Ramos, para quem a distinção entre o português e o brasileiro era bastante evidente. Retornaremos a essas preocupações no último capítulo deste trabalho, quando nos debruçaremos sobre as continuidades e rupturas em relação ao trato da cultura popular nas obras desses dois autores.

Retomando o fio da história na Europa, Pascale Casanova aponta, entre o final do século XVIII e início do século XIX, o surgimento de novos nacionalismos no contexto europeu. Nesse mesmo período, Peter Burke assinala um entusiasmo

crescente pela cultura popular. Tal movimento fazia parte, segundo esse historiador, de um momento de autodefinição, de distinção, de libertação nacional, o que se relaciona profundamente com a construção e a ascensão desses “novos nacionalismos”. Ele também afirma que “a descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos 'nativistas', no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional” (BURKE, 2010, p. 37). Tanto Peter Burke quanto Pascale Casanova apontam o berço desses movimentos nativistas na Alemanha, tendo Herder uma grande influência que ecoou não apenas regionalmente, mas deixou rastros, por exemplo, no pensamento de intelectuais brasileiros como Sílvio Romero e Mário de Andrade.

A “revolução herderiana”, apontada por Casanova (2002, p. 101), representou uma verdadeira contestação contra a hegemonia intelectual e cultural do mundo francês, procurando pôr em funcionamento um novo referencial, uma nova matriz teórica que possibilitasse a criação de uma solução para essa relação de independência, de descentralidade:

A influência do modelo histórico e literário francês e a evidência da filosofia da história veiculada de maneira tácita mas poderosa pela cultura francesa eram tão grandes que Herder foi obrigado a forjar um material teórico e conceitual completamente novo. A obra que redige em 1774, *Uma outra filosofia da História* para contribuir para a educação da humanidade, é uma máquina de guerra contra a filosofia de Voltaire e sua crença explícita na superioridade da época “iluminada” do classicismo sobre todos os outros períodos da história. Herder enfatiza ao contrário a igualdade de valor das épocas passadas, em particular da Idade Média, afirmando que cada época, cada nação, detém sua singularidade e deve ser julgada segundo seus próprios critérios, toda cultura tendo, portanto, seu lugar de valor, independentemente dos outros. Contra o “gosto francês”, publica com Goethe e Möser *Von deutscher Art und Kunst [Da maneira e da arte alemãs]* (1773), na qual exprime principalmente sua admiração pelo canto popular, por Ossian e por Shakespeare, que são, para ele, três exemplos da naturalidade e da força em literatura. São igualmente três “armas” elaboradas contra o poder aristocrático e cosmopolita do universalismo francês: **em primeiro lugar o povo, depois a tradição literária não procedente da Antiguidade greco-latina** – contra o “artifício” e a “ornamentação” assimilados à cultura francesa, Herder opta por pontificar uma poesia que seria ao mesmo tempo “autêntica” e “imediatamente popular” [...]. (CASANOVA, 2002, p. 101-102, grifo nosso)

No trecho acima, podemos perceber que, o que Peter Burke chama de

“descoberta do povo” e a conseqüente valorização da literatura popular, não foi somente um movimento intelectual, mas também político. Nesse quadro, o povo seria o principal responsável em fornecer os elementos diferenciadores das nações. As produções populares não deveriam, portanto, ser vistas apenas como matéria inculta – embora ainda persistisse um certo acento na “rusticidade” ou no “primitivismo” do povo –, mas como a genuína manifestação do espírito nacional. As literaturas orais, portanto, devidamente registradas e sistematizadas pelos intelectuais e estudiosos da época, passavam a constituir o próprio corpo da literatura, sendo agenciadas para embasar a ideia já mencionada de “alma” nacional e proporcionando a base simbólica que faltava, até então, à ideia de nação.

Entretanto, Peter Burke aponta que, apesar da importância simbólica do “povo” nesse movimento, a ideia de nação veio, ironicamente, dos intelectuais e foi, de certa forma, uma imposição. Segundo esse historiador, no século XVII, as camadas populares – artesãos e camponeses – não tinham a consciência de um todo nacional, unificado, mas sim do fragmento regional ao qual pertenciam.

Como pudemos perceber, na breve exposição anterior, a questão da nacionalidade já se colocava logo no início dos estudos acerca da cultura popular. Dessa forma, não podemos dissociar as discussões entre cultura popular, folclore, língua e nacionalidade. Essa associação aparecerá, portanto, replicada nos escritos tanto dos pioneiros folcloristas brasileiros, cujas ideias serão retomadas mais detalhadamente na próxima seção, quanto no material literário de Mário de Andrade e de Graciliano Ramos.

1.4 ESTUDOS FOLCLÓRICOS NO BRASIL NO FINAL DO SÉCULO XIX – MULTIPLICAÇÃO DAS COLETÂNEAS

Em meados do século XIX, os estudos folclóricos começam a despertar

interesse no meio intelectual brasileiro, consolidando-se como um verdadeiro campo de estudos nas últimas décadas do mesmo século. Nesse contexto, a primeira obra extensa dedicada ao assunto foi a do crítico, historiador e polemista sergipano Sílvio Romero. Segundo Câmara Cascudo, folclorista de referência já no século XX, a obra de Romero constituiu o marco para a divulgação desse novo campo pois, anteriormente, haviam sido publicados “apenas artigos de jornais e pequeninos estudos de aspectos parciais sem uma aproximação notória e corajosa do assunto popular na plana grave dos volumes sociológicos e filosóficos” (CASCUDO, 1954, p. 24).

Entretanto, essas contribuições anteriores, apesar de esparsas e dedicadas a temas bastante distintos entre si, foram determinantes para a futura condução dos estudos folclóricos no Brasil. Os artigos publicados por Couto de Magalhães e Celso de Magalhães já apontavam para algumas inquietações que seriam recorrentes nas décadas seguintes. Nesse primeiro momento, a principal preocupação dos estudiosos, tanto da cultura popular, quanto do folclore, era a necessidade urgente de elaborar coletâneas, antologias ou coleções de textos populares, notadamente de poesia oral. O objetivo deste trabalho de coleta e de sistematização da produção popular era tanto a preservação dessas manifestações, evitando seu desaparecimento, quanto a constituição de um acervo que fornecesse elementos essenciais à compreensão das origens e da formação da cultura popular brasileira.

Em um primeiro plano, a tarefa de preservação desse patrimônio popular passava pelo seu registro escrito, pois o caráter oral da transmissão desses saberes podia ser visto como uma fragilidade. A cultura popular, incluindo o folclore, sendo compreendida como a manifestação de “traços residuais do passado” (AYALA; AYALA, 1995), era frequentemente associada a um modo de vida rural, sendo observada majoritariamente entre as populações rurais, habitantes das regiões mais isoladas. Nesse sentido, o material popular, traço persistente do passado e elemento revelador da ingenuidade, da rusticidade e, principalmente, da “alma do povo”, correria o risco de desaparecer:

A oposição entre folclore e “civilização”, combinada com a crença na tendência ao desaparecimento das manifestações culturais populares, irão desembocar, muitas vezes, na preocupação em “registrar tudo antes que

acabe”, isto é, em documentar tudo que é considerado folclórico ou parte das tradições populares, antes que se apague da memória do povo. (AYALA; AYALA, 1995, p.15)

Portanto, para evitar a suposta extinção desse material, era necessário que os pesquisadores buscassem soluções para a preservação desse acervo. Logo, a necessidade de documentação motivou uma importante questão metodológica que foi encarada sob as mais diversas perspectivas e que será analisada posteriormente quando passarmos às contribuições dos primeiros estudiosos e folcloristas do final do século XIX e início do XX.

Além disso, outra preocupação recorrente nesse primeiro momento era a busca por traços distintivos, que fossem percebidos como manifestações genuinamente nacionais. Havia uma intuição, na época, de que os estudos folclóricos permitiriam a revelação do graal dos elementos diferenciadores, tanto da sociedade, quanto da literatura brasileira. Logo, a constituição de repertórios que representassem amplamente a cultura popular, levando em consideração a multiplicidade e a grande variação de manifestações dos fatos folclóricos, não respondia unicamente à necessidade de preservação desse material, mas também do fornecimento de documentação que pudesse contribuir para a compreensão da nacionalidade.

Assim como a questão metodológica, a gênese da nacionalidade a partir da cultura popular foi interpretada de modos distintos pelos seus pesquisadores. Passaremos, portanto, nas próximas seções às principais contribuições dos pensadores dos estudos folclóricos ainda no século XIX.

1.4.1 Couto de Magalhães e o *Selvagem*

Couto de Magalhães publicou, em 1876, como resultado de suas numerosas

viagens e expedições ao interior do país e do período em que viveu entre os índios, sobretudo na região do Araguaia, o estudo *O Selvagem*. O autor esclarece, logo no início, que sua intenção era contribuir para a ampliação do conhecimento acerca do Brasil, que dispunha, até então, de pouca informação sobre as populações indígenas. Apesar de o volume não ser dedicado exclusivamente à compilação de narrativas folclóricas ou populares, o livro apresenta algumas reflexões que repercutirão posteriormente no pensamento de Sílvio Romero e de Mário de Andrade, contribuindo inclusive com material para alguns capítulos de *Macunaíma*.

O Selvagem é dividido em duas grandes seções: *Curso de língua geral pelo methodo Ollendorf* e *Origens, costumes e região selvagem*. Na primeira parte, o autor expõe a importância da força de trabalho indígena, responsável pela criação de gado no interior do país, além de propor – como fator de desenvolvimento humano e econômico – a assimilação “pacífica” dessas populações. Para isso, seria necessária a criação de um corpo de intérpretes que possibilitassem o compartilhamento de uma mesma língua, no caso o português. Dessa forma, o volume de Couto de Magalhães respondia, portanto, a essa demanda de sistematização do tupi, apresentando uma inédita descrição linguística, além de trazer, organizados em lições, glossários e exemplos de uso. Nessa seção, encontramos também a parte mais interessante do trabalho de Couto de Magalhães, a coleção de lendas e narrativas indígenas, coligidas em tupi e traduzidas para o português, conhecida como o ciclo do jabuti. A importância desse trabalho será percebida posteriormente, quando outros estudiosos reconhecerão a importância da contribuição das populações indígenas na constituição da cultura popular brasileira:

Não pode haver a menor dúvida para o brasileiro contemporâneo de que estas lendas formam o fundo das tradições dos indígenas, visto que elas constituem o atual fundo dos contos populares do interior; o povo não pode ter outras tradições que não sejam as que recebeu da Europa, as que lhe vieram da África, ou as que lhe vieram dos indígenas. Ora, as lendas em questão não são africanas, nem europeias, pois os animais que nelas figuram são animais sul-americanos, assim como americanas são as árvores, as circunstâncias, os hábitos e os costumes que aí se descrevem, com tão admirável singeleza e propriedade. (MAGALHÃES, J. V. C., 1876, p. 152)¹

1 Todas as citações foram atualizadas segundo as normas ortográficas atuais.

Couto de Magalhães assume, como era comum em sua época, sobretudo por influência do evolucionismo darwinista, que esse conjunto de saberes indígenas, que inclui seus costumes e suas lendas, seria um espelho do pensamento espontâneo. Além disso, esses saberes comportariam não apenas a “alma popular”, mas seriam também uma preciosa fonte de acesso ao pensamento primitivo. O indianista distinguia, por sua vez, as duas manifestações remanescentes do pensamento espontâneo: o mito e o conto popular. A distinção entre as duas formas seria de dignidade e de época. O mito seria a mais primitiva e direta transformação em fábula, obra do espírito coletivo, perpetuada e transmitida por certos agentes, os poetas principalmente. O conto popular, por sua vez, seria um resquício do mito, elaborado e reelaborado por “pessoas mais simples, como as avós e as amas de leite” (MAGALHÃES, J. V. C., 1876, p. 154). Essa distinção entre cultura popular e folclore – representado pelo mito –, inicialmente desconsiderada, passa a ser problematizada a partir dos escritos de Câmara Cascudo e aparece, de forma indireta, em *Macunaíma* e em *Histórias de Alexandre* apontando já essa mudança de perspectiva dentro da área dos estudos folclóricos.

Ainda dentro de seu programa de difundir conhecimento a respeito das populações indígenas brasileiras, Couto de Magalhães alerta que elas se encontravam em “estado primitivo”, o que provocaria, a médio prazo, o desaparecimento físico e simbólico desses grupos. “A literatura [desses grupos] terá desaparecido porque não se conserva em monumentos escritos, e sim na tradição dessa pobre raça aborígine, que, pela inflexível lei da seleção natural, há de estar [...] perdida e confundida dentro da nacionalidade brasileira” (MAGALHÃES, C., 1876, p. 146). Dessa forma, esse estudioso reconhece a participação do elemento indígena na formação étnica, social e cultural brasileira, assim como a necessidade de garantir sua sobrevivência nesses dois níveis – físico e cultural.

1.4.2 Celso de Magalhães: em busca da originalidade do romanceiro nacional

Conforme já comentamos, os primeiros artigos dedicados à cultura popular e ao folclore no Brasil possuíam escopos bastante distintos. Enquanto o olhar de Couto de Magalhães se voltava principalmente para as questões antropológicas e linguísticas das populações indígenas brasileiras, tecendo apenas breves comentários em relação às suas produções literárias, Celso de Magalhães se dedicou majoritariamente à poesia popular oral, sobretudo a produção oriunda das regiões Norte e Nordeste.

Em 1873, Celso de Magalhães publicou simultaneamente no efêmero jornal *O Trabalho*, de Recife, e no *Domingo*, de São Luís, uma série de dez artigos intitulados *A poesia popular brasileira*. Essas publicações, retomadas posteriormente por Sílvio Romero, são apontadas por Braulio Nascimento (1973, p. 7) como o início, de fato, da pesquisa interessada especificamente na literatura oral no Brasil. Nessa série de artigos, Celso de Magalhães divulgou seu trabalho, no qual reuniu informações a respeito do romanceiro popular brasileiro, além de lendas, descrições de costumes e de danças, coligidos principalmente nos estados de Pernambuco, Bahia e Maranhão.

Em seu terceiro artigo, Magalhães (1973, p. 47) explicitava seu processo de pesquisa: da produção popular de que havia tratado, a grande maioria havia sido ouvida diretamente de contadores ou cantores e não existiam, até então, registros escritos. A partir do *corpus* constituído por esses relatos, Magalhães adotou uma metodologia comparativa entre esse material, recolhido no Brasil, e os volumes sobre o romanceiro lusitano organizados por Teófilo Braga. Esse último, diferentemente da coleção de Almeida Garrett, evitava interferir na produção inventariada, conservando as ideias e as construções, ainda que em formas simples, rústicas ou obscenas, tais como foram, de fato, declamadas ou cantadas.

O relativo cuidado com a fidelidade do material recolhido evidenciava o caráter da pesquisa de Celso de Magalhães. Sua intenção era “mostrar o que é

verdadeiro, o que é peculiar ao povo, o que lhe é congênito” (MAGALHÃES, C., 1973, p. 47). Dessa forma, seu trabalho não pretendia atender a demanda de constituição de um acervo do romanceiro popular, mas sim apreender “a alma do povo” expressada através dessa produção:

Desde que se começou a encarar a poesia como uma manifestação necessária e fatal do gênio de um povo, como a definição de sua índole, do seu caráter, como um documento de sua vida passada, de sua vitalidade, como uma necessidade finalmente, desde então procurou-se estudar com afinho e conscienciosamente todos os produtos da inspiração anônima de que o povo vai-se apropriando aos poucos [...] (MAGALHÃES, C., 1973, p. 35)

Em sua análise dessa produção popular, Celso de Magalhães (1973, p. 32) afirma que é possível perceber, ainda que bastante diluído, um traço inegavelmente brasileiro. Esse elemento, genuinamente nacional, representaria não apenas o distanciamento das origens lusitanas, mas também a afirmação da existência de uma “alma popular” brasileira, cunhada lentamente nas camadas mais populares da população e manifestada em seu repertório oral. Porém, segundo esse pesquisador, esse traço nacional resultava, principalmente, das más condições em que se deu a transplantação do romanceiro lusitano em terras brasileiras, durante a colonização.

Desse modo, o nosso elemento original, genuinamente nacional, seria resultado de um processo de deturpação do romanceiro lusitano, com uma influência decisiva da cultura africana. Segundo ele, os elementos culturais de matriz africana contribuíram não apenas para a formação de uma população mestiça, mas também para a constituição de costumes, de festas, de instrumentos, de crenças e até mesmo da língua. Entretanto, segundo esse pesquisador, essa influência era negativa, “não podia trazer bem algum [...], deturpou a poesia, a dança e a música” (MAGALHÃES, C., 1973, p. 45). Além desse olhar conservador, bastante comum na época, é válido ressaltar que Celso de Magalhães também apagou completamente a participação indígena na produção poética popular, como podemos perceber neste excerto:

O que queremos tirar a limpo é, por ora, o fato de que na nossa poesia popular não existe um só resquício da população indígena, e que por consequência, ela deveu a sua formação a elementos novos, a leis

excepcionais e quase somente de transplantação. **Que o índio nenhuma tradição nos legou é fato sabido e não carece de prova.** (MAGALHÃES, C., 1973, p. 40, grifo nosso)

Porém, imediatamente após afirmar que a população indígena em nada contribuiu para a produção poética popular, Celso de Magalhães cita a permanência de duas lendas – da caipora e do curupira – apontando-as como exemplos da remanescência do elemento maravilhoso, sobrenatural, abundante nas lendas e nos contos folclóricos. Além desses elementos, segundo esse pesquisador, também concorriam, na formação poética popular, elementos cavalheirescos, mágicos, inesperados. Tais elementos, porém, se encontravam difusos, deturpados na produção poética popular brasileira.

Além da deturpação dos temas, esse pesquisador insistia também na corrupção da língua. Magalhães afirmava, em seu quarto artigo, que a maioria de seu *corpus* havia sido acessado apenas oralmente, por intermédio da colaboração de cantores e de contadores e que essa característica lhe impunha certos problemas:

No meio de tudo isto [a dificuldade de acesso à produção popular], havia um novo elemento com que lutar – forte, invencível e desanimador: era a estupidez do nosso povo. Muitas vezes não entendíamos parte dos romances cantados, por causa dos inúmeros barbarismos neles introduzidos, e se pedíamos explicações sobre alguma palavra ininteligível, não no-las sabiam dar. (MAGALHÃES, C., 1973, p. 48)

Tanto em relação aos temas, quanto em relação à língua, a produção poética popular brasileira seria inferior, representaria uma espécie de permanência opaca e fraca do romanceiro lusitano. Dessa forma, a manifestação da originalidade nacional, mencionada por Celso de Magalhães, nada mais seria do que a adulteração, o contágio pela barbárie dos nossos diversos elementos formadores. Essa posição conservadora, perfeitamente em consonância com o pensamento vigente no final do século XIX acerca da constituição do Brasil encontrará algumas críticas, principalmente na figura de Sílvio Romero, que defenderá o mestiçamento cultural do Brasil e atribuirá a originalidade de nossa nacionalidade a esse fenômeno.

1.4.3 Sílvio Romero: uma imagem nervosa do Brasil

Sílvio Romero foi um pesquisador incansável que, destoando da pouca atenção concedida aos estudos folclóricos na época, conseguiu construir uma obra que foi, não apenas um marco, mas também uma grande referência teórica e metodológica para as gerações posteriores de pesquisadores e folcloristas, dentre os quais Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Câmara Cascudo.

O núcleo essencial de sua obra é constituído pelas compilações, *Cantos populares do Brasil* (1883) e *Contos populares do Brasil* (1885), e pelos volumes de crítica e de história literária, *História da literatura brasileira*² (1888), *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888) – publicado inicialmente na *Revista Brasileira*, sob a forma de pequenos artigos – e *Evolução da literatura brasileira* (1905).

Os dois primeiros livros são o resultado de um extenso trabalho de pesquisa, realizado no final da década de 1870, entre as cidades de Lagarto e Estância, em Sergipe, e em Parati, no Rio de Janeiro. Câmara Cascudo³ (1954, p. 20), em prefácio para a reedição de *Cantos populares*, destaca o trabalho metuculoso – de base científica estabelecida a partir da etnografia – de coleta, organização e sistematização do material folclórico nacional:

As duas coletâneas de Sílvio Romero, que ele as reuniu como quem tenta salvar a informação dentro da garrafa na hora do naufrágio, possuem o essencial, o característico, o indispensável. Todos os gêneros poéticos dão a palavra de presente, desde os romances do séc. XVI às cantigas líricas, passando pelos Pastoris, Reisados, Cheganças e Marujadas. (CASCUDO, 1954, p. 31)

Sílvio Romero, nesses dois volumes, organizou os contos e cantos populares de acordo com sua procedência, ou seja, procurando rastrear as suas origens dentro das tradições luso-europeia, indígena e africana. Para o crítico, esse

2 A primeira edição foi lançada em 1888, porém a edição consultada para este trabalho é de 1953 e apresenta diversos acréscimos.

3 Esse prefácio é datado de 1950, porém a 5ª edição de *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, foi publicada apenas em 1954.

procedimento, já colocado em prática por Teófilo Braga, visava evidenciar não apenas as contribuições culturais de cada uma das etnias formadoras do Brasil, mas também afirmar a existência de uma tradição de literatura oral – negligenciada, até então, pela história literária – que poderia ser apontada como as origens da literatura brasileira.

Em toda sua obra, podemos perceber o objetivo de realizar aquilo que ele chama de “crítica integral das manifestações espirituais da nação” (ROMERO, 1905, p. 86). Na prática, essa sua intenção, de analisar a vida cultural brasileira em sua totalidade, faz com que a sua noção de literatura ganhe um escopo extremamente abrangente. A literatura, para esse intelectual, deveria ser compreendida com:

a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães [...] e compreende todas as manifestações da inteligência de um povo – política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era de costume, supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letas, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia. (ROMERO, 1953, p. 60)

Antonio Candido (1989, p. 108), em seu artigo *Fora do texto, dentro da vida*, considera essa delimitação excessivamente ampla e comenta que a visão crítica de Sílvio Romero percebia a literatura muito mais como um documento da sensibilidade da época do que como um construto estético. E de fato, para o crítico sergipano, o aspecto que mais lhe interessava era a relação entre o real, a sociedade e a literatura. Portanto, apropriando-nos da expressão empregada por Câmara Cascudo (1954, p. 22), essa concepção de Sílvio Romero e a sua insistência em incluir a literatura popular no bojo da Literatura, assim como em considerá-la como objeto de interesse para os estudos literários, poderia ser percebida como um “pisar-no-pé da cultura oficial da época”:

A cultura, o conjunto de normas sociais em que vivemos, o *folk-ways* das classes dominantes, darão apenas um depoimento parcial quanto ao exame da população completa. Esta possui sua literatura, seu ritmo, sua concepção religiosa, sua lógica, fazendo traduzir todos os elementos da outra civilização antes de assimilá-los no seu mundo. (CASCUDO, 1954, p. 26)

Portanto, a partir desse quadro, Sílvio Romero teria condições de analisar

literatura e sociedade como fenômenos intrinsecamente relacionados. De acordo com essa perspectiva, conceber e descrever a história literária de uma região, sem levar em consideração a sua produção popular, seria conhecê-la apenas parcialmente. Essa perspectiva apresentaria, portanto, unicamente o relato de uma determinada classe produtora de um determinado tipo de literatura, sem dar conta da totalidade da sociedade e da literatura brasileira, de sua formação e de sua complexidade. Dessa forma, o estudo da literatura popular, anônima, seria a forma de possibilitar a compreensão daquilo que ele chamava de “intimidade nacional, de espírito da nação” (ROMERO, 1953, p. 169).

Além disso, devemos lembrar que Sílvio Romero compreendia, tanto a sociedade quanto a literatura, como o resultado da interação de diversos fatores, tais como o meio físico, a “raça” e as influências estrangeiras. A ação desses agentes, atuando na sensibilidade popular, originaria as criações espirituais – sendo a literatura apenas uma dessas criações. Em seu *História da literatura brasileira*, encontramos extensos capítulos dedicados à análise geográfica do Brasil, de Portugal e de certas regiões da África, assim como descrições historiográficas e antropológicas de suas populações que, segundo o crítico, contribuíram significativamente para a formação étnica e cultural do Brasil. Nesse contexto, tanto o folclore, quanto a etnografia eram considerados ferramentas essenciais para a compreensão desses fenômenos.

Para dar conta da análise da formação histórica e literária brasileira, Sílvio Romero encontra, afinal, um elemento comum a essas duas esferas: a constituição da nacionalidade, descrita e compreendida por intermédio de uma chave de leitura que irá atravessar toda a sua produção crítica e que, segundo Antonio Candido (1989), se caracteriza como o aspecto mais interessante de sua obra, o mestiçamento. O problema da nacionalidade, para Sílvio Romero, passava, primeiro, pelos aspectos de diferenciação – étnicos, culturais ou mesmo linguísticos – entre Brasil e Portugal. Em seguida, era necessário compreender como esses aspectos eram influenciados e modificados pela interação com outros elementos; nesse caso, as outras etnias que compuseram a população brasileira, assim como o meio físico nacional:

Nada mais, nada menos do que definir o brasileiro, caracterizá-lo em face do português, cuja língua ele fala na América, cuja civilização ele representa no Novo Mundo. É um problema de diferenciação étnica em que tem colaborado durante quatro séculos o português, o índio, o africano e o clima; e também a influência estrangeira, sobretudo francesa, durante um século, principalmente pela indústria, pela arte, pela literatura de um século a esta parte. Deste imenso mestiçamento físico e moral, desta fusão de sangues e de almas, que não se deu em parte alguma na América tão intensamente como entre nós, é que tem sido diferenciado o brasileiro de hoje e há de sair cada vez mais nítido o do futuro. (ROMERO, 1905, p. 36)

Para Romero, a nacionalidade passava essencialmente pela etnicidade. A interação entre o que o crítico chama de “as três raças” favoreceu a formação de um complexo de tradições populares que apresenta características e problemas próprios, bastante distintos da tradição luso-europeia. O Brasil teria, portanto, problemas etnográficos e linguísticos inexistentes em Portugal e que seriam a chave para a compreensão da sua nacionalidade:

Sílvio Romero, procedendo na *História da literatura brasileira*, a uma espécie de balanço etnográfico de nossas origens e procedências, tem chegado à conclusão de ser **o genuíno brasileiro** pura e simplesmente **o mestiço**, físico na maioria dos casos, moral em todos eles. (ROMERO, 1905, p. 26, grifo nosso)

Essa ideia de atribuir a diferenciação e a originalidade à presença de elementos culturalmente mestiços é bastante pioneira para a época em que foi proposta. Porém, Sílvio Romero não escapa ileso das influências de seu tempo, sobretudo da força da teoria evolucionista que, como já vimos, também teve presença marcante no pensamento de Couto de Magalhães. Apesar de atribuir valor, tanto culturalmente quanto literariamente à mestiçagem, esse crítico aceitava com naturalidade a ideia da superioridade e, por consequência, da inferioridade das raças. O mestiçamento seria, portanto, o processo de assimilação de elementos das etnias e das culturas indígenas e africanas, acolhidas dentro da tradição e da língua europeia. Esse processo agia, portanto, transformando, de modo heterogêneo, os fatores de origem e contribuindo efetivamente para a determinação do caráter nacional.

No meio dessa história, tanto a etnologia quanto o folclore entrariam como ferramentas para ilustrar esse processo e para revelar “o complexo de tendências e

intuições do espírito nacional” (ROMERO, 1953, p. 166). Eles seriam, portanto, ferramentas que possibilitariam uma psicologia dos povos (*Volkerpsychologie*) – capaz de esclarecer alguns aspectos do problema da formação da nacionalidade, assim como do nacionalismo literário:

Um dos problemas que se conseguiu modificar em seu sentido obsoleto é o do nacionalismo literário. Era uma velha teima a de procurar um certo nativismo flutuante e incorreto, que nem mesmo sabia o que visava. O conceito desse nativismo atravessou duas fases, que não devem mais ser confundidas, como o têm sido comumente. Na primeira, tinha veleidades étnicas e andava à procura de uma raça que nos caracterizasse e, por via de regra, dizia mal das outras. Ora era o português, ora era o negro, ora o caboclo. Este predominou. Convencidos mais tarde, os nativistas abandonaram a ideia de *raça* e apegaram-se à de classes fundadas nas grandes divisões geográficas do país. Ficaram neste ponto. Não era mais o *caboclo*, ou o *negro*, ou o *luso*; passou-se ao *sertanejo*, ao *matuto*, ao *caipira*, ao *praiero*, etc. Tudo isto, porém, externamente. Talhavam-se vestes e enroupavam esta gente e nada mais. **Entretanto, o Brasil não é nada disto; porque é mais que isto.** Aqueles são tipos reais, é certo; mas particulares, isolados, e não enchem toda a galeria pátria. Há um espírito popular, subjetivo à nação, que não se pode fabricar, que deve ser espontâneo. O caráter nacional não está em se falar de *maracas* e *tangapemas*, tampouco em se lembrar do *chimba*, o *bumba-meu-boi*, o *samba*, etc. Deve estar no sentimento original, no sentir especial do brasileiro. (ROMERO, 1953, p. 169, grifo nosso)

Ora, podemos perceber que o interesse desse crítico e historiador não é atribuir exclusivamente a um único grupo a originalidade nacional. Tampouco, conceder a um tipo específico resultante do mestiçamento o fator de diferenciação. Acima de tudo, esse crítico procurava um traço subjacente e comum a todos os brasileiros. Nesse sentido, tanto do ponto de vista étnico quanto do ponto de vista literário, não seria um problema aceitar as múltiplas realidades do país:

Não sonhemos um Brasil uniforme, monótono, pesado, indistinto, nulificado, entregue à ditadura de um centro regulador das ideias. Do concurso das diversas aptidões dos Estados é que deve sair o nosso progresso. [...] Que seria melhor: uma pátria uniforme, morta, gelada, ou viva e múltipla em suas manifestações? Daí não vem perigo. Não se chama isto dividir a literatura nacional em duas; é apenas afirmar a unidade na multiplicidade. (ROMERO, 1953, p. 172)

Retornando ao projeto crítico de Sílvio Romero e à sua abrangente concepção de literatura, Antonio Candido (1989, p. 111) afirma que lhe parecia coerente, pois, atribuir como critério de valor literário o grau de contribuição dos autores e de suas obras para a diferenciação, tendo em vista uma aproximação em direção a um teor genuinamente nacional. Além disso, Sílvio Romero preocupava-se também com a fidelidade com que a sociedade era reproduzida, assim como seus sentimentos, suas tradições e o complexo processo de mestiçagem.

Como vimos até aqui, a obra de Sílvio Romero possui uma força e um pioneirismo que alcançaram muitos outros intelectuais e pesquisadores, não apenas na área do folclore e da etnografia, mas também na sociologia e na antropologia. Ao mesmo tempo, porém, essa mesma obra é permeada por ideias contraditórias, ultrapassadas, questionadas por outros estudiosos, como, por exemplo, José Veríssimo – que discordava veemente da importância da literatura popular e do lugar que lhe deveria ser acordado na história literária. Antonio Candido (1989, p. 102) afirma que, justamente por esse turbilhão de ideias, por essa forte contradição interna, a obra de Sílvio Romero não se mostra como um conjunto coerente, fechado em si mesmo, mas como um retrato da sociedade da época, marcada por desarmonias, discordâncias e contradições profundas. Essa “imagem nervosa do Brasil”, da sua cultura e da sua literatura, será, portanto, recorrente nos próximos capítulos, na análise das obras de Mário de Andrade e de Graciliano Ramos.

1.5 ESTUDOS FOLCLÓRICOS NO BRASIL NO SÉCULO XX

Como vimos até então, os três intelectuais mencionados anteriormente – Couto de Magalhães, Celso de Magalhães e Sílvio Romero – acreditavam que o estudo sistemático e aprofundado das manifestações populares e folclóricas seria o caminho mais adequado para identificar, afirmar e reforçar a identidade nacional. Não havia, portanto, outra maneira de recolher esse material senão diretamente da boca do povo que era, até então, associado unicamente às classes subalternas, iletradas, habitantes preferencialmente das regiões rurais ou das localidades mais remotas do país. Essa população comporia o último repositório desse patrimônio cultural – espécie de instância guardiã da própria essência do “ser nacional” – que poderia representar, no presente, as reminiscências do passado e dessa tradição menosprezada. Nesse sentido, a sobrevivência da cultura popular – que, nesse momento, ainda era sinônimo de folclore – parecia ser incompatível com o processo de modernização, o progresso e os avanços sociais e tecnológicos da civilização.

Além disso, essa cultura popular seria o principal instrumento de perpetuação de um passado de pouco prestígio da nação: a exploração e o extermínio indígena, a escravidão e, para estudiosos como Celso de Magalhães e Sílvio Romero, a própria miscigenação da população brasileira. Dessa forma, a procura das origens da nacionalidade se colocava como uma questão dolorosa e paradoxal: ao mesmo tempo em que era necessário preservar o patrimônio popular, por conta do risco de desaparecimento, ele expunha a “alma nacional”, suas feridas, suas mazelas, suas contradições e seus problemas históricos.

A principal contribuição dos estudiosos no campo dos estudos folclóricos, entre o final do século XIX e o início do século XX, foi, segundo a pesquisadora Vivian Catenacci (2001, p. 30), o aumento de visibilidade. Apesar de não ser uma unanimidade no meio intelectual, a cultura popular – e sobretudo a literatura popular – começava a ganhar espaço e a se constituir como um objeto genuíno de estudo. A segunda contribuição foram os primeiros trabalhos efetivos de coleta e de registro

dessa produção popular. A folclorista Cáscia Frade (2003, p. 3) lembra que, nesse momento, as pesquisas foram realizadas de acordo com correntes filosóficas e metodológicas europeias, tais como o positivismo, o evolucionismo e a *Völkerpsychologie* – inspirada pelo pensamento de Herder –, e que marcaram profundamente o pensamento e o trabalho não apenas dos estudiosos da época, mas também de seus sucessores. Essa influência é bastante visível, por exemplo, no pensamento etnológico de Mário de Andrade.

Ao longo do século XX, os estudos folclóricos foram ganhando outros contornos, graças às contribuições de outros pesquisadores e folcloristas. Segundo Vivian Catenacci (2001, p. 30), “uma das tendências que orientaram a preocupação desses estudiosos via a necessidade de transformar o folclore em uma disciplina autônoma, com campo e métodos próprios de investigação, que teria como objetivo reconstruir e explicar as manifestações folclóricas, registrando-as e classificando-as.” De modo semelhante ao que aconteceu na Inglaterra e nos Estados Unidos, essa necessidade de organizar o campo dos estudos folclóricos e de sistematizar as pesquisas que estavam sendo feitas estimulou não apenas as reflexões sobre o assunto, mas também atuou indiretamente na criação dos centros de estudos.

Do século XIX ao século XX, uma mudança de perspectiva nessa área se desenhava, graças ao aumento de importância de disciplinas como a Etnografia e a Antropologia. O primeiro marco desse novo momento acontece em 1913, com o curso sobre Folclore, ministrado pelo pesquisador e folclorista João Ribeiro no Rio de Janeiro e patrocinado pela Biblioteca Nacional. Apesar de muito influenciado pelo trabalho de Sílvio Romero, João Ribeiro, apontava as deficiências da pesquisa e insistia na colaboração entre a área dos estudos folclóricos e outras disciplinas. Sob influência dessa discussão, os pesquisadores Amadeu Amaral e Paulo Duarte fundaram, em 1921, a Sociedade de Estudos Paulistas, cuja principal missão era incentivar a produção e a divulgação dos estudos e pesquisas voltados à história, à geografia, à investigação dos modos e costumes, à linguagem, ao repertório folclórico e a todos os outros aspectos da vida espiritual dos paulistas. Nas décadas de 1930 e 1940, outras iniciativas, visando a institucionalização dos estudos folclóricos, foram implementadas, tendo obtido certa visibilidade. Tais iniciativas giravam, no geral, em torno de três figuras importantes: Amadeu Amaral, Luís da

Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Tanto Amadeu Amaral quanto Mário de Andrade são apontados, por diversos pesquisadores (Ayala; Ayala, 1995 e Vilhena, 1997), como as figuras centrais da renovação intelectual e metodológica dos estudos folclóricos, na época. Luís da Câmara Cascudo, por sua vez, além de ter uma extensa produção intelectual dedicada ao folclore, reeditou a obra de Sílvio Romero e também atuou politicamente dentro desse campo de estudos – tendo, por exemplo, participado da fundação da Sociedade Brasileira de Folclore, em 1941, na capital do Rio Grande do Norte. Ele também foi uma valiosa interlocução de Mário de Andrade, cujas discussões calorosas acerca da cultura popular podem ser acessadas graças à publicação de sua correspondência.

Porém, antes de prosseguir, devemos nos lembrar que, como nos alerta Vivian Catenacci, a partir dos anos 1950, a cultura popular e o folclore foram ganhando contornos cada vez mais distintos. Essas duas áreas que, até então, não eram dissociadas foram se afastando mutuamente. Dessa forma, “hoje, o popular [...] não é o mesmo quando apresentado pelos folcloristas e antropólogos nos museus, nos anos 20 e 30; pelos comunicólogos nos meios massivos, desde os anos 50” (CATENACCI, 2001, p. 31). Portanto, na produção que analisaremos, de Mário de Andrade e Graciliano Ramos, cultura popular e folclore ainda eram sinônimas, apesar de já começar a despontar uma certa diferenciação, que tentaremos apreender nos próximos capítulos.

2 MÁRIO DE ANDRADE

O sociólogo Florestan Fernandes, em seu artigo “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”, afirmava que a contribuição desse escritor para os estudos folclóricos havia sido ainda pouco estudada: tanto o seu papel enquanto pesquisador, etnógrafo e folclorista – embora o próprio Mário de Andrade recusasse todas essas denominações – quanto o seu papel de articulador intelectual e político. Entretanto, essas facetas têm ganhado uma série de estudos dedicados à compreensão de sua pesquisa folclórica – dentre os quais destacamos os trabalhos de Eduardo Jardim (1990, 2015) – atrelada principalmente à sua obra literária. Dedicaremos, ao Mário de Andrade folclorista e etnógrafo, a próxima subseção deste segundo capítulo.

Em relação a sua faceta de articulador intelectual e político – figura absolutamente central no cenário artístico da época –, podemos destacar duas realizações significativas: a chefia do Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo (DC), entre 1935 e 1938 e a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), em 1937, em parceria com os pesquisadores franceses e professores da recém-fundada Universidade de São Paulo, Claude Lévi-Strauss e Dina Dreyfus⁴.

No período em que Mário de Andrade esteve à frente do DC, esse departamento foi particularmente ativo, promovendo o levantamento e o estudo do folclore e da história tanto na cidade de São Paulo quanto em seus arredores. A questão principal, nesse momento, era compreender da forma mais completa possível a vida cultural nesses locais para orientar as ações do poder público. Além disso, o escritor organizou um curso de Etnografia, ministrado por Dina Dreyfus, cujo objetivo era a formação científica de pesquisadores e a instrumentalização metodológica de folcloristas que atuassem diretamente nos trabalhos de campo. Foi durante esse curso que ele propôs a criação do Clube de Etnografia. Tal sociedade

4 Luísa Valentini (2010) opta por se referir a essa pesquisadora pelo nome de solteira, retomado após o divórcio do antropólogo Claude Lévi-Strauss.

seria fundada, efetivamente, em 1937 sob o nome de Sociedade de Etnografia e Folclore.

Essa associação, segundo seu estatuto (1937), pretendia “orientar, promover e divulgar [os] estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos”. Luísa Valentini (2010, p. 19) ressalta que essa sociedade planejava agir, sobretudo, em três frentes: a realização de estudos nas áreas de atuação da associação, a instituição de um padrão científico internacional de pesquisa e o estabelecimento de vínculos entre instituições estrangeiras, como o *Musée de l'Homme* e o *Musée des Arts et des Traditions Populaires*. Apesar de uma existência breve, os trabalhos realizados no seio dessa associação foram bastante produtivos. Marta Amoroso (2004, p. 67) faz o balanço e aponta uma série de realizações notáveis: a participação em diversos eventos, tais como o Congresso Internacional de Folclore, em 1937, realizado em Paris e o Congresso Nacional da Língua Cantada, promovido pelo próprio DC, também em 1937; a publicação de diversos trabalhos (*Études Cartographiques des Tabous Alimentaires et des Danses Populaires*, *Mapas folclóricos de variações linguísticas*); a abertura de espaço para publicação em revistas (a Seção “Arquivo Etnográfico”, na *Revista do Arquivo Nacional*) e a edição de um boletim próprio que abria espaço para a divulgação de notas bibliográficas, monografias, resumos de conferências e comunicações, além de publicar material de apoio para pesquisadores, como questionários e as *Instruções de folclore*, de Dina Dreyfus – que trazia instruções e procedimentos práticos para a coleta e registro de material folclórico por agentes não-especializados. Ainda segundo Marta Amoroso (2004, p. 70), a SEF também foi importante para a Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada pela Discoteca Pública Municipal, financiada pelo Departamento de Cultura e conduzida por um ex-aluno de Dina Dreyfus, Luis Saia.

Apesar desses dois projetos de Mário de Andrade terem sido “derrotados”, segundo Eduardo Jardim (2015, p. 146), eles representaram “a principal referência para compreender a cultura brasileira” e inspiraram posteriormente outros projetos culturais. Além disso, eles foram reveladores de certas tensões que perpassam a obra do escritor, tais como as questões do universal e do nacional, a oposição entre cultura erudita e cultura popular, a racionalização e o trabalho metodológico de etnógrafo aprendiz (“a inteligência analítica”, apontada por Renato Lessa) e o apreço

ao primitivismo do folclore. Antes de passarmos ao trabalho com o material literário, de fato, em que poderemos ver algumas dessas tensões postas em funcionamento, é importante compreender o que representou, para esse escritor, o folclore e a sua forma de apreendê-lo, a etnografia.

2.1 MÁRIO DE ANDRADE: A ETNOGRAFIA E O FOLCLORE

Para Mário de Andrade, a etnografia foi o caminho encontrado para apoiar seus trabalhos de pesquisa folclórica. Como já vimos anteriormente, esse ramo da antropologia passava, então, a ser considerado como uma alternativa interessante para o tratamento científico do folclore e da cultura popular, uma forma possível de evitar a multiplicação dos estudos folclóricos sem embasamento adequado e que pouco contribuiriam efetivamente para a expansão do conhecimento, da visibilidade e da interlocução nessa área. Em 1936, na aula inaugural do Curso de Etnografia, Mário de Andrade afirmava, pois, que a etnografia era uma imposição metodológica indispensável enquanto disciplina – tanto no sentido acadêmico quanto no não-acadêmico da palavra:

Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e **procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência, muitas vezes total, de orientação científica, que domina a pseudo-etnografia brasileira.** [...] E é principalmente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa.⁵ (grifo nosso)

5 Esse discurso de Mário de Andrade está reproduzido parcialmente no *Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*.

Essa necessidade de sistematização da área dos estudos folclóricos, sentida por Mário de Andrade, é elaborada e discutida longamente nas cartas aos seus correspondentes, tais como Câmara Cascudo e Tristão de Athayde. Ele procurava mostrar que, nesse momento, muitos compêndios e coletâneas já haviam sido organizados e escritos e que o trabalho de pesquisa baseado somente nesse material não mais contribuiria significativamente para o avanço da área dos estudos folclóricos. Em carta a Câmara Cascudo, datada de Junho de 1937, Mário de Andrade criticava o estudo sobre o Conde d'Eu, pela sua temática – considerada “um assunto tão desimportante” (ANDRADE, 1991, p. 147) – e o artigo sobre o catimbó. Nesses dois casos, as duras críticas do autor paulista se concentravam sobretudo na ausência de lastro documental:

Exemplo típico é o seu artigo monográfico sobre os Catimbós. Quando soube que você publicaria isso fiquei egoisticamente gelado. Chí! O Cascudinho esgotou o assunto. O estudo sobre Catimbós que pretendo fazer está matado na cabeça. [...] Bem, mas fui ler o seu estudo, que matou nada! tenho de uns dias de convivência escassa com catimboseiros uma serie de dados mais larga e observações muito mais profundas, sem vaidade. E o egoísmo desapareceu pra renascer o amigo. Fiquei num tal estado de irritação pela sua falta de palavras duras, te esculhambei mesmo, pra um amigo comum que também quer muito bem você, o Luis Saia. Ele que está se metendo também em folclore (científico, sério, pertencente ao grupinho de pesquisadores que estou formando aqui, com o Curso de Etnografia e agora com a Sociedade de Etnografia e Folclore) ele concordou logo com o jeito anticientífico do estudo de você, a ausência de dados sobre como foram colhidos os dados, de quem etc. (ANDRADE, 1991, p. 149)

Nesse excerto, Mário de Andrade insiste em um estudo folclórico fundamentado no fazer científico, com coleta de dados, descrição dos informantes, uma observação cuidadosa e atenta do fenômeno estudado. Ele distingue o trabalho que está começando a fazer em conjunto com esse grupo de estudiosos (“científico, sério”) de um trabalho leviano, superficial, despreocupado com uma fundamentação coerente. Nessa mesma carta, o autor paulista incentiva essa postura científica em Câmara Cascudo, sugerindo-lhe que se dedique com mais afinco e rigor ao estudo do folclore, ressaltando a sua “vantagem geográfica”:

Você tem a riqueza folclórica aí passando na rua a qualquer hora. Você tem todos os seus conhecidos e amigos do seu Estado e Nordeste pra pedir informações. Você precisa um bocado mais descer dessa rede em que você

passa o tempo inteiro lendo até dormir. Não faça escritos ao vai-vem da rede, faça escritos caídos das bocas e dos hábitos que você foi buscar na casa, no mucambo, no antro, na festança, na plantação, no cais, no boteco do povo. (ANDRADE, 1991, p. 149)

Apesar de insistir veementemente nessa via etnográfica, como podemos perceber nos trechos selecionados das cartas, Mário de Andrade se negava enquanto etnógrafo ou até mesmo folclorista. Entretanto, é evidente a sua considerável contribuição para o avanço científico e para a divulgação desses dois campos. Contudo, vale lembrar que, para esse autor, as suas pesquisas na área não possuíam um fim somente em si mesmas. Seu trabalho, amparado e sistematizado pela etnografia, era uma etapa intermediária de um projeto mais ambicioso, como ele próprio explica, em carta enviada a Tristão de Athayde, em outubro de 1931:

Mas você me diz estragado, ou coisa assim, pela “mania etnográfica”. Aí tenho que defender a etnografia, que aliás não é mania em mim, **mas é uma salvação de mim** (porque me impede ou me livra de tomar socialmente posição em assuntos a que sou naturalmente infenso, atitude política, atitude religiosa, social...) e também um jeito de saber. A minha vontade de ser útil ao meu país [...] me levou a fazer estudos que inda não tinham sido feitos, a colher coisas que ainda não tinham sido colhidas. [...] O resto da minha etnografia, que só serve pra gasto cá de casa, **é um dos meus muitos jeitos de procurar o Brasil**. (ANDRADE Apud JARDIM, 1990, p. 76, grifo nosso)

Eduardo Jardim (2015, p. 82) aponta que o interesse de Mário de Andrade pelo folclore e pela etnografia seriam uma consequência natural da sua preocupação com a questão da “brasilidade”. Suas pesquisas eram, portanto, uma forma de acessar e de compreender aquilo que ele acreditava ser o verdadeiro repositório da nacionalidade: a cultura popular e o folclore. Além disso, essa base brasileira constituiria, de acordo com seu pensamento, uma fonte abundante – de forma e de conteúdo – para a construção de uma arte original e genuinamente brasileira. Ora, nesse contexto, se a etnografia andradina visava organizar, da forma mais racional possível, os dados sobre o Brasil, o recorte temático possível para o seu projeto maior não poderia se afastar, evidentemente, das mais variadas manifestações da cultura popular.

A atração exercida em Mário de Andrade por essas áreas não era um

fenômeno recente ou algo puramente cerebral. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), ficamos sabendo que os seus ouvidos infantis já eram sensíveis às “cantigas sorumbáticas” de um primo fazendeiro. A permanente lembrança dessa musicalidade caipira, letra e melodia, apenas confirma a constância do interesse de Mário de Andrade pela cultura popular, além de nos mostrar também a importância de suas viagens, sobretudo das breves estadias na “chácra” de tio Pio, no interior do estado de São Paulo, evocadas pela pesquisadora Telê Lopez⁶ (1978, p. 15), e onde ele teria escrito, quase de um só fôlego, sua obra que melhor ilustra a relação entre literatura, etnografia, cultura popular e folclore, *Macunaíma*.

Segundo Telê Lopez, Mário de Andrade teria desenvolvido a obsessão de coletar e documentar melodias, cantigas e narrativas populares por volta dos anos 1920 – mesma época em que começava a influenciar o trabalho de Câmara Cascudo. Para ampliar seu repertório folclórico, o autor paulista não poupava esforços, lançando mão de diversos meios: a bibliografia existente sobre esse novíssimo campo de estudos; a consulta a compêndios e coletâneas de lendas e histórias, nacionais e estrangeiros; a colaboração de amigos e informantes de diversas regiões do país; a coleta *in loco*, durante as viagens; a documentação recolhida por outros folcloristas e etnógrafos, por exemplo o material coletado pelos pesquisadores que viajaram na missão organizada pelo DC, no final da década de 30.

Além do levantamento bibliográfico, cuja importância será ressaltada durante a construção de *Macunaíma*, é perceptível também o apreço de Mário de Andrade pelo material coletado diretamente com os informantes – como já mostramos anteriormente, em carta a Câmara Cascudo. Em sua extensa correspondência com os amigos, podemos destacar os numerosos e insistentes pedidos: a Augusto Meyer, em carta de 1928 (ANDRADE, 1968, p. 57), pedia “toadas e melodias de qualquer gênero gaúchas”, a Câmara Cascudo, em carta de 1927⁷, solicitava “uma lenda aí do Nordeste, [...] uma bem lírica, sentimental” para somar-se às outras de *Macunaíma*. Contudo, Mário de Andrade não recorria unicamente a seu círculo de

6 Telê Lopez é pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros e também a responsável pela organização e estabelecimento da edição-crítica, pelos textos e notas que acompanham a edição aqui consultada de *O Turista aprendiz* (1976b).

7 Essa carta de Mário de Andrade para o amigo Luís da Câmara Cascudo, datada de 1º de Março de 1927, consta no livro *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo* (1991).

contatos, mas também a outros informantes: cantores e músicos de todo o Brasil, participantes de festejos populares e de danças dramáticas, todo o tipo de indivíduo que fornecesse relatos de manifestações populares musicais e dramáticas, além de narrativas e contos folclóricos. Essa postura apenas reforça a importância que esse autor atribuía a esses atores do folclore – os indivíduos que verdadeiramente construía, divulgavam e perpetuavam as longevas tradições culturais do povo.

Para se aproximar, não apenas desses informantes, mas também das regiões menos conhecidas do Brasil, Mário de Andrade empreendeu duas grandes viagens. A primeira delas, realizada em 1927, em companhia de Olívia Guedes Penteado e duas adolescentes, filhas de seus amigos, possibilitou que ele visitasse diversas localidades da região amazônica. Durante essa viagem, o autor escreveu um diário que originou mais tarde parte de seu *O Turista aprendiz*. Nesses esboços, ele registrou tanto a vida de ócio e enxames de mosquitos a bordo dos diferentes navios quanto os variados encontros que se produziram ao longo do percurso: as pessoas “importantes” das cidades por onde aportavam e que organizavam comitivas para recepcionar as célebres viajantes paulistas e seu suposto “secretário”; os intelectuais; os outros companheiros de navio; os habitantes das populações ribeirinhas, caboclos, *cunhatãs* e *tapuios*. Enquanto, de um lado, o encontro com essa “elite” provocava principalmente desgosto e enfado dos mais variados níveis, resultando em situações que beiravam o cômico – por exemplo, a frequente solicitação por discursos que tanto enfastiavam Mário de Andrade –, do outro lado, os diálogos, as interações, as histórias e danças compartilhadas com os nortistas “de verdade” marcaram profundamente a sensibilidade do autor.

A segunda viagem de Mário de Andrade ocorreu entre 1928 e 1929 e permitiu maior mobilidade ao escritor, agora um viajante solitário. O destino, desta vez, era o Nordeste de seu amigo Câmara Cascudo, e a sua postura, distinta. O diário, artístico e diletante, cedeu espaço às crônicas que escreveu continuamente para o jornal *Diário Nacional* e o seu olhar passou a ser classificado, segundo ele próprio, de etnográfico. Nessas viagens, Mário de Andrade teve a companhia de sua inseparável “kodaque”, a câmera fotográfica com a qual fez preciosos registros, não apenas dos viajantes, mas também do patrimônio histórico das regiões que percorreu.

Segundo Telê Lopez (1976, p. 16), graças a essas viagens e a suas inesgotáveis pesquisas, Mário de Andrade passou a compreender mais profundamente a cultura do Norte e do Nordeste, além de perceber essas regiões como os mais preservados repositórios de cultura e de tradição popular do país. É nessa fonte pública, afastada dos grandes centros urbanos e aparentemente menos afetada pelos processos de modernização – lembrando que nesse momento a modernização representava a grande ameaça contra esses saberes tradicionais –, que Mário de Andrade irá mergulhar em sua busca pela origem (e pela originalidade) do “ser” nacional. No entanto, esse autor se recusava a compreender a nacionalidade de forma homogênea e monolítica, elegendo unicamente um representante desse Brasil profundo. Esse pensamento de Mário de Andrade está em consonância com aquilo que Sílvio Romero argumentava: a originalidade brasileira se encontra nas trocas culturais, na miscigenação, e não somente em um grupo representante desse fenômeno. Esse modo de conceber a nacionalidade diferia muito, por exemplo, do indianismo, associado sobretudo a um certo grupo de Românticos, que elegia o indígena como o único representante verdadeiro da brasilidade. Mário de Andrade e Sílvio Romero não queriam, de modo algum, excluir as contribuições indígenas da cultura popular brasileira – ao contrário de Celso de Magalhães, por exemplo –, mas sim levá-las em consideração no conjunto mais amplo das relações estabelecidas com os outros grupos étnicos que ocuparam o Brasil ao longo de seu processo de colonização.

Essa posição de Mário de Andrade pode ser claramente percebida em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, no qual ele refutava quaisquer exigências por uma nacionalidade de matriz exclusivamente indígena. A mesma ideia se aplicava também à arte. Segundo ele, a “arte nacional não se faz com escolhas discricionária e diletante dos elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1972, p. 15-16). Dessa forma, para Mário de Andrade, a nacionalidade que fosse forjada ignorando toda a diversidade das populações e das características próprias de cada região forneceria apenas uma noção artificial e incompleta do Brasil, talvez tão estrangeira quanto algumas manifestações culturais importadas duramente criticadas pelo autor. Então, dentro desse quadro complexo e multifacetado, o autor paulista preferia privilegiar as manifestações populares e

eleger como aspecto coesivo da nacionalidade, não o exótico, mas o primitivo, que se constituía, segundo ele, como a verdadeira matriz formadora da brasilidade.

Em diversos momentos de sua produção, o escritor mostrará, não sem uma ponta de pessimismo – que era, no entanto, uma posição bastante comum desde a origem dos estudos folclóricos –, a oposição entre o elemento primitivo fundador e um outro, civilizado. Em “Noite de festa”, crônica publicada em 1929, podemos perceber o entrecruzamento desses elementos e a franca desvantagem atribuída por Mário de Andrade a esse caráter “civilizado de importação”:

O ano passado eu gozei a noite-de-festa no Rio Grande do Norte, lá. Esse ano fui obrigado a gastar aqui mesmo essa noite que nós nem expressão brasileira temos para designar: chamamos de noite de Natal, como toda a gente. Mesma diferença de palavras: mesma diferença de costumes. [...] Lá, eu era também dono da casa, a festa era minha de mim. Aqui, vivemos todos numa festa de europeus e da França. A diferença é enorme. [...] uma lenda guarani conta que o Anhá paraguaio, ou Anhang, ou Anhanga, ou o Anhangá versificado de Gonçalves Dias, tendo visto Tupá fazer o passarinho guanumbi, quis fazer outro igual e fez um sapo que saiu pulando, pulando. O sapo também possui suas bonitezas, reconheço. Principalmente essa de provocar a expressão 'pulando, pulando', que é muito mais saborosa de falar, que o 'voando, voando' dos beija-flores de Tupá. Mas quando a gente imagina que o sapo é a imitação do guanumbi, percebe logo uma diferença enorme. É a que estamos, brejeiros do Anhangabaú. **Diferença entre o nosso progresso e a civilização dos nordestinos.** (ANDRADE, 1976a, p, 177-178, grifo nosso)

Nessa crônica, ele opõe o “progresso paulista” e a “civilização nordestina”. A festa paulista é de importação estrangeira, assim como o seu nome “que nem expressão brasileira temos” e os seus costumes. O progresso, visto como sinônimo de civilização, não seria o verdadeiro revelador de nossa nacionalidade. Ao contrário, ele representaria uma potente ameaça contra a sobrevivência da cultura popular, uma suplantação violenta de um aspecto primitivo que poderia relevar a verdadeira contribuição de nossa nacionalidade, mesmo diante de outras nações – já culturalmente estabelecidas e dominantes. Para Mário de Andrade, a essência genuína do Brasil não estava no Natal paulista, mas na popular (e original) “noite-de-festa” nordestina. Esse autor defendia “a nacionalização para assegurar a entrada do país no universo moderno, [...] ligando a noção de moderno à afirmação do elemento nacional” (JARDIM, 2015, p. 80). Nesse caso, o resgate e o recurso à cultura popular não era de matriz conservadora, como se poderia erroneamente

afirmar. A tradição, representada pela cultura popular e pelo folclore, não era evocada pelo autor para simplesmente erradicar o moderno ou até mesmo para resgatar uma suposta “era de ouro” – como afirma Stuart Hall relativamente aos momentos de valorização do popular e da emergência dos nacionalismos ao longo do século XX. O que estava em jogo não era uma repulsa irracional contra o moderno, mas sim a construção de um moderno nacional, com base nos elementos originais brasileiros, já trabalhados exaustivamente e estabelecidos nas manifestações populares, tais como a música e a literatura oral.

Como vimos anteriormente, Mário de Andrade, em seus estudos folclóricos, trabalhava frequentemente com a oposição entre os elementos estrangeiros, “de importação”, e os nacionais. A recusa do autor não é, obrigatoriamente, contra aquilo que vem de fora, mas com a suplantação daquilo que existe no país – costumes, festas, cantigas e manifestações populares, no geral – em consequência de uma importação cultural sem sentido. O progresso, apesar de ser encarado de forma ambivalente, se tomarmos o exemplo de *Macunaíma*, é mais identificado a um lado negativo, principalmente pela sua implantação enquanto processo homogeneizador, colonialista, rotineiramente violento e alheio à personalidade, às especificidades, às contradições próprias do Brasil.

Além disso, esse característico pessimismo no trato das manifestações populares, como já vimos no capítulo anterior, não é novidade no campo dos estudos folclóricos e remonta à própria origem dessa área de investigação. Essas duas percepções – a reserva em relação a um certo modelo de progresso de matriz estrangeira e o tom pessimista – aparecem pulverizadas em toda a obra andradina e podem ser exemplificadas através do excerto abaixo, extraído de uma das crônicas escritas sobre as tradicionais moringas de barro, publicada no volume *Será o Benedito!* (1992):

Os que amam, como eu, as criações do povo, pelo que guardam de intensa humanidade e achados de beleza, são todos mais ou menos desafetos do progresso. Realmente, o progresso por muitos lados é uma coisa antipática e ilusória que se mete em tudo e tudo muda, sem muitas vezes dirigir o homem para o aperfeiçoamento de si mesmo ou da vida. Não é possível a gente ser contra o progresso, não seria razoável semelhante generalização. **Mas antipatizar com ele, olhá-lo com desconfiança ou, pelo menos, lhe guardar rancor por tudo quanto ele deturpa nas formas da vida, é quase um instinto nos que amam verdadeiramente o povo, e o vêem**

roubado, pelo progresso, dos seus direitos de artista. (ANDRADE, 1992, p. 93, grifo nosso)

Adepto de uma visão evolucionista (cf. Jardim, 1990), assim como os folcloristas que o precederam, Mário de Andrade compreendia as manifestações folclóricas como uma espécie de momento anterior do homem, uma fase primitiva que poderia nos esclarecer muito a respeito da nação, de sua constituição, de seu cimento social e até mesmo de uma aparente falta de unidade. Essa fase anterior, primitiva, por sua vez, abrigaria as raízes de nossa nacionalidade. A associação entre esses elementos – o primitivismo, o folclore e a emergência de uma alma nacional – terá desdobramentos teóricos bastante interessantes, sobretudo dentro da área da psicanálise e que serão desenvolvidos no Brasil principalmente por Artur Ramos.

Para Mário de Andrade, o folclore, assim como tantas outras expressões populares existentes, representava uma janela aberta para o passado que deveria ser protegida contra a marcha implacável do progresso. Em consequência da impossibilidade de cristalizar essas manifestações populares no tempo e no espaço, tornando-as imutáveis, era função do pesquisador, do folclorista e também do artista testemunhar esses eventos: registrá-los tão fidedignamente quanto possível; organizá-los de modo a oferecer uma verdadeira cartografia das feições nacionais; incorporá-los na arte culta para gerar uma autêntica literatura nacional, ao mesmo tempo popular e erudita, tradicional e moderna, marcada pela ingenuidade dessas manifestações primitivas e pela musicalidade da língua dos cantores de coco, de martelo e poetas de cordel.

2.2 CONCEPÇÃO E RECEPÇÃO DE *MACUNAÍMA*

Telê Lopez, na introdução à sua edição crítica de *Macunaíma*, explica

detalhadamente qual foi o percurso editorial e o estabelecimento da fortuna crítica dessa publicação. O período de escrita, indicado por Mário de Andrade como sendo uma única semana na “chácra” de seu tio, deve ser visto com ressalva. É preciso, antes de tudo, conhecer o meticuloso método de trabalho desse autor: a incansável e volumosa pesquisa e fichamento na área dos estudos folclóricos, da antropologia e da etnografia a respeito da cultura popular. Em relação a esse material de referência, é possível identificar, segundo o crítico e pesquisador Cavalcanti Proença, a influência de alguns livros-guia, tais como a obra de Koch Grönmberg – que fez uma grande coletânea de lendas, narrativas e mitos indígenas durante suas expedições na região amazônica –, de Capistrano de Abreu, de Couto de Magalhães e de Sívio Romero.

Ao trabalho de pesquisa, seguia-se o de redação, verdadeira tarefa de artífice, de corte e de edição. Essa etapa pode ser percebida, na mesma edição crítica de Telê Lopez, graças a todos os documentos deixados pelo autor: os manuscritos originais, as edições de trabalho, as correções das provas tipográficas, os dois prefácios iniciais, pensados originalmente para integrar a obra, mas nunca tendo sido efetivamente publicados nas reedições seguintes de *Macunaíma*. Além disso, Mário de Andrade também deixou registrado, em sua correspondência, tanto o processo de composição da obra, quanto o acompanhamento de sua recepção, de que trataremos mais adiante.

Uma primeira dificuldade, apontada pelo próprio autor, foi a classificação inicial de *Macunaíma* dentro de um gênero literário específico. Telê Lopez (1978, p. XV) aponta que, durante o processo de publicação da primeira edição – que saiu em 1928, pela editora Eugênio Cúpulo, contabilizando a módica tiragem de 800 exemplares custeados do bolso do autor – Mário de Andrade alternava as expressões “livro” ou “história”. Segundo o autor, o emprego de “história” para se referir a *Macunaíma* se justificava pelo fato desse livro ter sido concebido seguindo o funcionamento das histórias populares. Como veremos em nossa análise, no entanto, *Macunaíma* não é apenas uma história, mas sim um grande mosaico de histórias, emulando o procedimento de composição popular. Retomando a complexa classificação desse volume, Telê Lopes afirma, na “Introdução” de sua edição crítica, que “em nenhuma ocasião Mário de Andrade classificará *Macunaíma* como

'romance', no sentido culto do gênero, pois para ele, nessa época a classificação correta seria 'romance no sentido folclórico do termo'" (LOPES, 1978, p. XV). Entretanto, em carta a Câmara Cascudo, datada de 1º de março de 1927, Mário de Andrade afirma ter escrito "um romance ou coisa que o valha" (1991, p. 75), demonstrando ainda sua hesitação em relação à natureza de sua mais recente produção.

A denominação definitiva para o autor, "rapsódia", seria apresentada somente na segunda edição de *Macunaíma*. Cavalcanti Proença (1974, p. 7) aproxima essa classificação às áreas da música e da poesia mitológica: rapsódia enquanto uma série de motivos populares organizados de forma a garantir um efeito de unidade e também enquanto produção posta em circulação por intermédio da figura dos rapsodos gregos, que se utilizavam de formas e motivos populares, fundindo a obra de autores que haviam versado sobre temas aproximados. Essa dificuldade em classificar o gênero de *Macunaíma* – ao lado de sua elaboração estética e de seu tratamento da linguagem – aparece, entre os textos publicados na imprensa logo após a primeira edição do livro, como um dos pontos centrais de questionamento e também de crítica.

Em relação à fortuna crítica de *Macunaíma*, José de Paula Ramos (2006) percebe três fases: a primeira delas compreendendo o período entre 1928 e 1954; a segunda entre 1955 e 1969; a terceira de 1970 em diante. A essa primeira fase – que nos interessa mais especificamente neste trabalho – pertencem, sobretudo, as resenhas, críticas e ensaios publicados nos jornais e revistas literárias. A segunda fase, marcada pela publicação de *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença, inaugura um momento menos marcado por um certo diletantismo intelectual e apoiava-se na exegese sistemática do livro de Mário de Andrade. A terceira fase traz um interesse renovado na rapsódia, principalmente no contexto acadêmico. É nesse último momento que encontraremos trabalhos interessantes de deslocamento das referências estabelecidas nas fases críticas anteriores, sobretudo em relação ao gênero de *Macunaíma* – que começa a ser compreendido como experimento de escrita de um romance em sua concepção mais moderna. Além disso, nesse meio tempo, não podemos deixar de mencionar a versão cinematográfica de *Macunaíma*, lançada em 1969 e dirigida por Joaquim Pedro de Andrade. O lançamento desse

filme assinala o início da projeção internacional das peripécias do nosso “herói nacional”.

De volta à crítica de *Macunaíma*, pode-se entrever, no calor da hora de seu lançamento, na década de 1920, o que parece ter se perpetuado na historiografia literária: uma oposição ostensiva entre modernistas e regionalistas. Os entusiastas da rapsódia – ainda que o próprio Mário tivesse dúvidas em relação à sua realização e tenha demonstrado insatisfação em diversos momentos, perceptíveis em sua correspondência – ressaltavam a ousadia de sua realização estética, a importância de seu fundo ideológico, chamando a atenção para a busca de uma arte autenticamente nacional ou ainda a valorização de certos aspectos negligenciados da cultura popular brasileira. Por outro lado, a linguagem construída por Mário de Andrade é duramente criticada, mesmo por seus pares mais entusiasmados. É acusada de artificialidade, de não representar fidedignamente a fala brasileira. Entretanto, trataremos mais especificamente desse aspecto no último capítulo desta dissertação, que dedicaremos à comparação entre as realizações de Mário de Andrade e de Graciliano Ramos – sendo a linguagem um importante ponto de discrepância entre esses dois autores.

2.3 MACUNAÍMA, FOLCLORE E CULTURA POPULAR

2.3.1 O narrador culto e o herói popular

A chave para a compreensão do esquema narrativo de *Macunaíma* se encontra em seu epílogo:

Acabou-se a história e morreu a vitória.

Não havia mais ninguém lá. Dera tangolomangolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era a solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera.

Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles causos tão pançudos. Quem que podia saber do herói? Agora os manos virados na sombra leprosa eram a segunda cabeça do Pai do Urubu e Macunaíma era a constelação da Ursa Maior. Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera.

Uma feita um homem foi lá. Era madrugadinha e Vei mandava as filhas visar o passe das estrelas. O deserto tamanho matava os peixes e os passarinhos de pavor e a própria natureza desmaiara e caíra num gesto largado por aí. A mudez era tão imensa que espichava o tamanhão dos paus no espaço. De repente no peito doendo do homem caiu uma voz de ramaria:

– Curr-pac, papac! Curr-pac, papac!...

[...]

E então o homem descobriu na ramaria um papagaio verde de bico dourado espiando pra ele. Falou:

– Dá o pé, papagaio.

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato.

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, o herói de nossa gente. (p. 147-148⁸)

Ficamos sabendo, nesse trecho, que toda a vida épica de Macunaíma havia se extinguido, assim como a língua de sua tribo. Nos dois primeiros parágrafos do excerto acima, o autor marca a ideia de desaparecimento repetindo diversas negativas (“ninguém”, “jamais”, “nenhum”). Essa impressão é reforçada pela repetição de “silêncio imenso”, que aparece no fim desses mesmos parágrafos, como se fosse um refrão marcando o tom: todos desapareceram e restara somente a quietude do esquecimento. A própria natureza, representada ao longo de todo o livro com grande vivacidade – animais humanizados, ricos cenários cheios de detalhes, de movimento e de cor, com sons e música –, parece estar adormecida, como se estivesse sob um dos encantamentos característicos dos contos de fada.

8 Nesta seção, todas as referências em que constar apenas o número da página se referem à edição de 1978 de *Macunaíma*, organizada por Telê Lopez.

Tudo é apenas solidão, silêncio e esquecimento até que tal feitiço – nesse caso, o do tempo – seja revertido.

Nas histórias populares europeias coligidas, adaptadas e registradas por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm, é sempre um príncipe que surge para romper esse período de dormência. Entretanto, em *Macunaíma*, essa nobre função cabe ao narrador culto. Esse homem, que se embrenha no mato virgem e presente a riqueza desaparecida (“no peito doendo do homem”), assume o papel tanto de testemunha – ocupado, até então, pelo último aruaí do séquito real de Macunaíma – quanto de rapsodo, de aedo, de contador de histórias, apropriando-se dos temas e das formas populares para encontrar o tom correto para a sua narrativa.

O herói deixara poucos vestígios escritos – a frase no casco petrificado do jabuti, a pedra tumular de sua mãe e a carta às súditas icamiabas, supostamente escrita por ele, mas compreendida, pela crítica, como uma ruptura, temática e estilística, no fluxo da narrativa. De resto, o papagaio era a única testemunha da existência de Macunaíma e presenciara os seus últimos dias, a sua completa decadência e a sua derradeira ascensão até o campo vasto do céu. Porém, até mesmo essa maravilhosa ave só sabia indiretamente a respeito das aventuras e casos, que tinham sido narradas pelo próprio herói. Sabendo de sua propensão à mentira (a sabedoria popular nos diz que “quem conta um conto, aumenta um ponto”), podemos imaginar o quanto sua vida pode ter sido enriquecida por acréscimos fantasiosos. A invenção, em *Macunaíma*, ocorre não apenas relativamente ao próprio narrador, que aparece no epílogo, mas também em parte pelo próprio herói, que não se continha em contar “casos (cada vez) mais pançudos” (p. 140) ao aruaí. Enquanto não havia encontrado outro ser falante com quem se comunicar, esse pássaro também sucumbira ao silêncio e ao contínuo e impiedoso processo de apagamento físico e memorialístico dos Tapanhumas.

Até esse momento, o destino de Macunaíma, de seus irmãos, de sua tribo refletia o próprio ocaso da cultura popular – evocado incansavelmente pela maioria dos pesquisadores e estudiosos do folclore. A oralidade, instrumento de transmissão e de perpetuação das tradições culturais e das narrativas, é apontada como a responsável por esse destino, em consequência de sua fugacidade. Contudo, a chegada do homem letrado – essa figura de pesquisador, folclorista ou etnógrafo –,

em contato com a fonte viva da lenda, ativa novamente o repertório adormecido. Afirmando pontear a sua narrativa com o mais popular dos instrumentos, a “violinha”, o narrador assume a postura de um contador de casos e adota, como recurso expressivo, a “fala impura” daquele que protagoniza as histórias. Em todo o livro, Mário de Andrade joga, conscientemente, com o maior número possível de variantes da língua portuguesa falada no Brasil – enriquecida pelas palavras e expressões tomadas de empréstimo das línguas indígenas e africanas. Para Mário de Andrade, é na “impureza” dessa expressão linguística que se encontra o cerne realmente original da nacionalidade.

Retomando a polêmica classificação de *Macunaíma*, Telê Lopez chama a atenção para a escolha de Mário de Andrade em compor o seu livro como uma rapsódia, principalmente em relação ao jogo narrativo. Como já comentamos brevemente, uma rapsódia, na música clássica, é uma peça que trabalha sobre um grupo delimitado de temas, majoritariamente de origem popular, criando uma unidade dinâmica e harmônica. Já na escolha da classificação de seu livro, Mário de Andrade revela a íntima relação entre cultura erudita e popular que já havíamos apontado, em nosso primeiro capítulo, quando tratamos das definições de grande e pequena tradição apresentadas por Peter Burke.

Para a pesquisadora Telê Lopez, as escolhas narrativas de Mário de Andrade expõem as tentativas de aproximar a figura do narrador (o homem letrado, erudito que se volta para as questões da cultura popular) e a do rapsodo (o narrador clássico, aparentado do narrador benjaminiano, agente de circulação e de transformação das narrativas tradicionais). Essa opção do autor, além de expor a dificuldade em segregar o que é popular e o que é erudito, “deve [também] ser analisada dentro de seu projeto nacional de moderno, quando procura fazer com que sua criação se nutra da criatura popular, sem perder a consciência de sua condição de escritor culto” (LOPEZ, 1978, p. 19). O autor emularia, portanto, uma voz popular através desse narrador culto transmutado em rapsodo, evidenciando a imbricada relação entre essas instâncias e a necessidade de um diálogo, de uma apropriação de mão dupla entre o erudito e o popular para que se possa criar uma obra embebida da verdadeira nacionalidade, que possa marcar a criação de um caráter nacional e que também contribua esteticamente com renovadas técnicas e

procedimentos artísticos.

Da relação entre narrador, narrativa e protagonista, podemos perceber uma circularidade entre o início e o fim da rapsódia andradina (da primeira frase, “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente” à última, “botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, o herói de nossa gente”). A narrativa se abre com o início da história do herói de fato, o seu nascimento, e se fecha no momento em que ela começa a ser narrada, por essa voz narrativa de terceira mão (Macunaíma – papagaio – narrador culto). Essa moldura circular é preenchida linearmente pela movimentada existência do herói: o nascimento, a infância, a vida adulta, que inclui sua união com Ci, o nascimento do filho, a relação com as inúmeras *cunhãs*, *cunhatãs* e filhas de Maní, todas as transformações, a busca pela muiiraquitã, as suas mortes e a sua ascensão. Durante a sua vida, Macunaíma não podia se reivindicar como herói. Tal título lhe foi atribuído, por esse narrador culto, somente após a sua transformação em constelação, momento no qual Macunaíma deixa de ser o protagonista de uma história popular e passa a fazer, ele próprio, parte do mito. O narrador, que registra a história e a salva do desaparecimento, também se inclui dentro do universo popular narrado. Macunaíma não é apenas um herói, ele é o herói de nossa gente. O narrador, aqui, se inclui no conjunto de todos os brasileiros e marca essa narrativa como um patrimônio a ser compartilhado entre todos.

Esse complexo jogo de vozes narrativas – quem narra, quem é narrado? – é reforçado pela alternância de uso do discurso direto, indireto e indireto livre. As vozes de Macunaíma, do narrador culto, de outras personagens (e, talvez, até do próprio papagaio) se misturam e se confundem em determinadas passagens, como podemos observar abaixo:

E pediu pra mãe que largasse da mandioca ralando na cevadeira e levasse ele passear no mato. A mãe não quis porque **não podia largar da mandioca não**. (p. 7, grifo nosso)

Macunaíma falou pra Maanape que ia dar uma chegadinha até lá por amor de conhecer Venceslau Pietro Pietra. Maanape fez um discurso mostrando as inconveniências de ir porque o regatão andava com o calcanhar pra frente e si Deus o assinalou alguma lhe achou. **De certo um manuari**

malévolo... Quem sabe si o gigante Piaimã comedor de gente!... (p. 39, grifo nosso)

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá em baixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. **E aquele diacho de sagüi-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos das socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquíssima, branquíssima, de certo a filharada da mandioca!...** (p. 37, grifo nosso)

E ficou mais essa praga da formiguinha lavapés prá nós... Gente!
“Pouca saúde e muita saúva,
os males do Brasil são!”
já falei... No outro dia Pauí-Pódole quis ir morar no céu pra não padecer mais com as formigas da nossa terra, fez. (p. 86, grifo nosso)

No primeiro excerto, a recusa da mãe em levar Macunaíma-criança para passear poderia soar menos oralizada se não carregasse a dupla negativa (“não podia não”). Quando o narrador mantém essa estrutura, ele mantém também um grau de fidelidade à resposta da mãe, adicionando a sua voz ao corpo da narrativa. Não somente as vozes dos cantadores e contadores são incorporadas, mas também um número razoável de dizeres populares. Nos trechos seguintes, temos, nas frases destacadas, claras infiltrações das vozes de Maanape, tentando convencer o irmão a não procurar Venceslau Pietro Pietra e apresentando suas hipóteses acerca da natureza do regatão e de Macunaíma, primeiro, assombrado com a civilização paulista e depois narrando a verdadeira história do Cruzeiro, o Pauí-Pódole.

Esse procedimento permite que aspectos característicos da cultura do narrador culto e de Macunaíma – representantes, simultaneamente, da grande e da pequena tradição –, se entrelacem ao longo de todo o livro. Uma infinidade de cantigas populares, cuidadosamente inventariadas por Cavalcanti Proença, se somam às referências da cultura clássica, como a menção a uma estátua do deus Marte (p. 98) ou de figuras intelectuais da época: “Dizem quem um professor naturalmente alemão [...]” (p. 144). No capítulo da carta às icamiabas, Macunaíma-escrevente adota uma postura erudita e pedante, fato que é, naturalmente, ridicularizado pelo narrador. Entretanto, o herói disfarçado sob a pele de um

intelectual paulista faz uma reflexão interessante acerca da relação entre cultura erudita e popular:

É bem verdade que na boa cidade de São Paulo – a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes – não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes beligeros e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. (p. 71)

Nesse caso, a narrativa indígena é menos familiar ao público urbano do que as histórias da tradição literária greco-latina. A referência nacional é preterida, em prol do universo erudito europeu. Essa relação um pouco controversa entre elementos estrangeiros e brasileiros, entre a influência europeia e o fato nacional – muito questionada por Mário de Andrade – aparece também no momento em que Macunaíma desiste de ir à Europa perseguir o gigante Venceslau Pietro Pietra:

– Paciência, manos! não! não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia de-certo esculhamba a inteireza do nosso caráter. (p. 104)

A adesão, em certos momentos, entre a voz do autor, a do narrador e a do herói é apontada por Cavalcanti Proença como mais um indício da intrincada relação entre cultura popular e cultura erudita dentro da obra. Segundo esse crítico, “Mário de Andrade é várias vezes Macunaíma” (PROENÇA, 1974, p. 25), como se a tentativa de revelar um herói brasileiro pudesse também revelar a brasilidade de dentro do autor, expurgando qualquer pecado artístico de influência estrangeira. Parece certo que, em determinados momentos, o narrador erudito se apropria de aspectos biográficos da vida do próprio Mário de Andrade como, por exemplo, no capítulo VIII, “Macumba”:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arramba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. (p. 63)

Nos documentos que registram essa visita a um terreiro, sabemos que Mário de Andrade também se encontrava no grupo, mas ele não é mencionado entre os presentes. A figura de Macunaíma se sobrepõe, portanto, à figura autobiográfica do autor.

Além disso, ainda segundo Cavalcanti Proença (1974, p. 24), opera-se uma tentativa de identificação não apenas entre o protagonista e o autor biográfico, mas entre o herói e seus leitores-ouvintes, que se veem refletidos, representados – ainda que parcialmente – pela personalidade ou pelas peripécias de Macunaíma. Não podemos deixar de mencionar que, na rapsódia construída por Mário de Andrade, essa prodigiosa colcha de retalhos do repertório folclórico e popular brasileiro, o protagonista não poderia ser um herói convencional, no sentido clássico do termo. Enquanto nas epopeias greco-latinas, o herói é uma figura modelar, exemplo do melhor espírito dos homens – Odisseu é astuto, o preferido de Atena; Aquiles é destemido, feroz; Enéias é pio e devoto aos deuses –, Macunaíma é precedido por um epíteto pouco lisonjeiro à primeira vista: “herói sem nenhum caráter”. Tal qualificativo, “ritmado em redondilha maior como convém a um título bem soante” (PROENÇA, 1974, p. 24) não revela, como poderia se afirmar ingenuamente, o mau caráter do herói, mas sim a sua ausência de um caráter bem definido. Esse *nosso* herói, que representaria exemplarmente o espírito nacional, reforça uma ideia corrente na época do autor e que aparece, por exemplo, em Sílvio Romero, de uma essência nacional ainda vagamente delineada porque muito jovem, porque constituída de modo muito heterogêneo nos aspectos sociais, históricos e até mesmo étnicos. Nesse sentido, Telê Lopez comenta a compreensão de Mário de Andrade em relação à arte nacional, percebida como uma:

[...] manifestação em sua natureza diversa da arte europeia, mas guardando muita proximidade e semelhança com a arte dos outros povos ligados ao que chamou de “civilização da luz e do calor”. Toda a construção de *Macunaíma* visa valorizar essa ideia de tropicalidade, de uma forma de pensar e criar específica, que equivale ao abrir os olhos para a nossa identidade, captando nela, conseqüentemente, nossas contradições. E ao lado dessas contradições, perceber nossa capacidade de transformar uma cultura imposta, tornando-a nossa, isto é, de realizar o crivo crítico que busca uma adequação justa. (LOPEZ, 1978, p. 39-40)

Retomando, novamente, a associação entre o papel do rapsodo popular e do escritor erudito – e também do pesquisador e do etnógrafo –, revela-se então um dos aspectos chave, não apenas de *Macunaíma*, mas da obra de Mário de Andrade na sua totalidade: a preocupação com a construção de uma arte genuinamente nacional, que contemplasse todos os aspectos, mesmo os mais contraditórios, de um projeto nacionalizante do país, mas que não escolhesse uma única representação dessa realidade tão fragmentada e diversa.

2.3.2 O Brasil mágico de *Macunaíma* e a acumulação de motivos populares

Em carta a Câmara Cascudo, já mencionada anteriormente, Mário de Andrade anuncia a escrita de seu último livro e dá detalhes acerca de sua constituição:

[...] escrevi um romance. Romance ou coisa que o valha, nem sei como pode se chamar aquilo. Em todo caso chama-se *Macunaíma*. É um herói taulipangue bastante cômico. Fiz com ele um livro que me parece não está ruim e sairá em Janeiro ou adiante, do ano que vem. Minha intenção foi esta: Aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum carácter sempre lendário porém como lenda de índio e de negro. O livro quasi que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por *Macunaíma* e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto são tudo lendas relatados tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção. Por exemplo a lenda da Velha Gulosa que vem no Barbosa Rodrigues está sutilmente deformada no livro pra se perceber que é uma caftina. (ANDRADE, 1991, p. 75)

Podemos perceber, no início desse excerto, tanto a hesitação de Mário de Andrade em relação ao gênero de *Macunaíma* – que já comentamos mais detalhadamente –, quanto a clareza acerca dos seus procedimentos de construção. Esse livro, como afirma o próprio autor, é resultado do trabalho paciente e erudito de

pesquisa sobre a cultura popular e o folclore brasileiro. As fontes que forneceram a matéria-prima, diferentemente de *História de Alexandre*, de Graciliano Ramos, são mais facilmente localizáveis e foram extensivamente inventariadas por Cavalcanti Proença: a obra de Koch Grömborg, sobretudo o volume *De Roraima ao Orinoco*, publicado em 1917, fornece a maior parte dos temas centrais dos capítulos de *Macunaíma*; da *Língua dos caxinauás*, de Capistrano de Abreu, Mário de Andrade empresta os temas do capítulo IV (“Boiúna Luna”) e do capítulo XIII (“A piolhenta do Jigüê”) e de *O Selvagem*, de Couto de Magalhães, a lenda da velha gulosa, a Velha Ceiuci. Outras fontes secundárias também foram aproveitadas por Mário de Andrade e forneceram motivos que complementaram os capítulos: “*Ao som da viola*, de Gustavo Barroso, a coletânea de Campos, comentada por Basílio de Magalhães no 'Folclore', e os *Contos populares*, de Sílvio Romero são outras fontes de material que, embora em ordem de menor importância, concorreram para a arquitetura de *Macunaíma*” (PROENÇA, 1974, p. 39).

Segundo Cavalcanti Proença, o livro teria sido construído como um “conto de convergência” (1974, p. 19), utilizando o processo popular de encadear, na mesma narrativa, um grande número de motivos extraídos de contos distintos. O procedimento empregado por Mário de Andrade emularia, portanto, a técnica de construção coletiva característica do folclore. Conforme uma história popular é transmitida, ela vai sofrendo pequenas modificações ao longo do tempo: acréscimos para enriquecer explicações, descrições mais detalhadas para dar conta de um cenário já pouco familiar, cortes e edições para dinamizar o andamento da narrativa. Não podemos afirmar que uma história popular ou uma lenda folclórica tenha sido criada individualmente. No entanto, não é raro encontrar coletâneas de histórias assinadas por indivíduos que registraram alguma versão de contos, de poemas ou de lendas que, posteriormente, se popularizaram. Essas versões, contudo, não foram completamente inventadas por esses pesquisadores – elas já circulavam oralmente e conheciam outras variações e podiam incluir outros elementos e até mesmo outros finais, como na história da Chapeuzinho Vermelho⁹, por exemplo. Em *Macunaíma*, o procedimento é similar. Mário de Andrade não necessariamente cria –

9 Na versão de Charles Perrault, nem a Chapeuzinho Vermelho, nem a Vovó foram salvas do lobo pelo caçador. Elas foram devoradas e a história termina dessa forma – um pouco traumática para as crianças, talvez. Na versão dos irmãos Grimm, um caçador intervém e todos terminam felizes para sempre – com exceção do lobo.

com uma ou outra exceção – o material popular. Ele encadeia os motivos de histórias populares e lendas diversas, oriundas de todas as tradições culturais formadoras do Brasil, realizando a acumulação de elementos da cultura popular, do folclore, da geografia física e humana que constituem o espaço habitado por Macunaíma. O livro não é apenas um inventário muito bem costurado de histórias, é também um repositório de toda sorte de “pedaços” que possam particularizar, ao menos parcialmente, o Brasil dessa narrativa.

Ao longo de seu livro, Mário de Andrade não economiza em suas enumerações. Conforme veremos nos excertos abaixo, ele repete constantemente o procedimento de acumulação – de nomes de danças folclóricas a mosquitos, de frutas a utensílios de pesca, de palavras populares para designar dinheiro a locações geográficas:

[...] respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo. (p. 7)

E quando o piróscafo atravessou o estreito entre a parede da gruta e o bagual a bombordo a chaminezona guspiu uma fumaçada de pernilongos, de borrachudos mosquitos-pólvora mutucas marimbondos cabas potós moscas-de-ura, todos esses mosquitos afugentando os motoristas. (p. 108)

Por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra-legue que dá todas as frutas, cajú, cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapatís pupunhas pitangas guajiru [...]. (p. 39)

Porém não podia pescar nem de flecha nem com timbó nem cunambi nem juquiaí nem sararaca nem gaponga nem de poita nem cassuá nem itapuá nem de giqui nem de grozera nem de gererê guê tresmalho aparador gungá cambango arinque batebate gradeira caicai penca anzol de vara covô, todos esses objetos armadilhas e venenos porque não possuía nada disso não. (p. 95)

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbon vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos [...]. (p. 34)

Durante uma semana os três vararam o Brasil todo pelas restingas de areia marinha, pelas restingas de mato ralo, barrancas de paranãs, abertões, corredeiras carrascos carrascões e chavascais, coroas de vazante boqueirões mangas e fundões que eram ninhos de geadas, espriados pancadas pedrais funis bocainas barroqueiras rasouras, todos esses lugares, campeando nas ruínas dos conventos e na base dos cruzeiros [...]. (p. 104)

Graças a essa constante acumulação, de narrativas e de elementos diversos da cultura popular e do folclore, *Macunaíma* se assemelha a uma espécie de museu, no qual se empilham objetos diversos, reunidos em torno de uma temática comum. No entanto, seu acervo é vivo e está em constante movimento; suas peças se complementam e se contrapõem na pintura de uma realidade reinterpretada. Mário de Andrade não se limita a enumerar, colocando cada um desses elementos, organizadamente, lado a lado. Além de acumular o maior número possível de fatos da cultura popular e do folclore, esse autor também os desloca, desapropriando-os de sua região de origem e realocando-os em território “estrangeiro”. Esse procedimento – que pode causar uma certa estranheza e provavelmente um sentimento de *dépaysement* – é chamado pela crítica andradina de desgeografização. Mário de Andrade explica o seu funcionamento em carta a Câmara Cascudo:

Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que me intentei de abrigar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil. Assim lendas do norte botei no sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do sul no norte e animais do norte no sul etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro. (ANDRADE, 1991, p. 75)

O Brasil de *Macunaíma* é, pois, uma deformação geográfica e temporal do seu referente real. A somatória da acumulação de todos os elementos, assim como o seu deslocamento, resulta em um amplo mosaico da cultura popular de todo o país. Cada uma das regiões colabora com um conjunto de elementos e, no entanto, o resultado final não lembra nenhuma delas em particular: o Negrinho do Pastoreio cruza com o uirapuru, a caapora vai morar em São Paulo, o Curupira mora no

Cafundó do Judas. O espaço geográfico brasileiro construído por Mário de Andrade é delirante, apresentando fronteiras muito flexíveis: nada é estritamente regional e não é possível a apreensão do todo nacional a partir de uma única porção, ainda que observada sob a lente de uma lupa. Além disso, esse território tampouco é homogêneo; é possível encontrar um pouco de tudo dentro de seus limites. Essa grande colagem de nação é ainda mais perceptível nos *tours* de Macunaíma, durante suas constantes fugas:

Passaram lá rente à Ponta do Calabouço, tomaram rumo de Guajará Mirim e voltaram para leste. Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga-jasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem. Rumaram pra sudoeste e nas alturas de Barbacena [...]. Atravessando o Paraná já de volta dos pampas. Adiante da cidade de Serra no Espírito Santo [...] fechou pras barrancas da ilha do Bananal. (p. 51)

Atravessaram a cidade das Flores evitaram o rio das Amarguras passando por debaixo do salto da Felicidade, tomaram a estrada dos Prazeres e chegaram no capão de Meu Bem que fica nos cerros da Venezuela. (p. 22)

Em um mesmo percurso, o herói sai do Rio de Janeiro, ruma para o Tocantins, aponta em Pernambuco – onde se delicia com as lendárias mangas-jasmim, da árvore plantada no túmulo de dona Sancha, conforme a história registrada por Câmara Cascudo em *Lendas brasileiras* (2000, p. 63) – vai para Minas Gerais até o extremo sul do país e retorna ao Tocantins. Esse procedimento de misturar as paisagens geográficas se repete também com locais ficcionais, existentes somente em lendas e contos. Cavalcanti Proença (1974, p. 21) nos lembra que a indeterminação em relação ao tempo, ao espaço e às personagens é uma característica recorrente das narrativas populares e acaba originando uma série de convenções, tais como o Mato Fulano – que aparece no início de “Macumba” –, a Cidade Fulana, o príncipe Fulano. A desgeografização de *Macunaíma* também atinge, portanto, o território imaginário das histórias populares. O Brasil no qual esse herói circula funciona como uma espécie de palimpsesto, pois as diversas camadas que constituem o país – geográficas, temporais, narrativas, simbólicas – se sobrepõem e coexistem simultaneamente, fornecendo um quadro complexo,

multifacetado e radicalmente heterogêneo de uma nação com contornos ainda imprecisos, com uma nacionalidade ainda em construção.

Nesse espaço, reconfigurado sob esses contornos, o elemento mágico emerge facilmente pelas artes de Macunaíma, de Maanape ou de outras criaturas extraordinárias que habitam esse Brasil lendário. Nesse sentido, Câmara Cascudo (1984) distingue certas características das fábulas e das lendas. Segundo esse estudioso, “na fábula pode intervir o sobrenatural, mas esse não é o elemento típico. Nas lendas é a própria atmosfera” (CASCUDO, 1984, p. 98). Nas lendas indígenas, tomadas por Mário de Andrade como base de seu livro:

O mundo principia habitado pelos animais semidivinos. Vão criando espécies vegetais, os elementos decisivos da alimentação indígena nascem de meninas e rapazes sacrificados. As constelações foram serpentes, pássaros, armadilhas de caça e de pesca. Montanhas, cachoeiras, grandes árvores, segredos de germinação, tudo teve sua origem num animal sagrado. Ovídio não contou toda essa crônica nas *Metamorfoses*! [...] Todos os animais são centro de interesse, com uma importância, uma significação, um valor dificilmente sensível ao nosso modo de ver e compreender a presença de um irracional e o sentido de sua utilização, sempre no plano da prática, da materialidade de serviços imediatos. (CASCUDO, 1984, p. 88)

Dessa forma, parece-nos evidente que uma das principais manifestações desse elemento sobrenatural, em *Macunaíma*, será a metamorfose. Ela é abundante e aparece em todos os capítulos sob formas distintas: seres humanos se transformando em outros seres humanos; seres humanos em animais; seres humanos em seres inanimados; animais em animais; animais em seres inanimados; seres inanimados em seres humanos; seres inanimados em animais; seres inanimados em seres inanimados. A maioria desses fenômenos respeita a coerência e a lógica das transformações nas lendas indígenas, com algumas exceções interessantes que veremos na sequência. Além disso, no caso de *Macunaíma*, essas metamorfoses também procuram reforçar o caráter folclórico, popular dessa produção, assim como o seu fundo “nacionalizante” – não são abóboras se transformando em carruagens, mas tabas em bicho preguiça (p. 121) – e também apontam para alguns aspectos específicos: a transformação da função social do herói, a explicação etiológica do mundo e a tentativa de compreender os selvagens espaços urbanos.

Macunaíma, ainda criança, se transforma em “príncipe lindo” (p. 8) para brincar com a cunhada Sofará. Mais tarde, chega à idade adulta graças aos artifícios da cotia e se transmuta em formiga e em árvore de urucum para atrair a atenção de Iriqui, a segunda companheira do irmão. Mais adiante, Macunaíma vira novamente uma formiga, dessa vez para espiar Piaimã. Em outra situação, ele se transforma em diversos tipos de peixe – aimará, lambari, piranha – para ludibriar um pescador e roubar seu anzol. Em todos esses casos, as metamorfoses do herói nos lembram – como já nos apontou anteriormente Câmara Cascudo – as das divindades greco-latinas que utilizavam esse estratagema do disfarce para obter algum tipo de vantagem. Essa aproximação com os mitos, intensificada pela presença massiva de pequenas lendas etiológicas – histórias que explicam a origem das coisas do mundo –, faz com que Macunaíma seja, não apenas um herói típico de narrativas da cultura popular, como é o caso de Malazarte, mas também parte de uma mitopoética brasileira.

Ao longo do livro, constituindo um considerável volume de pequenas histórias, encontramos a explicação sobre a origem de diversos elementos: o corpo do filho de Macunaíma origina o guaraná; Naipi, transformada em pedra pela boiúna Capei, faz-se cascata em razão de seu incessante pranto; o índio Titçate, amante de Naipi, é transformado na planta mururê e seus ferimentos se transformam em flores arroxeadas; a própria Capei, decapitada por Macunaíma, ascende aos céus e se torna a gorducha boiúna Luna. Aliás, a origem dos astros também entra nessas explicações: Ci é Beta Centauro; Iriqui e as seis araras tornam-se a constelação Setestrela; a filha de Ceiuci, que auxilia Macunaíma em sua fuga, torna-se um cometa, “corre no céu, batendo perna de déu em déu” (p. 100); Suzi, uma das companheiras de Jiguê, torna-se uma “zelação” (p. 111); o próprio herói, cansado de sua decadência, torna-se a constelação da Ursa Maior. Câmara Cascudo, em *Literatura oral no Brasil*, explica que esse pensamento etiológico era parte constituinte do mundo habitado pelos povos indígenas e que a sua herança cultural não poderia se apresentar de outra forma:

O indígena tudo explicava naturalmente dentro da vida assombrosa em que vivia. Estrelas, manchas negras no céu, época das enchentes, chuvas, escuro da noite, animais, rios, viveram sob outra forma, entre os indígenas, há muito tempo, quando só existiam os avós das cousas e entes atuais, o

avô da tartaruga, o avô dos macacos, o avô dos mutuns. Depois de uma tragédia, meio escondida no esquecimento das tribos modernas, esses entes voaram, subindo, subindo para o firmamento e lá se transformaram em constelações. O mutum é o Cruzeiro do Sul. Canopus era um homem chamado Pechioço, casado com uma mulher-sapo-cururu. As Plêiades eram crianças que os pais não podiam alimentar. A mandioca nasceu primeiramente do túmulo de Mani. O milho do sepulcro de Ainotaré. O guaraná do olho direito do filho de Onhiámuáçabê. Sentem-se um sabor de História fantástica, vinda de geração a geração, como uma herança miraculosa, explicando um princípio. Localiza-se a espécie surgida, a tribo é nomeada, às vezes o próprio nome do protagonista. Há um halo de respeito. Não há ritual mas uma veneração visível na maneira grave de narrar o sucesso maravilhoso. Não há senso cômico. [...] Há um ambiente heroico, quase sempre. Quase sempre o sobrenatural é indispensável. É uma lenda. (CASCUDO, 1984, p. 98)

Mário de Andrade se apropria massivamente dessa tradição, modifica-a e estabelece relações que não existiam antes para melhor contextualizar seu protagonista. Macunaíma carrega em si, sem sombra de dúvida, todo o peso dessa tradição, pois ele mesmo participa das numerosas metamorfoses. Além disso, ele também guarda a memória daquilo que já foi esquecido como, por exemplo, a verdadeira origem do Cruzeiro, explicada em “Pauí-Pódole”.

Dessa forma, a acumulação de histórias oriundas do folclore indígena reintroduz essa tradição narrativa – por vezes renegada, como nos escritos de Celso de Magalhães que a considerava como um elemento inócuo e que não havia contribuído verdadeiramente na formação cultural do país – e a reabilita como um dos componentes genuínos da cultura popular brasileira. Portanto, não seria possível apreender a totalidade do Brasil por intermédio de apenas um de seus componentes, de uma única tradição cultural ou “raça”, mas sim pela somatória de todas essas instâncias, pela sua integração, pela sua miscigenação.

Macunaíma não é um herói cunhado completamente na tradição indígena; ele é brasileiro, é o “herói de nossa gente”. Enquanto as lendas indígenas lhe fornecem uma linhagem e uma biografia (americana e não europeia), ele incorpora elementos e aspectos de outras culturas e de outras etnias que formaram o Brasil. Tal perspectiva se reflete em sua própria fisiologia: no início, ele é, ao mesmo tempo, negro e índio e, posteriormente, graças ao milagre da água de São Tomé, torna-se branco de olhos azuis. Desse modo, ele próprio é uma síntese das origens do Brasil e, sendo essencialmente brasileiro, ele acaba corrompendo alguns aspectos das

tradições culturais que o formaram. Macunaíma introduz no universo lendário indígena, por exemplo, a comicidade e o humor e reduz consideravelmente as autênticas demonstrações de valentia e de bravura, controvertendo, dessa forma, a própria figura de herói.

Não existe espaço no qual Macunaíma não circule, nem tradição popular que ele ignore. No entanto, essa espécie de onipresença não ocorre sem danos. A tragédia que se abatera sobre as tribos, mencionada na citação anterior de Câmara Cascudo, e expulsara os seres semidivinos de nosso convívio foi o próprio esquecimento. Veremos, na seção seguinte, como se deu esse esquecimento e como ele se constrói por intermédio de uma trajetória de decadência – tanto da personagem de Macunaíma, quanto da própria cultura popular.

2.3.3 A decadência do herói e da cultura popular

A acumulação de motivos populares que impregna *Macunaíma*, como vimos anteriormente, não acontece de forma linear, mas traça uma trajetória descendente tanto em relação à própria percepção de cultura popular quanto ao destino do herói. Macunaíma decai de Imperador a saci e o momento que marca o início de sua decadência é o contato com a modernidade, representado pela viagem a São Paulo. Ele parte de sua terra natal para recuperar um objeto simbólico perdido – que representava e lembrava seu passado mítico. Após recuperar sua muiraquitã e deixar a metrópole em gestação, a sua decadência, no entanto, não recua. Tudo continua, pouco a pouco, ladeira abaixo: sua tribo desaparece definitivamente; sua família se desfaz e resta apenas ele próprio como o último dos Tapanhumas. Dessa forma, parece-nos que Mário de Andrade deixa transparecer um pensamento muito comum na época entre os pesquisadores da cultura popular: a decadência iminente da riqueza popular, causada pelo contato com a civilização e o inevitável desaparecimento provocado por esse intercâmbio. Voltaremos a esse percurso

adiante.

No início do livro, Macunaíma é o herói; gênese e síntese de um número considerável de elementos que confluíram para a constituição de sua nação – seja em relação à sua composição étnica, seja em relação à sua psicologia. Nesse sentido, Macunaíma traz algumas características apontadas por determinadas interpretações do Brasil nos primeiros trinta anos do século passado – sobretudo nos trabalhos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Paulo Prado. Dessa forma, o herói de Mário de Andrade seria, ele próprio, um amálgama de traços que poderiam caracterizar tipicamente o brasileiro. Esses traços, nesse momento, são instáveis, ainda em construção – como podemos apreender graças ao subtítulo do livro: “herói sem nenhum caráter”. Macunaíma não tem, pois, um caráter absolutamente rígido, uma fisionomia facilmente reconhecível, mas sim uma série de traços que se sobrepõem constantemente. Como veremos nos excertos abaixo, Macunaíma é construído de forma a exacerbar certas predisposições à mentira, à luxúria e à preguiça:

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhiço e virou num príncipe fogofo. Brincaram. Depois de brincarem três feitas, correram mato fora fazendo festinhas um pro outro [...]. (p. 11)

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbon vogava e a moeda tradicional não era mais cacau [...]. Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado:
– Ai! que preguiça! (p. 34)

[...] Convidou os manos pra caçar, fizeram.
Quando chegaram ao bosque da Saúde o herói murmurou:
– Aqui serve.
Dispôs os manos nas esperas, botou fogo no bosque e ficou também amoitado esperando que saísse algum viado mateiro pra ele caçar. Porém não tinha nem viado catingueiro, saíram só dois ratos chamuscados. Então o herói caçou os ratos chamuscados, comeu-os sem chamar os manos e voltou pra pensão.
Lá chegando ajuntou os vizinhos [...] e contou pra eles que tinha ido caçar na feira do Arouche e matara dois...
– ... mateiros, não eram viados mateiros não, dois viados catingueiros que comi com os manos. Até vinha trazendo um naco pra vocês mas porém escorreguei na esquina, caí derrubei o embrulho e o cachorro comeu tudo.
(p. 89)

A essas características, soma-se também a melancolia – traço apontado por Paulo Prado, em *Retrato do Brasil* – que emerge em Macunaíma após a morte de seu filho e a ascensão de Ci e que se estende ao longo de todo o livro: a perda de sua estimada muiiraquitã, única lembrança palpável que lhe restara da rainha das icamiabas; a incompreensão da vida urbana; o distanciamento de sua terra natal; a absoluta solidão que marca o fim de sua existência. Essa melancolia, ora suave, ora acentuada – associada à cobiça, à luxúria, à perda – acompanhará o herói até o final do livro:

No outro dia bem cedo o herói padecendo saudades de Ci a companheira pra sempre inesquecível [...]. Sentiu que ia chorar. Chamou depressa os manos, se despediu das icamiabas e partiu.

[...] Nas noites de amargura ele trepava num açazeiro de frutas roxas como a alma dele e contemplava no céu a figura faceira de Ci. “Marvada!” que ele gemia... Então ficava muito sofrendo, muito! e invocava os deuses bons cantando cânticos de longa duração... (p. 25)

Quando atravessaram o pico do Jaraguá Macunaíma virou pra trás contemplando a cidade macota de São Paulo. Maginou sorumbatico muito tempo e no fim sacudiu a cabeça murmurando:

– Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são...

Enxugou a lágrima, consertou o beicinho tremendo. (p. 121)

Macunaíma campeava campeava. Soltava gritos de lamentação encurtando com a bulha o tamanho da bicharada. Nada. O herói varava o campo, saltando na perna só. Gritava:

– Lembrança! Lembrança da minha marvada! não vejo ela nem você nem nada!

E pulava mais. As lágrimas pingavam dos olhinhos azuis dele sobre as florzinhas brancas do campo. As florzinhas tingiram de azul e foram os miosótis. O herói não podia mais, parou. Cruzou os braços num desespero tão heróico que tudo se alastrou no espaço pra conter o silêncio daquele penar. (p. 144)

Além da melancolia, Macunaíma apresenta ainda outros traços, tais como uma sensualidade exacerbada, exercida desde a infância, sem quaisquer julgamentos de moral ou culpa. Essa dinâmica do desejo de Macunaíma se transforma um pouco quando ele chega em São Paulo e descobre a figura da prostituta, com quem ele deve trocar um serviço por dinheiro. Nesse caso, a luxúria e a preguiça se entrelaçam, pois o herói sabe que deve trabalhar para obter dinheiro

(mas aí, que preguiça!) e precisa de dinheiro para ter direito aos serviços das moças francesas e polonesas. Outro traço apontado por Paulo Prado (2001, p. 91) – a cobiça – também é evocado e motiva várias ações de Macunaíma: ele busca potes enterrados de ouro com os irmãos, deseja (e seduz) as suas mulheres; rouba objetos de outros indivíduos – o anzol do inglês, os instrumentos mágicos de caça e de pesca. Contudo, essas características não podem ser dissociadas; elas concorrem para a formação multifacetada do herói. Dessa forma, podemos dizer que Macunaíma reúne alguns desses traços que foram atribuídos por pesquisadores, por escritores e por outros intérpretes do Brasil ao povo brasileiro. Essa personagem não pode, portanto, ser reduzida a apenas uma dessas características – ela contém, ao mesmo tempo, todos esses traços, ainda que eles possam parecer, eventualmente, contraditórios. Dessa forma, Mário de Andrade abarca, em sua composição, não apenas o maior número possível de elementos da geografia física do país, mas também um conjunto abrangente de certas características psicológicas que eram mencionadas, na época, como traços que poderiam ser distintivos de nossa nacionalidade.

Além disso, como vimos no início dessa seção, Macunaíma – livro e personagem – parece evidenciar também um certo olhar pessimista a respeito da cultura popular; tal pessimismo se desenha a partir da trajetória de decadência dessa personagem. No início da obra, ele era curumim em uma aldeia distante, socialmente coesa e que mantinha intacto seu modo de vida tradicional. De certa forma, apesar de ser um indivíduo notável desde cedo – “Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente” (p. 8) –, ele fazia parte de uma coletividade e vivia razoavelmente segundo os costumes desse grupo: ia nadar (não sem segundas intenções) com todos; “respeitava os velhos e frequentava com aplicação [...] todas [as] danças religiosas” (p. 10); arranjava meios para encontrar caça e repartir o alimento com os membros da tribo. Ainda que certo individualismo já despontasse como um dos traços definidores do herói, ele ainda prezava minimamente pela vida comunitária – como ilustra a cena seguinte:

Macunaíma estava muito contrariado por causa da fome. No outro dia falou pra velha:

– Mãe, quem leva nossa casa pra outra banda do rio no teso, quem que leva? Fecha os olhos um bocadinho, velha e pergunta assim.

A velha fez. Macunaíma pediu para ela ficar mais tempo com os olhos fechados e carregou tejupar marombas flechas piquás sapiquás [...] todos esses trens para um aberto do mato lá no teso do outro lado do rio. Quando a velha abriu os olhos estava lá e tinha caça peixes, bananeiras dando, tinha comida por demais. Então foi cortar banana.

– Inda que mal lhe pergunte, mãe, por que a senhora arranca tanta pacova!
– Levar pra vosso mano Jiquê com a linda Iriqui e pra vosso mano Maanape que estão padecendo de fome.

Macunaíma ficou muito contrariado. Maginou maginou e disse pra velha:

– Mãe, quem que leva nossa casa pra outra banda do rio no banhado, quem que leva ? Pergunta assim!

A velha fez. Macunaíma [...] levou todos os carregos, tudo, pro lugar em que já estava de já-hoje no mondongo inundado. Quando a velha abriu os olhos tudo estava no lugar de dantes, vizinhando com os tejupares do mano Maanape e de mano Jiquê com a linda Iriqui. E todos ficaram roncando de fome outra vez. (p. 14)

A lógica empregada por Macunaíma nessa situação é bastante questionável. Ele poderia enviar apenas sua mãe de volta à outra margem do rio, no entanto, ele também se transporta, aceitando voltar às más condições dos demais membros da tribo. Se, por alguma razão obscura, nem todos podem aproveitar da fartura, todo o grupo pode, por outro lado, compartilhar as penúrias e a fome. Entretanto, a morte da mãe – que na cena anterior parece funcionar como uma espécie de consciência do herói – marca o início da dissolução da tribo e de certo sentido de coletividade. Ao lado dos irmãos e da companheira de Jiguê, eles decidem abandonar a aldeia natal sem terem, no entanto, qualquer destino definido.

Nesse íterim, Macunaíma cruzou com Ci e tornou-se – pelas vias da violência e com o precioso auxílio dos irmãos – Imperador do Mato-Virgem ao lado da rainha das icamiabas. Esse novo posto, entretanto, não provocou nenhuma mudança de caráter em Macunaíma. O herói continuava preguiçoso e individualista, passando seus dias dormindo na rede, matando formigas, bebendo e cantarolando enquanto a Mãe do Mato exercia seu papel de liderança, comandando as outras icamiabas nos assaltos, garantindo a subsistência de todos. Nesse momento, a morte faz uma nova visita a Macunaíma, ceifando a vida de seu filho recém-nascido e provocando a ascensão de Ci, em decorrência dessa terrível perda. A dor motiva novamente a partida. Padecendo de saudades de seu filho e de sua companheira, Macunaíma reuniu seus irmãos – o grupo remanescente da tribo, últimos representantes de suas origens – e parte sem destino.

O episódio sobre a perda de sua muiraquitã acaba definindo qual será o

destino final do grupo. Após ser informado, pelo pássaro uirapuru, que sua preciosa pedra estava em São Paulo, em posse do regatão Venceslau Pietro Pietra, Macunaíma e os irmãos partem para a grande cidade – deixando Iriqui e prometendo reencontrá-la mais tarde, o que reduz novamente o grupo. Nesse momento, portanto, a noção de coletivo continua, gradativamente, se dissipando. A chegada em São Paulo é marcada por uma forte “perturbação na inteligência” de Macunaíma, não apenas em relação às novas e múltiplas técnicas e tecnologias da cidade grande – assim como a deusa Máquina –, mas também com a organização e o modo de vida urbanos. Para o herói, os habitantes das cidades apareciam como seres despersonalizados, como uma espécie de enxame, uma “gentama [...] branquinha branquíssima” (p. 37), um grupo homogêneo desprovido de nome próprio e caracterizado unicamente de modo bastante geral: a cor da pele, como as filhas de Maní; a nacionalidade, a Portuguesa (p. 69), o inglês (p. 95), as polonesas e as francesas; a profissão – “os vizinhos, criados a patroa cunhãs datilógrafos estudantes empregados-públicos, muitos empregados-públicos” (p. 90). Os seres com quem Macunaíma interage na cidade e que recebem algum nome pertencem, de alguma forma, à esfera da cultura popular: Vei, a sol e suas filhas; a caapora Ceiuci e o gigante Piaimã; tia Ciata, no terreiro de macumba; Suzi, personagem de uma lenda e que tem o mesmo destino de tantas outras personagens – o campo vasto do firmamento. Enquanto habitante da metrópole, o próprio herói não se diferencia dessa multidão sem rosto. Seu título de Imperador tem pouca valia naquele meio e não lhe traz nenhum benefício ou regalia – o que acaba precarizando seus meios de subsistência na cidade.

Dessa forma, Macunaíma acaba passando por um processo de despersonalização. Ele continua sendo o herói, mas paralelamente ele se torna apenas outro habitante da cidade, alienado de suas origens e de suas raízes. Essa despersonalização, catalisada pela vida urbana, culminará, posteriormente, no completo isolamento dessa personagem: de parte constituinte da tribo e membro de sua família, Macunaíma torna-se, no final do livro, apenas um indivíduo sozinho, cujos laços se perderam. Existe, ainda em relação a esses fenômenos, um outro agravante: ninguém, na cidade, compartilha do mesmo repertório cultural que o herói. Ele torna-se, portanto, a última voz de uma tradição beirando o

desaparecimento. Nesse momento, essa personagem começa a cantar e a contar histórias – além de vivenciá-las. Já distanciado – tanto no tempo quanto no espaço – de seu mundo mítico, resta a Macunaíma o domínio fugaz e imaterial das palavras e a tarefa espontânea de compartilhar cantigas e histórias com quem esteja disposto a ouvi-las. Nesse momento, apesar da sobreposição colocada em funcionamento pela técnica de acumulação, as esferas urbana e popular parecem coexistir com um certo descompasso. O laço que poderia unir e fortalecer a relação entre esses dois mundos – o conhecimento e o compartilhamento das tradições populares – é tênue e está sob a responsabilidade de um herói que se encontra fragilizado, impactado por um processo crescente e inevitável de individualização.

Macunaíma, na cidade, não se identifica com a tribo paulista. Além de estranhar os espaços urbanos e a relação entre o homem e a deusa Máquina, ele também estranha a pouca familiaridade dos “filhos da mandioca” com a origem das coisas do mundo como, por exemplo, a constelação do Cruzeiro. No capítulo “Pauí-Pódole”, Macunaíma briga com um sujeito que tentava lhe explicar qual era a origem do Cruzeiro e fica chocado ao notar que os habitantes da cidade desconheciam a sua verdadeira natureza:

Nesse momento um mulato da maior mulataria trepou numa estátua e principiou um discurso entusiasmado explicando pra Macunaíma o que era o dia do Cruzeiro. No céu escampado da noite não tinha nuvem nem Capei. [...] Só depois de o homem apontar muito e descrever muito é que Macunaíma pôs reparo que o tal de Cruzeiro era mas eram aquelas quatro estrelas que ele sabia muito bem serem o Pai do Mutum morando no campo do céu. Teve raiva da mentira do mulato e berrou:

– Não é não!

[...]

Macunaíma tremia tão tiririca que nem percebeu. Pulou em riba da estátua e principiou contando a história do Pai do Mutum. E era assim:

– Não é não! Meus senhores e minhas senhoras! Aquelas quatro estrelas lá é o Pai do Mutum! juro que é o Pai do Mutum, minha gente, que pára no campo vasto do céu!... Isso foi no tempo em que os animais já não eram mais homem e sucedeu no grande mato Fulano. [...] (p. 85-86)

Nessa cena, Macunaíma assume a sua função de narrador popular e consegue, por breves instantes, reconectar a tribo paulista a uma certa tradição popular já distanciado do mundo urbano e de seu repertório cultural. A narrativa foi bem recebida pelo povo, que retorna às suas casas “com o coração cheio de explicações e cheio das estrelas vivas” (p. 87). Essa primeira experiência bem-

sucedida enche o herói de esperanças e ele fica ansioso em prosseguir com as narrativas e “contar mais causos para o povo” (p. 89). No entanto, tanto a sua saúde fragilizada quanto o atribulado resgate da muiraquitã impedem que ele prossiga com seu empreendimento de reestabelecer, por intermédio de suas narrativas, uma ponte entre o espaço urbano e o imaginário folclórico. Dessa forma, a eventual reconciliação entre essas duas esferas é postergada devido à busca incessante do herói, motivada pelo apego incondicional a um símbolo de seu passado.

Como já vimos anteriormente, Macunaíma vai, ao longo do livro, deixando progressivamente a esfera da coletividade em direção a uma individualização de suas ações. Em um nível coletivo, a educação da população urbana em relação ao folclore e às histórias populares por intermédio das narrativas poderia ter sido muito mais efetiva para perpetuar essa tradição ameaçada. No entanto, o desejo individual de recuperar a pedra estimada é mais forte e a consequência dessa escolha parece ser uma perda coletiva de ligações simbólicas com esse repertório popular – entretanto, não com toda a cultura popular.

Após a vitória sobre o regatão Venceslau Pietro Pietra e a recuperação da muiraquitã, o quadro de decadência não é revertido. O objeto estimado não representa mais um consolo, mas sim um lembrete de uma vida recoberta pelo véu do esquecimento: o tempo em que Macunaíma era Imperador, vivia no Mato Virgem ao lado de Ci e circulava em um espaço encantado, coerente com a sua visão de mundo. Uma das soluções possíveis, a transformação do herói em contador de histórias, também não é verdadeiramente efetiva. Apesar das narrativas serem capazes de comover os habitantes da cidade, para Macunaíma elas rememoram uma série de desaparecimentos. Nesse ponto do livro, o grande antagonista foi vencido e a muiraquitã recuperada, mas a tribo dos Tapanhumas continua desaparecida, o passado esquecido, as tradições populares enfraquecidas e Macunaíma e seus irmãos deslocados em um espaço que não os comporta verdadeiramente. Na cidade, a máquina, a rapidez e a individualidade da vida urbana solapam o mundo no qual os pais-dos-animais ainda não eram estrelas e constelações. Dessa forma, a única solução possível, para o herói, é o retorno ao seu mundo e, conseqüentemente, ao esquecimento.

A derradeira partida é agridoce e a alegria do retorno à sua terra natal se

mistura com nostalgia – apesar de tudo, o herói se afeiçoara à cidade grande. De sua estadia em São Paulo, restaram marcas indeléveis que passaram a fazer parte, definitivamente, de um tipo de manifestação popular mais resistente ao tempo: o truco, inventado durante uma disputa entre Maanape e o gigante Piaimã; algumas expressões linguísticas (como, por exemplo, o inofensivo “Vá tomar banho!”) e o próprio futebol.

Retomando rapidamente os estudos folclóricos, devemos nos lembrar que, até os anos de 1930, a cultura popular e o folclore eram compreendidos como facetas ligeiramente distintas de um mesmo fenômeno. No entanto, a partir da década de 1940, os pesquisadores dessas áreas passaram a separar esses dois campos, dedicando-lhes discussões e aparatos teóricos distintos. O folclore passava, então, a ser compreendido como um conjunto de tradições e narrativas remanescentes do passado e a cultura popular relacionava-se, mais intimamente, com o fenômeno crescente da cultura de massas. O próprio Câmara Cascudo, no início de *Literatura oral no Brasil*, já anunciava a separação entre esses dois campos:

A literatura popular é totalmente popular mas nem toda produção popular é folclórica. Afasta-a do Folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo. Pode manter as cores típicas do espírito de uma região, o samba do Rio de Janeiro, o fado em certos pontos de Lisboa, mas não seria folclórica na legitimidade da expressão.

[...]

O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser sempre o popular e mais uma sobrevivência. (CASCUDO, 1984, p. 24)

Em *Macunaíma*, podemos encontrar essas duas esferas. Na história e na memória de Macunaíma, apartadas do mundo urbano, entranhadas no fundo do Mato Virgem, encontramos a instância folclórica. Ela emerge como uma existência, profundamente ameaçada, que dá, no entanto, peso simbólico à ideia de nação em desenvolvimento. O folclore nos inscreve em uma história própria, característica e original brasileira e que não poderia se desenvolver dessa mesma forma em outro lugar. Além disso, o início dessa ruptura entre o folclore e a cultura popular também aparece no livro, principalmente, após a partida de Macunaíma. O herói marcou e foi marcado pela sua existência na cidade – ele perdeu o seu instinto coletivo, mas ganhou um certo ar de bandeirante. Em sua viagem de volta às margens do

Uraricoera, Macunaíma passa a ver o Brasil de outra forma, influenciado momentaneamente pelo progresso paulista, observando o atraso e imaginando formas de modernização: “Pois então Macunaíma adestro na proa tomava nota das pontes que carecia construir ou consertar para facilitar a vida do povo goiano” (p. 121). A nova função do herói, de contador de histórias e de cantador, também emerge mais frequentemente:

Macunaíma [...] acordava esperto no outro dia e erguido na ponta da igarité com o argolão da gaiola enfiado no braço esquerdo, **repinicava na violinha botando a boca no mundo cantando saudades da querência** assim [...]. (p. 121, grifo nosso)

[...] o herói botava a boca no mundo feito maluco **fazendo emboladas** e traçados sem sentido. (p. 122, grifo nosso)

Ele começa a assumir, mais ostensivamente, a sua posição de responsável por manter a tradição popular em movimento. Além disso, os encontros com outros personagens cantadores também se tornam mais constantes: a princesa transformada em caramboleiro canta a sua má-sorte; Caicãe (que nunca teve mãe) canta com uma violinha encantada que atrai todo o tipo de caça; Jiguê transformado em sombra canta as cantigas dos ciclos de boi. Da gênese de muitas coisas do mundo e de uma existência mais aparentada do mito, na primeira parte do livro, passamos à sua devoção e à sua lembrança através das músicas populares.

Paralelamente ao crescimento da presença desse aspecto musical da cultura popular, a relação entre Macunaíma e seus irmãos se degrada. No capítulo XVI, “Uraricoera”, os irmãos começam a se enfurecer com a já conhecida preguiça do herói, que passa o dia na rede enquanto os outros procuram, sem sucesso, caça ou pesca que lhes garantisse a subsistência. Em um desentendimento com Jiguê, o herói o ludibria com um anzol envenenado. A ferida provocada pelo objeto o consome completamente e ele passa a ter uma existência espectral, como uma sombra que procura vingar-se do irmão. Posteriormente, Macunaíma induz Jiguê-sombra ao erro e ele absorve Maanape e a princesa. O destino da família do herói, transformados todos em sombra, será a companhia do Pai-do-Urubu. Desse ponto em diante, o herói encontra-se em completa solidão:

Macunaíma se arrastou até a tapera sem gente agora. Estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio. Ficara defunto sem choro, no abandono completo. Os manos tinham ido-se embora transformados na cabeça esquerda do urubu-ruxama e nem sequer a gente encontrava cunhãs por aí. O silêncio principiava cochilando a beira-rio do Uraricoera. Que enfarado! [...]

Amarrou a rede nos dois cajueiros frondejando e não saiu mais dela por muitos dias dormindo caceteado e comendo cajus. Que solidão! O próprio séquito sarapintado se dissolvera. (p. 139)

Doente, Macunaíma já não era mais herói ou imperador. Completamente sozinho à beira do Uraricoera de sua infância, ele encontra algum consolo na companhia do último papagaio remanescente de seu séquito, um aruaí falador. É graças a essa ave que o herói conclui o seu processo de transmutação de herói a contador de histórias – já iniciado durante a sua estadia em São Paulo:

Passava os dias enfarado e se distraía fazendo o pássaro repetir na fala da tribo os casos que tinham sucedido pro herói desde infância... Aaaah!... Macunaíma bocejava [...] muito mole na rede, com as mãos pra trás fazendo cabeceiro, o casal de legornes empoleirado nos pés e o papagaio na barriga. [...] Quando a arraiada vinha o papagaio tirava o bico da asa [...]. Depois falava:

– Macunaíma!

O dorminhoco nem se mexia.

[...]

– Acorda, herói! É de-dia!

– Ah!... que preguiça!...

– Pouca saúde e muita saúva,

Os males do Brasil são!...

Macunaíma dava uma grande gargalhada e coçava a cabeça cheia de pixilinga [...]. Então o papagaio repetia o caso apreendido na véspera e Macunaíma se orgulhava de tantas glórias passadas. Dava entusiasmo nele e se punha cantando pro aruaí outro caso mais pançudo. E assim todos os dias. (p. 139-140)

Em uma manhã em que se encontrava sozinho, sem a presença acalentadora do papagaio e das histórias do passado que ainda lhe reconfortavam, Macunaíma cai na derradeira armadilha provocada pela até então adormecida luxúria. Na tentativa de refrear o desejo despertado pelo calor dos dedos solares de Vei, o herói vai até um lagoão, situado no fatídico vale das Lágrimas, onde encontra a Uiara, com quem trava uma longa briga. Nessa disputa, ele perde uma perna e novamente a sua muiraquitã. Estando finalmente sozinho e tendo transmitido o seu legado simbólico para o aruaí, o herói decide que é hora de ter o mesmo destino de

muitos seres mágicos de suas histórias: “o brilho bonito mais inútil porém de uma constelação” (p. 144). Dessa forma, Macunaíma sela definitivamente o seu destino: enquanto herói, ele também ascende e passa a fazer parte de uma linhagem de seres míticos que já existiram no mundo dos homens mas que perderam seu lugar; enquanto contador de histórias, ele consegue transmitir seu legado narrativo ao único ser animado que restou em sua aldeia: o papagaio. A própria figura da ave é folclórica. Inúmeras são as histórias que contam com esse animal como narrador, como última alternativa ao descaso em relação à tradição popular e contra o desaparecimento desse material. A última ação de Macunaíma é a ascensão, mas a trajetória que a precede nos aponta principalmente para a decadência do herói e da cultura popular e do folclore – dos quais ele é, ao mesmo tempo, personagem e testemunha.

Outros aspectos não considerados nesse capítulo, tais como a linguagem empregada por Mário de Andrade na construção de seu livro e a relação entre a cultura oral e a cultura erudita, serão apresentados no último capítulo deste trabalho. Procuraremos também estabelecer uma comparação produtiva entre o trato da cultura popular e do folclore em *Macunaíma* e *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos.

3 GRACILIANO RAMOS

Apesar de não ter sido um estudioso *ad hoc* do folclore e da cultura popular, assim como foi Mário de Andrade, esse universo aparece com certa frequência na produção de Graciliano Ramos. Nesse sentido, é possível localizar uma série de referências ao folclore e à cultura popular – compreendendo ainda essas duas áreas como sinônimas – tanto em livros de criação como *São Bernardo* (1934), *Vidas secas* (1938) e *Histórias de Alexandre* (1944) quanto nas diversas crônicas que o autor escreveu para os periódicos da época e que foram, posteriormente, reunidas em *Viventes das Alagoas* (1962) e *Linhas tortas* (1962). Além disso, esse assunto é eventualmente tematizado na produção que foi reunida em volumes como *Garranchos* (2012), *Cangaço* (2014) e *Conversas – Graciliano Ramos* (2014).

Neste capítulo, apontaremos alguns pontos de contato entre parte da obra de Graciliano Ramos, a cultura popular e o folclore, da mesma forma como fizemos em relação à produção de Mário de Andrade. Nosso interesse, além de olhar para a construção de uma obra ficcional inspirada em material folclórico, é compreender se há, como na obra do autor paulista, uma preocupação explícita relacionada à cultura popular e à consolidação de uma arte e de uma expressão genuinamente nacional ou se a presença de elementos folclóricos e populares se configura apenas como uma aparição incidental dentro de um quadro mais complexo de representação do Nordeste.

3.1 GRACILIANO RAMOS: CRONISTA DO NORDESTE

Assim como Mário de Andrade, Graciliano Ramos também escreveu crônicas para jornais e revistas sobre a cultura e os costumes do Nordeste. A série

mais extensa apareceu na seção “Quadros e costumes do Nordeste”, da revista *Cultura Política*, entre 1941 e 1944. Posteriormente, trinta e oito dessas crônicas foram reunidas em *Viventes das Alagoas* (1962). Tal livro, segundo Thiago Salla (2010, p. 36), seria “uma grande miscelânea de textos de temática sertaneja”, na qual o autor alagoano teria retratado não somente tipos regionais, tais como os cantores de martelo, mas também cenas, práticas, usos culturais, costumes e particularidades nordestinas. No entanto, Graciliano Ramos não descreve um quadro meramente pictórico desses aspectos regionais. Esses textos não funcionam, de forma alguma, como um cartão postal para um turista, em que se apresenta com entusiasmo o colorido e o pitoresco de manifestações e práticas culturais típicas.

Ao lado desse quadro, o autor – assim como fez Mário de Andrade – também apresenta e tece considerações sobre as festividades mais importantes para a vida social das pequenas localidades sertanejas: o Carnaval, os festejos de São João, o Natal. Assim como o autor paulista, Graciliano Ramos elabora em “Natal”, crônica datada de 21/12/1942, uma breve comparação entre uma celebração de importação estrangeira e uma outra com ares locais:

Alguma piedade, vinho verde e castanhas na casa dos portugueses, a árvore, um pinheiro, coberta de presentes, com gelo de algodão nas folhas, Papai Noel, barbudo, saco ao ombro, devastando os armazéns de brinquedos e levando aos meninos surpresas velhas – aí telegramas amáveis e redigidas as necessárias respostas, voltamos às nossas ocupações e a vida continua, normal. No interior, tudo é diferente. Nem francês de barbas, nem árvore com frutos enrolados em papel de seda, poucas mesas fartas, ausência de piedade. O Natal festa profana, alcança duas outras: Ano-bom e Reis. [...] (RAMOS, 1962, p. 10)

Nesse excerto, estabelece-se uma notável diferença entre a festa de acento europeu e a festa mais tipicamente nordestina, sendo que a primeira ocorre “em casas portuguesas”, não necessariamente no sul ou sudeste do país, e a segunda está restrita, principalmente, ao interior. Não há, diferentemente da crônica “Noite de festa”, de Mário de Andrade, a oposição entre a região Sul e o Nordeste, entre o

progresso sulista de matriz eurocêntrica e a autenticidade da civilização nordestina. No caso de Graciliano Ramos, as duas festas coabitam uma mesma localidade, a depender de quem a celebre. Além disso, é perceptível também uma oposição entre as condições materiais e espirituais dessas duas festividades: na primeira, a portuguesa, a opulência das mesas e “alguma piedade”; na segunda, tudo falta. Parece-nos, aqui, que Graciliano Ramos afirma que a diferença entre as duas formas de celebração do Natal não seria, em si, um problema se elas existissem apenas no plano cultural: diferentes formas de decoração, de cantos ou danças e de pratos típicos. No entanto, essa diferença cultural recobre também uma diferença quase sistemática de classe. Enquanto, no espaço urbano das casas portuguesas, celebra-se com fartura, nas casas sertanejas, a ceia e as expectativas de um Ano-bom, de fato, são magras.

Além disso, Graciliano Ramos também menciona, nessa mesma crônica, os jogos e danças que eram encenados durante as festas:

O Natal, uma grande feira, tem muito do carnaval e dos torneios artísticos. Há desafios de violeiros e divertimentos populares em que figuram dois indivíduos ou dois grupos rivais: as cavalhadas, a chegança, os bandos, o reizado, o pastoril, o fandango. (RAMOS, 1962, p, 11)

Não percebemos, nessa crônica, o mesmo entusiasmo febril que encontramos, por exemplo, nas crônicas de Mário de Andrade de *O Turista aprendiz* (1976b, p. 244-247), nas quais esse autor descreve as danças dramáticas nordestinas. Graciliano Ramos também é pouco complacente com o leitor que não está familiarizado com o tema. Ele é sucinto, explica apenas brevemente as regras e o funcionamento, além de nomear, sem maiores detalhes, os diversos tipos de manifestações típicas. O autor não associa tais danças ou desafios a um universo marcadamente folclórico e também não lhes atribui grande originalidade. É possível notar aqui a primeira diferença nítida entre o olhar de Mário de Andrade e o de Graciliano Ramos. Enquanto o primeiro é entusiástico e procura compreender minuciosamente todas as partes das danças e das canções, o segundo oferece um quadro seco, de quem já não se encanta com o espetáculo.

Além das festividades, Graciliano Ramos também evoca, nas crônicas “Desafio”, sem data atribuída na edição consultada de *Viventes das Alagoas*, e

“Inácio da Catingueira e Romano”, datada de 19/12/1937, a questão dos desafios de poesia popular, postos em funcionamento pela arte dos cantores repentistas. Nessas crônicas, somos apresentados a dois personagens que compartilham o ofício de cantores de martelo – um tipo de repente com estrofes de dez versos – e que ocupam posições sociais muito distintas:

Inácio da Catingueira, preto, e Romano, branco de boa família, cheio de fumaças. O negro isento de leituras, repentista por graça de Deus, exprimia-se com simplicidade, na língua comum do lugar. O branco exibia conhecimentos: andara uns meses na escola, decifrando por alto o mistério dos jornais e das cartas.” (RAMOS, 1962, p. 69)

A fama dos dois cantores se equiparava, porém a postura arrogante de indivíduo semi-letrado de Romano silencia a figura simpática, mas iletrada, de Inácio. Em um dos habituais desafios entre os repentistas, após horas de embate, Romano lança mão de incoerentes referências ao universo mitológico clássico, arrancando aplausos de uma plateia pouco familiarizada com tal repertório, enquanto Inácio, “repentista por graça de Deus”, se reconhece, não sem ironia, derrotado. A relação com a “Carta pras icamiabas” de Mário de Andrade parece-nos bastante clara. Desconhece-se ou, pior, menospreza-se o saber popular (nacional, para Mário de Andrade ou regional, para Graciliano Ramos) em prol de uma referência erudita de matriz europeia e que, por vezes, pouco diz a determinadas parcelas da população. No entanto, como vimos nos primeiros capítulos deste trabalho, essa postura não é exclusiva da sociedade brasileira do início do século XX, e essa complexa relação entre os saberes populares e eruditos se encontra na própria origem dos estudos folclóricos.

Tanto o final da crônica “Desafio” quanto trechos de “Inácio da Catingueira e Romano” confirmam essa percepção:

Os descendentes de Inácio da Catingueira cantam em voz baixa, para um número pequeno de criaturas. (RAMOS, 1962, p. 72)

Certamente muitos preferem descender dos Romanos, que sempre foram os donos intelectuais do Brasil. (RAMOS, 1962, p. 122)

Apesar de guardarem certas semelhanças – inclusive em nível ideológico –, as crônicas de Graciliano Ramos são bastante distintas das de Mário de Andrade. Até aqui, para o alagoano, o folclore não é matéria de estudo sistemático, que deve ser evocado e recuperado constantemente por esforços de pesquisadores e intelectuais, mas sim uma das camadas constituintes e distintivas do próprio povo. Em certos casos, a cultura popular parece ser a única cultura possível para certos grupos sociais – Inácio da Catingueira, os sertanejos que não ceiam castanhas ou vinho verde, os ouvintes de Alexandre. O material folclórico não parece ser, por si só, objeto de intervenção ou de longas análises. No entanto, se encontramos essa camada popular diluída por toda a obra de Graciliano Ramos, *Histórias de Alexandre* surge como um caso excepcional, no qual o material folclórico e popular é o centro de sua composição.

Dessa forma, acreditamos ser possível observar mais pontualmente, em *Histórias de Alexandre*, algumas questões relativas à cultura popular tratadas por Graciliano Ramos: a oposição pouco produtiva e hierárquica entre o erudito e o popular, entre o mundo letrado e iletrado – lembrando que a escrita é, tradicionalmente, relacionada à cultura oficial, à grande tradição (recuperando os conceitos evocados por Peter Burke), enquanto a oralidade, à cultura popular, à pequena tradição. Nesse sentido, o tratamento dessa temática, a partir de duas figuras centrais do cenário intelectual brasileiro do primeiro terço do século XX, poderá nos fornecer alguns indícios para compreender algumas relações culturais, literárias e identitárias da época.

3.2 RECEPÇÃO E PERCURSO EDITORIAL DE *HISTÓRIAS DE ALEXANDRE*

A obra de Graciliano Ramos teve, desde a publicação de *Caetés*, uma relativa visibilidade crítica que já foi amplamente documentada em publicações como

a de Sonia Brayner, que reúne a fortuna crítica do autor até meados da década de 1970, e o volume de ensaios de Antonio Candido, *Ficção e confissão*. No entanto, há uma porção da obra de Graciliano Ramos que, até recentemente, tinha sido pouco estudada. Essa produção, escrita majoritariamente entre *Vidas secas* (1938) e *Infância* (1945), compreende três volumes: *A Terra dos meninos pelados* (1962), *Histórias de Alexandre* (1944) e *Pequena história da república* (1962). Talvez seja importante ressaltar que, segundo parte dos críticos que trabalharam com a obra de Graciliano Ramos, tais como Rui Mourão, Fernando Cristóvão, Nelly Novaes Coelho, esse período marca uma transição na qual o autor passaria da escrita ficcional à memorialística, o que se poderia atestar pela publicação de *Memórias do cárcere* (1953) e *Infância*.

O livro que será analisado mais detidamente neste trabalho foi escrito, de acordo com Fernando Cristóvão (1975, p. 148), entre 10 de julho de 1938 – data que aparece no final de “Apresentação de Alexandre e Cesária” – e 21 de julho de 1940. No entanto, antes da primeira edição em livro, em 1944, várias dessas histórias foram publicadas separadamente em jornais. Edmar Monteiro Filho (2013), em sua dissertação de mestrado *O major esquecido: Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos*, esclarece alguns aspectos do percurso dessa publicação:

De fato, os primeiros manuscritos da obra estão datados de 1938, sendo possível encontrar capítulos do livro publicados em periódicos cariocas já nesse ano. “Um papagaio falador”, apareceu no *Diário de Notícias*, com o subtítulo de “conto para crianças”, no dia 25 dezembro¹⁰ desse ano. “O olho torto de Alexandre” e “História de uma guariba” foram publicados no mesmo periódico, nos dias 21 de maio e 12 de novembro de 1939, respectivamente, já sem o qualificativo de leitura infantil. Em 23 de maio de 1944 [...], uma pequena nota na coluna Livros do dia, do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, anunciava um novo livro do escritor: *Histórias de Alexandre*, a sair pela editora Leitura. (MONTEIRO FILHO, 2013, p. 7)

Da publicação esparsa em jornais ao livro, em 1944, pode-se perceber um notável silêncio por parte da crítica relativamente a *Histórias de Alexandre*. Em nota publicada no jornal *A Noite*, é curioso perceber o espanto do redator diante dessa publicação do já célebre escritor alagoano:

10 Uma deliciosa coincidência: na mesma página do jornal *Diário de Notícias* em que aparece “Um papagaio falador”, encontramos também o conto “O peru de Natal”, de Mário de Andrade.

A Editora Leitura anuncia um livro de Graciliano Ramos: “Histórias de Alexandre”. **História folclórica sobre dois tipos característicos do Norte.** O que parecerá estranho, porém, – sobretudo aos que resolveram transformar a literatura em arma de guerra – é o romancista publicar um livro assim, de divertidas histórias, em momento de tanta luta. (A MANHÃ, 1944, p. 3, grifo nosso)

Tal percepção, que acentua o caráter popular, divertido e talvez um tanto ingênuo da publicação, será uma aparição constante. Além disso, há uma espécie de imprecisão em relação ao público ao qual se destina esse livro. Como já vimos, a primeira história publicada em jornal, “Um papagaio falador”, acompanhava uma rubrica que explicitava qual era o seu público: “Conto para crianças”. Essa informação, porém, desapareceu nas histórias seguintes, mas parece-nos que, nesse caso, a associação entre o tema folclórico, a leveza, o humor e o público infantil já estava consolidada. Em uma entrevista concedida por Graciliano Ramos ao jornal *A Noite*, publicada em 19 de dezembro de 1944, o autor menciona estar finalizando um volume sobre o folclore, mas sem dizer especificamente a qual público esse volume estaria destinado. No entanto, o jornalista responsável apresenta o livro aos leitores já explicitando a associação entre essa nova publicação e o (inesperado) público infantil:

– E para o folc-lore, também. A minha “História de Alexandre” sairá dentro em pouco, por sinal que com lindas ilustrações de Santa Rosa. Graciliano Ramos mostra alguns desenhos. São, efetivamente, dignos de uma citação, e mostra mais uma vez, a pujança do talento de Santa Rosa. **Resta explicar que “História de Alexandre” é puro folc-lore nordestino para as crianças do Brasil.** (A NOITE, 1944, p. 17, grifo nosso)

A primeira edição de *Histórias de Alexandre*, publicada pela pequena editora Leitura, em 1944, era o segundo volume de uma coleção intitulada “Menino-homem”. Ressaltamos, entretanto, que não foi possível localizar o primeiro volume de tal coleção e que ela não foi continuada. Logo, não podemos afirmar com exatidão se a pretensão era constituir uma espécie de *Bibliothèque rose*¹¹ brasileira. Na época, a produção de literatura infantojuvenil começava a ganhar espaço e fôlego com as

11 A *Bibliothèque rose* é um selo infantil da editora francesa Hachette, fundado no final do século XIX, especificamente para o público infantojuvenil

contribuições, por exemplo, de Monteiro Lobato e de José Lins do Rego. Continuando o impasse em relação ao público previsto, a editora Vitória anuncia, em 1951, uma nova publicação – uma seleta das histórias de Alexandre, selecionadas pessoalmente pelo autor:

Pela primeira vez o grande romancista brasileiro Graciliano Ramos publica um volume de contos para crianças: *7 Histórias Verdadeiras*, que acaba de ser lançado pela Editora [Vitória], em primorosa edição com ilustrações de Percy Deane. (IMPRESA POPULAR, 1951 Apud SALLA, 2012, p. 331).

Ora, se *Histórias de Alexandre* já era considerado de antemão como uma obra infantojuvenil, por que uma segunda editora se propôs a fazer uma coletânea de suas histórias e republicá-las com um novo título? A atribulada história editorial do volume, no entanto, não se esgota aqui. Em 1962, a editora Martins reuniu toda a produção intermediária de Graciliano Ramos – *Histórias de Alexandre*, *A terra dos meninos pelados* e *Pequena história da República* – sob o título “nada feliz nem autêntico” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 181) de *Alexandre e outros heróis*. Tal edição, assumida posteriormente pela editora Record, ainda circula e divide espaço com uma reedição mais recente de *Histórias de Alexandre*.

Apesar das particularidades mencionadas acima, o livro de façanhas do contador de histórias sertanejo nunca deixou de circular, tampouco pode ser considerado como um volume raro ou inacessível. Portanto, parece-nos bastante curioso o pouco interesse da crítica em relação a essa produção. O exame da crítica literária jornalística da época confirma a pouca repercussão acerca do lançamento de *Histórias de Alexandre*: além das referências já evocadas anteriormente, encontramos apenas menções ao título, em divulgações promocionais das editoras.

Esse silêncio, porém, não se restringe somente à crítica jornalística. Alguns estudos que procuraram compreender, de forma mais extensiva, a obra de Graciliano Ramos também não mencionavam a existência de *Histórias de Alexandre*. É o caso, por exemplo, de *Ficção e confissão*, de Antonio Candido, que afirmava que entre *Angústia* e *Memórias do cárcere*, com exceção de *Vidas secas*, o autor teria escrito apenas “alguns contos [...], no geral, medíocres. Constrangidos e dúbios” (CANDIDO, 1992, p. 44). *Histórias de Alexandre* não é sequer citado

nominalmente. O silêncio se repete também na edição da *Fortuna crítica*, organizada por Sonia Brayner, e no volume dedicado ao autor, na coleção *Escritores brasileiros*, da editora Ática, publicado em 1987. Nesses dois casos, não é possível encontrar qualquer referência a esse livro de Graciliano Ramos.

Além disso, a primeira edição de *Histórias de Alexandre*, pela editora Leitura, e as três primeiras edições de *Alexandre e outros heróis*, pela editora Martins, não apresentavam nenhum tipo de texto de acompanhamento. É apenas a partir da quarta edição que o volume recebe um prefácio bastante peculiar de José Geraldo Vieira, “A dioptria de Alexandre”. Nesse texto, o crítico afirmava não conhecer, até 1969, o livro prefaciado:

Ora, amigo que fui de Graciliano Ramos [...], conhecedor minucioso da sua obra e do cunho antierudito que a caracterizava, ainda assim, naquela tarde de 62 na Rua Barão de Itapetininga, ao ver rente à vitrina o título do seu livro, ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS, supus que aquele livro póstumo (eu ignorava que a Editora Leitura publicara catorze anos antes HISTÓRIAS DE ALEXANDRE) representava um período na sua vida em que ele, conforme já havia feito em relação à poesia na mocidade, se exercitava em resumos, para consumo infanto-juvenil, de vidas e façanhas célebres. (VIEIRA, 1969, p.16)

Esse excerto ilustra não apenas a pouca repercussão que teve *Histórias de Alexandre*, como também a tendência à sua leitura pelo viés da literatura infantojuvenil. Esse prefácio de Vieira foi substituído, na última edição da editora Martins, pelo prefácio de Osman Lins, “O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado”. Esse mesmo texto continuou fazendo parte de *Alexandre e outros heróis*, mesmo após a editora Record assumir a publicação do volume. A partir dos anos 2000, a edição ganha um novo texto crítico, o posfácio de Rui Mourão, “Procura de caminho”. Cada um desses textos traz pequenas contribuições que serão comentadas ao longo deste capítulo.

Além dos autores desses textos de acompanhamento, os primeiros estudiosos que se ocuparam, de algum modo, de *Histórias de Alexandre* foram Fernando Cristóvão, em *Graciliano Ramos: Estruturas e valores de um modo de narrar* e Rui Mourão, em *Estruturas: Ensaios sobre o romance de Graciliano*. Nos dois casos, o interesse dos críticos se encontra, principalmente, na organização

estrutural dos escritos de Graciliano Ramos. *Histórias de Alexandre* é considerado por ambos como uma espécie de construto desmontável, uma série de histórias que remetem, eventualmente, umas às outras, mas que funcionariam também como contos isolados. Esse modo de compreender, não apenas *Histórias de Alexandre*, mas também *Vidas secas*, parece ter uma certa influência da história editorial dessas duas publicações – ambas tiveram contos publicados independentemente em jornais antes das edições em livro. Nesse ponto, devemos discordar da leitura desses dois críticos. A organização de *Histórias de Alexandre* parece-nos um elemento chave para apreender o ponto de vista de Graciliano Ramos em relação a certo tipo de cultura popular.

Temos insistido, até aqui, na insignificante repercussão que esse livro de Graciliano Ramos recebeu. Podemos nos indagar se tal silêncio da crítica pode ser compreendido como uma rejeição a uma produção “menor”, voltada para o gosto de crianças e jovens e que não poderia ser equiparada, em termos de gênio ou de seriedade, às outras criações do grande escritor alagoano. Edmar Monteiro Filho (2013, p. 9) apresenta ainda uma segunda hipótese: a maior divulgação e repercussão de *Infância*, produzido no mesmo período de *Histórias de Alexandre*, e anunciado entusiasticamente como o primeiro livro de memórias de Graciliano Ramos.

Felizmente, esse quadro tem se modificado, da mesma forma como aconteceu com *Macunaíma*. Pudemos localizar, nos últimos dez anos, ao menos três trabalhos acadêmicos de fôlego: as dissertações de mestrado de Wagner da Matta Pereira, *Um olho torto na literatura de Graciliano Ramos* (2008), de Edmar Monteiro Filho – já mencionada anteriormente – e de Carlos Benites de Azevedo, *Vozes e saberes da cultura popular em Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos: do imaginário do contador à recepção de seus ouvintes* (2014). Esses três trabalhos têm em comum o desejo de reestabelecer o espaço de *Histórias de Alexandre* tanto dentro do panorama da produção de Graciliano Ramos quanto na crítica dedicada a sua obra. Entretanto, nesta dissertação, procuramos dar um passo além: estabelecer uma relação não apenas com a obra do próprio autor, mas também com a obra de outro autor central da época, Mário de Andrade, igualmente preocupado com a cultura popular e as suas relações com a identidade nacional.

3.3 HISTÓRIAS DE ALEXANDRE E A CULTURA POPULAR

A primeira edição de *Histórias de Alexandre* era composta de treze histórias: “Primeira aventura de Alexandre”, “O olho torto de Alexandre”, “História de um bode”, “Um papagaio falador”, “O estribo de prata”, “O marquesão de jaqueira”, “A safra dos tatus”, “História de uma bota”, “Uma canoa furada”, “História de uma guariba”, “A espingarda de Alexandre”, “Moqueca” e “A doença de Alexandre”. A edição seguinte, já com o nome posticho de *Alexandre e outros heróis*, teve o acréscimo de uma décima quarta história – “O missionário”, que havia sido publicada somente em 1952, no *Jornal de Alagoas*. Além das histórias propriamente ditas, o livro apresenta também uma espécie de epígrafe ou advertência e uma breve apresentação de Alexandre e de sua esposa Cesária.

O livro, como anuncia o título, apresenta a narração das histórias desse tipo sertanejo. Logo, a ação se passa sempre no mesmo espaço – a casa de Alexandre – e a audiência é constituída pelo mesmo grupo de indivíduos. Há poucas mudanças, ao longo do livro, em relação a esses dois aspectos. As histórias apresentam as situações pretensamente vividas ou presenciadas por Alexandre, durante sua atribulada existência. No entanto, as histórias não se resumem apenas às aventuras extraordinárias do personagem-narrador. Elas se relacionam profundamente com o imaginário e a cultura popular. As histórias de caça e de viagem incorporam peripécias e demonstrações de coragem, astúcia e valentia e se mesclam com diversos motivos folclóricos: animais extraordinários, objetos encantados e acontecimentos pouco usuais.

Até aqui, temos nos referido a esse volume como um conjunto de histórias: a hesitação em relação ao gênero dessa publicação, assim como houve com *Macunaíma*, também se repete na crítica. Tratam-se de fábulas, contos folclóricos, um romance de fôlego curto ou uma novela (MOURÃO, 2003, p. 141), uma narrativa fantasiosa do folclore (CRISTÓVÃO, 1975, p. 32)? Apesar de terem sido publicados como contos, é possível perceber a existência de um fio condutor, de uma linearidade e de um movimento que evidencia um certo tratamento da temática da

cultura popular. Parece-nos, aqui, que a discussão pouco ganha com as tentativas de circunscrever essa criação de Graciliano Ramos a um gênero específico. Veremos, posteriormente, que será muito mais elucidativo aproximar esse livro de fórmulas narrativas próprias da oralidade.

De qualquer forma, Rui Mourão (2003, p. 147) reitera que esse livro de Graciliano Ramos deve ser examinado com mais cuidado, tomado como um elemento constituinte da obra desse grande escritor e não como uma mera publicação secundária. Apesar de ter sido sempre considerado como uma criação dirigida ao público infantojuvenil – o que não deveria ser considerado, pela crítica, necessariamente como um ponto fraco – *Histórias de Alexandre* pode interessar, sem dúvidas, um público mais exigente e maduro. Rui Mourão não hesita em afirmar que esse livro constitui um “novo painel, vivo e verdadeiro da região nordestina, embora não tão incisivo quanto *S. Bernardo* e *Vidas Secas*, última etapa da carreira de um experimentador de linguagem que não aceitava jamais a ideia de se repetir.” (MOURÃO, 2003, p. 147)

3.3.1 Enquadramento e esquema narrativo

A primeira questão que se levanta, nos poucos textos críticos que tratam de *Histórias de Alexandre*, é relacionada à função de um elemento paratextual específico – a advertência não-assinada que precede as histórias propriamente ditas e que parece constituir uma pista para orientar a leitura:

As histórias de Alexandre não são originais:
pertencem ao folclore do Nordeste, e é
possível que algumas tenham sido escritas. (RAMOS¹², 2011, p. 7)

12 Neste capítulo, todas as citações que não apresentarem sobrenome ou data se referem à edição de 2011, da editora Record, de *Alexandre e outros heróis*.

Ao longo das sucessivas edições, esse elemento textual foi deslocado de lugar pelos editores, conforme podemos perceber nas imagens abaixo:

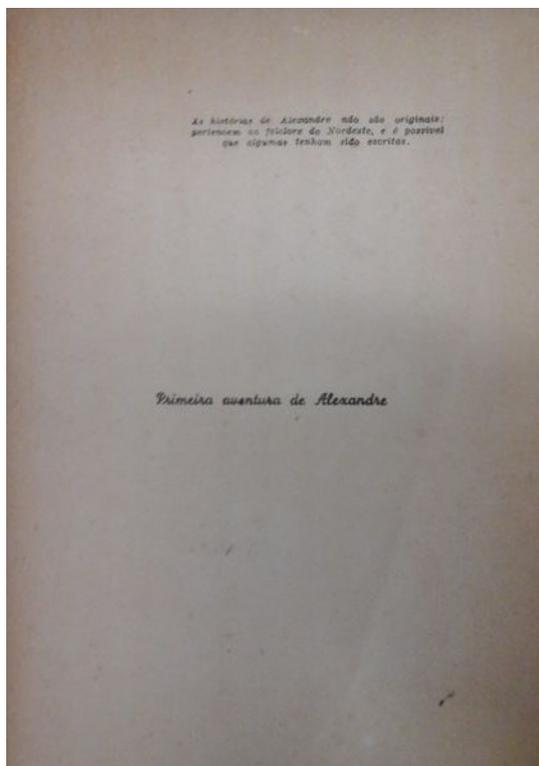


Figura 1 - 1ª edição - Ed. Leitura

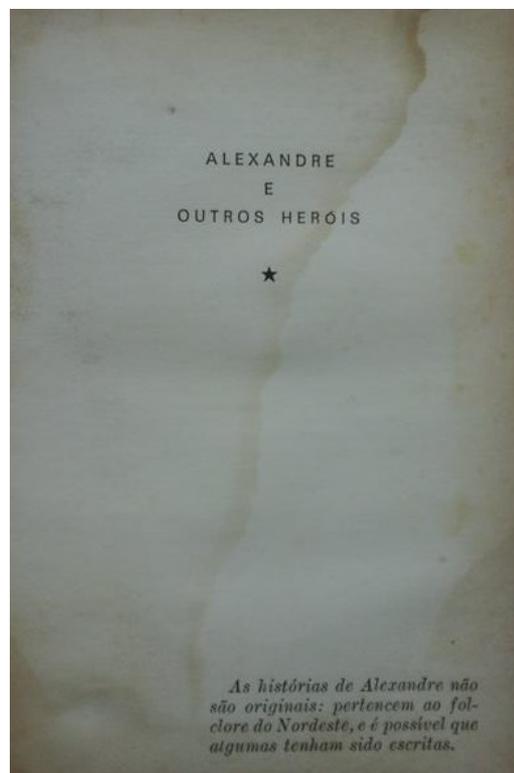


Figura 2 - 6ª edição - Ed. Martins

Na primeira edição, esse elemento surge no cabeçalho da página, quase centralizado, antes mesmo do título, como uma epígrafe – nomenclatura utilizada por Rui Mourão. Nas edições da editora Martins e nas primeiras da editora Record, esse elemento é incorporado após o título, na página de rosto, funcionando como uma espécie de advertência para o leitor a respeito das narrativas que se seguem. De qualquer forma, nesses casos, fica evidente que esse elemento se aplica apenas a *Histórias de Alexandre* e não às demais publicações que também constam em *Alexandre e outros heróis*. Entretanto, as edições mais recentes da editora Record apresentam uma configuração problemática dessa advertência. Ela aparece logo no início do volume, após a página de rosto, na qual consta apenas o nome *Alexandre e outros heróis*, e a “Nota do editor”. Edmar Monteiro Filho (2013) atenta para o fato de que a reedição da editora Martins, já mencionada anteriormente, opera algumas

modificações em relação não apenas ao volume *Histórias de Alexandre*, mas também quanto *A terra dos meninos pelados* e *Pequena história da República*:

[...] a denominação original *Histórias de Alexandre* desaparece na reedição conjunta e o preâmbulo no qual o autor afirma que as histórias narradas por Alexandre pertencem ao folclore nordestino, constante na edição de *Histórias*, é deslocado para o início do volume, em posição anterior ao índice e ao próprio prefácio. Assim, um exame apressado, inclusive do índice do livro, pode levar à falsa impressão de que *A terra dos meninos pelados* e *Pequena história da República* não passam de capítulos acrescentados após a última história narrada por Alexandre no livro original. (MONTEIRO FILHO, 2013, p. 11)

Deslocando a advertência/epígrafe/preâmbulo para o início da publicação, ela parece incidir sobre todo o livro e não apenas a *Histórias de Alexandre*, que é, efetivamente, o seu escopo. As outras duas publicações, acrescentadas ao volume, guardam pouca proximidade com o folclore, nada que possa justificar tal advertência. De qualquer modo, é a partir desse elemento que irão se delinear as duas possibilidades de leitura propostas pelos críticos.

Na primeira possibilidade, a advertência seria efetivamente verídica, escrita (mas não assumida) pela figura autoral de Graciliano Ramos, e apenas confirmaria a preexistência das histórias narradas – e talvez até do próprio contador sertanejo. Nesse sentido, o livro seria somente uma “compilação de causos” (ABEL, 1999, p. 23) ou ainda uma sucessão de “depoimentos singelos” (FARIA, 1978, p. 181) destinados ao público infantojuvenil. Excepcionalmente, o autor alagoano teria assumido uma postura inédita e efetuado um trabalho de coleta de histórias folclóricas e o seu papel teria sido apenas de intermediário, de fixador dessa tradição oral preexistente. *Histórias de Alexandre* se configuraria, portanto, como um compêndio de histórias nordestinas, a partir das experiências de Graciliano Ramos com a narrativa popular de sua região natal.

Nesse caso, a advertência dialogaria de forma muito evidente com o folclore e a sua realização no mundo – as narrativas em si ou o momento da narração – e também com a produção que, do final do século XIX em diante, passou a ser um prolífico campo de interesse de pesquisadores: o registro, a compilação, a organização e a publicação de coletâneas que preservassem a poesia e os contos populares de todas as regiões do Brasil. Dessa forma, a advertência do livro de

Graciliano Ramos funcionaria também como um enquadramento: tudo o que se descortina ao longo do livro “pertence ao folclore do Nordeste” e esse material tampouco é original. Atenta-se também para o fato de que é possível que as histórias do livro já tenham sido registradas por outros escreventes – folcloristas ou não – e que possam, portanto, já figurar nas páginas dos volumes que procuram fixar a tradição popular nordestina.

A segunda possibilidade de leitura que emerge dos textos críticos é compreender a advertência como um artifício do narrador (LINS, 1982, p. 192), do autor-editor (CRISTÓVÃO, 1975, p. 32) ou ainda como um recurso para constituir o universo ficcional do livro, uma “ficção iniciada com recurso ilusionista” (MOURÃO, 2003, p. 137). Para esse último, o elemento paratextual “mal esconde a sua carga de ironia, quando sabemos que não existe qualquer referência a tais lendas em arrolamentos sobre o folclore da mencionada região, ninguém viu sequer uma delas sendo transmitida no domínio da oralidade.” (MOURÃO, 2003, p. 137). Após uma leitura bastante extensiva das coletâneas e compêndios publicados no século XIX e no início do século XX, principalmente os de Sílvio Romero, de Celso de Magalhães e de Luís da Câmara Cascudo, não pudemos, de fato, localizar a fonte original das *Histórias de Alexandre*. Apesar de percebermos algum longínquo parentesco entre as histórias narradas pelo contador sertanejo e as narrativas folclóricas coligidas por esses folcloristas, não foi possível estabelecer uma conexão direta, explícita. Tal constatação também foi reiterada pelos outros pesquisadores, já mencionados anteriormente, que se debruçaram igualmente, em suas dissertações de mestrado, sobre o livro de Graciliano Ramos. Parece-nos, portanto, que o que está em jogo não é a existência, de fato, das histórias narradas ou mesmo da figura biográfica de um contador de histórias nordestino chamado Alexandre, mas sim o funcionamento dessas narrativas enquanto elemento do imaginário popular e do folclore e a existência, ainda que mítica, desse tipo de narrador emulado em *Histórias de Alexandre*.

Mourão (2003, p. 138) acrescenta que a epígrafe – somada ao prefácio, “Apresentação de Alexandre e Cesária”, que tem a função de contextualizar e descrever essas duas personagens – teria funcionamento semelhante ao das aberturas de narrativas enquadradas do século XIX. Tanto José Geraldo Vieira

(1969, p.21) quanto Rui Mourão (2003, p. 138) chamam a atenção para esse elemento que contempla e unifica todas as histórias de Alexandre. Entretanto, há uma notável distinção entre a tradição pós-medieval das narrativas enquadradas e essa criação de Graciliano Ramos:

Em “Alexandre”, não se trata de desenterrar um diário, confissão ou correspondência trocada entre amantes secretos, mentira pela primeira vez posta em circulação, num estratagema cuja finalidade era evocar o sonho, esboçar o mistério, inculcando no leitor a impressão de vaguidão, de indeterminado e de profundidade de um mundo ainda de precários meios de comunicação e informação e, portanto, de limites muito desconhecidos. O alter-ego de Graciliano, que comparece nas duas páginas supostamente anteriores ao relato principal, anuncia o conteúdo do que se vai ler, um conjunto de histórias não originais por ele coletadas, insiste em dizer, que circulavam oralmente no mundo nordestino. (MOURÃO, 2011, p. 190)

Histórias de Alexandre não revela a descoberta de um pergaminho, de um manuscrito ou mesmo dessas histórias populares em si – uma vez que é provável que elas já tenham sido “descobertas”, como nos alerta a advertência do início do volume. A revelação do livro de Graciliano Ramos é a de uma figura excepcional, mantenedora da cultura popular: esse narrador nato, nos moldes benjaminianos. De acordo com Rui Mourão, o que o autor alagoano faz emergir, da obscuridade, da imprecisão e do desconhecimento, “é a figura de certo aedo que, no seu modo tosco e primitivo, em época indefinida existiu no ambiente rural nordestino.” (MOURÃO, 2003, p. 138). A epígrafe, portanto, enquanto recurso ficcional, serviria principalmente para testemunhar a existência mítica desse contador de histórias e assegurar a sua permanência diante da ameaça de desaparecimento que cerca as manifestações populares.

Dessa forma, Rui Mourão (2011, p. 199) contraria a leitura ingênua de que *Histórias de Alexandre* seria somente um livro de coleta folclórica, de registro fidedigno das histórias ouvidas, em algum momento da vida de Graciliano Ramos. Diferentemente de Mário de Andrade, o autor alagoano não deixou registrado – segundo o que apontam, por ora, os registros e estudos – nenhum interesse específico em assumir uma postura ostensiva de folclorista com o seu *Histórias de Alexandre*. Aliás, como já vimos anteriormente, esse autor pouco comentou sobre esse livro em específico. Assim, parece bastante sensato imaginar que Graciliano

Ramos tenha apenas assimilado a forma de certas manifestações folclóricas e populares para estruturar a sua criação. Logo, apesar de não ter sido fruto de um trabalho de coleta do folclore regional, tais manifestações, conforme apreendidas e reconfiguradas por Graciliano Ramos, constituem o centro de *Histórias de Alexandre*, por intermédio da fala monocórdia do narrador sertanejo. Assim como Rui Mourão (2003, p. 137), parece-nos mais coerente assumir que a epígrafe é, também, uma construção ficcional que ordena e estrutura o livro, tanto em relação às instâncias narrativas quanto à matéria narrada.

Fernando Cristóvão (1975, p. 12-13) distingue o esquema narrativo de *Histórias de Alexandre* de todos os outros encontrados na obra de Graciliano Ramos, já que, nesse caso, é possível identificar a emergência de dois narradores: o primeiro deles, implícito, em terceira pessoa, faz a apresentação de Alexandre e de Cesária e detalha as cenas em que as histórias são contadas; o segundo é o próprio Alexandre, narrador-personagem e protagonista, tanto do livro quanto das próprias histórias. Esse segundo narrador se dirige oralmente ao seu público, realizando a narração de suas histórias. Logo, o narrador implícito realiza “a narração duma narração” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 13).

Esse crítico propõe uma distinção hierárquica entre o narrador implícito e Alexandre. Para Fernando Cristóvão, é a adoção do foco narrativo em terceira pessoa que permite driblar as condições restritas do uso da primeira pessoa, permitindo uma movimentação mais livre – ainda que dentro dos limites da onisciência – do narrador implícito. O crítico prossegue afirmando que “para dar largas à inventiva do vaqueiro das histórias fantásticas era, pois, a 'não-pessoa' que convinha utilizar com a finalidade de descrever, dar ou tirar a palavra de Alexandre, a Cesária, a seu Libório” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 33). Alexandre, portanto, enquanto personagem-narrador estaria completamente subordinado ao narrador implícito, estando restrito a manter viva a narração e, conseqüentemente, as próprias narrativas. Além disso, a onisciência do narrador implícito é tão marcada que ele absorve, além do narrador em terceira pessoa, a instância que Fernando Cristóvão chama de autor-editor. Esse autor-editor, responsável tanto pela epígrafe quanto pela “Apresentação de Alexandre e Cesária”, o alter ego de Graciliano Ramos já mencionado anteriormente, também seria absorvido pelo narrador principal.

Portanto, tanto a epígrafe quanto o texto de apresentação do personagem-narrador são percebidos como subterfúgios do narrador principal para criar um clima de veracidade em cima da narração de Alexandre.

No propósito de registrar, tanto esse narrador mítico quanto as suas narrativas, a estratégia de alternar essas duas vozes narrativas parece bastante eficiente. Contextualiza-se, muito sutilmente, o falante sertanejo e a sua audiência, apenas o suficiente para criar uma atmosfera vagamente familiar, de intimidade e também de estranhamento. Atribui-se breves características a cada um dos ouvintes, para que o leitor possa compreender a função de cada um desses indivíduos nesse círculo restrito, assim como a dinâmica que rege as suas interações. Finalmente, ao invés de simplesmente apresentar as histórias – como é o caso, por exemplo, dos compêndios e coletâneas de lendas e contos folclóricos –, dá-se voz ao contador sertanejo, a palavra lhe é cedida para que ele se ocupe, tanto quanto possível, da narração de suas aventuras.

Outros críticos também evocam a interferência desses dois narradores. Rui Mourão (2003, p. 145), em caminho oposto ao de Fernando Cristóvão, afirma que a predominância da voz de Alexandre e a sua loquacidade afastam a figura do narrador implícito, que se limitaria a esboçar rápidas considerações a respeito das cenas em que se inicia a narração, além de tecer comentários, quando necessário, a respeito de alguma intervenção da audiência ou mesmo da postura de Alexandre. Osman Lins (1982, p. 191-192), por sua vez, não efetua uma completa distinção entre essas duas instâncias narrativas. Para ele, o narrador se oculta e se disfarça sob a pele de Alexandre. No entanto, é esse narrador implícito quem decide quais histórias são narradas e em qual ordem, quem fala ou quem cala. Dessa forma, esse narrador, aparentemente isento e distanciado, exerce uma força selecionadora e unificadora, tanto em relação às histórias quanto em relação à linguagem empregada por Alexandre.

Graças à emergência desses dois narradores, a personagem de Alexandre é representada de acordo com dois pontos de vista distintos: o do autor-editor, em “Apresentação de Alexandre e Cesária” – que está colado ao ponto de vista do narrador implícito – e a do próprio Alexandre. Além disso, o próprio contador de

histórias faz a distinção entre o que ele é no momento da narração e o que ele foi no passado, retratado em suas histórias. Somos apresentados, no prefácio, ao contador de histórias:

No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava cuspidando a gente, espumando como um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava. (p. 11)

O narrador implícito apresenta o contador de histórias de modo bastante particular. A primeira característica evocada é o fato de Alexandre ser “um homem cheio de conversas”. Dessa forma, contador de histórias pode ser tanto um indivíduo para quem nunca falta material para enredar seus ouvintes quanto um grande mentiroso. No entanto, essas duas formas de perceber o contador de histórias não parecem ser, de modo algum, excludentes. Ao mesmo tempo em que a ladainha mantida pela voz de Alexandre domina praticamente todo o livro, a veracidade do que é narrado é constantemente questionada pela personagem de Firmino e reiterada pelos outros ouvintes. A tensão entre a verdade e a mentira, entre a realidade e a ficção, é uma das forças que movimenta a narração. Veremos como isso surge, quando tratarmos, com mais pormenores, a respeito das personagens.

Além disso, o narrador implícito também chama a atenção para o fato de que o contador das “histórias fanhosas” tinha uma certa fama local, atraindo ouvintes para os seus causos, dentre os quais “pessoas de consideração”. Entretanto, como veremos mais adiante, o grupo de ouvintes não se modifica ao longo do livro, sendo constituído sempre pelos mesmos poucos indivíduos. As ditas “pessoas de consideração” nunca aparecem, de fato, e passam longe do copiar da humilde casa do sertanejo.

O narrador também apresenta Alexandre pelas duas principais ocupações que exerceu ao longo de sua vida: vaqueiro e caçador. Essas ocupações, tradicionalmente associadas aos sertanejos, inspiram um certo grau de valentia que é, no entanto, amenizado pelo fato de Alexandre tê-las exercido somente pela metade: “meio caçador, meio vaqueiro”. Outra possibilidade dessa apresentação é exibir a versatilidade do indivíduo: narra causos; caça preás, veados, novilhas e

onças; se ocupa dos rebanhos e da sua negociação. Nesse sentido, Alexandre aproxima-se, por exemplo, de Macunaíma. Nenhum deles pode ser descrito, como é muito comum nas histórias populares, folclóricas, por um único atributo ou ocupação. Em alguma medida, ambos sintetizam vários aspectos da vida popular: o caçador, o vaqueiro, o cantador, o violeiro, o contador de histórias, de causos e de vantagens, o herói sem nenhum caráter, o herói medroso, o herói pícaro. As duas ocupações de Alexandre irão influenciar também o tipo de narrativas que ele conta: o livro se divide entre histórias de caça e de viagens. A partir disso, alguns motivos recorrentes serão desenvolvidos ao longo do livro, como veremos mais adiante.

No entanto, além das características já mencionadas, a figura de Alexandre comporta também um lado bastante decadente: esse indivíduo esquelético, envelhecido, o couro tão curtido quanto o dos gibões, do baú no qual sentam-se seus ouvintes e dos livros de história que nunca leu. À decrepitude da velhice, somam-se ainda outros traços grotescos: “tinha um olho torto e falava cuspidando a gente, espumando como um sapo-cururu” (p.11). No entanto, o defeito físico – o olho torto – passou a ser motivo de orgulho:

Enquanto ele falava, cuspidando a gente, o olho certo espiava as pessoas, mas o olho torto ficava longe, parado, procurando outras pessoas para escutar as histórias que ele contava. A princípio esse olho torto lhe causava muito desgosto e não gostava que falassem nele. Mas com o tempo se acostumou e descobriu que enxergava melhor por ele que pelo outro, que era direito. Consultou a mulher:

– Não é, Cesária?

Cesária achou que era assim mesmo. Alexandre via até demais por aquele olho: Não se lembrava do veado que estava no monte? Pois é. Um homem de olhos comuns não teria percebido o veado aquela distância. **Alexandre ficou satisfeito e começou a referir-se ao olho enviesado com orgulho.** (p. 12-13, grifo nosso)

Como podemos perceber, o olho torto era, antes, causa de embaraço e de desgosto. Foi a confirmação resiliente de Cesária e a repetição constante das narrativas extraordinárias que transformaram o defeito em qualidade, uma realidade devastadora em aventuras fantasiosas. O olho torto é mencionado algumas vezes pelo narrador implícito, sempre apresentando uma espécie de contraponto ligeiramente grotesco à matéria fantástica e às vantagens narradas pelo contador de histórias:

Alexandre chupou o cigarro, o olho torto arregalado, fixo na parede. (p. 18)

Baixou a cabeça, esteve um minuto remexendo os beiços, monologando. Pouco a pouco desanuviou-se, um sorriso franziu-lhe a cara, o olho torto brilhou. [...] Ficou um instante em silêncio, gesticulando, o olho fixo na telha. (p. 66)

O olho torto de Alexandre, sempre fixo enquanto ele narra as suas histórias, não fita seus ouvintes. Esse olho parece mirar em outro lugar e em outra época, além das telhas da modesta casa, além da magra realidade exposta pelo narrador implícito. É com esse olho, encontrado “murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho, todo coberto de moscas” (p. 25) após o incidente com a onça, que Alexandre se assombra: com esse olho torto, o contador examina, ainda mantendo contato parcial com o mundo exterior, tudo o que se passa também em seu interior, apanhando seus pensamentos, ainda na fonte, antes de serem traduzidos pela realidade imperfeita das palavras. O defeito tornou-se uma qualidade espantosa, pois, graças a ele, “o mundo verdadeiro ficou mais perfeito que antigamente” (p. 26). Dessa forma, o tempo do presente só ganha vida por intermédio da fabulação provida pela incansável voz fanhosa do sertanejo.

Como já vimos e conforme está anunciado em “Apresentação de Alexandre e Cesária”, os serões de Alexandre fazem parte do passado: logo, o que aparece em *Histórias de Alexandre* já não existe mais – o grupo de ouvintes, as histórias, o próprio narrador. Nesse sentido, podemos enxergar Alexandre como o narrador nato de Walter Benjamin (1994), um tipo em desaparecimento, assim como a própria arte de narrar. A sua figura ambivalente – meio camponês, meio viajante – não distingue, efetivamente, o que é sua experiência pessoal do que é folclore. A mistura indistinta entre a experiência pessoal e a experiência do mundo, mediada amplamente pelo filtro da cultura popular, é a fonte da qual bebe Alexandre:

O narrador retira da experiência o que ele conta; sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Alexandre, enquanto personagem e narrador, abre bastante espaço em suas narrativas para histórias surpreendentes, repletas de situações pouco críveis. As explicações são, na maioria das vezes, frouxas ou pouco convincentes para os ouvidos incrédulos. Em certos momentos, é possível identificar alguma demanda por uma explicação mais ponderada por parte dos ouvintes – leia-se Firmino. Alexandre, no entanto, se orgulha de narrar somente o que havia acontecido efetivamente e diante de qualquer sombra de dúvida se recobre de melindres:

– Não se aperreie não, seu Alexandre. É que há umas novidades na conversa. A moita de espinho apareceu agora.

[...]

– Certamente, concordou Alexandre. Mas o espinheiro eu não esqueci. Como é que havia de esquecer o espinheiro, uma coisa que influiu tanto na minha vida?

Aí Alexandre, magoado com a objeção do negro, declarou aos amigos que ia calar-se. **Detestava exageros, só dizia o que se tinha passado**, mas como na sala havia quem duvidasse dele, metia a viola no saco. (p. 22-23, grifo nosso)

Na realidade perfeita das narrativas de Alexandre, o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão (cf. Benjamin, 1994, p. 203) e essa demanda por verossimilhança e racionalidade quebra o fluxo contínuo, encantatório da narração, ameaçando fazer ruir o reino no qual o sapo-cururu é a maior autoridade, o major. O mundo, no qual se montam onças e bodes e estribos vertem prata, não pode existir, ao mesmo tempo, com o mesmo mundo das informações precisas e das explicações lógicas. Nesse caso, narrador, narrativa e mundo ordenado por esses dois pares estão fadados ao desaparecimento – posicionamento idêntico ao do trato da matéria folclórica por pesquisadores e folcloristas.

Nesse ponto, parece-nos suficientemente claro que não é possível distinguir, em *Histórias de Alexandre*, qual contribuição vem da experiência do narrador e qual emana da cultura popular. Alexandre, como narrador nato, essa espécie em desaparecimento, transforma-se, ele mesmo, em folclore, em matéria das histórias da cultura popular. A relação entre o sertanejo e a cultura popular também revela, pela estrutura do livro, um certo grau de declínio, de esmorecimento do narrador e de sua magra realidade. Entre a primeira história e a última, podemos notar o aumento de um saudosismo melancólico de Alexandre, assim como o esvaziamento das interações entre o contador de causos e os seus ouvintes. Além disso, é cada

vez mais perceptível a discrepância entre os dois planos presentes no livro: o plano do ato narrativo, da narração ou do real (cf. Lins, 1982, p.191) e o plano da ação narrada, das histórias propriamente ditas. A organização das histórias, suas relações com a cultura popular e o folclore e a diferenciação entre esses dois planos serão tratadas nas próximas seções.

3.3.2 Cultura popular e folclore nas narrativas de Alexandre

É possível encontrar, nos três prefácios/posfácios incluídos em *Histórias de Alexandre* ao longo de suas sucessivas edições, uma série de associações entre as narrativas do contador de histórias sertanejo e o folclore. Como já comentamos, a advertência que abre o volume de Graciliano Ramos nos impõe, sem escapatória, esse primeiro rumo em direção à cultura popular.

Para José Geraldo Vieira, o escritor alagoano teria “saído da singularidade incisiva de seu repertório para ampliar por conta própria as baterias do radar do conto oral, em cujos estribos trabalharam outrora outros técnicos chamados Andersen, Keller, Melander, Quevedo e Poggio” (VIEIRA, 1969, p. 19). Apesar de atribuir uma condição autoral ao livro de Graciliano Ramos – pois ele ampliara o repertório popular por conta própria –, Vieira também associa essa iniciativa a um caminho já desbastado por outros indivíduos. Todos os nomes evocados por José Geraldo Vieira – Hans Christian Andersen, John Esten Keller, Johan Melander, Francisco de Quevedo e Bracciolini Poggio – fizeram pesquisas, mais ou menos sistemáticas, no campo do folclore e da cultura popular e auxiliaram a ampliar o repertório relativo a essas áreas. Segundo esse crítico, Graciliano Ramos também teria realizado uma empresa folclorista, talvez de forma um pouco menos ostensiva:

Não é a memória, encravada no cérebro arcaico (dos modernos anatomistas) ou inserida no tálamo e no hipotálamo, que nos faz captar histórias ouvidas, herdadas, seculares, folclóricas [...]. Não. Elas esvoaçam

pelo ar, revestem a Terra, rodeiam-na como algo mais translúcido do que a atmosfera ou quem sabe mais espesso que o anel que circunda Saturno. Lá na terra de Graciliano, elas se dependuram como trapos hialinos nas arestas dos manpoços e dos muçambês, nos flocos de algodão, nas noras dos poços, nas penas e nos bicos dos gurinhathãs, diluem-se no orvalho, pulverizam-se nas estradas, engrossam as cordas das violas, intrometem-se nos grumos dos travesseiros. (VIEIRA, 1969, p. 19)

José Geraldo Vieira, no excerto acima, percebe a região nordestina um pouco como Mário de Andrade – um reservatório abundante, algo exótico, de cultura popular, de folclore em movimento apreensível em cada traço discreto da própria natureza. Esses ares folclóricos, populares agiriam, pois, como uma névoa, revestindo não apenas os territórios, mas também os indivíduos que lá estiveram. Nesse sentido, as histórias de Alexandre seriam produto da criação de Graciliano Ramos, apoiado e movido por esse reservatório afetivo, inconsciente de cultura popular. Para reforçar o tom popular das narrativas de Alexandre, Graciliano Ramos teria, ainda, escolhido especialmente um seleto grupo de indivíduos para participarem dos serões: o contador de emboladas, o preto cego, o curandeiro, a benzedeira de quebranto. Voltaremos, posteriormente, a esses indivíduos.

Além disso, José Geraldo Vieira também associa as histórias dos papagaios (“Um papagaio falador” e “Um missionário”) a uma série de contos populares indianos, o *Sukasaptati*, evocado pelo crítico como *Tuti Name* (O livro do papagaio). Nessa coleção de contos, segundo Luís Filipe Thomaz, responsável pela introdução de *Contos clássicos indianos*, da editora lusitana Acontecimento, temos uma série de histórias narradas por um papagaio. Tal como em *As mil e uma noites*, a longa narrativa da ave é um estratagema para evitar um acontecimento desagradável, nesse caso, o envolvimento da tutora com um homem desconhecido, durante a ausência de seu marido. O enredo dessa série de contos é repleto de acontecimentos inverossímeis que dão largas à fantasia, ao maravilhoso, ao onírico. Para José Geraldo Vieira, portanto, Graciliano Ramos estaria, em *Histórias de Alexandre*, operando na mesma chave do inverossímil e do fantástico encontrada nas narrativas indianas. É precisamente essa chave que Osman Lins (1982, p. 189) irá evocar para explicar o livro de Graciliano Ramos:

Ora, de que tratam as histórias que Alexandre conta ao seu público humilde, exíguo e paciente? Liga-as a um traço comum: **são inverossímeis. Só poderiam acontecer no âmbito da ficção.** (LINS, 1982, p. 189, grifo nosso)

Além da inverossimilhança, Osman Lins afirma também que o “compilador simulado” – a instância do autor-editor evocada por Fernando Cristóvão – não operou simplesmente um registro aleatório de contos populares nordestinos. Para esse crítico, todas as histórias do livro podem ser enquadradas dentro de quatro motivos principais: a superioridade de Alexandre, a imunidade de Alexandre, o animal excepcional e o objeto excepcional. Osman Lins, no entanto, não explicita a fonte desse sistema de classificação e não fornece maiores detalhes acerca de sua relação com os estudos folclóricos. É na *Literatura oral no Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo, que iremos encontrar a referência aos estudos do pesquisador folclorista finlandês Antti Aarne, que propôs um índice reunindo 2399 motivos-tipos que esgotariam os enredos encontrados nos contos populares indo-europeus.

Para Osman Lins, “A primeira aventura de Alexandre”, “História de uma Bota”, “Uma canoa furada” e “A doença de Alexandre” apresentariam os motivos da inteligência e da imunidade do contador de histórias. Nas duas primeiras, o personagem-narrador confunde um animal perigoso com outra coisa – uma onça por uma égua, uma cobra por uma bota – quase sem grandes problemas. Na terceira, Alexandre embarca em uma canoa para cruzar o rio São Francisco e se vê no meio de um naufrágio. Aqui, todos se salvam graças à astúcia do herói que faz um segundo buraco no casco do barco, por onde a água escoar e a travessia pode ser concluída com segurança. Na derradeira história, Alexandre sobrevive ao efeito dos medicamentos administrados por sinhá Terta e mestre Gaudêncio e, em sua alucinação, mistura finalmente realidade e ficção.

Além desses motivos, da superioridade e da imunidade de Alexandre, Osman Lins aponta também o motivo do animal excepcional. Em “História de um bode”, o bode é utilizado, por Alexandre, como montaria atraindo a atenção e o respeito de todos os habitantes da região. Em “Um papagaio falador”, o contador de história adquire um papagaio, a pedido de Cesária, que acaba morrendo ao ser

esquecido dentro de uma bolsa durante uma longa viagem de negociação de gado. Essa ave aparecerá novamente em “Um missionário”. Nesse caso, o animal demonstrará tamanha astúcia que Cesária o libertará, possibilitando a sua fuga. Nos dois últimos casos, já mais próximos do que seria a realidade, de fato, de Alexandre, encontramos uma guariba que consegue, graças a sua astúcia, escapar ilesa da caça e a cachorra Moqueca que dá provas de uma imensa coragem ao proteger a sua cria de um porco selvagem. Lins organiza os motivos ligados aos animais da seguinte maneira:

Na primeira, temos o animal excepcional utilizado; na segunda, o animal excepcional perdido; na seguinte, o animal é libertado; na quarta, aparece fora de alcance; na última, transforma-se num símbolo de heroísmo, sacrifício e multiplicação. (LINS, 1982, p. 191)

Entretanto, apesar de listar os motivos envolvendo animais, Lins percebe sua presença de modo bastante distinto do que se pode perceber, por exemplo, nas fábulas de La Fontaine ou ainda nas histórias do ciclo do jabuti. Esse crítico afirma que o único animal falante, que se aproxima da inteligência humana, são os papagaios: o primeiro, que perece após o descuido de Alexandre e o segundo, que se torna porta-voz da palavra divina no meio de seus irmãos emplumados. Entretanto, ele esquece de outros animais que dão prova de inteligência:

Nessa altura, descobri lá em cima, quase escondida na folhagem de imburana, a guariba escanchada num galho, vestida no guarda-peito e no gibão, com o chapéu na cabeça. Trazia o aió a tiracolo. Meteu a mão nele, tirou o corrimboque, bateu a pedra-de-fogo, acendeu o cachimbo, e pôs-se a fumar, regalada, balançando-se. Os senhores já viram bicho fumar? Era cada baforada que ninguém imagina. Pafo! pafo! pafo! [...] Perdi os estribos [...] e levantei a espingarda. [...] A guariba conheceu as minhas intenções, pregou-me o olho e falou desse jeito: “Seu Alexandre, vamos fazer um negócio? Vá criar seus filhos, que eu vou criar os meus.” (p. 88-89)

[...] ficou provado que a bichinha era bem procedida. Entendia perfeitamente a linguagem das pessoas, Eu às vezes dizia, para experimentá-la: –“Moqueca, você hoje vai dormir no chiqueiro das cabras.” Ela balançava a cabeça, metia-se no chiqueiro e não saía de lá nem por decreto. – “Moqueca, vá comprar um quilo de bacalhau na cidade.” Moqueca segurava o dinheiro com os dentes, galopava para a rua, entrava numa bodega, ia direto à barrica de bacalhau, fazia a compra, pagava, tudo sem erro, pois ninguém se enganava com as intenções dela. [...] Contava

como um cobrador de imposto, e quando um caixeiro lhe deu no troco uma nota falsa, Moqueca latiu, protestou, chamou a atenção do povo e da autoridade. (p. 99)

A esperteza da guariba de Alexandre, diferentemente de outros macacos que aparecem em compêndios de contos populares, como os de Sílvio Romero, de Luís da Câmara Cascudo ou até mesmo de Monteiro Lobato não é mobilizada unicamente para enganação ou para lucro próprio. No caso de “História de uma guariba”, essa macaca ludibria Alexandre somente para garantir sua sobrevivência – ela rouba todos os acessórios do sertanejo apenas para obter, em troca, a sua segurança.

O último motivo recorrente nas histórias, evocado por Osman Lins, é o objeto excepcional que aparece em “O estribo de prata”, “O marquesão da jaqueira” e “A espingarda de Alexandre”. Na primeira história, o nobre artefato de montaria é mordido por uma cobra e, assim como aconteceria com um ser vivo, ele incha. Porém, ao invés de verter secreções envenenadas, o estribo verteu prata, garantindo uma boa soma de dinheiro para o contador de histórias. Esse efeito mágico, no entanto, foi se reduzindo ao longo do tempo, até que cessou completamente, sem deixar traços que confirmassem o fato. Da mesma forma, em “O marquesão da jaqueira”, também encontramos uma metamorfose extraordinária. Os pés do móvel, após passar muito tempo sem uso, em uma casa fechada, acabaram criando raízes e penetrando na terra, dando origem, novamente, a jaqueiras. Nesse caso, não houve nenhum ganho material para o contador de histórias. Pelo contrário, a transformação do móvel acabou arruinando a sua casa na cidade, criando uma justificativa necessária para a situação atual do sertanejo.

Em relação às personagens mais recorrentes nas histórias da literatura oral brasileira, Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 247) distingue dois tipos básicos: os animais das fábulas e os heróis das outras histórias, com ou sem a presença do elemento sobrenatural. Em *Histórias de Alexandre*, encontramos sempre o herói como centro das histórias, mesmo quando ele próprio assume que não foi, de fato, responsável pelos acontecimentos:

– [...] Não sou de gabolices. Reconheço que possuo algumas habilidades:

enxergo no escuro, aguento-me numa sela e atiro regularmente. Mas em muitos casos espichados aqui para os senhores não mostrei valor. Comprei um papagaio que tinha astúcias de cristão e vi uma guariba diferente das outras. Qualquer um podia comprar o papagaio e ver a guariba, não é verdade? Na história de hoje também não pratiquei nenhuma ação: recebi foi um susto dos demônios (p. 53)

Como podemos perceber no final desse trecho, há, ao longo do livro, uma promessa de revelação do sobrenatural. No entanto, segundo Osman Lins (1982, p. 189), a emergência completa desse elemento é uma expectativa que se frustra:

O sobrenatural, por assim dizer, está ausente. Na “História de uma guariba” [...], o sobrenatural aflora porém sem definir-se. “Das coisas deste mundo nunca tive medo, com os poderes de Deus, mas em negócios de feitiçaria não entro. Fujo e entrego os pontos.” Em outros termos: os contos de Alexandre não se apresentam declaradamente como inaceitáveis, como seria o caso das histórias de fada e das fábulas de La Fontaine; nem buscam, conquanto fora da experiência cotidiana, a nossa aceitação, como sucede com as histórias envolvendo o sobrenatural.” (LINS, 1982, p. 189-190)

No livro de Graciliano Ramos, o sobrenatural se insinua, na maior parte das vezes, nos cenários e não propriamente nos acontecimentos:

Anoiteceu, um pedaço de lua branqueou os xiquexiques e os mandacarus, e eu me estirei na ribanceira do rio, de papo pro ar, olhando o céu. [...] Não sei quanto tempo dormi, sonhando com Cesária. Acordei numa escuridão medonha. Nem pedaço de lua nem estrelas, só se via o carreiro de Sant'Iago. E tudo calado, tão calado que se ouvia perfeitamente uma formiga mexer nos garranchos e uma folha cair. Bacuraus doidos faziam às vezes um barulho grande, e os olhos brilhavam como brasas. Vinha de novo a escuridão, os talos secos buliam, as folhinhas das catingueiras voavam. Tive desejo de voltar para casa, mas o corpo morrinhento não me ajudou. (p. 17)

Enquanto o sol se punha, a lua cheia aparecia, uma lua enorme e vermelha, de cara ruim, dessas que anunciam infelicidade. Um cachorro na beira do caminho uivou desesperado, o focinho pra cima, farejando miséria. [...] Depois de um galope curto, ouvi de novo os uivos do animal, uns uivos compridos e agoureiros. Não sou homem que treme à toa, mas aquilo me arrepiou e deu-me um batecum forte no coração. Havia no campo uma tristeza de morte. A lua crescia muito limpa, tinha lambido todas as nuvens, estava com intenção de ocupar metade do céu. E cá embaixo era um sossego que a gemedeira do cachorro tornava medonho. Benzi-me, rezei baixinho uma oração de sustância [...] (p. 44)

Ora, numa vaquejada, parei no meio da catinga, espantado com um barulho de arrepiar, e larguei a rês que se escafedia, ali ao alcance da mão, pega não pega. Falatório comprido, uma latomia dos pecados. Sim senhores. A princípio não distingui as palavras, e julguei que aquilo fosse arte do capeta ou assombração de alma penada, porque em redor não havia casas e os caminhos estavam longe [...] (p. 75)

la anoitecendo. Ouvi pancadas de asas; os olhos de bacurau desceram e subiram, como duas tochas. Depois foram miados de gato, roncões de suçurana, urros de boi assustados. Tudo se calou. (p. 100)

Nesses excertos, a caatinga se anima: os animais do sertão se agitam e se aquietam segundo os humores da noite. A lua também entra nesse jogo: ora rubra, prenunciando uma situação de infortúnio; ora clara e brilhante, testemunhando os fatos narrados; ora ausente, cobrindo os campos áridos com um manto de escuridão que propicia as más ações. As descrições de Alexandre apresentam um cenário que poderia perfeitamente comportar uma história fantástica, confirmando a expectativa por um desenrolar dos fatos baseado na emergência do sobrenatural: uma assombração, uma alma penada, até mesmo uma manifestação demoníaca. No entanto, contrariando essas insinuações, todas as histórias recebem uma solução relativamente prosaica – ainda que exagerada. No primeiro excerto, a estranha calma é quebrada pelo barulho da onça/égua e toda a ação se desenvolve a partir do desconhecimento de Alexandre acerca do animal que ele havia montado. No segundo, o acontecimento peçonhento é a própria mordida de uma cobra. No terceiro, o responsável pelo falatório não era uma entidade sobrenatural, mas o papagaio fugitivo. No último, os barulhos não anunciam nenhum evento extraordinário, apenas a valente morte de Moqueca para defender seus filhotes recém-nascidos.

Dessa forma, o sobrenatural, de fato, apenas se insinua e parece residir somente no espírito de Alexandre e nas manifestações conhecidas da natureza: a escuridão da noite, a cor da lua, o silêncio ou a algazarra dos animais do sertão. Todas as suas aventuras apresentam resoluções muito coladas ao mundo conhecido por ele. Alexandre não fala de fantasmas ou lobisomens, mas de bichos poderosos, astutos ou traiçoeiros. Além dos motivos recorrentes, apontados anteriormente, essa

presença constante e discreta, apenas sugerida do sobrenatural é outro indício da existência organizadora do narrador implícito, que efetuou uma seleção temática das histórias de Alexandre.

Para Osman Lins, tanto a sequência intencional das narrativas, organizadas em torno dos quatro motivos já mencionados quanto as cenas da narração, com todos os seus aspectos materiais e personagens participantes, indicam a existência de dois planos em *Histórias de Alexandre*: o plano do real, no qual o contador de história narra, efetivamente, as aventuras e o plano da narrativa, no qual emergem os eventos fantásticos. De acordo com essa análise, Alexandre representaria um “homem que fala a ouvintes obscuros [e] mantém, através da imaginação, a capacidade de evocar, sob uma forma mítica, a existência de bens que ele e o cantador, o curandeiro, a benzedeira, o cego, deveriam compartilhar” (LINS, 1982, p. 192). E, de fato, por intermédio das narrativas, esse modesto grupo pode compartilhar da mais imaterial das experiências: a fabulação.

De certo modo, Osman Lins explicita uma certa forma tradicional de compreender a cultura popular. Aqui, em *Histórias de Alexandre*, ela é representada por esse grupo particular de sujeitos, cada um exercendo um papel que já não dispõe de espaço em uma sociedade cada vez mais organizada em torno dos centros urbanos e na qual o modo de viver sertanejo parece anacrônico, irreal. Os ouvintes de Alexandre habitam e se reúnem à completa margem de tudo, na modesta casa do contador, situada em uma ribeira solitária, distante “a uma légua e meia da feira mais próxima” – segundo o próprio contador, em “História de uma bota”.

No entanto, as personagens permanecem fiéis às suas ocupações: Libório ainda belisca sua viola, pensa quais histórias do velho contador poderiam render boas composições; Libório cuida, como pode, da saúde de seus conhecidos; Cesária mantém a batida seca de seus bilros. Por outro lado, Alexandre parece ser uma espécie de último bastião dos contos populares e também da própria arte de narrar. Ele cumpre seu papel e narra, religiosamente, os causos de seu repertório – meio biográficos, meio folclóricos – e apenas interrompe o fio da narrativa quando, em “A doença de Alexandre”, as histórias se misturam com os sonhos, ganhando

contornos absolutamente indistintos. E nesse momento, o silêncio de Alexandre – “Eu queria conversar com os senhores, mas não posso, estou feito um molambo. Não reparem na falta não, meus amigos. Vou dormir.” (p. 109) – revela que essa camada da cultura popular está fadada ao desaparecimento. O sono perpétuo do personagem-narrador – que nunca silenciara antes – levará todas as suas narrativas, que persistirão apenas na memória daqueles que as ouviram. É possível, no entanto, que fragmentos dessas histórias passem a circular de outras formas: na cantoria do cantador de emboladas, nos folhetos de cordel, nos escritos do dr. Silva, a ilustre personagem letrada do círculo de Alexandre. O processo de registro, disfarçado pelo autor-editor, responsável pela advertência, pela apresentação do casal, pela organização e pela sequência das histórias, também é uma forma de fixar o que poderia se perder indefinidamente. Não é apenas o enredo que aponta para esse caminho do desaparecimento da narrativa popular, a estrutura de *Histórias de Alexandre* também traz alguns indícios desse movimento.

O livro de Graciliano Ramos apresenta a narração das histórias de Alexandre, assim como, evidentemente, a própria história. A discrepância entre esses dois planos, sobre a qual falaremos mais adiante, apenas reforça essa nossa hipótese. Em relação à estrutura de *Histórias de Alexandre*, cada “capítulo” corresponde a uma história narrada durante um serão diferente, com exceção de “Primeira aventura de Alexandre” e “O olho torto de Alexandre”. Nesse caso, temos uma relação de causa e consequência – Alexandre deve contar a história de como montou a onça por engano para justificar o seu defeito físico. Outro aspecto importante, mencionado por Rui Mourão (2011, p. 194), é a constituição oral das histórias. Elas se apresentam e se constroem com base no diálogo, havendo uma grande predominância do discurso direto. Alexandre narra as histórias, logo, as ações fantasiosas têm lugar apenas no plano das palavras. No entanto, no plano da narração, quase nada acontece: Alexandre enrola o cigarro de palha e o acende em um candeeiro de folha, deita-se na rede, prega uma correia nova na alpercata que havia arreventado, mostra a desgastada espingarda aos ouvintes; seu Libório toca uns versos de embolada; Das Dores e Cesária cochicham na rede; Cesária guarda seus óculos, busca uma garrafa de bebida e oferece a todos, faz seus bilros cantarem ou silenciarem, fuma seu cachimbo de barro. Essas ações mínimas

pontuam os inícios ou finais da narração. Eventualmente, no meio de alguma história, todos bebem da bebida caseira oferecida por Cesária, o cachimbo, para temperar a goela ou acalmar os ânimos (“O estribo de prata”) durante alguma disputa entre o dono da casa e o negro cego Firmino.

Essa relativa imobilidade do entorno, segundo Rui Mourão (2011, p. 194), segue “uma exigência de ritmo do conjunto”, no qual, por contraste, o falatório ininterrupto de Alexandre parece ganhar ainda mais destaque. No meio de um ambiente tão árido, modesto e imóvel, as histórias do contador possibilitam a evasão, seja a sua própria, seja a de seus ouvintes. A voz de Alexandre não se cala, com exceção do final, pois:

[...] sua função é a de falar para atender a necessidade de ouvir dos que estão em volta. O que busca é impor o aspecto encantatório do seu discurso. O que os frequentadores daqueles serões mais desejam é serem escravizados pela magia das palavras que se encadeiam em desdobramentos sem fim. (MOURÃO, 2011, p. 195).

A função encantatória da palavra fica evidente, principalmente, quando é possível perceber que os ouvintes já conhecem as histórias, pois já as ouviram diversas vezes. Firmino, em “O olho torto de Alexandre”, ousa comparar as versões conhecidas do mesmo caso:

– [...] Essa história da onça era diferente a semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou no espinheiro. (p. 21-22)

Após esse episódio, Alexandre é, a muito custo, convencido a retomar a história e manter a narração em movimento. Com essa ênfase na arte de narrar, é possível perceber, em todos os capítulos de *Histórias de Alexandre*, uma série de aspectos recorrentes, associados à atividade de contar histórias e mencionados por Luís da Câmara Cascudo em *Literatura oral no Brasil*. Esse folclorista afirma que a narrativa popular exige um ambiente protocolar, dias e horários específicos, propícios à imaginação e ao sonho:

Não apenas se explicará a escolha desse horário pelo final da tarefa diária, como igualmente por ser indispensável a atmosfera de tranquilidade e de sossego espiritual para a evocação e atenção do auditório. (CASCUDO, 1984, p. 228)

Na “Apresentação de Alexandre e Cesária”, menciona-se que o casal recebe as visitas em domingos e dias santos, que são os dias tradicionais de repouso. Em diversas histórias, temos uma marcação temporal que nos indica o respeito desse protocolo:

Naquela noite de lua cheia, estavam acocorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre. (p. 15)

Espiando a lua que branqueava o pátio, seu Libório pinicava a prima da viola. (p. 51)

Mestre Gaudêncio curandeiro, homem sabido, explicou uma noite aos amigos que a terra se move [...] (p. 77)

À imobilidade do espaço e ao respeito protocolar dos dias de narração, soma-se também um aspecto bastante importante para que uma história ganhe, de fato, vida: a performance do narrador. Luís da Câmara Cascudo ressalta que a voz do narrador deve transmitir a vibração correta, ser enfática, transformando-se de acordo com o desenrolar da trama. O volume e a entonação da voz, as pausas e os gestos acabam modulando a narração, reforçando o efeito encantatório da narrativa nos ouvintes. Entretanto, o folclorista afirma que “no sertão, sabidamente de homens e mulheres sóbrios de gestos, a mímica é mais restrita” (CASCUDO, 1984, p. 267). O narrador-personagem do livro de Graciliano Ramos também segue esse modelo mais sóbrio do sertanejo. Alexandre fala, geralmente, deitado em sua rede, mantendo seu olho torto fixo em algum ponto fora da narração e da narrativa, as telhas do copiar ou o muro de sua casa. Em certas histórias, ele também fuma e o momento de chupar o cigarro ou de enrolar a palha acaba constituindo, como seria

de fato, uma pausa dramática na narrativa. Enquanto narra suas aventuras, o olho torto se distrai, fixo, olhando para algo que ninguém mais consegue discernir.

Outro procedimento bastante corrente na narração de histórias – possível de identificar em *Histórias de Alexandre* – é o estabelecimento de ligações entre o material narrado. A “Primeira aventura de Alexandre” funciona como uma espécie de prelúdio para “O olho torto de Alexandre”, explicando como se deu o incidente que provocou o defeito físico do contador sertanejo. Na história seguinte, Alexandre encaixa o caso do bode a partir da aventura no dorso da onça: “ – Isso se deu pouco depois da morte da onça. Os senhores se lembram, a onça morreu de tristeza por falta de comida. Um ano depois, mais ou menos.” (p. 29). Em “Um papagaio falador”, encontramos o mesmo procedimento. Entretanto, é Cesária quem dá a deixa para Alexandre: “ – O nosso casamento foi pouco depois da vaquejada. Você lembra, Das Dores? O caso da novilha se espalhou de repente e o nome de Alexandre correu de boca em boca.” (p. 37). A partir disso, tomamos conhecimento acerca do triste destino do primeiro papagaio que o contador comprara para apresentar a sua mulher.

Esse tipo de retomada continua ao longo de todo o livro. Nenhuma das histórias é contada sem que haja qualquer tipo de conexão com algo que já fora revelado. Por exemplo, em “O estribo de prata”, a narração se inicia a partir da rememoração de um detalhe, aparentemente insignificante, mencionado anteriormente: “[...] Já contei aos senhores que os arreios do meu cavalo eram de prata.” (p. 43). Na mesma história, Alexandre também menciona o primeiro papagaio. Em alguns momentos, esse tipo de retomada parece auxiliar o trabalho da memória tanto de Alexandre quanto dos ouvintes:

- Foi aí que ficou resolvida a minha primeira viagem ao sul [...]. Acho que me referi a uma delas. Adquiri um papagaio...
- Por quinhentos e tantos mil-réis, disse mestre Gaudêncio. Já sabemos. Um papagaio que morreu de fome.
- Isso mesmo, seu Gaudêncio, prosseguiu o narrador, o senhor tem boa memória. Muito bem. (p. 43-44)

A bota, com os estribos preciosos, também serve de justificativa para outra história, “História de uma bota”: “ – Isso mesmo, concordou Alexandre. Botas com esporas de prata e de ouro [...]. Por falar em bota, lembrei-me do aperto em que me

vi há muitos anos, quando furava mundo” (p. 66). Esse tipo de associação livre também aparece no início de “Uma canoa furada”. A metafórica canoa furada da vida, na qual todos somos coagidos a embarcar quando nascemos, faz a ligação direta na memória de Alexandre com a canoa furada em uma das travessias do rio São Francisco. Finalmente, a derradeira história do contador é temperada com uma febril retomada de tudo o que havia sido contado e a narração é modulada pelo signo do sonho, da alucinação:

– Há uma semana que não falo, seu Firmino. [...] Preciso desabafar, dizer o que eu vi naqueles sonhos agoniados de quem está de viagem para a terra dos pés juntos. Primeiro foi um bode. Montei-me nele, e o bicho cresceu, passou as nuvens, chegou ao céu, ficou tão alto que eu não enxergava nada. [...] Num dos pulos desapumei-me e caí. Caí escanchado numa onça-pintada, que se atirou pelo mundo correndo, um pé-de-vento. Andou, virou, mexeu, atravessou um espinheiro (lá deixei o olho esquerdo num garrancho), meteu-se num mato cheio de marquesões cobertos de jacas maduras, parou na beira de um rio que, pelos modos era o S. Francisco. Vai senão quando uma coisa me bateu no estribo. Levantei o rebenque, saltei no chão, mas aí notei que estava com a perna metida na goela de uma jibóia, até a coxa.

– “Valha-me o Senhor S. Bento, gritei. Sou um homem frito.” Nessa altura a cachorra Moqueca apareceu e começou a latir. A cobra assustou-se, livre-me dela devagarinho, saí atrás de uma guariba que fumava cachimbo e usava gibão e guarda-peito. (p. 105-106)

Essa retomada constante dos enredos, a amarração cuidadosa de cada um dos elementos, cria uma teia narrativa consistente com o repertório de Alexandre. Além disso, esse procedimento, além de aliviar as tensões da memória do próprio contador de histórias – por conta da movimentação constante dos elementos centrais das narrativas –, também prende a atenção de seus ouvintes, que acompanham atentamente as aventuras, comentando quando se deparam com algo familiar ou, no caso de Firmino, questionando algum detalhe que destoe da realidade. Dessa forma, acreditamos que é possível afirmar que a matéria fundamental de *Histórias de Alexandre* não são apenas as histórias, mas sim toda uma arte popular de narrar, mediada por essa figura algo mítica do contador de histórias. Graciliano Ramos põe em funcionamento não apenas um conjunto de serões fantasiosos, mas toda uma forma protocolar da narração oral – apesar da matéria narrada não ser puramente popular e incluir, pretensamente, elementos biográficos do narrador. A advertência no início do livro indica que as histórias aproveitarão a linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária. Dessa forma, é

possível perceber uma tripla dimensão popular, manifestada através dos enredos, dos participantes dos serões – incluindo o próprio Alexandre – e também da linguagem.

Fernando Cristóvão (1975, p. 269) nos lembra que Alexandre narra, não escreve. O sertanejo, no entanto, tem plena consciência da função que desempenha enquanto narrador. Alexandre narra para compartilhar tanto as suas aventuras imaginárias quanto certo patrimônio cultural comum a todo o grupo. A eterna narração de Alexandre, apenas possível pela existência de seus ouvintes, minimiza também a incomunicabilidade desses sujeitos, amenizando a solidão desse grupo de pessoas abandonadas à própria sorte, na beirada civilizada do mundo. Portanto, o contador de histórias é responsável por deixar aberta uma fresta para a evasão, para o sonho e também para o passado.

Alexandre, enquanto essa figura de narrador mítico, está profundamente enraizado na cultura popular que organizou e deu sentido ao mundo desde sempre. Dessa forma, a linguagem empregada por ele não foge à regra do tom popular geral das narrativas, tomando de empréstimo uma série de elementos que são compreendidos como parte do folclore – lembrando daquelas primeiras tentativas dos folcloristas britânicos de definir o que era o folclore e a cultura popular: os ditados populares (“Quem deu seu nó que desate”, em “A safra dos tatus”, “Quem não tem remédio, remediado está”, em “Um missionário”); o lugar-comum (“Para que essas nove-horas?”, em “O olho torto de Alexandre”, “Se contasse a história com todos os ff e rr”, em “História de um bode”); a descrição de costumes de diferentes partes do Nordeste (“Ora numa vaquejada que houve na fazenda vieram todos os vaqueiros daquelas bandas”, em “História de um bode”); a manifestação de superstições e crenças (“Se botarem mau-olhado nele, vossemecê fica sem mel nem cabaço”, em “Um papagaio falador”); as parlendas (“Currupaco papaco a mulher do macaco”, em “Um papagaio falador”).

Todos esses elementos – os ditados populares, os lugares-comuns, as parlendas, as superstições e os encantamentos – pertencem ao escopo dos estudos folclóricos. São expressões que se realizam, se reforçam e se perpetuam na cultura popular. Além disso, também encontramos em *Histórias de Alexandre*, a descrição de costumes regionais, pagãos e religiosos – a celebração do casamento, por

exemplo –, assim como diversas referências a produções culturais populares: a embolada, o cordel, o bordado e a renda de bilro.

Rui Mourão, no entanto, percebe o uso constante desses elementos característicos da cultura popular como um ponto fraco do livro de Graciliano Ramos:

O despojamento linguístico tornado a marca de fábrica do autor alagoano e a frequente prática de tirar proveito das palavras brutalizadas para exprimir uma visão desabusadamente rude, cáustica, muitas vezes paradoxal da realidade, vão ceder o passo, em *Alexandre*, a uma linguagem que se dirige para o coloquial, transigindo com certo afrouxamento, uma vez que a disposição para a pesquisa estética entrou em recesso. A espontaneidade que passou a ser perseguida, sem tratamento estilístico mais rigoroso, é responsável por certo afrouxamento geral, transigência com repetições injustificadas e até com o lugar comum, embora ocorrências do último caso, “metia a viola no saco” (p. 23), “cruzar os braços” (p. 35), “custava os olhos da cara” (p. 56), “Íamos ter farinha a dar com o pau” (p. 56), “Meteu o rabo entre as pernas”, aparecem contrabalançadas com achados expressivos, “Esse caso que vossemecê escorreu” (p. 22), “Quando acerto num caminho vou até topar” (p. 22), “mas pelo menos eu arrumaria uma boa figura” (p. 25). Sempre se tentará justificar tal espírito de tolerância com o propósito de levantar o retrato de um contador de caso típico do sertão, mas as expressões são apresentadas em estado bruto, sem qualquer elaboração artística, o que nos leva a admitir, em *Alexandre* o escritor passou a transigir o pitoresco. (MOURÃO, 2003, p. 146).

A análise de Osman Lins contraria essa posição – um tanto ranzinza – de Rui Mourão:

Lemos, na *Apresentação de Alexandre e Cesária*, in fine, que as histórias desse sertanejo serão contadas (serão escritas, entenda-se) “aproveitando a linguagem de Alexandre”.

Na verdade, dando seguidamente a palavra ao personagem, nos dá o narrador, com o discurso direto, a impressão de ausentar-se e de cumprir, assim, a promessa da Apresentação. “Vou contar aos senhores...” “Os senhores já sabem porque é que eu tenho um olho torto?” “Pois eu digo”. Hábil em captar a essência da linguagem falada, seus ritmos e modulações, o que o torna coerente com a linha naturalista da sua ficção, um excelente formulador de diálogos, faz Graciliano Ramos com que as narrativas – não só os aportes da assistência – fluam com naturalidade da boca de Alexandre. Seu linguajar não é afetado pelas elegantes dissonâncias da linguagem escrita ou literária. É um homem, um rústico, quem fala [...]. Contudo, nas suas falas, a verdade é que estão praticamente ausentes vícios de linguagem. Inexistem as deturpações de grafia que sugerem vícios de prosódia.

Sobre a expressão de Alexandre, exerceu também o narrador, do mesmo modo que em face das histórias, do enredo, uma ação selecionadora, unificadora. A expressão de Alexandre é literária. [...] A linguagem de

Alexandre, disciplinada e precisa, nada tem de elegante. Encontramos, nas suas narrativas, expressões correntes entre nordestinos sem instrução e a própria sintaxe é acentuadamente popular. Nelas perpassam o pulsar e a sonoridade do Português ouvido nos mercados e estradas do nordeste. (LINS, 1982, p. 192-193)

O que para Rui Mourão é uma deficiência do texto – a impressão geral de uma fala pouco trabalhada, pontuada pelo lugar comum e por expressões de uso quotidiano –, para Osman Lins é um artifício eficiente do narrador implícito. A construção do narrador mítico deve passar necessariamente pela linguagem. Ora, como vimos algumas páginas atrás, uma parte significativa do que se chama de cultura popular e de folclore se realiza através da linguagem. Nesse caso, tanto a narração das histórias quanto o uso das expressões correntes na boca do povo movimentam essa camada da cultura, afirmando a sua existência, exigindo um espaço, ainda que efêmero, no mundo. É graças à linguagem, farta e bruta, que o contador sertanejo compartilha o seu único tesouro – suas histórias – e pode lutar contra a ação destrutiva do tempo, que consome fortunas, casas e corpos.

Ao mesmo tempo que Graciliano Ramos movimenta essa camada linguística da cultura popular, ele também a manipula, de modo bastante interessante, contribuindo com criações espirituosas ao ritual protocolar da narração oral:

– Outro caso que tenho pensado em contar a vossemecês é o do bode, anunciou Alexandre um domingo, sentado no banco do copiar. O cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro, os dois ouvintes daquela tarde, sem falar em Das Dores e Cesária, entusiasmaram-se:
– Está certo, seu Alexandre. Bote o bode pra fora. (p. 29)

[...] Cesária ergueu-se lenta:

– Conte a história do marquês, Alexandre.

[...]

– Bobagem, resmungou Alexandre enrugando a cara. Seu Libório está desovando uma cantiga bonita, e seu Libório é o cantador mais famoso da ribeira. Quando seu Libório abre o bico, até os passarinhos do mato se escondem.

O violeiro modesto, interrompe o canto e abafou com as mãos o rumor das cordas.

– Não senhor. Isso é bondade. Estava aqui dizendo umas besteiras, para matar tempo. Agora se seu Alexandre tem um marquês na cabeça, eu me calo. Quando seu Alexandre move um dedo, quem se atreve a piar? Hem? Puxe o marquês, seu Alexandre.

[...]

– Vossemecês mandam. Eu estava quieto, mas seu Libório decide, e não tenho remédio senão obedecer. A culpada foi Cesária, que atirou em cima da gente um marquês de jaqueira [...]. (p. 51-52)

Nesses trechos, é quase possível ver, nas entrelinhas, uma marota piscadela de olho de Graciliano Ramos. O autor, apropriando-se do repertório da cultura popular, cria uma fala expressiva, com inesperados toques de leveza e de humor. Como vimos acima, o início de algumas narrações se dá com uma série de jogos linguísticos surpreendentemente divertidos. Os ouvintes exigem que Alexandre bote o bode para fora, que conte logo a história de sua montaria pouco comum. Ora, no uso popular, temos a expressão “botar os bofes pra fora” que significa livrar-se – física ou metaforicamente – de algo que está dentro do corpo, seja o almoço, o fôlego ou as emoções. O autor aproveita aqui, de uma expressão de uso cristalizado na língua, para trazer uma pequena dose de frescor para o texto. Isso acontece, da mesma forma, com o marquesão. Da primeira referência na história até o momento em que o sertanejo aceita narrar esse caso, é criada uma impressão crescente de peso: o marquesão é evocado, está na cabeça de Alexandre, é puxado e atirado em cima de todos.

A linguagem, em *História de Alexandre*, no final das contas, pode parecer descompromissada, por culpa, talvez, de sua ligeireza ou até mesmo do humor. Essa impressão motivou, por exemplo, o jornalista de *A Noite* que, como já mencionamos anteriormente, considerou o livro uma obra menos engajada se comparada com as outras produções de Graciliano Ramos. Seguindo esse mesmo princípio, Rui Mourão afirma que:

De certa forma, esse livro representa uma rendição de Graciliano Ramos, que resolveu dar trégua à contundência com que procurava revelar as condições inóspitas da região em que nasceu. O leitor sai das páginas de Alexandre com a impressão de que o autor teria por momentos interrompido a sua disposição de combatividade e procurado conviver com a realidade que tanto desejou transformar. Depois de afastar de seus textos o enredo imaginoso, o ficcionista aceitaria agora até mesmo a anedota. O drama cedeu o passo ao humor e ao exótico. (MOURÃO, 2003, p. 146)

No entanto, parece-nos que a linguagem, em *Histórias de Alexandre*, entrega o compromisso de Graciliano Ramos em transformar em matéria literária a menos erudita das manifestações culturais: a fala inculta e fantasiosa de um tipo bruto, iletrado e morador dos confins do sertão.

3.3.3 Ouvintes de Alexandre

A audiência das histórias é composta por Cesária, seu Libório, Firmino, mestre Gaudêncio e Das Dores. Cada uma dessas personagens é apresentada no primeiro parágrafo de “Primeiro aventura de Alexandre”:

Naquela noite de lua cheia estavam acorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras, Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária. (p. 15)

Diferentemente de Alexandre, por exemplo, que é descrito com um pouco mais de detalhes em “Apresentação de Alexandre e Cesária”, todas as outras personagens são apresentadas geralmente a partir de suas ocupações, incluindo a própria Cesária – “que fazia renda e adivinhava os pensamentos do marido” (p. 11). Além de suas funções no mundo que, nesse momento da narração, estão suspensas, as personagens da audiência também guardam papéis bem definidos em relação ao andamento da narração. É como se, em uma espécie de rito litúrgico, cada uma dessas personagens tivesse o seu compromisso, essencial para o boa condução das histórias.

Nesse ritual encantatório da palavra, a segunda figura mais importante é Cesária, pois ocupa uma posição estratégica: ouvinte e também eventual narradora, “salvadora” de Alexandre em momentos nos quais a narrativa exige uma solução diferente. Essa função já é anunciada em “Apresentação de Alexandre e Cesária”:

Em domingos e dias santos a casa se enchia de visitas – e Alexandre, sentado no banco do alpendre, fumando um cigarro de palha muito grande, discorria sobre acontecimentos da mocidade, às vezes se esganchava e apelava para a memória de Cesária. Cesária tinha sempre uma resposta na ponta da língua. Sabia de cor todas as aventuras do marido. [...] Alexandre tinha realizado ações notáveis e falava bonito, mas guardava muitas coisas no espírito e sucedia misturá-las. Cesária escutava e aprovava balançando a cabeça, curvada sobre a almofada trocando os bilros, pregando alfinetes no papelão da renda. E quando o homem se calava ou algum ouvinte fazia perguntas inconvenientes, levantava os olhos miúdos por cima dos óculos e

completava a narração. (p. 12)

Cesária, nesse sentido, é uma espécie de extensão da memória de Alexandre. Aquilo que o contador não se lembra ou embaralha estará certamente menos embotado nas lembranças da mulher. Ela funciona como uma baliza para Alexandre, um ponto de referência e de apoio para suas histórias. Da mesma forma que a bordadeira organiza seus bilros, construindo pacientemente suas rendas a partir de quase nada, ela auxilia o marido quando ele perde o fio da meada ou quando a narração enrosca em algum ponto. Além disso, Cesária é solicitada por Alexandre, em diferentes momentos, para atestar a veracidade dos fatos narrados:

– [...] A nossa fazenda ia de ribeira a ribeira, o gado não tinha conta e o dinheiro lá em casa era cama de gato. Não era, Cesária?
– Era, Alexandre, concordou Cesária. (p. 16)

– [...] Tenho rolado por este mundo, meus amigos, assisti a muita embrulhada, mas essa foi a maior de todas, não foi, Cesária?
– Foi, Alexandre, respondeu Cesária. [...] Essa foi diferente das outras. (p. 26)

– [...] Nunca se tinha dado festa igual. Cesária estava lá, de roupa nova, brincos nas orelhas e xale vermelho com ramagens. Hem, Cesária?
– É verdade, Alexandre, respondeu Cesária. (p. 31)

– [...] Cesária pode confirmar o que eu digo.
– Perfeitamente, Alexandre, exclamou Cesária. (p. 35)

A confirmação de Cesária é possível não apenas porque ela é a companheira da vida toda de Alexandre e conhece cada uma de suas histórias, mas também porque ela é personagem dessas aventuras. Nas histórias “Um papagaio falador” e “Um missionário”, por exemplo, o contador apenas comprara as aves por encomenda da bordadeira. Tanto nessa última história, quanto em “Moqueca”, foi a insistência da mulher que desvelou o caráter extraordinário dos animais: o segundo papagaio, solto da corrente por piedade de Cesária, foi fazer sermões no meio da caatinga para seus confrades emplumados e a cachorrinha só pode mostrar sua espantosa habilidade na caça devido aos cuidados que a mulher tivera enquanto o animal ainda era um filhote. Além disso, a doença de Cesária, narrada em “O

marquesão da jaqueira”, foi o primeiro momento, nas narrativas, em que o casal se viu em uma situação financeira desfavorável.

Além dessa função de atestar a veracidade dos fatos, Cesária também desempenha o papel de narradora nos momentos em que Alexandre está em silêncio:

– Conte a história do marquesão, Alexandre. (p. 51)

– [...] Na primeira viagem dele encomendei um papagaio. Queria um papagaio falador, custasse o que custasse. Agora você conta o resto, Alexandre. (p. 38)

– Ah! Os tatus! Nem me lembrava. Conte a história dos tatus, Alexandre. (p. 59)

No entanto, ela se restringe a contar as partes que afirma ter vivenciado como, por exemplo, a encomenda do papagaio. Nos demais casos, ela incita Alexandre a iniciar uma história, exorta os ouvintes a solicitar a narração, apazígua algum desentendimento – principalmente, entre o personagem-narrador e Firmino – ou acrescenta algum detalhe secundário. Cesária, no entanto, nunca substitui definitivamente a voz de Alexandre. A bordadeira apenas auxilia a evitar o silêncio e mantém o rumo da prosa, quando necessário.

Em contraponto a essa força colaborativa e permissiva de Cesária, temos a resistência inquisidora de Firmino. Em diversas passagens, essa personagem pede esclarecimentos a respeito de algum detalhe que lhe pareça exagerado:

O cego preto Firmino interrompeu-o:

– E a onça? Que fim levou a onça que ficou presa no mourão, seu Alexandre? (p. 27)

Nesse ponto o cego preto Firmino fez uma pergunta:

– O bode tinha descido com o senhor ou tinha ficado na ribanceira? (p. 32)

– E o bode? murmurou o cego. Que fez o senhor do bode? (p. 35)

Nesses casos, em que a observação de Firmino é mais pontual, Alexandre consegue respondê-las, ainda que com visível má vontade. Essa falta de ânimo do contador de histórias em relação às interrupções provocadas pelas indagações do negro é perceptível graças ao uso de certas expressões, tais como: “resmungou Alexandre” (p. 32), “bradou Alexandre zangado” (p. 45). Entretanto, em “Primeira aventura de Alexandre” e “O estribo de prata”, as duas personagens discutem mais seriamente:

- [...] Mas aí, se me dão licença... Não é por querer falar mal, não senhor.
- Diga, seu Firmino, convidou Alexandre.
- Pois é, tornou o cego. Vossemecê não se ofenda, eu não gosto de ofender ninguém. Mas nasci com o coração perto da goela. Tenho culpa de ter nascido assim? Quando acerto num caminho, vou até topar.
- Destampe logo, seu Firmino, resmungou Alexandre enjoado. Para que essas nove-horas?
- Então, como o dono da casa manda, lá vai em tempo. Essa história da onça era diferente na semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou do espinheiro. Alexandre indignou-se, engasgou-se, e quando tomou fôlego, desejou torcer o pescoço do negro:
- Seu Firmino, eu moro nessa ribeira há um bando de anos, todo o mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra.
- Não se aperreie não, seu Alexandre. É que há umas novidades na conversa. A moita de espinho apareceu agora.
- Mas, seu Firmino, replicou Alexandre, é exatamente o espinheiro que tem importância. Como é que eu iria esquecer do espinheiro? A onça não vale nada, seu Firmino, a onça é uma coisa à-toa. Onças de bom gênio há muitas. O senhor nunca viu? Ah! Desculpe, nem me lembrava que o senhor não enxerga. Pois nos circos há onças bem ensinadas, foi o que me garantiu meu mano mais novo, homem sabido, tão sabido que chegou a tenente de polícia. Acho até que as onças todas seriam mansas como carneiros, se a gente tomasse o trabalho de botar os arreios nelas. Vossemecê pensa de outra forma? Então sabe mais que meu irmão tenente, pessoa que viajou nas cidades grandes. (p. 22-22)

- Dois metros, seu Alexandre? inquiriu o cego preto Firmino. Talvez seja muito.
- Espere, seu Firmino, bradou Alexandre zangado. Quem viu a cobra foi o senhor ou fui eu?
- Foi o senhor, confessou o negro.
- Então escute. O senhor não vê, quer enxergar mais que os outros que têm vista. Assim é difícil a gente se entender, seu Firmino. Ouça calado, pelo amor de Deus. Se achar falha na história, fale depois e me xingue de potoqueiro.
- Perdoe, rosnou o preto. É que eu gosto de saber as coisas por miúdo.
- Saberá, seu Firmino, berrou Alexandre. Quem disse que o senhor não saberá? Saberá. Mas não me interrompa, com os diabos. (p. 45)

A dinâmica, nessas intervenções de Firmino, é sempre semelhante. O negro interrompe, com bastante humildade, o falatório de Alexandre e afirma que sua curiosidade é parte de sua personalidade. Essa característica é confirmada, com certa condescendência, por Cesária em “A espingarda de Alexandre”: “Seu Firmino gosta de explicações. Está certo, cada qual como Deus o fez” (p. 95). Na sequência, duas possibilidades se apresentam: Alexandre responde a contragosto ou evoca uma série de argumentos para descredibilizar a indagação de Firmino. Um desses argumentos, a deficiência física do negro, é usado, com muito sarcasmo, em três ocasiões: nos excertos destacados acima e em “A espingarda de Alexandre”. Nesse último caso, a reprimenda do contador chega a ser um pouco cruel, pois o ouvinte sequer demonstrara dúvidas a respeito da história:

- [...] Olhem aquele monte ali na frente. É muito longe, não?
- Muito longe, respondeu o cego preto Firmino.
- Como é que o senhor sabe, seu Firmino? grunhiu o narrador. O senhor não vê.
- Não sei não, seu Alexandre, voltou o negro. Eu disse que era longe porque o senhor é o dono da casa e deve saber. O senhor achou que era longe e eu concordei. Não está certo? (p. 91)

Nessa situação, Alexandre procura descreditar completamente Firmino. Por conta de sua cegueira, ele não teria condições de avaliar, com rigor, aquilo que era medido. Além dessa estratégia, Alexandre também usa a figura de autoridade do irmão para contrariar Firmino. O irmão mais novo do contador de histórias, apenas evocado, reúne uma série de requisitos que reforçam a autoridade de sua figura: a autoridade intelectual (“um homem sabido, tão sabido”); autoridade policial (ocupava, segundo Alexandre, o posto de tenente de polícia) e autoridade urbana (“viajou nas cidades grandes”). Como Firmino, um pobre-diabo, poderia fazer face àquilo que havia sido confirmado por essa figura respeitável, estudada e viajada? Além desses recursos, Alexandre também recorria, em última instância, à sua reputação – doméstica, no plano da narração e mais estendida, no plano das narrativas – e à respeitabilidade de sua palavra. Nesses momentos, os outros ouvintes – mestre Gaudêncio, seu Libório ou, em último caso, Cesária – cancelam a palavra de Alexandre.

Apesar de sempre ser tripudiado, Firmino prossegue inquirindo o contador de histórias até o final do livro. No entanto, se no início da narração, essa personagem colocava em dúvida, de fato, algum detalhe da narrativa, no final – principalmente em “A espingarda de Alexandre”, última história antes da doença do contador de histórias – ele parecia apenas querer esclarecer algum aspecto obscuro, mas preocupando-se em não contrariar as invencionices do dono da casa: “Deus me livre, seu Alexandre. Quem é que duvida? Estou só perguntando” (p. 95), “Deve ser isso mesmo [...].Estou escutando. [...] O senhor é quem sabe” (p. 46). Ao longo da narração, Firmino percebe que suas perguntas não são bem-vindas: “Sempre me dou mal quando faço perguntas” (p. 46). Na última história, essa personagem não questiona mais nada, apenas faz uma última sugestão – também mal recebida:

- Esteja quieto, seu Alexandre, murmurou o negro. É melhor vossemecê calar a boca, fechar os olhos e descansar.
- Que descansar! A vida inteira aqui descansando, seu Firmino! Isto é negócio? Não adianta descansar. Ai! Não há mezinha que sirva. Desta vez acho que embarco.
- [...]
- Seu Alexandre, tornou o cego, vossemecê está gastando fôlego à toa, perdendo a força.
- Há uma semana que não falo, seu Firmino, e se falo, é para soltar variedades. Agora que estou no meu juízo não me calo, nem por decreto. Preciso desabafar, dizer o que vi naqueles sonhos agoniados de quem está de viagem para a terra dos pés juntos. (p. 104-105).

Ao contrário de Cesária, que dá força à imaginação de Alexandre, que confirma suas narrativas até o último minuto, Firmino funciona como uma voz racional, sempre procurando esclarecer os fatos em suas várias versões e acertar os menores detalhes para que eles sejam possíveis mesmo no plano do concreto: uma cobra de dois metros, por exemplo, talvez seja impossível, mas uma menor não. É sempre Firmino quem pergunta sobre os resquícios que possam confirmar a autenticidade das histórias: o destino do bode, da onça, da ninhada de filhotes de Moqueca, do guizo da cobra, do estribo. Em “A doença de Alexandre”, o contador contraria, uma última vez, essa voz da razão, essa espécie de consciência que não quer ser ouvida. Nesse caso, contrariar essa força lógica é, de alguma maneira, empreender um último esforço de quebrar o silêncio, de botar o bode para fora, como dizem os ouvintes antes de “História de um bode”, e de manter vivo o mundo

febril e encantatório da narrativa. Além disso, as interações entre Alexandre, Firmino e Cesária dão dinamismo e evitam o tédio e a imobilidade completa das cenas esvaziadas e quase estáticas do plano da narração, onde pouca coisa – além da narração das histórias em si – acontece.

Os outros ouvintes de Alexandre, Das Dores, mestre Gaudêncio e seu Libório também têm papéis bem definidos dentro da estrutura do livro. Seu Libório, o cantador de emboladas, aparece, no início de algumas histórias, “pinicando a prima da viola, gemendo baixinho uns versos” (p. 51). Essa cantoria, no entanto, dura pouco, pois o cantador sempre cede seu espaço para a narração das aventuras de Alexandre. Libório demonstra bastante apreço às histórias e, em algumas situações, pensa em transformar as peripécias em cantigas:

– Esse caso que vossemecê escorreu é uma beleza, seu Alexandre, opinou seu Libório. E eu fiquei pensando em fazer dele uma cantiga para cantar na viola. (p. 21)

– Muito bem, seu Alexandre, o senhor é um bicho. Vou botar essas coisas em cantoria. O olho esquerdo é melhor que o direito, não é, seu Alexandre? (p. 26)

Essa função de Libório é interessante, pois exemplifica o trânsito fluído do material popular em diversos meios. Um mesmo enredo – como as histórias de bois reunidas por Sílvio Romero, por exemplo – pode tomar várias formas como cantigas, contos, poemas, folhetos de cordel, danças dramáticas. Em “Uma canoa furada”, Alexandre afirma que suas histórias, na verdade, já foram transformadas em cantiga: “Esse negócio da canoa entrou num folheto e hoje se canta na viola” (p. 79). Dessa forma, a cultura popular, mesmo no mundo ficcional de Alexandre, circula livremente e as autorias vão, pouco a pouco, se diluindo. Além de cantar, seu Libório – em conjunto com mestre Gaudêncio e Cesária – é responsável em confirmar a reputação de Alexandre:

Mestre Gaudêncio curandeiro e seu Libório cantador procuraram com bons modos resolver a questão, juraram que a palavra de seu Alexandre era uma escritura, e o cego preto Firmino desculpou-se rosnando. (p. 23)

- [...] Perguntem à Cesária.
- Não é preciso, respondeu seu Libório cantador. Essa história está muito bem amarrada. E a palavra do seu Alexandre é um evangelho. (p. 27)

Mestre Gaudêncio, por sua vez, aparece muito pouco no início da narração. Ele, eventualmente, murmurava alguma coisa, confirmando o que o contador de histórias dizia. No entanto, em “O missionário”, Alexandre revela que Gaudêncio é a única personagem escolarizada daquele grupo:

- Diga-me uma coisa, mestre Gaudêncio. Vossemecê, homem sabido que lê nos livros e andou nos estudos, é quem me vai acabar esta dúvida. Será que as aves de pena e criações dessa marca têm alma? (p. 73)

Essa personagem é, portanto, respeitada não apenas por sua função no grupo, mas também por seus saberes. Em “Uma canoa quebrada”, uma afirmação inesperada de Gaudêncio provoca espanto e discórdia no grupo:

- Mestre Gaudêncio curandeiro, homem sabido, explicou uma noite aos amigos que a Terra se move, é redonda e fica longe do sol umas cem léguas.
- Já me disseram isso, murmurou Cesária.
- Das Dores arregalou os olhos, seu Libório espichou o beijo e deu um assobio de admiração. O cego preto Firmino achou a distância exagerada e sorriu, incrédulo:
- Conversa, mestre Gaudêncio. Quem mediu? Das telhas pra cima ninguém vai. (p. 77)

Nesse caso, a ciência – a localização da Terra em relação ao sol – substitui brevemente a narração de Alexandre. No entanto, assim como as aventuras fantásticas, o fato científico também provoca o espanto da audiência e a descrença de Firmino. Mais tarde, em “Moqueca”, mestre Gaudêncio é questionado em relação às suas crenças:

- [...] Diga-me uma coisa, mestre Gaudêncio, com franqueza: o senhor acredita em artes do diabo?
- Sem dúvida, seu Alexandre, respondeu o curandeiro. Quem não acredita? Tenho tirado com reza muito espírito mau do couro de cristão. (p. 98)

Gaudêncio é apontado, por Alexandre, como “sabido” não apenas por seus saberes escolares ou de almanaque, mas também pelos seus conhecimentos e seu *savoir-faire* como curandeiro. Na derradeira história, essa personagem aplica um tratamento em Alexandre, uma “purga de pinhão”, além de emitir uma espécie de diagnóstico a respeito da moléstia que acometera o contador de histórias: “desarranjo no interior” (p. 106). Podemos perceber que mestre Gaudêncio funciona também como uma espécie de voz de autoridade. Diferentemente de “seu” Libório, “seu” Alexandre e Firmino, ele é chamado de “mestre” Gaudêncio, o que lhe confere, além de sua ocupação no mundo, uma respeitabilidade que é mobilizada sempre em prol do contador de histórias e de suas narrativas.

A última personagem que falta para completar o círculo de ouvintes de Alexandre é Das Dores. Além de benzedeira de quebranto, sabe-se que ela guarda uma relação de afetividade com a família de Alexandre, pois é afillhada do casal. Ao longo da narração, podemos perceber que Das Dores é um ponto de apoio para Cesária. Em alguns momentos, os cochichos das duas mulheres acabam se tornando o ponto de partida para a história de Alexandre. Aliás, Das Dores é uma entusiasmada ouvinte:

Os amigos abriram os ouvidos e Das Dores interrompeu o cochicho:
– Conte, meu padrinho. (p. 15)

– Venha o bode, meu padrinho, exclamou Das Dores batendo palmas. (p. 29)

– Conte a história do marquesão, Alexandre.
– É o que eu estava com vontade de pedir, meu padrinho, o marquesão, gritou Das Dores. (p. 51)

Em situações nas quais Alexandre se faz de rogado, Das Dores é a voz que acaba convencendo o contador de histórias. Além disso, essa personagem também faz algumas perguntas que são, no entanto, muito diferentes das de Firmino. Das Dores sempre se mostra muito curiosa e a sua interrupção em “Primeira aventura de Alexandre” serve como uma pausa dramática antes da ação mais audaciosa da

história: a decisão de montar na égua/onça.

Como pudemos perceber, além da figura central do contador de histórias, esse narrador benjaminiano cada vez mais raro, a própria audiência de Alexandre é toda constituída de tipos pertencentes à cultura popular: o cantador e músico de ritmos regionais, vetor da expressão mais legitimamente nacional, segundo Mário de Andrade; a bordadeira, que mantém o tradicional modo de produção de sua renda de bilros e cuja técnica passou, provavelmente, de geração em geração; o negro cego, personagem que reúne características sempre evocadas em lendas, cordéis, cantigas e jogos dramáticos; o curandeiro e a benzedeira de quebranto, que guardam os segredos da profissão e perpetuam superstições, encantamentos, fórmulas medicinais, receitas mágicas e rezas para todos os males. Osman Lins (1982, p. 189) também chama a atenção para a constituição muito particular desse grupo de indivíduos:

Alexandre é homem de posses miúdas. [...] Quanto à Cesária, nada possui; ela completa, juntamente com a espingarda de matar passarinhos, os poucos bens de Alexandre. Libório, um cantador de emboladas; mestre Gaudêncio, um curandeiro; Das Dores, que exerce ofício afim ao de Gaudêncio – conquanto mais modesto – o de benzedeira de mau-olhado – e Firmino, mendigo, cego e preto, formam o constante e limitado auditório. Todos, portanto, na orla da mendicância declarada, flutuando entre a magia e a arte popular sem preço, indivíduos marginais, inofensivos, não integrados em nenhuma atividade produtiva. [...] Alexandre, apoiado por Cesária, que faz rendas, artesanato de rentabilidade ínfima, inventa e fala para os inteiramente despojados. (LINS, 1982, p. 189)

Esse grupo peculiar, à margem de qualquer benefício da modernização e da urbanização, parece constituir uma espécie de limiar entre o nível do real (cf. Lins, 1982, p. 189) ou plano concreto e uma esfera mágica, impregnada pelo modo de funcionamento onírico dos contos populares. Alexandre, o personagem-narrador que transforma, graças às suas narrativas, existência em sonho, contribui para que o limite entre esses dois planos se torne ainda mais diáfano. Nesse espaço de tão magras posses e escassos recursos, esse grupo de indivíduos se reúne, não para alimentar suas barrigas, mas para nutrir seus espíritos com a matéria farta e ilimitada da imaginação e do sonho. Enquanto grupo, os ouvintes e o narrador se reconciliam com o mundo e atestam o seu pertencimento, ainda que marginal, por intermédio do fio contínuo de palavras de Alexandre. Compartilhando essa

experiência, eles sonham e existem.

Além disso, uma boa parte da audiência de Alexandre também se realiza no mundo, graças às suas funções, através da palavra: Alexandre ainda guarda certa fama por conta de suas histórias; seu Libório estende os domínios do popular com a sua cantoria; mestre Gaudêncio e Das Dores rezam encantamentos. Se, para Osman Lins (1982, p. 189), essas não são “atividades produtivas”, elas são, no entanto, necessárias e coerentes com o mundo em que vivem esses indivíduos.

Porém, esses indivíduos também habitam o plano real, ainda que circunscritos a um tempo e a um espaço pouco determinados. Sabe-se apenas que é “antigamente”, “no sertão do Nordeste”. Para Rui Mourão (2011, p. 191), além de construir e de apresentar as narrativas de Alexandre, Graciliano Ramos também insinuava a estrutura de uma época:

[...] de um Nordeste ainda envolto em atmosfera pré-capitalista, anterior ao rádio e à televisão, no qual contingentes da população humilde e analfabeta, na aceitação complacente do seu próprio destino, transitavam de fazenda em fazenda, transmitindo de boca em boca a saga de uma região de mistério e de encantamento. (MOURÃO, 2011, p. 191)

Diferentemente da velha Totônia¹³, de José Lins do Rego, Alexandre não é um contador de histórias profissional. A narração não é seu ofício e distrai unicamente os modestos frequentadores de sua casa. As narrativas de Alexandre se alimentam tanto de um universo popular nordestino quanto de peripécias domésticas. Podemos pressupor que a absoluta pobreza em que vive esse grupo de personagens demanda uma parcela de ilusão, que reorganize a percepção que esses indivíduos guardam do mundo.

Como já vimos, essas personagens parecem pertencer a essa zona limítrofe entre o real e o folclórico. No entanto, ao contrário de *Macunaíma*, em que o maravilhoso está sempre presente, esses indivíduos pouco têm de mágico, de fato. E se a reunião desse grupo, em torno das narrativas de Alexandre, guarda uma certa atemporalidade, uma aura misteriosa e impenetrável que cerca aquilo que já não tem lugar no mundo, ela também marca uma existência, de fato, no plano do real. Alexandre poderia, sem dúvidas, ser vizinho de Fabiano. Sinhá Vitória e

13 *Histórias da velha Totônia*, de José Lins do Rego, publicada pela editora José Olympio.

Cesária conversariam sobre a cama de varas e os bilros de renda. A velha Margarida e Firmino trocariam palavras, talvez até histórias. Os poucos indícios da existência material desses indivíduos, em *Histórias de Alexandre*, não podem ser vistos apenas ingenuamente. O vazio que rodeia os ouvintes de Alexandre não é apenas material, mas também existencial. O que se conhece desses indivíduos, que vivem à margem, longe das cidades, senão, no máximo, imagens quase folclóricas? A qual representação de Brasil eles pertencem? Eles participam, de algum modo, da constituição da nacionalidade?

Encerramos essa seção com as palavras do próprio Graciliano Ramos (2012, p. 115), no artigo “Sertanejos”, publicado originalmente na revista *Novidade*, em 1931, sobre o desconhecimento a respeito dos moradores do sertão:

Para o habitante do litoral o sertanejo é um indivíduo meio selvagem, faminto, esfarrapado, sujo, com um rosário de contas enormes, chapéu de couro e faca de ponta. Falso, preguiçoso, colérico e vingativo. Não tem morada certa, desloca-se do Juazeiro do Padre Cícero para o grupo de Lampião, abandona facilmente a mulher e os filhos, bebe cachaça e furta como o diabo.

É esse, pouco mais ou menos, o sertanejo que a gente da cidade se acostumou a ver em jornais e em livros. Como, porém, livros e jornais de ordinário são feitos por cidadãos que nunca estiveram no interior, o tipo que apresentam é um produto literário. Essa mistura de retirante, beato e cangaceiro, enfeitada com um patuá, duas alpercatas e muitas figuras de retórica, torna-se rara. Os homens de minha terra podem ter por dentro a cartucheira e os molambos, mas exteriormente são criaturas vulgares, sem nenhum pitoresco. (RAMOS, 2012, p. 115)

3.3.4 Plano da narração e plano da narrativa

Como já vimos até aqui, a estrutura do livro de Graciliano Ramos apresenta dois planos – o plano da narração, no qual Alexandre conta as suas histórias e o plano da narrativa, no qual as histórias se passaram, há muito tempo. O grande abismo que se descortina entre esses dois planos é avassalador e parece apontar para uma certa percepção pessimista do autor em relação à permanência da cultura

popular.

No plano da narração, encontramos uma realidade modesta, introduzida já na “Apresentação de Alexandre e Cesária”:

Tinha uma casa pequena, meia dúzia de vacas no curral, um chiqueiro de cabras e roça de milho na vazante do rio. Além disso possuía uma espingarda e a mulher. (p. 11)

Das posses atribuídas a Alexandre, conhecemos, ao longo do livro, apenas sua pequena casa, sua espingarda e sua mulher. E em todas elas, podemos apontar sinais de decadência ou de cansaço. A casa de Alexandre conta com pouquíssimos e improvisados móveis, nos quais o público do contador se encosta para ouvir as narrativas: “um cepo que servia de cadeira” (p. 16); uma esteira na qual Cesária passava muito tempo, fazendo seus trabalhos de bordadeira; uma mala de couro cru; uma rede, na qual o sertanejo escorre seus casos; uma pedra de amolar; um candeeiro de folha; uma almofada de bilros; uma cama de varas. A casa do contador vai se desenhando aos poucos, ao longo das narrações, os elementos aparecem entre uma história e outra. Entretanto, na última história, “A doença de Alexandre”, é possível encontrar um quadro mais completo:

[Alexandre] estava na cama de varas [...] Cesária e Das Dores levaram para o quarto a mobília da sala: a pedra de amolar, a esteira, a mala de couro cru e o cepo. Mestre Gaudêncio baixou-se, encolheu-se na passagem estreita e escorregou da treva do corredor para a meia luz que a candeia de azeite espalhava. Seu Libório acompanhou-o. O cego preto Firmino sondou a abertura com o cajado, arriscou alguns passos e, tateando a parede, acercou-se da cama:

– Onde é a dor, seu Alexandre?

– Sei não, seu Firmino, respondeu mole o dono da casa. Pega na raiz do cabelo e vai até o dedo grande do pé. Sente, seu Firmino, sentem vossemecês. Me dê água, Cesária.

Os visitantes mergulharam na sombra que se adensava nos cantos, procuraram, descobriram e utilizaram os móveis. Das Dores saiu, voltou com um caneco de lata enferrujada, que ofereceu ao padrinho. (p. 103-104)

O plano da narração, da existência de Alexandre, de Cesária e de seus ouvintes, é seco, quase brutalizado. A casa do velho casal pouco difere, por exemplo, da de Fabiano e sinhá Vitória, em *Vidas secas*. A configuração dos espaços é a mesma: um pátio, um curral, um chiqueiro de cabras, um copiar, uns

poucos cômodos pequenos. Os pertences mirrados das duas famílias são os mesmos. Nesse sentido, o plano da narração se assemelha muito à realidade crua já descrita por Graciliano Ramos em outros livros de sua criação.

A arma de Alexandre, que aparece em “A espingarda de Alexandre”, é um excelente exemplo da discrepância entre os dois planos, entre a decadência da realidade e o colorido da narrativa:

Alexandre levantou-se, foi à sala e voltou com uma espingarda velha e enferrujada, a coronha meio comida pelo cupim, enrolada em arame:
– Olhem que beleza. Meu irmão tenente, em troca do couro da onça, ofereceu-me esta maravilha, quando entrou na polícia. Que presente! Qualquer dia hei de mostrar aos amigos quanto ele vale. (p. 93)

A espingarda exibida pelo sertanejo ao seu público, velha, enferrujada, meio carcomida pelos cupins, não parece ser a mesma com a qual Alexandre executou tantas proezas. No entanto, o narrador mostra, orgulhoso, o objeto, pois a narrativa tem o poder de resgatar o seu valor, lembrando de seus feitos. A sensação de cansaço e de decadência também recobre as descrições de, no presente, Cesária. A mulher se ocupa de seus poucos e pequenos afazeres e revela, em alguns momentos, uma sombra de tristeza que ocupa seu semblante:

– [...] A nossa fazenda ia de ribeira a ribeira, o gado não tinha conta e dinheiro lá em casa era cama de gato. Não era, Cesária?
– Era, Alexandre, concordou Cesária. Quando os escravos se forraram, foi um dismantelo, mas ainda sobraram alguns baús com moedas de ouro. Sumiu-se tudo.
Suspirou e apontou desgostosa a mala de couro cru [...]. (p. 16)

Cesária encostou a almofada de renda à parede, guardou os óculos no caritó, acendeu o cachimbo de barro ao candeeiro, chupou o canudo de taquari. (p. 59)

A essa magra realidade, podemos opor a opulência e a riqueza descritas nas narrativas. Se o plano da narração é econômico em descrições do ambiente, com pequenas observações pontuais que vão se somando ao longo do livro para dar uma visão mais completa de como viviam esses dois sertanejos – como já mostramos anteriormente –, no plano da narrativa as descrições são abundantes e coloridas. Nas histórias fantasiosas de Alexandre, conhecemos a sua grandeza

anterior, a sua família e a de Cesária, toda a composição de seu tesouro. A “tapera”, que o contador herdara do pai na rua do lugarejo mais próximo, denota a grandeza desses tempos:

[...] uma casa na rua, uma tapera que mandei reformar, caiar, pintar e enfeitar. Encomendei para ela móveis caros de lorde: mesas com embutidos, cadeiras fofas, camas de molas, armários, trocinhos miúdos sem nome e sem préstimo, cortinas, penduricalhos, um marquesão de jaqueira, enorme, coberto de couro lavrado, uma peça que me saiu por seiscentos e vinte mil-réis. (p. 53)

A riqueza não se restringe à casa. Até mesmo as suas roupas, as de uso profissional e as de uso cotidiano, são mais ricamente descritas:

Nunca se tinha dado festa igual. Cesária estava lá, de roupa nova, brincos nas orelhas e xale vermelho com ramagens. Hem, Cesária?
– É verdade, Alexandre, respondeu Cesária. Essa festa ficou guardada aqui dentro. Você apareceu de gibão, perneiras, peitoral e chapéu de couro, tudo brilhando, tudo enfeitado de ouro. (p. 30-31)

Vesti a roupa de casimira, calcei as botas, amarrei no pescoço colarinho e gravata [...] (p. 48)

A riqueza mencionada por Alexandre também é perceptível em outros momentos. Segundo o contador, em “Primeira aventura de Alexandre” e “O olho torto de Alexandre”, seu pai provinha de uma boa família, era bastante abastado e, em sua propriedade rural, mantinha ainda escravos. O declínio, experimentado por Alexandre, não tocou a sua figura paterna: “Quando meu pai entregou a alma a Deus, deixou tantos possuídos que os oficiais de justiça arregalaram o olho: terra, muito patacão de ouro, um despotismo de gado” (p. 53). A fortuna, primeiro herdada e depois adquirida com a esperteza nos negócios, não foi poupada durante os monumentais festejos:

Ora numa vaquejada que houve na fazenda vieram todos os vaqueiros daquelas bandas. Meu pai matou meia dúzia de vacas e abriu pipas de vinho branco para quem quisesse beber. (p. 30-31)

Meu pai era pessoa de muito cabedal, e todo mundo por aquelas bandas queria casar comigo. Eu não fazia conta de ninguém, mas quando Alexandre se apresentou, bem vestido e bem falante, quebrou-me as forças. [...] Meu pai ficou muito satisfeito com o pedido e eu concordei logo: – “Se vossemecê acha que deve ser, está certo.” Marcou-se o dia e preparou-se o enxoval, que foi uma beleza, Das Dores. Só queria que você visse. Um enxoval em que trabalharam todas as costureiras do lugar. A festa do nosso casamento durou uma semana. Muita dança, muita bebida, muita comedoria. Não ficou peru nem para semente. Veio o vigário, veio o promotor, veio o comandante do destacamento, veio o prefeito. Meu pai estava-se estragando, mas era senhor de muitas posses e dizia: – “Festa é festa. Mais vale um gosto que quatro vinténs.” (p. 37-38)

Quando voltei [de viagem], trazia um surrão cheio de ouro e cargas de mantimentos. Dei uma festa quase tão grande como a do casório. O povo da rua se admirou, meu pai e meu sogro arregalaram os olhos. Eu de correntão no peito, eu lorde, mandando abrir caixas de bebidas. Quem quisesse beber bebia até cair. Dinheiro não faltava. (p. 41)

No entanto, essas festas, símbolo máximo de ostentação, se restringem às primeiras histórias, “História de um bode” e “Um papagaio falador”. Na sequência, teremos ainda outras demonstrações acerca da confortável vida financeira do casal, mas as festas não mais se repetem. No início do livro, nas situações em que o dinheiro escasseia – quando, por exemplo, Cesária adoece, em “O marquesão da jaqueira” –, Alexandre ainda consegue se recuperar graças a sua esperteza com os negócios e o seu nome conhecido na praça. A recuperação, entretanto, não é definitiva; se nessa história, o contador consegue se reerguer, ele ressalta que foi às custas de muito “trabalho infeliz, espremendo os miolos e consumindo o corpo” (p. 54).

Na história seguinte, “A safra dos tatus”, Alexandre faz um recuo no tempo e explica também as dificuldades que encontrou antes de fazer fortuna com o comércio de gado. Por sugestão de Cesária, ele cultiva mandioca na vazante do açude, para economizar parte do alto valor gasto com farinha – que vinha de longe e custava muito caro – e, se possível, arrecadar também algum dinheiro com a venda desse produto. A vida, nessa época, apesar de menos abastada do que em outros momentos, não se compara de forma alguma com a modesta existência do casal no plano da narração:

Ganhava bem e vivia sem cuidado, na graça de Deus, mas as minhas

transações voavam baixo, as arcas não estavam cheias de patações de ouro e rolos de nota. Comparando ao que fiz depois, aquilo era pinto. (p. 61)

Apesar do incidente – os tatus devoraram todos os pés de mandioca –, Alexandre soube ainda reverter o azar. Ao invés de vender farinha, venderam a carne seca dos tatus. É curioso perceber, nessa história, uma insinuação da lógica de mercado: a farinha era escassa e viajava muitos quilômetros até chegar à ribeira de Alexandre, o que aumentava muito seu preço; já o charque – de tatu, no caso – acabou barateando quando se tornou mais abundante.

Se, até esse momento, podemos perceber um movimento ascendente em relação à trajetória de Alexandre, “História de uma bota” – a história que segue “A safra dos tatus” – marca, definitivamente, o ponto a partir do qual a derrocada, financeira e social, se torna irreversível. No início dessa história, encontramos Alexandre amargurado, pensando alto a respeito de sua vida, em uma imagem que pode mostrar claramente a distinção entre os dois planos e que temos desenvolvido até aqui:

Quando os amigos chegaram, o dono da casa estava sentado na pedra de amolar, pregando uma correia nova na alpercata. Levantou-se e foi acabar o trabalho escanchado na rede, resmungando aperreado, misturando assuntos:

– Caiporismo. Louvado seja Nossa Senhor Jesus Cristo, seu Gaudêncio. Hum! Entretido, nem ouvi a salvação de vossemecês. Que estrago! Para sempre seja louvado, seu Libório. Como vai essa gordura? Boa noite, seu Firmino. Tome assento.

Os visitantes acomodaram-se. Das Dores e Cesária vieram da cozinha e arrumaram-se na esteira.

– A vida é um buraco, meus amigos, murmurou Alexandre. De volta da feira, dei uma topada, esfolei o dedo grande, rebentei a correia desta infeliz e andei légua e meia com um pé calçado e outro no chão. Estava aqui pensando no meu tempo de rico. Dinheiro no baú, roupa fina e um quarto cheio de sapatos de toda a versidade.

– E botas com esporas de prata, acrescentou Cesária.

– Isso mesmo, concordou Alexandre. **Botas com esporas de prata e de ouro, penduradas no torno. Agora é a desgraça que se vê: um pedaço de sola amarrado no carco, rachaduras no calcanhar.** Não somos nada, seu Libório. (p. 65-66, grifo nosso)

Desse ponto em diante, as menções à fortuna e à fama de Alexandre começam a rarear; elas surgem ali e acolá, em “História de uma bota” e “Uma canoa furada”. As descrições já não são tão impactantes:

Eu tinha corrido o sertão de cima a baixo, vendendo bois. No fim de seis meses havia um lucro enorme, dinheiro de papel em quantidade enchendo os bolsos da carona. (p. 67)

Numa das minhas viagens rolei uns meses por Macururé, levando boiadas para a Bahia. Já andaram por essas bandas? [...] Ganhei uns cobres, mandei fazer roupa no alfaiate, comprei um corte de pano fino e um frasco de cheiro para Cesária. (p. 78)

Como já comentamos anteriormente, em “História de uma bota” a decadência já se anuncia e se cristaliza a partir de “História de uma guariba”. Em todas as histórias anteriores, a ação se desenrolava em outros espaços: a fazenda dos pais, o sertão, a casa na vila, o rio São Francisco. Entretanto, em “História de uma guariba”, Alexandre já está instalado no lugar onde mora e a grandeza passou a existir somente em seu imaginário, em suas narrativas. As histórias seguintes, “Moqueca” e “A espingarda de Alexandre” trazem também sinais de decadência – que já apontamos anteriormente. Nesse último terço do livro, até mesmo a riqueza fantasiosa das histórias torna-se escassa e elas se desenvolvem a partir de banalidades: uma macaca falante avistada somente pelo contador; uma cachorra bem treinada e uma arma enferrujada. À derrocada financeira e social, soma-se também a redução da interação entre Alexandre e seus ouvintes, quase inexistente nas últimas histórias, e a confusão mental cada vez mais intensa que domina o sertanejo. Em “A espingarda de Alexandre”, o contador parece entregar os pontos enquanto narrador. Ele arranja uma história a partir de causos de caça, tenta aumentá-los, para, quem sabe, recuperar a grandeza perdida, e acaba enrolado, sem saber responder ao questionamento de Firmino. Como já vimos, o personagem do negro cego surge como uma voz de racionalidade que, nesse momento, “vence” a fabulação, esgota a fantasia das narrativas de Alexandre. Contudo, Cesária, peça fundamental apontada logo no prefácio, é quem salva o marido, arranjando uma explicação para a história bem ao gosto do contador.

Depois disso, Alexandre é acometido por uma misteriosa doença, na qual, febril, mistura todas as histórias que narrou. Nesse momento, há uma espécie de sobreposição dos planos da narração e da narrativa. A torrente das narrativas

desenfreadas se confunde com o suadouro da febre que, segundo Alexandre no seu delírio, inunda toda a casa:

– [...] A febre não era desse mundo, um febrão pior que o fogo do inferno, sim senhores. Aí sinhá Terta se apresentou. Sentiu de longe a quentura, sentiu a quentura no fim do pátio, lá para os pés de juá, foi o que ela disse. Foi ou não foi, Cesária?

– Foi, Alexandre, confirmou Cesária. Podem perguntar a sinhá Terta.

[...]

– Quase me desmanchei em suor. As bobagens da arrelia voltaram-se, achei-me de novo no S. Francisco, ouvindo as lorotas do papagaio. [...] Avistei de supetão uma canoa que se largava para a outra banda, carregada de tatus. – “Entre para dentro, major Alexandre, convidou-me o dr. Silva, que era o canoeiro. [...] Dr. Silva quis puxar conversa, mas eu estava repugnado, suando, suando. – “Santa Maria! estranhou o dr. Silva. Que é que o senhor tem que está pingando tanto, major Alexandre?” Eu me expliquei: – “Armadas de sinhá Terta. Empurrou-me no bucho um suadouro brabo, e estou assim, derretendo-me como sebo na brasa. Parece que me sumo. Quando acabar essa desgraça, não me resta nem osso.” Fomos navegando. Dr. Silva dizia uns casos e eu suava. A canoa, com o peso do suor, no meio do rio emborcou: – “Estamos afundando, gritou o dr. Silva. Caia na água, major. Caia na água e veja se alcança terra.” Dito e feito. Saltei na cama, num desespero, aos berros: – “Cesária, que é das minhas alpercatas?” Saibam vossemecês que eu estava com água pela canela. Cesária deixou a rede, as saias levantadas, num assombro: – “Jesus, e Maria, José! A gente se afoga.” Ainda azuretado, com o S. Francisco e o dr. Silva na cabeça, não me espantei muito. Depois tomei tento e informei-me: – “Está chovendo, Cesária?” – “Está não, Xandu. Certamente houve trovoadas nas cabeceiras do riacho.” Foi ver as coisas lá fora e achou tudo em ordem: o tempo limpo, o céu estrelado, o riacho na largura do costume. Voltou – e percebendo o motivo daquele despropósito. O suor tinha enchido a casa, fazia um barulho feio no corredor, saía pelo fundos e entrava no barreiro. Entendem? Horrível, meus amigos. (p. 106-108)

Em seu estado de sonho ou de alucinação, Alexandre encontra um substituto, uma voz que poderá manter as histórias em movimento – o letrado dr. Silva. Com o ponto final de *Histórias de Alexandre*, o contador encerra o seu trabalho, de encantar e de manter viva a narrativa. As histórias já foram contadas e recontadas e tudo o que lhe resta é o descanso e o silêncio.

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, os estudos folclóricos, em seu início, se preocupavam em registrar, tanto quanto possível, os contos, as lendas, a poesia popular. Essa ânsia pelo registro, recorrente em Sílvia Romero, em Mário de Andrade e em Câmara Cascudo, pretendia cristalizar, por intermédio da escrita, uma série de manifestações que, segundo esse pesquisadores, corriam perigo de perecer. O grande responsável por esse risco de extinção era a mudança

que estava operando, lenta e de forma heterogênea, na vida cultural, social, política, econômica e identitária no país. E essas mudanças são perceptíveis, em diversos graus, em *Histórias de Alexandre* – a República, o fim do período escravagista, a decadência das fazendas produtoras de cana-de-açúcar, a aceleração do processo de modernização em certos polos do país e o início de um êxodo maciço em direção às cidades.

O contador de histórias, esse narrador nato benjaminiano, é ele próprio um tipo em desaparecimento. O tipo de cultura popular que ele representa é a mesma que os folcloristas procuram salvaguardar em seus registros: as histórias, o modo de vida e de apreender a realidade. No entanto, as histórias podem ser registradas, mas o ato da narração, esse momento feérico, em que as palavras tomam vida, constroem reinos, animam onças e guaribas, se perde no meio do caminho. Alexandre, ainda que em um nível inconsciente – como é possível perceber na alucinação de “A doença de Alexandre” –, sabe que terá de passar sua função para outro, para alguém que disponha de meios de guardar, mais efetivamente, o seu tesouro. O substituto de Alexandre é o culto dr. Silva, “homem de leitura, sabido como um tabelião” (p. 55). O contador admira esse homem, a sua fluência, e só reclama quando lembra da história do marquês: “Dr. Silva pegou o marquês de jaqueira e fez dele o que entendeu, encheu a casa de cortiços. Não era o meu marquês, que só deu quatro pés de jaca” (p. 79).

A seguir, no quarto e último capítulo, retomaremos a figura do Dr. Silva quando tratarmos da importância da escrita para a preservação da cultura popular. Além disso, esse indivíduo apresentará também uma oposição produtiva entre a grande tradição e a pequena tradição – representada pelo contador de histórias.

4 MÁRIO DE ANDRADE E GRACILIANO RAMOS – FOLCLORE, CULTURA POPULAR, LINGUAGEM E NACIONALIDADE

Como pudemos ver até aqui, é inegável a presença tanto do folclore quanto da cultura popular em *Macunaíma* e *Histórias de Alexandre*. Além disso, parece-nos coerente pensar que os dois livros se inserem em um pensamento corrente acerca dessas duas áreas que começava a ganhar novos contornos, aquilo que já mencionamos anteriormente como a ruptura entre o folclore e a cultura popular.

O folclore, que se manifesta com mais força em *Macunaíma*, é definido por Câmara Cascudo como “o popular e mais uma sobrevivência” (CASCUDO, 1984, p. 24). Dessa forma, Mário de Andrade marca uma anterioridade e uma permanência resistente do passado no presente – características essenciais em uma obra que procura habilitar a cultura popular como uma instância possível para a definição da nacionalidade de uma população tão heterogênea e de um país tão fragmentado e complexo quanto o Brasil. É possível perceber também, no livro de Mário de Andrade, o prenúncio dessa cisão entre o folclore – mais anterior, mais primitivo e que organiza e explica o mundo brasileiro de modo mais coerente com a cultura que aqui se desenha – e a cultura popular, em movimento, em constante criação e recriação em consequência de sua ampla circulação na boca do povo. Enquanto os contos etiológicos e as personagens das lendas, extraídos dos registros de etnógrafos e de pesquisadores, são as melhores ilustrações do que existe no folclore nacional, a cultura popular é representada, com maestria, pela linguagem – seja através de expressões populares, de palavrões ou até mesmo de cantigas e parlendas – além de outras manifestações, tais como gestos (a pacova, por exemplo), a prescrição de remédios naturais, simpatias curativas e modos tradicionais de caça e de pesca.

Em *Histórias de Alexandre*, apesar da advertência dizer, explicitamente, “As histórias de Alexandre [...] pertencem ao folclore do Nordeste” (p. 7), o que nós encontramos são manifestações razoavelmente cristalizadas da cultura popular mediadas pela voz de uma personagem essencial para a transmissão dessa

modalidade de cultura, ao menos na época: o contador de histórias. Falta, na produção de Graciliano Ramos, uma ligação anterior com um passado mítico, uma visão de mundo que apresente os fenômenos por intermédio de explicações mágicas – que são um elemento fundamental das narrativas folclóricas. As narrativas contadas pela voz monocórdia de Alexandre podem exemplificar claramente esse ponto. Em “O estribo de prata”, esse adereço de cavalgada inchou e verteu prata devido a uma mordida de cobra; trata-se inegavelmente de um fato extraordinário, sem sombra de dúvida, mas que não ganha maiores explicações – além dessa que já mencionamos. Esse animal não é uma serpente encantada que procura vítimas, tampouco é a descendência de algum ancestral notável. Em “A safra dos tatus”, Alexandre não compreende de imediato o que aconteceu com sua lavoura de mandioca, que fora devorada por tatus. Em um primeiro momento, ele busca uma explicação dentro de um modelo cristão de fé: “A princípio não atinei com a causa daquele despotismo e pensei num milagre. É o que sempre faço: quando ignoro a razão das coisas, fecho os olhos e aceito a vontade de Nosso Senhor [...]” (RAMOS, 2011, p. 63). O folclore aqui não parece ser uma opção possível e os fatos inexplicáveis que acontecem são atribuídos, quase automaticamente, a uma instância religiosa. Mais tarde, Alexandre encontra um motivo racional para o estranho evento: os tatus encontraram a terra fofa e se alojaram confortavelmente dentro das mandiocas, que forneciam abrigo e alimento ao mesmo tempo. Como último exemplo, a guariba falante – que poderia ser, como em *Macunaíma*, um animal cuja linhagem se iniciara a partir de algum guerreiro ou cunhatã enfeitiçada – é pouco explorada. A sua simples existência, inventada ou não, já é fato mais que notável; não é necessário, portanto, contextualizá-la dentro de uma tradição folclórica anterior. Diferentemente de *Macunaíma*, o aspecto folclórico de *Histórias de Alexandre* tem cores mais cinzentas: seres e acontecimentos extraordinários ainda existem, mas as suas origens e as suas referências já se perderam. No entanto, a cultura popular ainda persiste, por intermédio da voz de um indivíduo que se encontra à margem de um mundo em transição. Logo, o simples fato dessa esfera popular continuar resistindo, ainda que embotada, já demonstra a força contundente dessa permanência.

Apesar de *Macunaíma* e de *Histórias de Alexandre* tematizarem a cultura

popular e o folclore, as suas realizações são bastante distintas. O livro de Mário de Andrade é construído por uma série de camadas – narrativas e linguísticas – meticulosamente misturadas e descontextualizadas a fim de produzirem um quadro tão múltiplo quanto possível de uma realidade impossível de ser completamente apreendida. A movimentação e o colorido dessa realização ficcional parece, dessa forma, mimetizar o próprio entusiasmo de Mário de Andrade relativamente às manifestações genuinamente brasileiras, como vimos anteriormente na crônica “Noite de festa”. O desejo de encontrar o Brasil, de dar voz a uma civilização genuinamente brasileira é, nesse caso, uma vontade deliberada, febril. E como já comentamos, além do procedimento de constante acumulação, outro recurso em funcionamento em *Macunaíma* é a manipulação consciente da linguagem para encontrar um meio de expressão nacional. Cavalcanti Proença (1974) descreve esse trabalho estilístico:

Na linguagem de Macunaíma, além do vocabulário regional de todos os pontos do Brasil, é frequente e intencional o uso de frases feitas e provérbios, recurso que dá uma força extraordinária ao estilo. [...] As frases feitas e provérbios são propriedade coletiva. Andam de boca em boca, as palavras vão sendo espremidas ou substituídas, alteradas em sua ordem, acrescentadas, ritmadas, até chegarem a essa perfeição sem arestas, verdadeiros seixos rolados na corrente do tempo, que consegue o máximo de impersonalidade das palavras em favor da frase. (PROENÇA, 1974, p. 59)

Como é explicitado no conjunto de textos críticos acrescentados à edição de Telê Lopez de *Macunaíma*, a construção da linguagem desse livro não foi necessariamente bem compreendida. Parece-nos que a crítica da época dividiu-se, de modo geral, entre aqueles que apoiavam a empreitada e aqueles que a consideravam “lastimável” (VICTOR, 1938, p.173 Apud LOPEZ, 1978, p. 344) ou ainda “um conglomerado de coisas incongruentes” (RIBEIRO, 1952, p. 81 Apud LOPEZ, 1978, p. 344). Nesse sentido, o procedimento posto em prática por Mário de Andrade, em *Macunaíma*, na tentativa de compor criativamente uma língua brasileira pautada pela oralidade não foi necessariamente uma unanimidade.

No que diz respeito à produção de Graciliano Ramos, embora ela apresente uma proposta formal distinta, aconteceu o mesmo – como já vimos com maiores detalhes no capítulo dedicado a *Histórias de Alexandre*. Rui Mourão (2011, p. 197)

percebe a expressão do contador, construída por Graciliano Ramos, como uma fraqueza do texto por conta de um “afrouxamento” do despojamento linguístico que é a marca característica desse escritor. Ainda segundo esse crítico, a obra representa um recesso da pesquisa estética, “uma rendição de Graciliano Ramos, que resolveu dar trégua à contundência que procurava revelar as condições inóspitas da região em que nasceu” (MOURÃO, 2011, p. 198).

Ora, a força tanto de *Macunaíma* quanto de *Histórias de Alexandre* é justamente a pesquisa e a movimentação de recursos que possam dar expressão literária a sujeitos e a temas afastados de uma tradição de literatura erudita. Nos dois livros, a busca por uma voz brasileira – de panorama geral, em *Macunaíma* ou de retrato, em *Histórias de Alexandre* – marcada pelo ritmo da fala é uma ousadia. Além disso, o aproveitamento da matéria popular, folclórica e a sua transformação em tema literário também representam um passo importante no tratamento dessa área. Como vimos no primeiro capítulo, a cultura popular e o folclore eram inicialmente coligidos e registrados em coletâneas, a partir das quais seriam conservados e difundidos. O fato de Mário de Andrade e de Graciliano Ramos não terem somente registrado, mas ficcionalizado essas histórias representa uma nova etapa de resistência contra o desaparecimento do folclore e da cultura popular – que se procurava evitar com o trabalho dos etnógrafos e folcloristas – por intermédio da apropriação literária desses temas. A entrada desses elementos na literatura também possibilita uma renovada abertura temática e apresenta novas possibilidades para a questão da nacionalidade. Ela pode passar a ser compreendida como uma herança e como um repertório comum, construído coletivamente e compartilhado em graus variados pelos mais diversos grupos que constituem o país, e não como um traço único distintivo que diferencia todos os brasileiros, do sulista ao nortista, do habitante de São Paulo ao sertanejo.

Outras questões ligadas, desde o princípio dos estudos folclóricos, ao tratamento da cultura popular, tais como as relações entre a escrita e a oralidade, o coletivo e o individual, o meio urbano e o rural, também emergem nas duas produções analisadas neste trabalho. No epílogo de *Macunaíma*, revela-se que sua estrutura é construída sob os alicerces da narrativa do herói transmitida inicialmente ao aruaí, sua última companhia, e retransmitida pela ave ao narrador-letrado. Nesse

sentido, o transmissor da cultura popular – o contador de histórias – não a registra por escrito; ele narra oralmente, mantendo viva, tanto quanto possível, a voz popular. No livro de Mário de Andrade, seu herói procura aprender a língua nacional – “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito” (ANDRADE, 1978, p. 81) – mas não a coloca em uso, efetivamente, para organizar a sua narrativa. Quando o protagonista escreve, na sua carta às icamiabas, mobilizando seus conhecimentos do português escrito, o resultado é quase incompreensível. A tentativa de demonstrar um estilo refinado e uma erudição de antiquário dá resultados como os exemplificados nos excertos abaixo:

Como vedes, assaz hemos aproveitado esta demora na ilustre terra bandeirante [...], por certo que não poupamos esforços nem vil metal, por aprendermos as coisas mais principais desta eviterna civilização latina, por que iniciemos, quando for do nosso retorno ao Mato Virgem, uma série de melhoramentos, que, muito nos facilitarão a existência, e mais espalhem nossa prosápia de nação culta entre as mais cultas do Universo. (ANDRADE, 1978, p. 75)

Mais cair-nos-íam as faces, si ocultáramos no silêncio, uma curiosidade original deste povo. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa que galam numa língua e escrevem noutra. Assim chegando a estas plagas hospitalares, nos demos ao trabalho de bem nos inteirarmos da etnologia da terra, e dentre muita surpresa e assombro que se nos deparou por certo não foi das menores tal originalidade linguística. Nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nos apóstrofes e também nas vozes do brincar. [...] Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! (ANDRADE, 1978, p. 78)

Macunaíma-escrevente sabe que ainda há uma relação hierárquica, no meio intelectual, entre a língua escrita e a língua falada. O emprego literário de formas emprestadas da oralidade não havia sido completamente habilitado, assim como o uso de temas que fugissem do escopo da grande tradição. Até então, a cultura popular mal era vista como uma cultura legítima de fato, além de ser percebida, em algumas esferas, como uma demonstração de ignorância, de pouca erudição. Essa

generalização, no entanto, não leva em consideração a complexidade das relações entre a cultura popular e a cultura erudita, entre a pequena tradição e a grande tradição evocadas anteriormente neste trabalho por intermédio das formulações do historiador Peter Burke.

Assim como Macunaíma, Alexandre narra oralmente a sua história; ele não é o responsável pelo registro escrito – assumido no plano da narração, pela instância do autor-editor e no plano da narrativa pela figura do dr. Silva. Alexandre se assume como sujeito não-letrado e ele tem uma relação de respeito e de distanciamento em relação à erudição ou até mesmo aos saberes escolares de mestre Gaudêncio, por exemplo. Em “O marquês da jaqueira”, Alexandre descreve a figura do dr. Silva como:

[...] homem de leitura, sabido como um tabelião. Nunca vi ninguém que soubesse tanto. Esse moço tinha andado nos estudos, defendia presos no júri, conhecia todos os livros do mundo e escrevia por baixo da água. (RAMOS, 2011, p. 55)

A admiração de Alexandre por essa figura torna-se, na sequência, uma espécie de irritação. O sertanejo não se sente confortável com o falatório, acredita que o conhecido estava tentando lhe pregar uma peça:

Conversa puxa conversa, estive ali um pedaço de tempo admirando a cadência do Silva. Quando nos despedimos, ele me perguntou: – “O senhor não está sentindo um cheiro esquisito, major Alexandre?” Abri as ventas, funguei e balancei a cabeça espantado: – “Não estou sentindo nada não, dr. Silva. Cheiro de quê?” **Silva respondeu com um nome difícil, dos que vêm nos livros; eu fiquei jejuando, pedi que ele trocasse aquilo em miúdo, fui atendido e saí na mesma, um tanto ou quanto encabulado**, dizendo cá por dentro que o rapaz tinha inventado uma pilhéria sem graça para me empulhar. (RAMOS, 2011, p. 55, grifo nosso)

Alexandre, como bom contador de histórias, admira a fluência de Silva, mas sente-se intimidado pelo seu excesso de conhecimento. Nessa situação, é claramente perceptível a separação entre o mundo da cultura popular – do povo, de fato –, e o do conhecimento erudito e também da escrita. Veremos, logo adiante, que Silva consegue se apropriar do universo de Alexandre. Ele será o responsável, dentro das narrativas do sertanejo, em registrar as aventuras de Alexandre em

folhetos de cordel e ampliar a fama do contador de histórias em toda a região. No entanto, o mundo e o discurso de dr. Silva são incompreensíveis para Alexandre, que permanece de fora, distanciado e desconfiado. Talvez por conta da assimetria dessa relação, o sertanejo revela certas ressalvas em relação às suas histórias registradas por escrito. Para ele, o papel demanda floreios e “quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher o papel” (RAMOS, 2011, p. 57). Mais tarde, quando Alexandre narra a sua história da canoa furada, ele explica a diferença entre as suas narrativas orais e aquelas que já foram escritas:

Detesto pabulagem. [...] Se quiserem saber a minha fama no sertão, dêem um salto à ribeira do Navio e falem no major Alexandre. Cinquenta léguas em redor, de vante a ré, todo o bichinho dará notícia das minhas estripolias. A história da onça, a do bode, o estribo de prata, este olho torto, que ficou muitas horas espetado num espinho, roído pelas formigas, circulam como dinheiro de cobre, tudo exagerado. É o que me aborrece, não gosto de exageros. Quero que digam só o que eu fiz. Esse negócio da canoa entrou num folheto e hoje se canta na viola, mas com tantos acréscimos que, francamente, não me responsabilizo pelo que escreveram. Exatamente o que sucedeu com o marquesão. Lembram-se? Dr. Silva pegou o marquesão de jaqueira e fez dele o que entendeu, encheu a casa de cortiços. Não era o meu marquesão, que só deu quatro pés de jaca. O caso da canoa também foi muito aumentado. É bom prevenir. Se vossemecês ouvirem falar nele em cantoria, fiquem sabendo que as nove-horas são astúcias de poeta. (RAMOS, 2011, p. 81)

O sertanejo se ressentido do exagero que cresce ao redor de suas histórias, quando elas passam a circular na forma de folhetos, por exemplo. Assim, o indivíduo que registra o caso é também responsável pelas “nove-horas”, pelas astúcias de poeta. Como ele não é um indivíduo letrado, que andou nos estudos, ele vê com desconfiança essa recriação em cima de suas criações – que, no entanto, “não são originais e pertencem ao folclore do Nordeste”. Para Alexandre, as suas narrativas são eventos efetivamente verídicos. Os seus casos, mesmo que sejam invenção de sua cabeça, ganham materialidade e passam a existir no mundo graças às suas histórias. As suas narrativas são o elemento que proporciona a coesão do pequeno grupo de ouvintes, que o salvaguarda de uma completa brutalização. Sem a fabulação do sertanejo, Cesária, Libório, Firmino, Gaudêncio e Das Dores se encontrariam, provavelmente, envoltos pela “visão desabusadamente rude, cáustica, muitas vezes paradoxal da realidade” (MOURÃO, 2011, p. 197-198). Nesse sentido, o registro escrito empreendido por dr. Silva protege as narrativas de Alexandre do

desaparecimento, mas acompanham também uma deformação de como elas eram originalmente narradas pelo contador de histórias. Essa relação evidencia também uma combinação de procedimentos ligados à cultura popular e ao folclore. Se, em suas manifestações espontâneas, elas são criações coletivas, apresentando como traço distintivo apontado por Câmara Cascudo (1984, p. 24) o anonimato, elas também se particularizam na voz de cada cantador ou contador, que organiza os motivos e formas populares dentro de suas possibilidades. Alexandre, dessa forma, é, ao mesmo tempo, um elo na cadeia de transmissão da cultura popular e também um agente modificador dessa tradição cultural. De modo ainda mais radical, a manipulação literária desse repertório popular e folclórico, mediada pela escrita, interfere ainda mais agressivamente nessa tradição, fazendo acréscimos e edições e fixando umas poucas versões das histórias, lendas, casos, poemas populares.

Retomando algumas ideias trabalhadas no primeiro capítulo deste trabalho, a cultura popular e o folclore eram associadas à vida rural (Ayala; Ayala, 1995), estando mais distanciadas, portanto, das cidades e do risco que elas representavam à resistência dessas manifestações tradicionais. Tanto em *Macunaíma* quanto em *Histórias de Alexandre*, encontramos conflitos entre os protagonistas e o meio urbano. Nos primeiros contatos da personagem de Mário de Andrade com a cidade, ele procura compreender esse espaço baseado em referências conhecidas:

Brincou com elas na rede estranha plantada no chão, numa maloca mais alta que a Paranaguara.

[...]

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá em baixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boi-tatás nos atalhos das socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha, branquíssima [...]. A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. (ANDRADE, 1978, p. 37-38)

Esse primeiro contato é marcado pela estranheza. Todas as referências que organizavam e explicavam a existência de Macunaíma encontravam-se deslocadas.

As pessoas não eram as mesmas, os bichos não eram bichos, mas máquinas e Macunaíma não era mais Imperador. Na cidade, ele não era ninguém. Como já comentamos no capítulo dedicado à análise desse livro, Macunaíma vai tentar estabelecer uma ligação entre a cidade e o seu mundo de origem – a floresta e o folclore –, como na cena em que ele narra a verdadeira história do Cruzeiro a uma multidão emocionada. Além disso, ele reinterpreta a cidade e seus elementos à luz da sua visão de mundo: a máquina-telefone é o irmão transformado; os carros – fordes e chevrolés – eram, na verdade, uma onça parda e uma tigresa que, seguindo o mesmo funcionamento dos contos etiológicos, acabaram originando os automóveis. Entretanto, essas tentativas de fazer parte da vida urbana não foram bem-sucedidas. Elas cobriam momentaneamente uma ausência, forneciam uma explicação razoável para a inteligência do herói, mas não garantiam a sua adaptação à cidade. Como parte de uma cultura folclórica já distanciada dos habitantes das cidades, não havia espaço para Macunaíma em São Paulo.

Um deslocamento similar aconteceu com Alexandre, quando ele pensa em viver na cidade, com Cesária:

Numa das minhas viagens rolei uns meses por Macururé, levando boiadas para a Bahia. [...] Demorei-me na capital uma semana. Aí fiz tenção de vender a fazenda e os cacarecos, mudar-me, dar boa vida à pobre mulher, que trabalhava no pesado, ir com ela aos teatros e rodar nos bondes. Refletindo, afastei do pensamento essas bobagens. Matuto, quando sai do mato, perde o jeito. Quem é do chã não se trepa. **Ninguém me conhecia na cidade cheia como um ovo.** A propósito, sabem que um ovo custa lá cinco tostões? Calculem. Não me aprumo nessas ruas grandes, onde gente da nossa marca dá topadas no calçamento liso e os homens passam uns pelos outros calados, como se não enxergassem. Nunca vi tanta falta de educação. Vossemecê mora numa casa dois ou três anos e os vizinhos nem sabem o seu nome. **Nos meus pastos a coisa era diferente. Lá eu tinha prestígio:** votava com o governo, hospedava o intendente, não pagava imposto e tirava presos da cadeira no júri. Vivia de grande. (RAMOS, 2011, p. 78)

A vontade de Alexandre se dissipava rapidamente quando ele percebe que ele será apenas outro desconhecido na cidade. Nesse espaço, nem ele e nem as suas histórias fizeram fama. A organização social é diferente e ele, provavelmente, não encontraria o mesmo entusiasmo de uma eventual plateia de ouvintes. Como ele próprio afirma, “matuto quando sai do mato perde o jeito”, ele não seria mais o

Alexandre, das *Histórias de Alexandre*, se fosse morador da cidade. Ele, sua vida, seus ouvintes, suas histórias e sua voz pertencem e são profundamente marcadas pelo sertão, pelos seus pastos, pelo seu copiar, pelos bodes, bois e onças. Além disso, a cidade é o espaço de circulação do dr. Silva, dos folhetos, das narrativas já de terceira mão.

Finalmente, o aspecto definitivo relacionado à cultura popular e ao folclore é a sua decadência premente. Quando aconteceu a primeira voga de estudos acerca das manifestações culturais do povo, já havia essa ideia de que tais ocorrências eram frágeis e que estavam fadadas ao desaparecimento. Nas duas obras que analisamos neste trabalho, é possível apontar uma ideia geral de derrocada da cultura popular e do folclore. Em *Macunaíma*, essa decadência se dá no plano da narrativa; é a própria personagem que encena esse acontecimento. Ao longo do livro, a situação do herói vai gradativamente se deteriorando – até mesmo fisicamente. No final da história, sua tribo e sua língua desapareceram e ele compartilha o silêncio da floresta com o último aruaí. Macunaíma torna-se a última voz dos Tapanhumas e, no entanto, ele não encontra outros ouvintes além desse papagaio. Em *Histórias de Alexandre*, também encontramos a extinção de uma voz, pois o sertanejo, no fim do volume, cessa sua narração, encerrando, dessa forma, o seu mundo. Nesse caso, porém, a decadência mais explícita se encontra no plano da narração: a vida de Alexandre, em comparação o seu passado narrado nas histórias, apresenta um declínio bastante acentuado de riqueza e de prestígio. As únicas posses que lhe restaram foram a sua voz, as suas narrativas. Apesar da decadência, ele tem mais sorte que Macunaíma: sua audiência permanece fiel ao seu lado, ansiosa por compartilhar momentaneamente daquela realidade extraordinária.

A última consideração a respeito dessas duas obras diz respeito à questão da nacionalidade. Em *Macunaíma*, ela é ostensiva; o herói sem nenhum caráter não é o brasileiro, mas um brasileiro – um típico, que reúne toda uma gama de características que eram atribuídas aos filhos dessa nação na época. Talvez possamos dizer que essa percepção não evoluiu muito de lá pra cá, basta olhar o discurso do senso-comum sobre o que é ser brasileiro. Além disso, Mário de Andrade mantinha um projeto consciente de nacionalização da arte brasileira, para

que ela pudesse se tornar efetivamente uma arte nacional. Em *O Turista aprendiz*, esse autor explicita a necessidade sentida em contribuir para a formação e o estabelecimento dessa arte cunhada na língua e a partir dos temas do Brasil:

[...] esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente do Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (ANDRADE, 1976b, p. 61)

Nesse excerto, Mário de Andrade explicita seu anseio por uma cultura e uma civilização que sejam autenticamente brasileiras, gestadas a partir de sua história, de suas populações, de todos os elementos que concorrem para a formação de uma ideia de nação brasileira. Essa questão da nacionalidade na obra de Mário de Andrade já foi bastante debatida, sobretudo quando relacionada às propostas modernistas de arte. Na obra de Graciliano Ramos, no entanto, o tema da nacionalidade é mais discreto; ele se evidencia principalmente por intermédio da apresentação aprofundada de certos recortes da realidade. Apesar disso, encontramos na crônica “Sertanejos” – já mencionada anteriormente e cujo final reproduzimos abaixo – uma consonância com o pensamento de Mário de Andrade:

Os moradores das cidades leram jornais e aprenderam bastante. A literatura e a ciência deles, que estavam contidas no *Carlos Magno* no *Lunário perpétuo*, aumentaram de modo considerável. Conhecem o José de Alencar, o Júlio Verne, a Constituição brasileira e a seleção natural. [...]

Falam demais, não ganham quase nada e começam a sentir necessidades exorbitantes. Têm rodovias, estradas de ferro, luz elétrica, praças com jardins, filarmônicas, máquinas de escrever e pianos. Só faltam escolas e hospitais. Por isso os sertanejos andam carregados de muita verminose e muita ignorância.

Trabalham pouco, pensam pouco. Mas querem progresso, o progresso que veem, encantados, nas fitas americanas. E progridem sem tomar fôlego. Numa casa velha de taipa arranjam uma sala bonita e metem dentro quadros, cortinas e penduricalhos.

Dançam o *charleston*, jogam o *foot-ball*, ouvem o *jazz*, conhecem o *box* e o *flirt*. Até nos jogos de cartas esqueceram o honesto sete e meio e adotaram, sem nenhuma vergonha, as ladroeiras do *poker*. Daí tiraram o *bluff*, que invadiu o comércio e a política. Em algumas regiões já existe o *turf*. E em

toda a parte a gasolina, o motor U.S.A.
Entretanto os rios estão secos, o gado morre, a lagarta rosada deu no algodão. Tudo tão pobre....
Para que esse bando de coisas de nomes esquisitos? Não era melhor que continuássemos a cultivar o terço, o reisado, o pastoril, a quadrilha, a cavalhada, o bozó pelo Natal, as sortes em noites de S. João? Isto é nosso e é barato. O resto é dos outros e caro.
Dentro em pouco estarão todos no sertão falando inglês. Mas nós não somos ingleses... (RAMOS, 2012,p. 116-117)

Nessa crônica de 1931, Graciliano Ramos se ressentia das modificações que estão se operando não apenas nas cidades, mas também no sertão. Apesar de não ser tão entusiasmado quanto Mário de Andrade com as manifestações populares de sua região, ele lamenta o fato de a cultura tradicional nordestina estar sendo gradativamente suplantada pela norte-americana. Graciliano Ramos, diferentemente de Mário de Andrade, não pretende empreender uma síntese cultural de um país tão grande e heterogêneo quanto o Brasil. Entretanto, nessa crônica, ele evoca um fenômeno que pode estar sendo replicado, com eventuais modificações, em outras partes do Brasil: o problema da importação cultural. Nesse sentido, apesar de caminhos e realizações distintos, Graciliano Ramos e Mário de Andrade tocam nesse ponto nevrálgico da nossa nacionalidade: a sua suplantação, a sua substituição por culturas estrangeiras antes mesmo que tenhamos tido tempo de desenvolver nossa própria fisionomia nacional. Dessa forma, ambos os escritores acabam reforçando o pessimismo – tanto nas crônicas evocadas anteriormente, quanto em *Macunaíma* e *Histórias de Alexandre* – que já estava presente no início dos estudos folclóricos: a cultura popular e o folclore estariam condenados ao desaparecimento, seja pelo seu desconhecimento, seja pela sua substituição.

Porém, apesar da expressão desse pessimismo, a cultura popular e o folclore acabaram ganhando as páginas de obras literárias desses dois escritores que são grandes referências do cânone da literatura brasileira e podemos dizer que sim, essas manifestações culturais puderam resistir ao desaparecimento, à completa substituição graças a sua ficcionalização em *Macunaíma* e em *Histórias de Alexandre*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estarei errado, seu Firmino? Pode ser que esteja, mas parece que foi o que se deu. (RAMOS, “Safrá dos tatus”)

Com este trabalho, esperamos ter aberto uma trilha, através da qual podemos olhar diferentemente para a literatura brasileira que emprestou formas ou temas da cultura popular – como é o caso de *Macunaíma* e *Histórias de Alexandre*.

Ao longo do processo de reflexão e de escrita deste trabalho, adensou-se a impressão inicial de que a entrada da cultura popular e do folclore na literatura brasileira, como um elemento que carrega uma carga forte de originalidade, não se esgotara na relação dessas duas obras. Podemos, por exemplo, pensar também na Arte Armorial, proposta e desenvolvida pelo grupo em torno da figura de Ariano Suassuna, que parte da cultura popular para conceber uma proposta de arte erudita. Além disso, recentemente, após o término da leitura do romance *O vôo da guará vermelha* (2005), de Maria Valéria Rezende, foi possível estabelecer uma associação entre Alexandre e Rosálio (!!), o contador de histórias construído por essa escritora. Quase setenta anos separam essas duas obras e, no entanto, a fabulação e a apropriação da cultura popular como recurso para a narração da história desses personagens-narradores é muito similar. Nas suas situações limites, Macunaíma, Alexandre e Rosálio conservam a sua voz e são testemunhas tanto do passado quanto das transformações de seus tempos. No entanto, a cultura popular não decaiu e nem desapareceu. Ela se modificou, migrou para as franjas das cidades, assumiu outras formas e passou a ocupar outros veículos de transmissão.

Além disso, a questão da nacionalidade é outro nó que pode ser continuamente retomado, tendo como ponto de partida a discussão dos nossos dois livros. Eles representaram, em sua época, realizações muito distintas, como já dissemos, de propostas a respeito de uma literatura de feições genuinamente brasileiras – pelos temas ou pela língua. Eventualmente, seria interessante analisar o que aconteceu a partir dessas duas propostas, se fomos capazes, no âmbito da literatura, de rascunhar algumas respostas para as perguntas “O que é ser

brasileiro?”, “Como definimos nossa nacionalidade?”, “O que é a arte brasileira?”, entre outras indagações.

Finalmente, esperamos também ter contribuído para delinear a inserção do esquecido *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos, em uma discussão mais abrangente a respeito de arte literária, de cultura popular e de nacionalidade. Parece-nos que esse pequeno livro, preterido muito tempo pela crítica, também tem muito a dizer.

E assim, *acabou-se a história e morreu a vitória*.

REFERÊNCIAS

ABEL, Carlos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora UNB, 1999.

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

AMOROSO, Marta. Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939). Modernismo e Antropologia. In: *Catálogo do arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: CCSP, 2004. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

ANDRADE, Mário de. Moringas de barro. In: _____. *Será o Benedito!* São Paulo: Educ, Giordano, Ag. Estrado, 1992.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter – Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.

_____. Noite de Festa. In: _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976a.

_____. *O Turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976b.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. *Mário de Andrade escreve – cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

AYALA, Marcos, AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAYNER, Sônia (Org.) *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna crítica, v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. Fora do texto, dentro da vida. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. Prefácio. In: ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

CATÁLOGO DO ARQUIVO DA SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE. São Paulo: CCSP, 2004. Disponível em <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. *São Paulo Perspec*, São Paulo, v. 15, n. 2, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em 20 fev. 2015.

CEVASCO, Maria Eliza. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2008.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: Editoria Brasília, Mec, 1975.

FARIA, Octavio. Graciliano Ramos e o sentido humano. In: BRAYNER, Sônia (Org.) *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna crítica, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 36, p. 141-159, 1994.

FRADE, Cáscia. Folclore/Cultura Popular: Aspectos de sua história. *Encontro com Folclore/ Cultura Popular*, VIII. Espaço Cultural Caso do Lago, Unicamp, Ago 2003.

_____. *Folclore*. São Paulo: Global, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultura na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: eu sou trezentos*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

_____. Mário de Andrade: Retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.) *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

LESSA, Renato. Mário de Andrade: estética e demiurgia. In: JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: eu sou trezentos*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LIMA, Yedda; REIS, Zenir. (Coord.). *Catálogo de manuscritos do Arquivo Graciliano Ramos*. São Paulo: Edusp, 1992, 1ª Ed.

LINS, Osman. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Record, 1982, 2ª Ed.

LOPEZ, Telê. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade. In: ANDRADE, M. *O Turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.

MERTON, Ambrose. (William John Thoms). Letter. *The Athenaeum*, Londres, Ago 1846.

MONTEIRO FILHO, Edmar. O major esquecido: Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2013.

MOURÃO, Rui. Procura de caminho. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 189-204.

_____. *Estruturas: Ensaios sobre o romance de Graciliano*. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

NASCIMENTO, Braulio. Introdução. In: MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1974.

RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. São Paulo: Record, 2012.

_____. *Alexandre e outros herois*. São Paulo: Record, 2011.

_____. *Alexandre e outros herois*. São Paulo: Martins, 1969.

_____. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Histórias de Alexandre*. São Paulo: Leitura 1944.

RAMOS, José de Paula. A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936). Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2006.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, 5ª Ed.

_____. *Evolução da literatura brasileira: vista synthetica*. [S.I.]: Campanha, 1905. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01615900#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 28 de jul. de 2015.

SALLA, Thiago. O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, 2010.

SILVA, Kalina; SILVA, Maciel. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2009.

THE FOLKLORE SOCIETY. v.1. Londres: The Folk-Lore Society, 1878.

THOMAS, Luís Filipe. Texto introdutório. In: ANARYAN. *Contos clássicos indianos*. Lisboa: Acontecimento, 2003. Disponível em: <http://aceditora.no.sapo.pt/contosclassicosindianos.htm>

VALENTINI, Luísa. Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938). 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2010.

VIEIRA, José Geraldo. A dioptria de Alexandre. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Martins, 1969, p. 9-22.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947 – 1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ARTIGOS NO ACERVO DIGITALIZADO DA BIBLIOTECA NACIONAL

AS CELEBRIDADES, SUAS MANIAS E PREDILEÇÕES. A Noite. Rio de Janeiro: 19 de dez. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=31098Ac>

LIRA, Mariza. João Ribeiro – O mestre. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1955. Disponível em: <<http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=24122&pesq=>>

LIVRO DO DIA. A *Manhã*. Rio de Janeiro: 23 de mai. 1944. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&PagFis=23212>>