



## ANTROPOFAGIA RUMINANTE: A GASTRONOMIA VISUAL DE *ESTÔMAGO* NO CINEMA LITERÁRIO

### *ANTHROPOPHAGIC RUMINANT: THE VISUAL GASTRONOMY OF ESTOMAGO – A GASTRONOMIC STORY IN THE LITERARY CINEMA*

**Augusto Rodrigues da Silva Junior**

Universidade de Brasília, Brasil  
augustorodriguesdr@gmail.com

**Lemuel da Cruz Gandara**

Universidade de Brasília, Brasil  
Instituto Federal de Goiás, Brasil  
gandara21@hotmail.com

#### **Resumo**

O *Manifesto antropófago*, escrito por Oswald de Andrade, completa 90 anos em 2018. Essa obra transgressora, que propôs uma revisão do Brasil ancestral ante seu violento processo colonial, ainda ecoa em telas e estudos. O tratamento simbólico dado ao ritual de celebração da comunidade Tupinambá foi recepcionado ao longo das décadas por artistas e movimentos, como o Cinema Novo e o Tropicalismo. Do ato de comer o outro ao movimento de deglutir culturas, mastigar artes, ruminar ideias e vomitar criações a arte consolida-se e confronta “velhos mundos”. Nesse horizonte de observação, lançamos nossa atenção ao longa-metragem de ficção *Estômago* (BRA, 2007), dirigido por Marcos Jorge. Filme que amplia a biografia do personagem central de *Presos pelo estômago*, Alecrim, a partir da costura de contos do livro *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005), de Lusa Silvestre. A obra é temperada por aspectos próprios do cinema brasileiro contemporâneo: violência masculina, tensão urbana e toques gastronômicos. Nosso estudo visual se concentra nas cenas ligadas à comida: o preparo dos pratos, o ato de comer, as metáforas do devorar e o modo de captar as imagens. Isso nos leva a um encontro dialógico, na perspectiva teórica de Mikhail Bakhtin (2003), entre o pensamento de Oswald de Andrade e Machado de Assis – pensadores do ato de ruminar. Para o tratamento estético dado à comida ao longo da história do cinema, por exemplo, dialogaremos com *A festa de Babette* (1987), *Ratatouille* (2007) e o personagem Hannibal Lecter.

**Palavras-chave:** *Estômago*; antropofagia; cinema literário brasileiro.

#### **Abstract**

The *Manifesto Antropófago*, written by Oswald de Andrade, turns 90 in 2018. This transgressive work, which proposed a revision of Brazil before its violent colonial process, still echoes in screens and studies. In the symbolic treatment given to the celebration ritual of the Tupinambá community, the idea was welcomed over the decades by artists and movements, such as Cinema Novo and Tropicalismo. From the act of eating the other to the movement of swallowing cultures chewing arts, *ruminant* ideas and vomiting creations art consolidates itself and confronts “old-fashioned worlds”. In this horizon of observation, we turned our attention to the fiction feature *Estomago – A Gastronomic Story* (BRA, 2007), directed by Marcos Jorge. Film that expands the biography of the central character of *Presos pelo Estômago*, Alecrim, from the sewing of tales of the book *Pólvora, gorgonzola e Alecrim* (2005), by Lusa Silvestre. The work is tempered by aspects specific to contemporary Brazilian cinema: male violence, urban tension and gastronomic touches. Our visual study focuses on the food-related scenes: the preparation of the dishes, the act of eating, the

metaphors of devouring and the way of capturing the images. This brings us to a dialogical encounter, in the theoretical perspective of Mikhail Bakhtin (2003), between the thought of Oswald de Andrade and Machado de Assis - thinkers of the act of ruminating. For the aesthetic treatment given to food throughout the history of cinema, for example, we will dialogue with *The Feast of Babette* (1987), *Ratatouille* (2007) and the character Hannibal Lecter.

**Keywords:** *Estomago – A Gastronomic Story*; anthropophagy; brazilian literary cinema.

*Bebida é água  
Comida é pasto!  
Você tem sede de quê?  
Você tem fome de quê?  
("Comida", Titãs, 1987).*

O cinema literário se preocupa com interpretações que geram comentários, citações, imitações seja a partir da literatura ou do cinema. As duas artes se respondem e animam (SILVA JR., GANDARA, 2017). Nesse âmbito, a tradução coletiva é uma das arenas mais profícuas. Aqui estudamos o filme *Estômago* (BRA, 2007), dirigido por Marcos Jorge a partir do conto *Presos pelo estômago* (2005) que integra o livro *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005) de Lusa Silvestre, como uma tradução coletiva. Essa coprodução entre Brasil e Itália acompanha o paraibano/cearense Raimundo Nonato/Nonato Canivete/Alecrim (interpretado por João Miguel) em duas narrativas que se cruzam inteligentemente.

Com isso em vista, isso faz-se necessária uma explanação sobre esse conceito. Gadamer afirma que “toda tradução já é, por isso, uma interpretação, e inclusive pode-se dizer que é a consumação da interpretação, a qual o tradutor deixa amadurecer na palavra o que se lhe oferece” (1999, 560). O grupo de artistas tem que dar forma cinematográfica ao literário – que, por sua vez, também se transforma ao entrar em contato com a reverberação fílmica. Assim, a noção benjaminiana de que “o filme é uma criação da coletividade” (2010, 172) e o ativismo do *leitor*, dos personagens e até mesmo do autor, que se torna leitor de si mesmo, no âmbito da língua viva (BAKHTIN 2003), são fundamentais para entendermos o processo dialógico da tradução coletiva.

Todos os envolvidos na tradução coletiva fazem parte de um grande ciclo da indústria cultural na era da reprodutibilidade técnica preconizada por Walter Benjamin (2010). O intercuro entre as artes torna o próprio mercado duplicado, visto que elas se amalgamam e fazem do produto final mais uma extensão publicística – o filme vende o livro, o livro é difundido pelo filme, como estimulado pelo imperialismo neoliberal estadunidense. Concordando com esse raciocínio, acrescentamos o pensamento de Bourdieu: “a lógica ‘econômica’ das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio de bens culturais em comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário” (1996, 163).

Já que trouxemos o sociólogo francês, acrescentamos sua reflexão sobre o campo literário em diálogo com Edgar Morin: “um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram



nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam” (2004, 262). Dessa forma, o campo literário não corresponde somente ao escritor ou à obra, pelo contrário, ele se expande, numa espécie de “campo cinêmico”. Campo cinêmico em que a tela de cinema vaga pelo espaço em inúmeros meios e suportes de reprodução (MORIN, 2014).

Esses conceitos, o filme de Jorge e o texto de Silvestre nos fazem entrar em contato com a antropofagia simbólica trazida a lume pela *Revista de Antropofagia* (1928-1929). Com isso em vista, lançamos algumas questões: ainda somos antropófagos como bradaram os nossos Modernistas? O Século XXI, com seu mal-estar econômico, ainda permite *antropófagices* na arte brasileira? De certo, é que nosso corpo, nossa cultura e nossa *vida conversável* são alimentados por uma base pensamental que advém da vanguarda brasileira. Fazedores que, ao realizarem um balanço da colonização, permitiram e se permitiram avançar em vários campos. Para começar esta endoscopia do cinema brasileiro nos servimos de uma citação do *Manifesto Antropófago* (de 1928):

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas anteriores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros (ANDRADE, p. 15, 1970)

Oswald propõe a revolução identitária pelo roteiro (tanto o percurso quanto a preparação para o filme). Admirador das novidades *futuristas* e futuras opõe a realização fílmica a qualquer forma de imobilidade, de injustiças clássicas e românticas, de ideias objetivadas e fora do lugar. Partindo de um ritual tupinambá, a antropofagia, propõe o mesmo na arte. De modo autoconsciente realizou isto na prática com manifestos, na poesia humorística e nos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) – tecidos em linguagem cinematográfica e que trazem, inclusive, o sonho, visionário, de uma empresa brasileira de cinema.

Nossos “selvagens”, os Tupinambá, tão bem retratados por Theodor de Bry, à margem da sociedade civilizada, a serem escravizados e dizimados, comiam seus heróis e inimigos em banquetes ancestrais. Comiam os nativos, devoravam os estrangeiros, alimentavam-se de carne humana. Na leitura de Rocha, no livro *Antropofagia hoje?* (2001), o canibalismo oswaldiano, pilar da ponte pensamental, é a capacidade de apreender experiências diversas simultaneamente. Pluralidade com um pensamento da coletividade. Do ato de comer o outro ao movimento de deglutir, mastigar, ruminar e vomitar nasce a arte brasileira confrontando o Velho Mundo e apontando caminhos para o nacional.

O filme *Estômago* surgiu no intermédio político e estético do cinema brasileiro Pós-retomada, marcado pelo lançamento de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, BRA, 2002) e consolidado com *Tropa de Elite 2* (José Padilha, BRA, 2010). A obra é marcada pela estética



preunciada por Meirelles e “mostra os conflitos de indivíduos marginalizados no meio urbano, propõe uma violência masculinizada em lugares que não estão na ordem do dia e reinterpreta ordens sociais segundo os espaços de confinamento de Nonato/Alecrim” (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2015, p. 399). Ademais, temos o colorido dos requintes gastronômicos, sexuais e antropófagos na arte brasileira.

Uma consciência da alteridade, uma possibilidade de recontar a história, a faculdade de apontar propostas para novos tempos foram marcas das manifestações antropofágicas e hoje podem ser percebidas no cinema – arte que tem por base a captação e tradução de experiências simultâneas numa revolução que não dura mais que duas horas. Manifestações antropofágicas já eram perceptíveis em Machado de Assis e Augusto dos Anjos, em Lima Barreto e Manuel Bandeira e repercutiram ao longo do século em carnalidades e carnavalizações nas penas de Clarice Lispector e Dalton Trevisan, no teatro de Hermilo Borba Filho e José Celso Martinez, na poesia de José Godoy Garcia, Nicolas Behr, Niemar, dentre outros.

No cinema nacional os gestos antropófagos avultam: Glauber Rocha e seus jagunços multicoloridos, o *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, com seus corpos e mordidas extrapolando a tela e Afonso Brazza parodiando rambos e mocinhas hollywoodianas. Neste sentido, encontramos um vínculo direto entre *Estômago* e *Como era gostoso meu francês* (de Nelson Pereira dos Santos, 1971). O canibalismo apresentado, com cenas de banquete, sexo, massacres e a personagem Suebepe, amante e deglutidora do Francês, fazem deste trabalho um ato basilar na responsividade ao mito da antropofagia colonial, à verve antropofágica do pensamento brasileiro a partir de 1922 e no enfrentamento da violência militar com um cinema de arena.

O conto *Presos pelo estômago* narra o dia a dia de Nonato na cadeia. Sua ascensão carcerária como cozinheiro e suas memórias de diálogos de bares e restaurantes, do tempo em que aprendia a cozinhar na cidade grande. Numa espécie de vida conversável, o personagem cozinha e conta histórias de comidas, de pratos, de banquetes. No filme, os desdobramentos culturais, tais como o futebol, a bunda como preferência nacional, a antropofagia “política” e o ato de misturar comida, amor e sexo no mesmo prato estendem a biografia do personagem.

Nessa tradução coletiva, a fotografia de Toca Seabra acrescenta modos de filmar a comida. A música composta por Giovanni Venosta estabelece vínculos com o prazer de comer e o fato de o personagem ser um criminoso e seus crimes a serem revelados no fim do filme. É instigante constatar que elementos musicais como violinos e assobios das composições de Venosta dialogam com as partituras de Ennio Morricone para os *Spaghetti western* filmados na Cine Cité italiana entre as décadas de 1950 e 1970 e os neons de uma das aberturas fazendo referência direta ao letreiro do filme *Nuovo Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, ITA, 1988).

Ao mesmo tempo em que a música entra em cena, há uma fumacinha de desenho animado que surge divertidamente dos pratos. O mesmo desenho animado, que guarda memórias de *clowns*, oferece à interpretação de João Miguel um tom decameronesco em diálogo com o

tão conhecido Pica-Pau – uma espécie de *trickster*, meio malando, meio bobo, capaz de realizar qualquer coisa: seja para se dar bem, seja para sobreviver à uma situação violenta. Não por acaso, o Nonato do filme tem o tal “pássaro louco” tatuado no braço.

Assim, o longa-metragem amplia a biografia do personagem e compõe um universo externo à prisão em que novas figuras estimulam, ampliam, excitam o lado gastronômico do migrante nordestino que aportara num submundo de cidade grande (cujos excesso de presos brancos e os extras do DVD nos levam a saber que é Curitiba).

O filme avança no que diz respeito à captação da imagem de alimentos e corpos – em conjunto. A câmera olha para o ato de comer. A câmera se delicia com o ato de cozinhar. A câmera admira os seres que se penetram, se dão, se devoram enquanto comem e são *comidos* – verbo ambíguo na língua certa do povo brasileiro.

Da experiência estrangeira de filmar comida, algumas memórias filmográficas avultam: *A festa de Babette (Babettes gæstebud*, Gabriel Axel Bélgica, 1987) e *O cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, Peter Greenaway, Inglaterra, 1989). No que diz respeito ao cozinhar, temos *Como água para chocolate (Como agua para chocolate*, Alfonso Arau, 1992) e *Ratatouille* (Brad Bird, EUA, 2007). Partindo para a antropofagia em cena, certamente Hannibal Lecter está dentre os canibais mais famosos das últimas décadas. O personagem surgiu no livro *Dragão Vermelho* (1981), de Thomas Harris. Mas Anthony Hopkins certamente o elevou a um status universal com sua interpretação em *O silêncio dos inocentes (The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991).

Nonato é o Hannibal possível em terras tupiniquins: “me arranja um pouco de alho, cebola, alecrim (...) azeite pra refogar, queijo ralado sempre é bom, sal e pimenta-do-reino. Dá pra se virar com isso aí” (SILVESTRE, 2005, p. 23). Acumula conhecimentos refinados, mas os confunde com sua vida na prisão. Acumula experiências da cozinha, mas pratica seus dons sempre preso por alguém ou algum motivo. Seja na cozinha de um bar decadente ou no cantinho da cela comandada por Bujú, o fazer culinário de Nonato sempre transforma o espaço e oferece conforto ao paladar de que o experimenta.

Para nossa análise do filme, escolhemos dois símbolos que percorrem a obra: a coxinha, um salgado popular no Brasil e a bunda da mulher:





Figura 1: A coxinha e passagem do tempo (00:20:44)  
 Fonte: Filme *Estômago*. Direção: Marcos Jorge. Brasil, 2007



Figura 2: Iria (Fabíola Nascimento) come a coxinha pela primeira vez (00:22:04)  
 Fonte: Filme *Estômago*. Direção: Marcos Jorge. Brasil, 2007

No primeiro caso, a iguaria, que já teve versões com a própria coxa do frango e hoje é servida com frango desfiado (quase sempre o peito), é o “prato” que vai possibilitar a passagem de tempo (fig. 1), a melhoria e a ascensão social de Nonato. Passando de *prisioneiro* em um bar situado na “boca do lixo”, a cozinheiro de um restaurante que se torna badalado justamente pelos seus salgados. O mesmo salgado vai aproximá-lo de Íria (fig. 2) – a prostituta por quem ele se apaixona e deseja, inclusive, o casamento. Ao mesmo tempo, a coxinha é a iguaria que leva um italiano dono de um restaurante de comidas finas a contratá-lo como seu aprendiz (é certo que o prato de músculo servido com batatinhas coradinhos e alecrim reforçam ainda mais este convite).

Além desses processos na construção da trajetória do protagonista, a coxinha também carrega em sua essência de preparação uma espécie de antropofagia. O salgado recebe o nome vindo de uma parte do frango e é recheado com partes temperadas do animal. Na forma e em seu interior, a coxinha é feita de frango *assimilado* (numa lembrança de Paul Valéry). Da mesma



forma é Raimundo Nonato/ Alecrim, que se constrói a partir do discurso do outro, assimilando e digerindo, segundo sua visão e lugar no mundo.

O segundo símbolo que elegemos foi a bunda. Essa parte do corpo aparece de inúmeras formas no filme, seja pelo viés sexual ou pela marcação do final do processo digestivo, a bunda é um dos motes principais para conhecermos melhor o protagonista e o crime que o levou para a prisão. Essa passagem nos coloca diante do aspecto antropofágico da obra.

Apesar de *Presos pelo estômago* ser o conto que deu origem ao filme, dentre todas as narrativas de *Pólvora*, *gorgonzola e alecrim*, foi *Areias* o que mais contribuiu para a característica antropofágica da obra. A epígrafe do conto traz uma fala do chefe indígena Cunhambebe transcrita por Hans Staden. Nela, o alemão pergunta se “um homem deve devorar outro homem?” (SILVESTRE, 2005, p. 41). Por sua vez, Cunhambebe responde que é um jaguar. Essa abertura ecoa no personagem Medeiro Vaz, político de vocação que disputa a eleição para prefeito de Areias com o frentista Aurílio. Em uma atitude vingativa, ele mata o concorrente e serve seu corpo no churrasco dedicado à cidade com a presença de membros da justiça e da igreja. Silvestre não escreve o que realmente ocorreu com Aurílio, no entanto somos levados a deduzir por meio do retorno à epígrafe de Staden presente nas palavras finais do conto:

Medeiro Vaz foi até o buraco no chão, olhou para o que restava da carne. Pegou um pedaço, e deu uma mordida. Realmente: delicioso. E dando mais uma mordida, olhou ao redor, olhou suas terras, olhou o povo todo ali, olhou para cima, e disse, orgulhoso de si mesmo: – Eu sou jaguar! (SILVESTRE, 2005, p. 74)

O político se delicia com a carne abatida do oponente. Por ser rico e ter contato com autoridades que vigiam e mantêm a ordem social da cidadezinha, não é preso. Dessa forma, o jaguar Cunhambebe e Medeiro Vaz são partes distintas do fato de comer o outro. Os textos de Silvestre e Staden contribuem para *Estômago*, pois seus pontos de vista retomam e transformam o mito europeu *novo mundista* que encorajou o processo civilizatório do bárbaro ameríndio. O Raimundo Nonato fílmico é construído com essas nuances e expõe a experiência antropofágica possível no início do século XXI.

No roteiro, temos um raciocínio semelhante ao do conto em relação ao não nomear os fatos, mas sim provocar a constatação por dedução:

Nonato toma um gole de vinho. Está na cozinha do restaurante. A luz está acesa e o rosto de Nonato está vermelho. Nonato cozinha alguma coisa numa panela, sobre o fogão. Ele joga dentro da panela vários temperos, inclusive alecrim, salga, abaixa o fogo, experimenta a preparação. Close dentro da panela: um pedaço de carne gorda sendo cozinhado.

PLANO-SEQÜÊNCIA

[...]

Giovanni com a barriga para cima e Íria deitada de costas. A câmera se aproxima de Íria: de seu traseiro, bastante sujo de sangue, falta um naco de carne (JORGE, SILVESTRE e NATIVIDADE, 2008, p. 251/52).



Ao compararmos o *close* na panela com a imagem da carne gorda cozinhando e o plano sequência com a câmera que se aproxima do traseiro de Íria, faltando um pedaço, concluímos que Nonato matou a moça e comeu uma porção de sua bunda preparada com requintes gastronômicos de um aprendiz de *chef* de cozinha. O jaguar de Staden e o de Silvestre são sutilmente inferidos pelos roteiristas tanto na opção estética de não explicitar o ato de seu personagem, quanto na atitude antropofágica. O filme pronto também seguiu esse princípio. Na figura 03, vemos as mãos de Raimundo Nonato adicionando alecrim no tempero da carne que prepara. O plano sequência termina com a bunda de Íria (Fabiola Nascimento) no centro da tela, toda ensanguentada e faltando uma fatia que tem o mesmo formato da carne preparada (fig. 04).



Figura 03: o pedaço de carne na panela  
Fonte: Filme *Estômago* (01:45:25)



Figura 04: falta um pedaço do traseiro de Íria!  
Fonte: Filme *Estômago* (01:46:55)

Essas constatações e o fato de Alecrim estar preso nos fazem deduzir que ele cometeu o crime. A atitude de preparar uma refeição com a carne de outro ser humano ilustra literalmente a antropofagia que desenvolvemos até aqui. A sugestão é que Alecrim devora (come) Íria e a assimila. Por esse crime é preso. A moça é uma garota de programa (a mulher da rua). Conforme DaMatta, em nossa cultura, essa persona feminina “é a comida de todos [...]. Em contraste com a mãe, a virgem e a boa esposa, ela surge como aquela mulher que pode literalmente causar indigestão nos homens, provocando a sua perturbação moral” (1986, p. 49).

Com *Pólvora, gorgonzola e Alecrim* e *Estômago*, retomamos o cinema literário brasileiro do Tropicalismo, de *Macunaíma* e *Como era gostoso meu francês*, filmes que também se propõem em investigar o ato canibal e sua celebração no âmbito da cultura. Ademais, voltamos às origens disseminadas pela *Revista de Antropofagia*. Os fragmentos dos textos literários, dos roteiros e as imagens dos filmes nos conectam com a antropofagia e com os banquetes em um processo de metamorfose da consciência cinêmica por meio de respostas possíveis no contexto do início do século XXI. São enfrentamentos simbólicos da experiência na literatura e no cinema, atravessados pelo desrecalque localista (ou histórico) em um país à sombra da colonização territorial e pensamental.

O livro e o filme se respondem a partir de experiências distintas que se sustentam, metaforicamente, o ator de preparar, assar, comer e assimilar o outro. Isso, no plano cinêmico,



dialoga com a ideia defendida por Oswald de Andrade com seu *Manifesto antropófago*: “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (1970, p. 15).

O que é a tradução coletiva senão um conjunto de antropofágicos em conjuntos que geram novas formas de ver e de fazer arte. O que é o cinema literário senão o partir de palavras para tecer um roteiro e, destes conjuntos palavrados, tecer imagens mentais, cênicas, em-tela. Degluti-las, esquartejá-las, dividi-las entre comedores-fazedores até a montagem final que o diretor dá, em troca de um bilhete, ao espectador é o último ato deste exercício crítico (e endoscópico).

Em uma visão geral sobre *Estômago* no cinema literário, a eleição da coxinha e da bunda e o desfecho antropofágico em Nonato frita e come um pedaço do bumbum de Íria deram um tempero diferente ao filme. Um tempero requintado, regado a um crime com castigo e outro crime sem castigo (assassinato de Bujú). A presença de Alecrim e seus recorrentes alecrins nas receitas, deram um colorido especial à receita final.

## Referências

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: **Oswald Andrade obras completas VI**: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

**ESTÔMAGO**. Direção: Marcos Jorge. Brasil, 2007. 100 minutos.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realização, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. In: João Cezar de Castro Rocha and Jorge Ruffinelli (org.). **Antropofagia hoje?** São Paulo: É Realizações, 2001.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Artes cinêmicas e artes cênicas em Garcia Lorca: noiva vestida de sangue. In: LABORDE, Elga Pérez. **Lorca total**. Campinas: Pontes, 2017.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. A tradução coletiva de Abril Despedaçado no âmbito do cinema literário brasileiro Pós-retomada. **Revista O Guari** (União da Vitória), 01, p. 1-15, 2015.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário. **Letras & Letras**, nº. 31. Uberlândia, janeiro-junho de 2015.

SILVESTRE, Lusa. Presos pelo estômago. In: **Pólvora, gorgonzola e alecrim**. São Paulo: Jaboticaba, 2005, p. 23.

SILVESTRE, Lusa; JORGE, Marcos; NATIVIDADE, Cláudia. **Roteiro de Estômago**. São Paulo: Imprensaoficial, 2008.

## Minicurrículos

### Augusto Rodrigues da Silva Junior

Professor de Literatura na Universidade de Brasília. Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Realizou pós-doutoramento na Universidade do Minho (Portugal, 2015). Autor de Niemar, Onde as ruas não têm nome, Do livro de carne, Centésima Página, Joãozinho e o pé-de-pequi e Era uma vez uma vez outra vez.

### Lemuel da Cruz Gandara

Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília com Doutorado em andamento na mesma instituição. Atua como docente de Letras no Instituto Federal de Goiás – Campus Formosa. Recebeu Prêmio UnB de Dissertações e Teses – Área: Literatura (2016). Ilustrou o livro Era uma vez uma vez outra vez e dirigiu o filme O cego da casa amarela.

