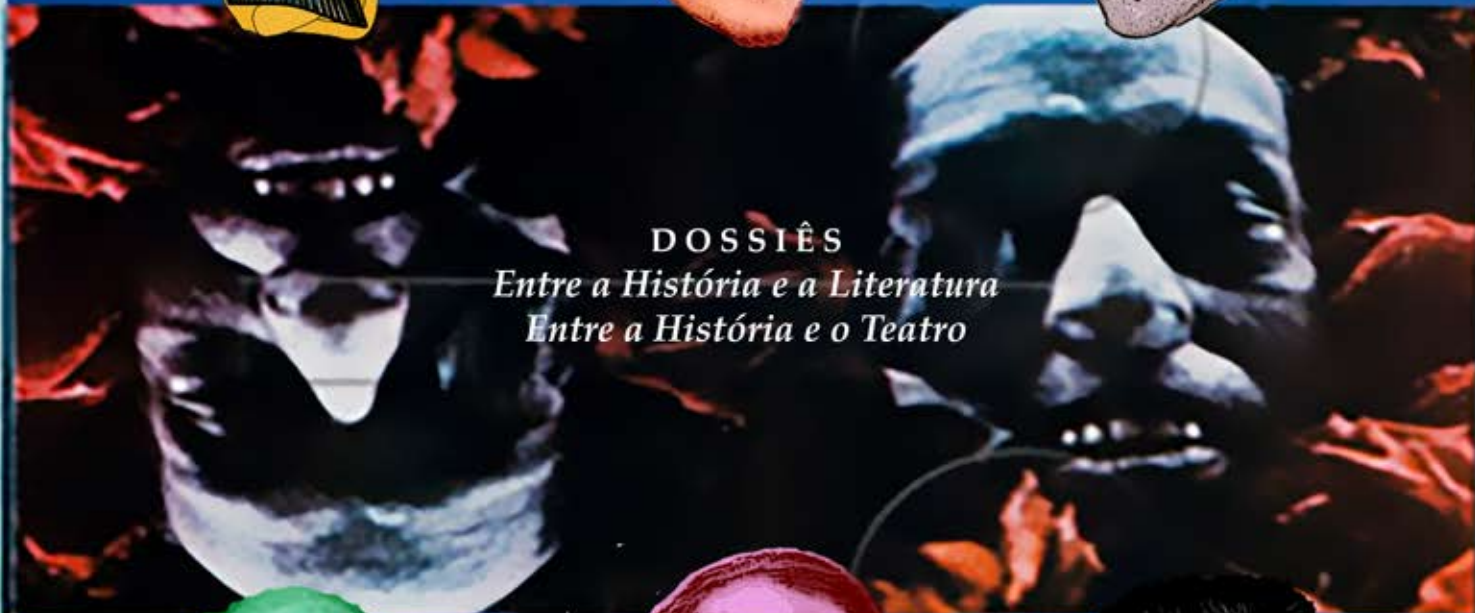


ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte

V. 25 N. 47 JUL.-DEZ. 2023



DOSSIÊS
Entre a História e a Literatura
Entre a História e o Teatro



FAPEMIG

*Art*Cultura

Revista de História, Cultura e Arte



Indexadores

Clase-Cich-Unam

Diadorim

Dialnet

Directório Luso-Brasileiro de Repositórios e

Revistas de Acesso Aberto

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Publishing

Electronic Journals Library

Genamics JournalSeek

Google Acadêmico

Latinindex;

LatinRev;

LivRe!

Miguilim;

REDIB

Sumários de Revistas Brasileiras
(sumarios.org)

Portais

Periódicos de Minas,

Portal de Periódicos UFU

Qualis Capes

Pede-se permuta

Pédese canje

On demande échange

We ask for exchange

Wir bitten um Austausch

Si richiedle lo scambio

ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte

Instituto de História | Programa de Pós-graduação em História

Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 — Campus Santa Mônica — Bloco 1H — Sala 1H36

Cep 38400-902 — Uberlândia — MG

Telefone: [34] 3239-4130, ramal 27

www.seer.ufu.br/index.php/artcultura | e-mail: artcultura@inhis.ufu.br

pt-br.facebook.com/RevArtCultura/ | instagram: @revistaartcultura

Editores

Adalberto Paranhos — UFU/MG

Kátia Rodrigues Paranhos — UFU/MG

Conselho Editorial

Alexandre de Sá Avelar — UFU/MG

Artur Freitas — Unesp/PR

Charles Monteiro — PUC-RS/RS

Fábio Franzini — Unifesp/SP

Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG

José Roberto Zan — Unicamp/SP

Maria Izilda Santos de Matos — PUC-SP/SP

Tânia da Costa Garcia — Unesp-Franca/SP

Wolney Vianna Malafaia — Colégio Pedro II/RJ

Projeto gráfico, editoração e capa

Eduardo Warpechowski sobre fotografia do cartaz do filme Di Glauber, de Glauber Rocha, de 1977, montagem (detalhe).

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad — UFF/RJ · Annateresa Fabris — USP/SP · Carlo Ginzburg — Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Cleber Vinicius do Amaral Felipe — UFU/MG · Christopher Dunn — Tulane University/EUA · David Treece — King's College London/Inglaterra · Durval Muniz de Albuquerque Júnior — UFRN/RN e UFPE/PE · Eduardo Morettin — USP/SP · Elías J. Palti — Universidad de Buenos Aires (UBA) e Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)/Argentina · Elizabeth Cancelli — USP/SP · Fernando Catroga — Universidade de Coimbra/Portugal · François Dosse — IUFM de Créteil — Institut d'Études Politiques/França · François Hartog — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Idelber Avelar — Tulane University/EUA · Ivan Jablonka — Université Paris IV/França · James Naylor Green — Brown University/EUA · Joana Maria Pedro — UFSC/SC · Jorge Coli — Unicamp/SP · José Adriano Fenerick — Unesp-Franca · José Machado Pais — Universidade de Lisboa/Portugal · Lucia Maria Paschoal Guimarães — Uerj/RJ · Marcos Napolitano — USP/SP · Maria de Fátima Morethy Couto — Unicamp/SP · Maria de Lourdes Rabetti — Unirio/RJ · Maria Elisa Cevasco — USP/SP · Maria Helena Capelato — USP/SP · Martha Tupinambá de Ulhôa — Unirio/RJ · Orna Messer Levin — Unicamp/SP · Paula Guerra — Universidade do Porto/Portugal · Raúl Antelo — UFSC/SC · Roger Chartier — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Rui Vieira Nery — Universidade Nova de Lisboa/Portugal · Sheila Schwarzman — Universidade Anhembí Morumbi/SP · Sidney Chalhoub — Unicamp/SP e Harvard University/EUA · Tania Regina de Luca — Unesp-Assis/SP · Zélia Lopes da Silva — Unesp-Assis/SP

Estagiário

Hugo Matias Marques

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU | Setor de Catalogação e Classificação

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 25, n. 47, jul.-dez. 2023. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.

ISSN: 2178-3845

1. História — Periódicos. 2. Arte — Periódicos. 3. Cultura — Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História.

CDU: 930(05)

Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista ou à Edufu.

Sumário

Apresentação5

Minidossiê: Entre a História e a Literatura

Autoficção, filosofia e cultura literária: intervenções de *Ecce homo*, de Friedrich Nietzsche, e de *Testo junkie*, de Paul B. Preciado7
Gabriel Herkenhoff Coelho Moura

Os sertões: incipit tragoedia26
Henry Burnett

Sob os augúrios de Mnemosyne: *Menina que vem de Itaiara*, de Lindanor Celina 50
Relivaldo Pinho

Crônicas jornalísticas na experiência de Trudi Landau: literatura e imprensa na segunda metade do século XX72
Kelly Yshida

Minidossiê: Entre a História e o Teatro

Organizadora: Kátia Rodrigues Paranhos

“*Italiana nell’arte, americana negli affari*”: Clara Weiss e a indústria da opereta entre a Itália e a América do Sul *Tradução*.....87
Virgínia de Almeida Bessa

Prisão, arte e vida: o Living Theatre no Brasil106
Leon Kaminski

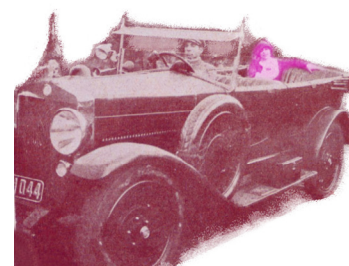
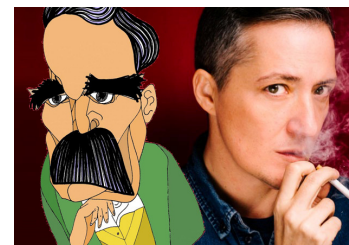
Deleuze e o esgotamento da linguagem: uma leitura de Samuel Beckett127
Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe

O patrimônio industrial e o teatro: ocupações de galpões desativados para práticas cênicas em diferentes conformações espaciais142
Evelyn Furquim Werneck Lima

Além-Brasil

Arte, cine y patrimonio: la documentación audiovisual y el registro experimental de exposiciones museísticas en el film breve moderno sobre arte en México y en Brasil161
Javier Cossalter

Modelos virreinales e intelectualidad decimonónica: el germen de la construcción de la categoría “colonial” en Chile (1813-1911)184
Antonio Marrero Alberto



Artigos

Um modernismo, duas ditaduras: a vertente conservadora do modernismo brasileiro e as políticas culturais autoritárias ao longo do século XX200

Marcos Napolitano

Luiz de Barros no cinema brasileiro: historiografia e intermedialidade222

Luciana Corrêa de Araújo

Raul Seixas e a indústria da música: a sociologia do cargo de produtor fonográfico243

Lucas Souza e Janaína Lobo

Figuras da memória ditatorial: borrões e apagamentos para (des)lembrar o passado264

Ana Carolina Lima Santos

Resenhas

Miradas plurales sobre historia, música y nacionalismos en América Latina279

Zoila Elena Vega Salvatierra

“Um brinde pros guerreiro”: a consagração dos Racionais MC’s no campo cultural e intelectual brasileiro286

Roberto Camargos

Novas experiências históricas ligadas à censura teatral292

Silvia Cristina Martins de Souza

Love story: ascensão e queda no teatro de Nelson Rodrigues297

Luiz César de Sá

Direção teatral: um convite ao exercício criativo302

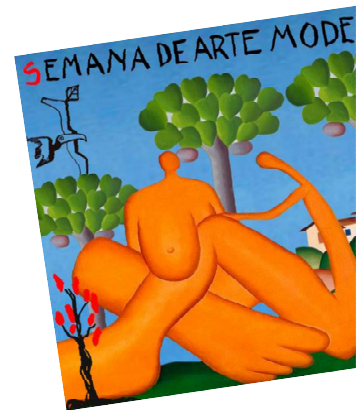
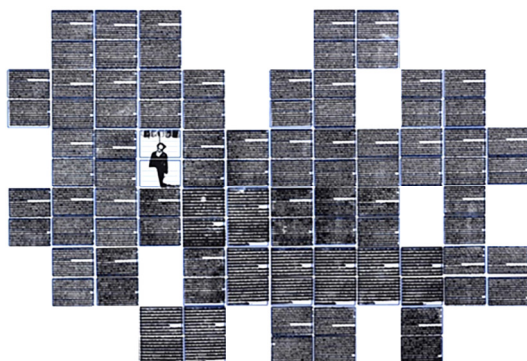
Ligia Souza de Oliveira

A arte de Antonio Dias, entre o cinismo e a tautologia308

Luiz Armando Bagolin

Referências das imagens313

Normas de publicação317



Apresentação

Presentation

Livre das amarras e do engessamento impostos por uma revista monotemática, esta edição da *ArtCultura* derruba, uma vez mais, as cercas e promove a coabitação de distintos campos do conhecimento e do mundo artístico. Reunidos, como que numa casa de cômodos, enlaçam-se História e Literatura, Teatro, Filosofia, Jornalismo, Cinema, Artes Visuais e Música. Quem transitar pelas suas páginas constatará, ao longo de 20 textos, que eles se distribuem em torno de estratos de tempo diferenciados, enquanto o facho da luz deste número recai sobre temas os mais variados.

Argentina, Espanha, Peru e, obviamente, o Brasil se fazem presentes. No caso deste país, as contribuições advêm de todas as regiões (Centro-Oeste, Nordeste, Norte, Sudeste e Sul), cobrindo os estados do Ceará, Minas Gerais, Pará, Paraná, Rio de Janeiro, Santa Catarina e São Paulo, aos quais se soma o Distrito Federal.

A espiral de pesquisas, muitas delas inovadoras, é uma realidade pulsante da *ArtCultura* 47. Elas se espalham por dois minidossiês – “Entre a História e a Literatura” e “Entre a História e o Teatro” – e prosseguem, como quem pisa em solo firme e seguro, pelas seções Além-Brasil, Artigos e Resenhas.

Reforço da equipe de trabalho

Ao mesmo tempo, reservamos aos leitores mais uma boa-nova. Estendemos um metafórico tapete vermelho para sacramentar a passagem e a entrada em nosso conselho consultivo do Prof. Dr. Cleber Vinicius do Amaral Felipe, que, embora jovem, vem, não é de hoje prestando valiosa colaboração à *ArtCultura* a ponto de acumular uma vasta folha de serviços como um dos mais assíduos e competentes pareceristas. Ele, que já organizou, lá se vão mais de 4 anos, o dossiê “História & poesia épica”¹, apenas tem confirmada, de direito, a função que de fato exercia desde que ingressou como docente no Instituto de História e, na sequência, no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Com mais de um artigo publicado na revista², Cleber é “prata da casa”. Aqui cursou sua graduação e concluiu seu mestrado em História, antes de arrumar malas e bagagens e transportar-se para outras plagas, para realizar seu doutorado na mesma área na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e, mais tarde, seu pós-doutorado em Teoria Literária, na mesma instituição, a seguir complementado por outro estágio pós-doutoral em História na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Sua inquietude intelectual incontida o levou a parir vários livros, entre

¹ Ver *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 21, n. 38, Uberlândia, jan.-jun. 2019.

² Ver, entre outros, FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. Loucura e verossimilhança em *Drácula* (1897), de Bram Stoker. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 25, n. 46, Uberlândia, jan.-jun. 2023.

os quais *Quem conta um conto...*: Machado de Assis e a poética da reticência.³
Logo se vê que procurarmos nos cercar de quem tem o que dizer. Seja bem-vindo, Cleber.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

³ *Idem, Quem conta um conto...*: Machado de Assis e a poética da reticência. São Carlos: Pedro & João, 2023.

Autoficção, filosofia e cultura literária: intervenções do *Ecce homo*, de Friedrich Nietzsche, e do *Testo junkie*, de Paul B. Preciado



Caricatura de Rafael
Gonzalo (2008), de Friedrich
Nietzsche, e fotografia de
Marie Rouge (s./d.), de Paul
B. Preciado (detalhes).

Gabriel Herkenhoff Coelho Moura

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pós-doutorando em Filosofia na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autor, entre outros livros, de *Arte humana, demasiado humana: considerações sobre a fisiologia da estética em Nietzsche*. Vitória: Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, 2019. gabriel.herkenhoff@gmail.com

Autoficção, filosofia e cultura literária: intervenções do *Ecce homo*, de Friedrich Nietzsche, e do *Testo junkie*, de Paul B. Preciado

Autofiction, philosophy and literary culture: interventions of Nietzsche's Ecce homo and Preciado's Testo junkie

Gabriel Herkenhoff Coelho Moura

RESUMO

Este artigo objetiva discutir o tema da autoficção e apresentar a possibilidade de utilizá-lo para a interpretação de obras filosóficas, destacadamente o livro *Ecce homo* de Friedrich Nietzsche e, secundariamente, *Testo junkie* de Paul B. Preciado. Para tanto, primeiro, abordarei a relação entre filosofia e literatura no contexto que alguns pensadores contemporâneos têm nomeado cultura literária. Em um segundo momento, traçarei uma breve história da formação da noção de autoficção e da consolidação do termo para demarcar um subgênero literário. Em seguida, apresentarei elementos de *Ecce homo* que me parecem permitir enquadrá-lo no campo da autoficção. Na última parte, serão retomadas as articulações entre literatura e filosofia, analisando-se brevemente um exemplar de autoficção no pensamento contemporâneo, *Testo junkie*, para sugerir que a aproximação de tal subgênero contribui para a compreensão tanto do lugar da filosofia na cultura literária quanto aspectos de nosso tempo.

PALAVRAS-CHAVE: autoficção; cultura; filosofia.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the theme of autofiction and present the possibility of using it for the interpretation of philosophical works, notably the book Ecce homo, by Friedrich Nietzsche, and, secondarily, Testo junkie, by Paul B. Preciado. To do so, first, it will be discussed the relationship between philosophy and literature in the context that some contemporary thinkers have called literary culture. In a second moment, it will be described a brief history of the formation of the notion of autofiction and the consolidation of the term to demarcate a literary subgenre. Then, it will be presented aspects of Ecce homo that seem to allow me to frame it in the field of autofiction. In the final part, it will be resumed the articulations between fiction and philosophy, through the analysis of an example of autofiction in the contemporary thought, Testo junkie, to suggest that the approximation of such a subgenre contributes to the comprehension of both the place of philosophy in the literary culture and aspects of our time.

KEYWORDS: autofiction; culture; philosophy.



No final dos anos setenta, um neologismo emergiu no campo da teoria literária para referir-se ao que seria um subgênero ainda não denominado: autoficção. Seja utilizado como categoria para delimitar um conjunto de obras literárias contemporâneas que compartilham certas características, seja problematizado devido às complexidades que envolvem sua definição, seja por atrair

o interesse do público e da crítica¹, o termo autoficção tornou-se parte de nosso vocabulário nas últimas décadas. Neste artigo, reflito sobre as amplitudes de tal categoria, tomando-a como signo de um subgênero literário explorado também em textos filosóficos e útil para a compreensão de circunstâncias postas no que tem sido chamado por Richard Rorty de “cultura literária”.² Creio que a atenção ao teor autoficcional de obras filosóficas possa contribuir tanto para a interpretação de tais escritos quanto para a reflexão sobre o próprio subgênero. Tomarei dois textos como casos exemplares de uso da autoficção na filosofia: *Ecce homo* (1888) de Friedrich Nietzsche e *Testo junkie* (2008) de Paul B. Preciado. Embora os livros estejam separados por mais de um século e não estejam no campo da literatura em sentido estrito, minha hipótese é que eles trazem traços que os ligam à autoficção: ambos possuem tonalidades autobiográficas, porém apelam ao que pode ser visto como narrativa ficcional com o propósito de realizar uma intervenção cultural.

Antes de oferecer delimitações mais precisas acerca da ideia a ser desenvolvida ao longo deste trabalho, é necessário questionar: por que tomar um tema da teoria literária para discutir obras filosóficas? Isso não significa obscurecer as especificidades dos campos?

Autoficção é um termo empregado pela crítica literária para tratar de romances marcados pelo hibridismo entre a tonalidade autobiográfica e a manutenção de compromissos com o pacto ficcional. Entretanto, quero sugerir que a autoficção pode dizer respeito também a algumas obras filosóficas, do mesmo modo que, por exemplo, “autobiografia” e “ensaio” não têm uso exclusivo para escritores de campos determinados. É inegável que tal empréstimo implica remeter um subgênero, via de regra, ligado à ficção a um campo composto por escritos não ficcionais. Porém, implica também admitir dois traços reconhecidos na filosofia em tempos recentes: primeiro, suas eventuais aproximações de gêneros literários (a rigor, algo já presente no recurso pré-socrático à forma poética e no recurso platônico ao texto dramático); e, segundo, a compreensão da filosofia como parte da cultura literária contemporânea. O primeiro traço será abordado nas próximas seções deste artigo. Por ora, detenho-me no segundo ponto.

Uma pergunta recorrente na atualidade revela as dificuldades com que o pensamento filosófico tem se deparado desde que a crítica kantiana subtraiu o terreno da filosofia como metafísica: qual o lugar da filosofia no interior da cultura a partir do momento em que ela já não pode alegar um acesso privilegiado a verdades de última instância, às “coisas em si”? Essa é, de certo modo, a questão colocada por Kant no final do século XVIII e respondida com a ideia de que à filosofia caberia tornar-se uma “crítica da razão”, isto é, uma apreciação dos limites e capacidades da racionalidade na apreensão do mundo como ‘fenômeno’, ou seja, não ‘em si’, mas como uma representação “para mim”.

¹ Recentemente, a condecoração da obra da escritora francesa Annie Ernaux no Prêmio Nobel de Literatura de 2022 levou tal tema ao centro da atenção. Com romances marcados pela partida de acontecimentos de sua própria vida para alcançar questões que tocam a memória coletiva e conjunturas socioculturais, a obra da autora é considerada como expoente da autoficção. Embora Ernaux já tenha recusado categorizar sua obra como autoficcional – justamente por sua dimensão coletiva e social –, referir-se a eventos de sua vida, abordar questões socioculturais mais amplas e ter um propósito interventivo são aspectos vistos pela crítica literária recente como características da autoficção. Ao longo deste artigo, salientarei que tais características encontram-se em duas obras filosóficas bem peculiares: *Ecce homo* e *Testo junkie*.

² RORTY, Richard. *Philosophy as cultural politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 91.

Após os experimentos metafísicos pós-kantianos da primeira metade do século XIX (de Hegel, Schopenhauer e, em geral, do idealismo alemão), a pergunta passou a pairar no horizonte de finais daquele século. Nietzsche, por exemplo, radicalizou a questão em duas direções: negativamente, com a crítica à pretensão metafísica de descobrir *aeternae veritates* sobre o ser humano e a estruturação do mundo, incluída a pretensão kantiana de determinar em definitivo as “categorias do entendimento” e os “princípios da razão”; e, positivamente, com a ênfase no perspectivismo da visão humana, assumindo a condenação à parcialidade como abertura para a filosofia compreender sua inserção temporal e cultural, e sua dimensão literária. Tal debate atravessou o século XX e permaneceu importante para o século XXI.

Não por acaso, os caminhos tomados pela filosofia após a crítica kantiana ter minado a via metafísica estão no centro de *O discurso filosófico da modernidade*, de Jürgen Habermas. O “Excurso sobre o nivelamento de gênero entre filosofia e literatura”, em especial, apresenta o seguinte argumento: a visão falibilista da razão e a nuance literária de Nietzsche teriam provocado uma inflexão negativa do ponto de vista da história da filosofia, sendo um dos estímulos para que parte do pensamento do século XX (por exemplo, Heidegger e os pós-estruturalistas) não apenas assumisse suas pretensões literárias como abrisse mão do discurso lógico e do apelo à racionalidade. Derrida seria o ápice desse processo com sua ênfase nos “critérios de êxito retórico e não de coerência lógica”³ na produção e interpretação de escritos filosóficos. Conforme Habermas, Derrida procede com a filosofia como com textos em geral, abordando-os através de uma espécie de crítica literária, em que o “plano retórico” estaria inclusive acima do “plano lógico”. Esse deslocamento da abordagem, no entanto, estaria baseado em (ou acarretaria) uma confusão entre filosofia e literatura que levaria a uma incompreensão das diferenças entre os campos.

Alguns anos mais tarde, Habermas volta ao problema no ensaio “A filosofia e ciência como literatura?” a fim de ressaltar a origem e a inviabilidade do nivelamento entre filosofia e literatura. No que diz respeito à origem, tal nivelamento seria “fruto de discussões filosóficas”, pois ligado a uma versão “raivosa” da “guinada que leva da filosofia da consciência à da linguagem”.⁴ Ou seja, Habermas percebe o que seria a tendência de subtração das diferenças específicas entre narrativa literária e filosófica como resultado da admissão de que as estruturas linguísticas compartilhadas condicionam a subjetividade. Mas, mais do que isso, tal percepção teria encaminhado – e, aqui, reside o problema para ele – a uma tentativa de superar, no neologismo de Derrida, o “logocentrismo” da tradição filosófica, o que levaria a uma posição que tenderia à desvalorização de tal tradição e, mais amplamente, dos potenciais da racionalidade. Contra tal nivelamento, Habermas adverte que os textos teóricos buscam seu sentido “ao contrário dos textos literários, sem prender a transferência de validade às suas margens, sem privar o leitor do papel de destinatários das pretensões de validade levantadas no próprio texto”.⁵ Ele recusa, assim, tal tendência contemporânea de nivelar filosofia e literatura. Em suma, seu ponto é: enquanto os textos literários conquistam sentido através da verossimilhança

³ HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 164.

⁴ *Idem*, *Pensamento pós-metafísico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 237.

⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 253.

interna às fronteiras do mundo que desenha, o escrito filosófico sustenta sua validade no mundo vivido mesmo, com o qual busca manter uma relação baseada na coerência entre suas proposições e a vida cotidiana.

Não cabe, aqui, avaliar o quanto as objeções de Habermas fazem jus aos filósofos e à tendência criticados. Gostaria apenas de acatar a ideia da impossibilidade de nivelamento entre filosofia e literatura sem, todavia, recusar a filosofia como parte do círculo literário na contemporaneidade. O que isso quer dizer? Ainda que a filosofia permaneça referida ao mundo vivido, sua veracidade apenas relativa faz-se presente na conjuntura pós-metafísica, em que a pretensão a soluções derradeiras, a um vocabulário final, esvazia-se. Se a filosofia ainda pode oferecer orientação para a vida cotidiana, ela já não pode requerer para si um acesso privilegiado à verdade, como acentua o próprio Habermas em *Pensamento pós-metafísico*. Em tal contexto, as contribuições filosóficas não são exatamente as mesmas da literatura, mas também não têm lugar especial na cultura. Isto é, apesar de poder-se conceder a Habermas que a filosofia se ocupa de pequenas verdades intramundanas, de maneira distinta da verossimilhança interna que vige na literatura (ideia que a autoficção complexifica), a filosofia insere-se no amplo círculo literário. É possível que se argumente que isso ocorria já com Sócrates e Platão, daí a disputa de tais filósofos com os poetas pela educação da *polis*.⁶ Todavia, nossa época, não apenas o sabe como não há parto filosófico que possa pretender gerar algo que esteja fora deste mundo e tempo.

Tendo a compartilhar, assim, a posição de outro filósofo que discute o lugar da filosofia no contexto pós-metafísico. Em “A filosofia como um gênero transitório”, Richard Rorty apresenta a polêmica tese segundo a qual “[do] interior de uma cultura literária, a religião e a filosofia aparecem como gêneros literários”, que o leva, porém, à frutífera compreensão de que “o habitante de uma cultura literária considera os livros como tentativas humanas de atender a necessidades humanas, antes do que o reconhecimento de um ser que é o que é à parte de tais necessidades”.⁷ Apesar de polêmica, a tese de Rorty aponta para uma experiência que não nos é estranha: a decadência da filosofia como rememoração de uma verdade redentora prévia. No interior de uma “cultura literária”, a filosofia precisa – para não retroceder e arriscar a autoridade que ainda lhe resta – reconhecer-se como um jogo de linguagem dentre outros que compõem nosso repertório cultural.

Dito isso, não se pretende neste artigo igualar filosofia e literatura, porém tomar uma noção corrente dos estudos literários, a de autoficção, para tratar de obras filosóficas. Essa tentativa parece-me justificada, em primeiro lugar, pelo fato de não haver historicamente oposição absoluta entre texto filosófico e literário (afinal, como notado, os primórdios da filosofia estão ligados ao texto poético e dramático). A tentativa justifica-se, em segundo lugar, pela posição ocupada pela filosofia na cultura, já que, apesar das objeções de Habermas ao nivelamento entre filosofia e literatura, uma consequência da conjuntura pós-

⁶ Refiro-me, em especial, às conhecidas críticas ao papel da poesia na cultura antiga levada a cabo nos livros III e X de *A república*. Sobre a metafísica tradicional como parte de um processo argumentativo que busca se legitimar em interação com a cultura, ver GERHARDT, Volker. A metafísica e sua crítica. *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 21, São Paulo, jun. 2013, p. 127. Embora seja possível conceder que também Platão lida com o universo cultural em que está imerso, a ideia de pensamento pós-metafísico aponta a ausência de justificativa para que a filosofia reconheça-se como capaz de atingir uma verdade eterna, extramundana.

⁷ RORTY, Richard, *op. cit.*, p. 91.

metafísica é que os textos filosóficos brilham em sua condição de produto linguístico, como parte de um mundo discursivo culturalmente moldado e como portadores de materialidade textual.

Cabe mostrar, então, como a categoria “autoficção” pode contribuir para a interpretação das singularidades de *Ecce homo* e *Testo junkie*. Para tanto, este trabalho foi dividido em quatro partes. Nesta primeira, busquei introduzir o problema a partir de uma reflexão sobre a filosofia no interior da “cultura literária”. Na segunda, traçarei uma breve história da cunhagem do termo “autoficção” a fim de indicar alguns traços característicos do subgênero segundo a teoria literária. Na terceira, discutirei aspectos de *Ecce homo* que me parecem permitir que se admita tal escrito de Nietzsche como obra filosófica autoficcional. Na quarta e última parte, voltarei à reflexão sobre as relações entre literatura e filosofia e apresentarei um uso da narrativa autoficcional no pensamento contemporâneo, destacando aspectos da obra *Testo junkie* de Preciado. Espero, com isso, além de sugerir que tal subgênero contribui para a compreensão das mencionadas obras, discutir como a autoficção concerne a nosso tempo.

Breve história da formação da noção de autoficção

Autoficção é uma noção problemática.⁸ Sua própria morfologia indica um tipo dissonante de concerto: ao prefixo grego *autos*, que diz “si mesmo”, soma-se o substantivo latino *fictionis*, ligado a *factum*, particípio do verbo *ingere*, que significa “modelar” e, por derivação, “inventar” e “representar”. Essa tensão morfológica é apenas expressão arcaica das dificuldades que envolvem o termo. Amplamente utilizado na crítica literária, seu significado não é consensual. Ele é utilizado, algumas vezes, como espécie de sinônimo erudito de romance autobiográfico, outras, como demarcador de uma derivação contemporânea da autobiografia, outras ainda, como subgênero literário de características próprias que mescla traços de ficção e autobiografia. Muitas dessas indecisões dizem respeito ao sentido dado a “auto” e “ficção”. Mesmo quando se considere autoficção um subgênero específico, os sentidos assumidos pelos elementos que o compõem levam a compreensões distintas sobre a que ele se refere. Delinear uma breve trajetória de sua formação e consolidação pode nos ajudar a compreender tais tensões e delimitar o uso do termo neste artigo.

Na abertura do icônico colóquio *Autofictions & Cie*, realizado em 1992 na Universidade de Nanterre, Philippe Lejeune apresenta uma história do neologismo em cinco atos, que sintetiza e fornece um panorama das discussões. O primeiro ato apresentado pelo teórico francês é sua própria apresentação da ideia de “pacto autobiográfico”, em 1973, com a demarcação da inexistência de obras de ficção com homonímia entre protagonista e autor. O segundo ato é a publicação, em 1977, de *Fils* por Serge Doubrovsky, romance em que autor e protagonista são homônimos e em que o neologismo “autoficção” aparece na quarta capa para definir o livro. O terceiro é a utilização e ampliação do termo no campo da teoria literária por Jacques Lecarme, em 1984, que o aplica para tratar de obras anteriores à cunhagem do termo. O quarto é a distinção de tipos

⁸ As tensões envolvidas no termo *autoficção* são, inclusive, um *topos* na literatura secundária, cf. NORONHA, Jovita. Apresentação. In: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p. 8, e GRONEMANN, Claudia. *Autofiction*. In: WAGNER-ENGELHAAF, Martina (ed.). *Handbook of autobiography/autofiction*. Berlin: De Gruyter, 2019, p. 241.



de autoficção, em 1989, por Vincent Colonna, que torna o neologismo aplicável a um vasto conjunto de obras da história da literatura. O quinto ato é a realização do colóquio *Autofictions & Cie*, que marca um esforço de reunir as reflexões sobre a noção em um diálogo entre acadêmicos e escritores. Detenhamo-nos um pouco mais em cada um desses atos.

Philippe Lejeune inicia a conferência “Autoficções & cia: peça em cinco atos” com a descrição do seguinte quadro apresentado em seu artigo “Le pacte autobiographique”:

<i>Nome do personagem</i> → <i>Pacto</i> ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Ficcional	1 ^a <u>ROMANCE</u>	2 ^a <u>ROMANCE</u>	
= 0	1b <u>ROMANCE</u>	2b <u>Indeterminado</u>	3a <u>AUTOBIOGRAFIA</u>
Autobiográfico		2c <u>AUTOBIOGRAFIA</u>	3b <u>AUTOBIOGRAFIA</u>

Em tal quadro distinguem-se dois tipos de pacto, “ficcional” e “autobiográfico”, e de relação entre nome do protagonista e do autor, “heteronímia” ou “homonímia”. Há ainda os casos em que o pacto e o nome do protagonista permanecem incógnitos. O objetivo de Lejeune naquela altura era explicar o que faz com que uma obra seja entendida como autobiografia ou romance e quais elementos sustentam essa diferenciação. Ele observara que a dimensão paratextual – sobretudo, peritextual – fornece importantes indicações sobre que tipo de pacto se estabelece com o leitor (por exemplo, a indicação do subgênero). A ideia defendida é a de que o pacto autobiográfico implica uma espécie de contrato entre leitor e autor, baseado num “pacto referencial” em que o autor, implicitamente, diz, em casos raros, “[eu] juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade”⁹, e, mais frequentemente, assume um princípio de “honestidade” sobre como os fatos “lhe parecem”. Por outro lado, o pacto ficcional ou romanesco realiza-se na “prática patente da não-identidade” e “atestação de fictividade”.¹⁰ Nos casos indeterminados, em que o nome do personagem ou o pacto ficam ocultos, resta ao paratexto ou ao texto esclarecer o caráter da obra.

Foram as “casas contraditórias” ou “cegas” do quadro de Lejeune que levaram à cunhagem da noção de “autoficção”. Na conferência de 1992, Lejeune, de maneira autocrítica, afirma que operou “como se fechasse com tijolos as janelas das casas que vão ser demolidas para evitar invasores”, e ressalta: “Todos nós temos nossas cegueiras”.¹¹ Essas considerações tardias indicam que,

⁹ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p. 36.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 27.

¹¹ *Idem*, *Autoficções & cia.: peça em cinco atos*. In: NORONHA, Jovita (org.), *op. cit.*, p. 21.

em 1992, ele reconhece a questão colocada pelo neologismo que marca a “descoberta” e “invenção” do subgênero.

Segundo ato. Serge Doubrovsky escreve em carta de 1977 a Lejeune:

Lembro-me que ao ler seu estudo na revista Poétique, marquei aquele trecho... Estava então em plena redação e aquilo me dizia respeito, me atingiu em cheio. Mesmo agora ainda não estou certo do estatuto teórico de meu empreendimento, não me cabe decidir, mas fiquei com muita vontade de preencher aquela “casa” que sua análise deixara vazia, e foi um verdadeiro desejo que subitamente ligou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo senão às cegas, pelo menos na penumbra.¹²

O empreendimento a que Doubrovsky se refere é *Fils*¹³, livro que preenchia a “casa vazia”. Em tal obra, o escritor, a um só tempo, trabalha no campo da linguagem romanesca e faz de um S. D., Serge ou Doubrovsky o protagonista e narrador – que, assim como o autor, é professor universitário em Nova York. Quer dizer, agora há um invasor naquela casa que Lejeune havia tentado cimentar. E tal invasor não apenas põe-se a complicar a divisão entre pacto autobiográfico e ficcional, ele cria um termo para categorizar seu empreendimento: “autoficção”. O neologismo é utilizado pela primeira vez na quarta capa de *Fils*: “Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fils de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música”.¹⁴

Doubrovsky não dá maiores detalhes sobre seu entendimento de autoficção. Contudo, alguns aspectos de sua compreensão aparecem no trecho e podem ser derivados de características de seu livro. Em primeiro lugar, nota-se que “ficção” não diz respeito à invenção de um espaço ficcional destacado da vida do autor, já que ele afirma referir-se a “acontecimentos reais”. O termo é utilizado na acepção de “modelar” a linguagem e não de “inventar” um mundo fictício, dimensão sinalizada pela ideia de que ele realiza uma “aventura da linguagem”, procura encontrar “fios de palavras” em suas aliteraões, assonâncias e dissonâncias. Em segundo lugar, o “auto” diz respeito ao fato de ele realizar essa aventura linguística em uma obra em que há “homonímia” entre autor e personagem. Dado o narrador utilizar a primeira pessoa do singular, identificando-se com o protagonista, pode-se dizer que autoficção, em *Fils*, implica identidade onomástica entre “autor”, “narrador” e “protagonista”. As mesmas características são exploradas novamente por Doubrovsky em *Un amour de soi*, de 1982.

Terceiro ato. O começo do reconhecimento de um campo da autoficção dá-se apenas em 1984, quando Jacques Lecarme escreve um verbete para a *Encyclopaedia universalis* em que nota a existência de livros que seriam autoficcionalis antes da cunhagem do termo ou sem recorrer a ele. Lecarme observa experimentos similares em escritores como Louis-Ferdinand Céline, André Malraux, Patrick Modiano e Roland Barthes. O mapeamento de Lecarme, nota Lejeune, afrouxa a definição de autoficção até englobar “todas as tentativas

¹² DOUBROVSKY, Serge *apud* LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia., *op. cit.*, p. 22 e 23.

¹³ Ver DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

¹⁴ *Idem apud* LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia., *op. cit.*, p. 22.

intermediárias entre a autobiografia claramente declarada como tal e a ficção não autobiográfica”.¹⁵ Para ser justo, a rigor, apelando a traços estilísticos e à exploração de zonas de ambiguidade, Lecarme faz convergir para a autoficção tanto obras memorialísticas quanto obras no campo do romance autobiográfico. O ponto é que livros que assinalam proximidade com o pacto autobiográfico (por referirem-se à história de uma vida) ou com o pacto ficcional (por estabelecerem um universo ficcional demarcado, ainda que o protagonista porte índices que o aproximem do autor) são tratadas como autoficcionais.¹⁶

Quarto ato. Em outra tentativa de delimitar o campo e a história da autoficção, em 1989, Vincent Colonna amplia a compreensão do termo, vinculando-o à história da literatura. Ele mantém a “homonímia” como traço vinculado ao “auto”, mas promove um deslocamento naquilo que poderia ser entendido como ‘ficcional’. Em relação à “ficção”, “ele dá à palavra, com muita legitimidade, um sentido completo e amplo abrangendo tanto o ficcional (a forma literária) quanto o fictício (a invenção mesma do conteúdo)”.¹⁷ Colonna experimenta, portanto, uma nova definição de autoficção, reconhecendo dentro do subgênero quaisquer romances em que houvesse homonímia entre autor e protagonista. Desse modo, ele inclui sob tal termo tanto obras que permanecem trabalhando sobre fatos reais quanto que se propõem a inventar um mundo ficcional – o que as distinguiria seriam os adjetivos adicionados a autoficção: “fantástica”, “autobiográfica”, “especular” e “intrusiva”.¹⁸

Quinto ato. No mencionado colóquio ganhou importância a reunião de críticos e escritores para discutir uma noção que permanecia indeterminada. Não se pretendia encerrar a discussão em um consenso, o propósito era justamente discutir práticas e diferenças que apareciam no vasto universo ligado à autoficção. O encontro, de certo modo, marca a institucionalização do debate.

Apesar do dissenso prosseguir, três traços característicos da autoficção costumam ser ressaltados: recorrente homonímia entre autor e protagonista (em sua ausência, os paratextos podem indicar autoficcionalidade);

¹⁵ LEJEUNE, Phillipe, *Autoficções & cia.*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ Apesar das fronteiras entre autobiografia, ensaio memorialístico, romance autobiográfico e autoficção ser um tema controverso, cabe propor algumas distinções. A autobiografia caracteriza-se pelo “pacto autobiográfico”, sustentado por uma dimensão referencial e pelo compromisso de honestidade, e se liga à narrativa de uma vida tomada em seu percurso global (cf. LEJEUNE, Phillipe, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, e SCHWALM, Helga. *Autobiography*. In: WAGNER-ENGELHAAF, Martina (org.), *op. cit.*, p. 503-519). A referencialidade e honestidade compõem o *memoir*, que, diferentemente da autobiografia tradicional, centra-se nas memórias de eventos ou fatos específicos referentes à vida, por assim dizer, pública do autor (cf. LAHUSEN, Christiane. *Memoirs*. In: WAGNER-ENGELHAAF, Martina (org.), *op. cit.*, p. 626). Já o romance autobiográfico admite-se como obra de ficção, criando um mundo ficcional mais amplo, de maneira que o ‘autobiográfico’ diz respeito aos índices que, admitidamente ou não, aproximam o autor do protagonista (cf. MISSINNE, Lut. *Autobiographical novel*. In: ENGELHAAF, Martina (org.), *op. cit.*, p. 464 e ss.).

¹⁷ LEJEUNE, Phillipe, *Autoficções & cia.*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ A autoficção fantástica seria aquela em que o autor “transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal” (COLONNA, Vincent. *Tipologias da autoficção*. In: NORONHA, Jovita (org.), *op. cit.*, p. 39), casos de *A divina comédia* e *Em busca do tempo perdido*. Na autoficção autobiográfica o escritor é “o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (*Idem, ibidem*, p. 44), casos das obras de Doubrovsky, Ernaux e Knausgaard. A autoficção especular seria aquela em que “o realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta” (*idem, ibidem*, p. 53), sendo exemplos *Se um viajante numa noite de inverno* de Calvino, e *O improviso de Versailles* de Molière. Por fim, a autoficção intrusiva (autoral) seria aquela em que “o avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (*idem, ibidem*, p. 56), caso de *Le père Goriot* de Balzac.

aproximação entre o mundo ficcionado e o vivido, de modo que haja vínculo com experiências reais (sendo “ficção” derivada da inventividade da linguagem e da memória¹⁹); e tendência a focar um momento específico de determinada trajetória de vida. É importante ainda notar que, recentemente, o termo passou também a ser utilizados em campos que não o literário, por exemplo, na dança, na *performance* e no documentário.²⁰ O reconhecimento da autoficcionalidade de obras extraliterárias é importante para este artigo, pois, embora sejam frequentes as discussões sobre o tema citarem Agostinho, Rousseau e Montaigne como precursores do subgênero, não foi dada ainda a devida atenção a tal fenômeno na filosofia. Nesse contexto, mesmo uma obra distinta como *Ecce homo*, de Friedrich Nietzsche, costuma ser remetida à autobiografia – o que me parece limitar sua interpretação e comprometer a entrada dos leitores.

Ficcionalidade e intervenção cultural em *Ecce homo*: uma autoficção filosófica

Ecce homo: como alguém se torna o que é [Ecce homo: wie man wird, wie man ist] foi escrito por Nietzsche no final de 1888, quase um século antes do surgimento do neologismo autoficção. Por outro lado, em finais do século XIX, autobiografia já era um subgênero conhecido. O livro, todavia, enquadra-se mal em tal categoria. Diferentemente das autobiografias convencionais, Nietzsche não apresenta uma história de sua vida e formação, embora utilize a voz em primeira pessoa e trate lateralmente de eventos de sua existência. Ele investe, sobretudo, em uma autocrítica de sua própria obra e na demonstração de sua capacidade para intervir na cultura. O filósofo coloca o foco de sua narrativa sobre sua posição como crítico cultural, em especial, como crítico da moral cristã, conectando seu percurso intelectual a tal empreendimento.

Devido a essas peculiaridades, a categorização da obra tem desafiado os intérpretes. Para citar alguns exemplos, Alexander Nehamas notou que *Ecce homo* “brinca com a forma da autobiografia”²¹, Sandro Fornazari que o livro poderia ser denominado uma “autobiotipografia”²² e Daniela Langer que se trataria de um experimento de “autoencenação”²³, concepções que o ligam ao campo literário. A ideia de que *Ecce homo* “brinca”, “joga”, “atua” [*plays*] com a autobiografia sinaliza o deslocamento no subgênero produzido pela obra. O uso do termo autobiotipografia demarca que Nietzsche apresenta um determinado tipo, delineia uma imagem, um personagem que liga a seu nome. A afirmação de que ele realiza uma “autoencenação” enfatiza que o filósofo “encena” um “si mesmo”, isto é, coloca certo “Nietzsche” no palco de seu pensamento. Uma compreensão compartilhada por tais interpretações é: no livro, o filósofo faz de si um personagem não propriamente criando uma existência em absoluto fictícia, mas ficcionando aspectos de sua vida como forma de sustentar seu empreendimento de intervenção cultural.

¹⁹ Esse aspecto da autoficção foi acentuado em GRONEMANN, Claudia, *op. cit.*, p. 243.

²⁰ A expansão do uso da noção de autoficção foi observada em NORONHA, Jovita (org.), *op. cit.*, p. 8.

²¹ NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche: life as literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 19.

²² FORNAZARI, Sandro. *Sobre o suposto autor da autobiografia de Nietzsche: reflexões sobre Ecce Homo*. Ijuí: Unijuí, 2004, p. 111.

²³ LANGER, Daniela. *Wie man wird, was man schreibt: Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*. Munique: Fink, 2005, p. 168.

As discussões recentes sobre autoficção têm notado que a escrita de si possui uma função, por assim dizer, tanto “terapêutica” quanto “interventiva”.²⁴ Essas duas direções da autoficção estão presentes em *Ecce homo*. Um excerto integrado à obra após o “Prólogo” e antes do “Sumário”, indica esse aspecto:

*Neste dia perfeito, em que tudo amadurece e não só a videira doura [wo Alles reift und nicht nur die Traube braun wird], caiu-me na vida um raio de sol [fiel mir eben ein Sonnenblick auf mein Leben]: olhei para trás, olhei para a frente, jamais vi tantas e tão boas coisas de uma só vez. Não foi em vão que enterrei hoje meu quadragésimo quarto ano, era-me lícito sepultá-lo – o que nela era vida está salvo, é imortal. A Transvaloração de todos os valores, os Ditirambos de Dioniso e, por fim, o Crepúsculo dos ídolos – tudo dádivas desse ano, aliás de seu último trimestre! Como não deveria ser grato à minha vida inteira? – E assim me conto a minha vida.*²⁵

Em seus cadernos de anotação, tal excerto marca o início da escrita da obra, portando índices valiosos para a compreensão de *Ecce homo* como autoficção. Além do uso de metáforas, aliterações e assonâncias, um fato de sua vida é apontado: o começo da escrita do livro no dia de seu aniversário de 44 anos. Contudo, esse elemento autobiográfico mostra-se em sua complexidade ao observarmos o início e o final da passagem. Nietzsche olha para sua existência de um ponto de vista específico: na imagem de um dia perfeito [*vollkommenen Tage*], que se achega inteiro sob um raio de sol de amadurecimento. Esse é o olhar em que ele se conta a sua vida com gratidão. *Ecce homo* explicitamente opera com a dimensão inventiva do narrar-se uma vida. Além disso, mais do que contar o curso de uma vida, trata-se de escrever sobre os rumos de seu pensamento. Aliás, se ele é “grato”, em parte, isso relaciona-se com seu encontro da ‘tarefa’ que o leva a confrontar o ambiente cultural.

Esse propósito do livro aparece em carta do final de 1888 de Nietzsche a seu editor C. G. Naumann, em que *Ecce homo* é apresentado como “extenso prólogo”²⁶ à obra *A transvaloração de todos os valores*.²⁷ Tal nome, naquela altura, refere-se a *O anticristo*²⁸, e a mesma expressão é utilizada por ele, um pouco antes, como signo da tarefa de sua filosofia no “Prólogo” de *Crepúsculo dos ídolos*.²⁹ O termo transvaloração, *Umwertung* é formado pelo prefixo “um” – que indica movimento e pelo substantivo “Werte”, que se traduz por valor. Com tal noção, Nietzsche indica uma modificação nos valores estabelecidos. Não se trata de alegar que seu pensamento levaria à dissolução de tais valores, mas de ressaltar a necessidade de se ver a transitoriedade e o esvaziamento da possibilidade de uma fundamentação forte deles após admitirmos a perspectividade da visão humana. Nietzsche, portanto, relaciona a transvaloração a uma crise



²⁴ Acerca da dimensão ‘terapêutica’ da autoficção, ver GRONEMANN, Claudia, *op. cit.*, p. 242. No que concerne ao aspecto interventivo, ver DIX, Hywel. *Autofiction and cultural memory*. Nova York: Routledge, 2022, p. 2.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015, p. 19.

²⁶ *Idem*, *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Paris: Nietzsche Source, 2009, BVN-1888 1139. Disponível em <<http://www.nietzschsource.org/#eKGWB>>. Acesso em 27 abr. 2023.

²⁷ *Idem*, *A transvaloração de todos os valores*. São Paulo: Moderna, 1993.

²⁸ *Idem*, *O anticristo*. São Paulo: Lafonte, 2019.

²⁹ *Idem*, *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

vigente na cultura ocidental no final do século XIX e, provocativamente, liga o termo a uma obra intitulada *O anticristo*.

Não é possível, aqui, aprofundar a discussão sobre o projeto da “transvaloração de todos os valores”. O crucial é: assim como tal noção está ligada a *O anticristo*, *Ecce homo* remete à apresentação de Jesus por Pilatos no momento da crucificação. Esse paralelo indica que o “Nietzsche” mostrado na obra não pode ser dissociado do enfrentamento com o cristianismo. Por isso, na primeira sentença do “Prólogo” de *Ecce homo*, lê-se: “Prevedo que dentro em pouco tempo devo dirigir-me à humanidade com a mais séria exigência que jamais lhe foi colocada, parece-me indispensável dizer quem sou”.³⁰ Um pouco adiante, ele completa: “Não sou, por exemplo, nenhum bicho-papão, nenhum monstro moral [...]. Derrubar ídolos (minha palavra para ‘ideais’) – isto sim é meu ofício”.³¹ Nesse sentido, o título, o excerto e o início do “Prólogo” do livro, delinham seu centro de irradiação. Por mais que a ideia de dizer “quem sou” dê margens para a associação com a autobiografia, no conjunto, nada indica que a obra seja tomada pelo próprio autor como tal. Aliás, o uso de um título que remete à crucificação de Jesus e um subtítulo que apela ao pronome impessoal alemão “man” contrastam com elementos considerados por Lejeune sinalizadores do caráter autobiográfico (como a descrição do subgênero ou expressões como “minha vida” e “minha formação”).

Notemos, agora, os títulos dos capítulos que compõem *Ecce homo*: “Por que sou tão sábio”, “Por que sou tão inteligente”, “Por que escrevo livros tão bons”, “Por que sou um destino”. Sob um prisma autobiográfico, esses títulos parecem mera manifestação narcísica e megalômana. No entanto, em primeiro lugar, Nietzsche não nos diz quase nada sobre sua biografia; em segundo lugar, a designação dos capítulos pode ser vinculada à tensão sugerida pelos elementos paratextuais. Se o nome da obra, o “Prólogo” e o excerto desenharam um confronto com o cristianismo e com a própria imagem de Jesus, o título dos capítulos segue a mesma direção com a recusa da “humildade”. E todos esses elementos são, de fato, paratextuais, estando localizados antes do desenrolar da narrativa. Nietzsche fornece, pois, indicações de que a despeito da tonalidade pessoal não se está diante de uma autobiografia – vale reforçar, denominação que ele jamais utiliza. Aliás, o modo como Nietzsche descreve a si no interior dos capítulos possui traços autoficcionais. O primeiro capítulo de *Ecce homo*, “Por que sou tão sábio”, é aquele que concentra as poucas observações de Nietzsche sobre sua origem familiar e vida pregressa.³² Duas delas são importantes por

³⁰ *Idem*, *Ecce homo*, *op. cit.*, p. 15.

³¹ *Idem*.

³² O outro capítulo de tonalidade mais biográfica é o segundo, “Por que sou tão inteligente [Klug]”, em que Nietzsche descreve algumas de suas escolhas em relação à alimentação, clima, lugar e distração. Também nesse caso, como mostra o início do capítulo, a questão fundamental é a criação de uma tensão com a moral religiosa. Nietzsche começa: “Por que sei algo mais? Por que sou enfim tão inteligente? Nunca refleti sobre problemas que não o são – não me desperdicei. – Autênticas dificuldades religiosas, por exemplo, jamais experimentei”, e completa um pouco adiante, “‘Deus’, ‘imortalidade da alma’, ‘salvação’, ‘além’, puras noções, às quais não dediquei atenção nenhuma, tempo algum, mesmo quando criança – talvez não fosse infantil bastante para isso. [...] De maneira bem outra interessa-me uma questão da qual depende mais a ‘salvação da humanidade’ do que de qualquer curiosidade de teólogos: a questão da alimentação”. NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*, *op. cit.*, p.18 e 19. Esse início de capítulo é relevante porque Nietzsche investe no tipo de tensão que percorre o livro, contra as questões relativas a um além-mundo valorizado pelo cristianismo, ele enfatiza a importância das coisas terrenas, deste mundo. Tratei mais longamente desse tema em MOURA, Gabriel Herkenhoff Coelho. Aspectos filosóficos da narrativa do *Ecce homo* de Nietzsche: uma perspectiva em autoencenação. *Griot: Revista de Filosofia*, v. 20, n. 3, Amargosa, 2020.

revelarem a relação entre a descrição nietzschiana de si – de caráter ficcional e até ligeiramente fictício – e seu projeto filosófico.

Ele começa o capítulo com a seguinte afirmação: “A fortuna de minha existência, sua singularidade talvez, está em sua fatalidade: diria, em forma de enigma, que como meu pai já morri, e como minha mãe ainda vivo e envelheço”.³³ O enigma parece embaralhar o fato biográfico da morte do pai e do envelhecimento da mãe com sua própria circunstância como intelectual ignorado e produtivo, e, em geral, com a transitoriedade da existência. A apresentação do enigma ganha um sentido ainda mais preciso na continuação do texto. Nietzsche sintetiza aquela duplicidade genética reconhecendo-se como alguém que é “*décadent*” e “começo”, alguém que experimenta intimamente o caráter transitório das coisas mundanas, inclusive nossos valores. No final da primeira seção do primeiro capítulo, justamente essa cumplicidade com morte e vida é apontada como “razão primeira porque talvez somente para mim seja possível uma ‘transvaloração de todos os valores’”.³⁴ Nesse sentido, “dizer *quem sou*” articula-se com a tentativa de intervenção cultural. Por ser experimentado nas passagens que compõem a existência, ele seria capaz de reconhecer na cultura ocidental uma dissolução e possibilidade de ultrapassamento.

É também um desafio da cultura que está no pano de fundo da segunda passagem de “Porque sou tão sábio” em que um elemento biográfico assume posição relevante na narrativa de Nietzsche. Uma história familiar emerge como elemento explicativo de sua distância do nacionalismo alemão, este, segundo ele, sintoma do estreitamento de perspectiva que se alastrava pela Europa. O apelo à identidade nacional derivaria da incompreensão das relações múltiplas e cruzadas que formaram a cultura europeia. Contra tal tendência sectária, ele apresenta-se como “bom europeu”, algo que relaciona ao seguinte histórico familiar: “meus antepassados eram nobres poloneses [...]. Se penso no quão frequentemente em viagens sou abordado como polonês, [...] poderia parecer que pertenço aos alemães malhados”.³⁵ Ele continua a passagem tratando da inserção de sua avó e sua bisavó no círculo de Goethe – que ele reconhece, em *Crepúsculo dos ídolos*, como acontecimento europeu, não tanto alemão.

Ambas as histórias são admitidas como problemáticas em sua correspondência³⁶, de modo que o compromisso com o “pacto referencial” mostra-se secundário. Em primeiro plano está o propósito de manifestar o desacordo com os caminhos da cultura ocidental e alemã.

Nietzsche não é claro sobre as ambiguidades de seu escrito. Porém, a dimensão autoficcional da narrativa fica bastante evidente no último capítulo de *Ecce homo*, “Por que sou um destino”. O capítulo, cujo propósito é sublinhar os motivos de seu anticristianismo e sua significância para a cultura, é

³³ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*, op. cit., p. 21.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 22.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 24.

³⁶ Em rascunho de carta de 17 de dezembro ao escritor francês Jean Boudeau, Nietzsche escreve acerca da mesma história contada em *Ecce homo*: “Atrevo-me a dizer que meus antepassados, na quarta geração, eram membros da nobreza polonesa; que minha bisavó e minha avó por parte paterna pertencem à época de Weimar de Goethe”. NIETZSCHE, Friedrich. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, op. cit., BVN-1888, 1196. A possibilidade de uma relação de sua avó com Goethe aparece pela primeira vez em 6 de julho 1887, fruto do contato de Nietzsche com um investigador goethiano que suspeitava ter descoberto que ela seria a “Muthgen” que aparece no diário do poeta. Em 17 de julho, contudo, Nietzsche já reconhece a impossibilidade de sua avó Erdmuthe ser a ‘Muthgen’, já que ela nasceu em 1778, mesmo ano em que o apelido é registrado no diário. Cf. *Idem, ibidem*, BVN-1887, 873, 876.

introduzido por uma descrição de si. Nietzsche apresenta-se em três imagens: “Eu não sou homem, sou dinamite”; “Não quero crentes, creio ser demasiado malicioso para crer em mim mesmo”; e “Eu não quero ser um santo, seria antes um bufão...”.³⁷ Com tais observações, ele indica a posição crítica que assume (o tom alto corresponde à metáfora da “dinamite”) e acautela-nos em relação à sua descrição (afinal, ele é “malicioso” e “bufão”). Ele prossegue apontando motivos para colocar-se contra a moral cristã: ela estabelece “o bom” como o humilde e compassivo sem reconhecer seu modo de dominação e sua crueldade para com o alheio; ela apela à “antinatuzza” com sua condenação da sensualidade e da sexualidade, aspectos cruciais para a vida; e ela valoriza um “além-mundo” em detrimento “deste mundo”, tornando as questões terrenas e mundanas coisas imundas. Na seção nove, que encerra o livro, ele escreve apenas: “Compreendeu-se a mim? Dioniso contra o Crucificado”.³⁸ Este final é a própria expressão do modo como Nietzsche ficciona a si mesmo. O personagem que Nietzsche assume é de uma tensão anticristã, dionisíaca, ligada aos movimentos cíclicos da terra.

Essa linguagem enigmática e metafórica, em que Nietzsche apresenta-se por imagens, ficcionaliza acontecimentos, polemiza e cria suspeitas sobre o próprio escrito, torna difícil a assimilação de *Ecce homo* à autobiografia e torna plausível sua aproximação da autoficção. As controvérsias em torno da obra não se dissipam assim, mas podem ser olhadas através de outro prisma: sua voz em primeira pessoa cheia de aliterações, metáforas, enigmas e hipérboles mostra-se não mera megalomania e loucura (como sugerem as leituras psicológico-biográficas), mas exercício literário de um filósofo engajado na cultura. No lugar de assumir a tendência autobiográfica de narrar a história de uma vida, *Ecce homo* faz de uma vida, escrita com camadas ficcionais e mesmo fictícias, oportunidade para pensar e intervir em uma cultura.

Outras notas sobre filosofia e literatura a partir da autoficção de *Testo junkie*

A aproximação de *Ecce homo* da *autoficção* suscita, certamente, problemas. Um deles, já mencionado, é: isso não implica a sobreposição de campos descontínuos, com características próprias? Conforme nos lembra Habermas, a obra filosófica estabelece um tipo de relação com o mundo vivido que, em geral, não se espera da literatura. Entretanto, como tentei indicar, o característico hibridismo do subgênero da autoficção cria alguns problemas para esse argumento. Embora a autoficção não se insira propriamente no “pacto referencial” vinculado ao “pacto autobiográfico”, no modo como é praticada por escritores como Serge Doubrovsky, Annie Ernaux e Karl Ove Knausgaard, ela não rompe com toda referência ao mundo vivido, porém refere-se a ele sem estabelecer o mesmo tipo de relação que o leitor mantém com a autobiografia. Se questões relativas à veracidade podem se fazer presentes, o centro de interesse tende ser a própria narrativa e aquilo que ela diz respeito ao mundo compartilhado e aos desafios suscitados pela vida em certa época e cultura. Nesse sentido, tais abordagens do subgênero têm caminhado por vias que também realinham a ideia

³⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, op. cit., p. 102.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 109.

de que o pacto ficcional está ligado à criação de um “mundo fictício” bem separado do “mundo real”. Trata-se menos de criar um universo ficcional próprio, e mais de reconhecer os artifícios da memória e da linguagem que dão novo brilho a experiências e a mundos familiares aos leitores.

Uma segunda questão pode ser levantada: encontrar uma única obra filosófica com tais traços não faz com que a discussão se torne apenas curiosidade de especialista? A pergunta é, em parte, justa. Mas creio que a reflexão deste artigo contribui para a compreensão do lugar da filosofia na chamada “cultura literária”, aquela em que os escritos filosóficos passam a participar do diálogo cultural já desprovidos da pretensão de revelar verdades derradeiras e assumindo-se como abertura a “pequenas verdades” humanas e mundanas. Além disso, apenas dentro da especialidade, trata-se de colocar em novos termos a visão que temos não apenas sobre uma obra, porém sobre o proceder de um filósofo como escritor e, sendo ele considerado um dos inauguradores da filosofia contemporânea, sobre sua inserção em uma época de transição intelectual e cultural. Outro aspecto a ser levado em consideração é: a tonalidade autobiográfica explorada por Nietzsche não é fato isolado na filosofia. Além de Agostinho, Rousseau e Montaigne serem citados como precursores do campo da autoficção por serem incontornáveis para a tradição autobiográfica, recentemente, uma obra filosófica operou em uma dimensão profundamente autoficcional enquanto se pretendeu, assim como *Ecce homo*, um exercício de intervenção cultural. Refiro-me a *Testo junkie* (2008) de Paul B. Preciado.

Diferentemente de Nietzsche, na abertura do ensaio, Preciado esclarece sobre o texto: “Este livro não é uma autobiografia, mas um protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona a respeito do corpo e dos fetos de B. P. Um ensaio corporal. Uma ficção, na verdade. Se for preciso levar as coisas ao extremo é uma ficção autopolítica ou uma autoteoria”.³⁹ O termo “autoficção” não é usado. No entanto, ele paira quase como consequência da afirmação de que o ensaio não é uma autobiografia, mas uma “ficção autopolítica”. Há dois pontos interessantes nessa descrição de Preciado: o uso de testosterona é acontecimento experimentado pelo autor em sua transição de gênero; e a ideia de que se trata de uma ficção autopolítica aponta para sua exploração da linguagem como forma de intervenção na cultura a partir de si.⁴⁰ A respeito do primeiro ponto, são notáveis os fatos de que Paul utiliza a sigla B. P., que remete a Beatriz Preciado (nome pelo qual era conhecido antes de tornar-se um homem transgênero), e narra 236 dias de seu processo de “intoxicação” por testosterona. No que concerne ao segundo ponto, o emprego de siglas para substituir nomes próprios (estratégia utilizada também por Doubrovsky em *Fils*), a reflexão metalinguística e o tipo de linguagem empregada sugerem tanto o caráter literário do ensaio quanto sua inserção nas disputas no interior da cultura. É importante observar: esses traços em nada impedem a obra de permanecer no

³⁹ PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 13.

⁴⁰ Em um artigo publicado no jornal *El País* em 2019, Preciado apresenta uma das dimensões políticas do processo vivenciado em sua transição de gênero: “Ser trans é desejar um processo de crioulização interior: aceitar que só somos nós mesmos graças à – e através da – mudança, da mestiçagem, da mistura. A voz que a testosterona impulsiona em minha garganta não é uma voz de homem, é a voz do cruzamento. A voz que treme em mim é a voz da fronteira”. *Idem*, Ser “trans” é cruzar uma fronteira política. *El País*, Cultura, Ideias, Madri, 10 abr. 2019. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/09/cultura/1554804743_132497.html>. Acesso em 12 maio 2023.

campo da filosofia, inclusive como “autoteoria” – como expressão de questões teóricas que são experimentadas intimamente.

Além do intenso diálogo com filósofos como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Antonio Negri, Judith Butler e Donna Haraway, Preciado – em atitude compatível com o pensamento contemporâneo – pretende refletir sobre grandes conjunturas e desafios hodiernos sem pressupor a posse de uma verdade de nível mais profundo e superior. Dessa forma, *Testo junkie* insere-se performaticamente no contexto pós-metafísico da filosofia, aspecto evidenciado quando, ainda no primeiro parágrafo da “Introdução”, ele salienta que não lhe interessa fazer a confissão de uma suposta verdade privada:

Meus sentimentos, pelo fato de serem exclusivamente meus, não me interessam: pertencem a mim e a mais ninguém. Não me interessa sua dimensão individual, mas sim como são atravessados pelo que não é meu. Ou seja, por aquilo que emana da história de nosso planeta, da evolução das espécies, dos fluxos econômicos, dos resíduos das inovações tecnológicas, da preparação para as guerras, do tráfico de escravos e de mercadorias, da criação de hierarquias, das instituições penitenciárias e de repressão, das redes de comunicação e vigilância, da sobreposição aleatória de técnicas e de grupos de pesquisa de mercado e de blocos de opinião, da transformação bioquímica da sensibilidade, da produção e distribuição de imagens pornográficas. Para alguns, este texto poderá representar um manual de bioterrorismo de gênero em escala molecular. Para outros, será apenas um ponto em uma cartografia da extinção. Neste texto, o leitor não chegará a uma conclusão definitiva sobre a verdade do meu sexo ou a profecias sobre o mundo que virá.⁴¹

A dimensão autoficcional do ensaio de Preciado radicaliza a percepção de que a filosofia não pode mais esperar revelar e ter posse de um saber que resolva de uma vez por todas como são as “coisas em si”, o que Schopenhauer nomeou “enigma do mundo”. Em vez desse tipo de pretensão, o viés pessoal serve de abertura a uma perspectiva nascida neste mundo compartilhado e que, por isso, em vez de se fechar em solipsismo, abre-se a um horizonte comungado com os leitores. Em todo caso, seu propósito de intervenção cultural implica a existência de alguma fricção (aliás, assim como Nietzsche, Preciado é afeito ao escrito polêmico como gesto filosófico⁴²). Essa fricção torna-se patente já no título *Testo junkie*: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica e evidencia-se na passagem acima citada. Ele adverte que o escrito poderá ser visto como “manual de bioterrorismo”, o que prepara para um texto escrito em meio às aplicações de testosterona (diga-se, ilicitamente, sem prescrição) que aborda a sexualidade com crueza e os processos técnicos e psicológicos envolvidos na experiência da transição de gênero. Esse é um elemento da “biopolítica” anunciada no título: trata-se de apresentar, através da linguagem, a vida de um corpo

⁴¹ *Idem, Testo junkie, op. cit.*, p. 13 e 14.

⁴² Cabe lembrar que o primeiro livro de Preciado foi o *Manifesto contrassexual* (São Paulo: n-1 edições, 2014), que também no título aponta para o interesse pelas tensões vigentes na época. A proximidade entre os procedimentos polêmicos de Nietzsche e Preciado foi apontada em HADDOCK-LOBO, Rafael. Que ‘corpo’ é esse de Preciado? (Ou que corpos depreciados são esses?). *Concinnitas*, v. 1, n. 32, Rio de Janeiro, 2018, p. 92 e 93.

politicamente ativo e produtivo que, por outro lado, resiste a concepções difundidas e hegemônicas que deslegitimam e confrontam sua existência.⁴³

As tensões estabelecidas ao longo do ensaio não são exercício de radicalidade inconsequente, porém expressão da presença de formas de existência marginalizadas que, ainda assim, partilham algo (o sexo, as drogas, o regime farmacopornográfico⁴⁴) com as formas de vida normalizadas e legitimadas. Importa menos o nível de “objetividade”, de “factualidade” daquilo que é descrito – mesmo que o ensaio seja recortado por diversos capítulos cujo centro propulsor é autobiográfico – e mais a linguagem ser empregada de forma a lançar luz sobre aspectos do mundo vivido por esta época e sublinhar a presença concreta de modos de existência que tendemos a ocultar e buscamos suprimir. Enfim, *Testo junkie* expressa, a um só tempo, a integração da filosofia a uma cultura literária e a percepção de que em meio a essa circunstância – admitindo seus limites – ainda é possível produzir uma intervenção filosófica.

Experimentar com subgêneros literários, reconhecer na estilística um aspecto importante do pensamento apenas coloca em primeiro plano a percepção sobre o lugar da filosofia na cultura após Kant. Indo além, talvez o cuidado no trabalho de expressão em interação com o campo literário seja a explicitação de algo que permanecera soterrado pela crença de que o crucial para os filósofos era explicar o núcleo estruturante da realidade – à maneira dogmática ou à maneira criticista. No limite, os diálogos de Platão podem ser relacionados à sua disputa com o papel central ocupado pela poesia e pelo teatro na cultura grega, do mesmo modo que o sistema de Kant pode ser vinculado à tentativa de resguardar uma posição favorável à filosofia em meio à expansão do terreno e da credibilidade das ciências particulares. Seja naquele marco do pensamento antigo, seja naquele ápice do projeto moderno, a filosofia disputa seu lugar na cultura por intermédio de usos da linguagem – no caso, a forma dramática e o tratado – em interação com seus adversários. Agora, a filosofia que se vê imersa na circunstância pós-metafísica e entende-se partícipe do amplo círculo literário, exacerba o que se ocultava acentuando a materialidade e artificialidade de sua linguagem. Ao fazê-lo, talvez mostre-nos que, consciente ou inconscientemente, a percepção da integração a uma cultura literária foi assimilada por parte da filosofia contemporânea, inclusive com a busca de modos de expressão inseridos no clima da época. Isso é relevante não apenas por sugerir o reconhecimento da atual posição da filosofia no interior da cultura, porém por levantar questões sobre as maneiras que nosso tempo encontra para expressar-se.

⁴³ A noção de biopolítica empregada por Preciado é devedora, sobretudo, do pensamento de Michel Foucault, mas também, secundariamente, de Antonio Negri, que desloca a concepção foucaultiana. Enquanto em Foucault “biopolítica” é o ramo do “biopoder” que se dirige a conjuntos populacionais a fim de governar suas dinâmicas (ver FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 131), em Negri, “biopolítica” frequentemente é utilizado como contraconceito de “biopoder”, referindo-se às formas de existência que continuamente ultrapassam as tentativas de governo dos corpos e das vidas (ver NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 42 e ss.). Preciado explora essa ambiguidade para apontar como os mecanismos de controle são cortados por dinâmicas de resistência, sem que nem mesmo possamos saber qual deles vem primeiro.

⁴⁴ Em uma definição breve, Preciado escreve: “O termo [farmacopornográfico] se refere aos processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual, dos quais a Pílula e a *Playboy* são dois resultados paradigmáticos”. PRECIADO, Paul B. *Testo junkie*, op. cit., p. 36. Em linhas gerais, o argumento do filósofo é que teríamos atravessado para um regime pós-industrial, global e midiático, em que a produção de subjetividade não pode ser pensada sem a administração de drogas que a conformam (e estimulam) e sem mecanismos técnicos de criação e veiculação de imagens desejosas.



No contexto em que a autoficção tornou-se parte do vocabulário e as questões identitárias ganham relevância pública e filosófica, pode-se suspeitar que escrever a si como maneira de ver e dar a ver mundo continuará a ser uma via explorada. Seria isso mero capricho hodierno? Não parece o caso. Embora tal via não possa ser dissociada em absoluto de aspectos da sociabilidade atual passíveis de crítica (como o mergulho na individualidade, o interesse pela vida privada, o culto da personalidade), alguns traços merecem outro tipo de atenção e avaliação. Em outras palavras, aquela via representada pela “escrita de si” no mundo está intimamente vinculada a um percurso intelectual compartilhado também pelos críticos do egocentrismo estimulado pela atomização da sociedade, pela reificação da existência e pela celebração do indivíduo. As tendências pungentes desse início de século XXI podem ser vinculadas à descoberta da condenação humana à perspectiva, da impossibilidade de alcançarmos o ponto de vista de Deus. Portanto, contra a ideia de que a manifestação da singularidade significa um passo no processo de retração do uso público da razão em prol de um esteticismo existencial privado, pode-se argumentar que a perspectiva só se apresenta como tal no mundo – caso contrário, jamais poderia ser ponto de vista, seria apenas elucubração solipsista desencarnada. Ou seja, ter perspectiva significa assumir a presença de mundos comungados com outros, o que implica lançar mão das faculdades que nos ligam e podem nos manter em um solo comum.

Há, é certo, tensões talvez sem resolução na circunstância em que questões individuais são reconhecidas em sua dimensão coletiva, em que as fronteiras entre privado e público tornam-se permeáveis. Preciado, inclusive, atua nessa zona de ambiguidades, reconhecendo no avanço do interesse político e econômico pela subjetividade na microescala, já diagnosticado na ideia foucaultiana de “governamentalidade” e aprofundado e atualizado na concepção de “regime farmacopornográfico”, a contraparte que o sustenta: o afirmar-se de outras formas de existência, de produção e reprodução da vida. Essas duas faces colocam em xeque as pretensões universalistas caras à modernidade não por abandono absoluto do projeto moderno, porém dentro de sua via. O “paradigma da consciência”, na expressão de Habermas, que marca a filosofia moderna levou-nos à percepção de seu enraizamento cultural, de sua multiplicidade de formas, de sua temporalidade, de sua contingência. Assim, a progressiva atenção às questões identitárias – ligada às demandas de proteção e promoção das diversidades e de respeito às minorias – podem ser lidas como acontecimento imanente ao esclarecimento, então, fruto não de uma negação da racionalidade, mas um desdobramento da retidão com que a tomamos em seus limites e produtividade.

Para voltarmos ao tema central deste artigo, autoficção diz respeito a tal conjuntura. A ideia de um si mesmo que modela e é modelado na linguagem aponta para o caráter aberto da apreensão de nós e do mundo enquanto mantém-se indissociável da dimensão pública, comum de nossa existência – já que se realiza justamente através da linguagem e de um repertório cultural compartilhado (ainda que o desloque). E, mais do que isso, lembra-nos que o razoável “dado” não é razão “em si”, que podemos reconhecer uma racionalidade situada, que continuamente descobrimos novos sentidos no mundo, porque podemos nos abrir a outras perspectivas que daí em diante passam a ter interseções com nosso horizonte.

Ecce homo e *Testo junkie* não são, portanto, simples desdobramentos do individualismo e do irracionalismo por adotarem a voz em primeira pessoa do singular e portarem uma pretensão ou teor literário. Pelo contrário, o pensamento contemporâneo reconhece tanto impossibilidade da “visão de lugar nenhum” quanto o potencial de racionalidade portado pelas expressões artísticas – não por dirigirem-se a um *telos* ou basearem-se em uma *ratio*, mas por reunirem um sentido elaborado coletivamente que elas herdam e legam.⁴⁵ Concedendo-se isso, a expressão literária e filosófica de determinadas perspectivas não implica necessariamente isolamento, e sim suscita o encontro de dimensões compartilhadas – mesmo que a singularidade (anticristã em um caso, transexual em outro) implique uma não universalidade própria do não abstrato, da existência concreta. Ou, interessa menos a curiosidade pelos detalhes da vida de indivíduos e mais as questões coletivas diante das quais podemos ser colocados pelos experimentos autoficcionais. Não se trata de celebrar um subgênero como gerador de obras com valor intrínseco, mas de reconhecer que suas manifestações dizem respeito a nós. Nesse caso, para nuançar certa crítica a obras de teor autoficcional⁴⁶, vale dizer: nem toda *mise-en-scène* é mero narcisismo, sobretudo quando percebemos, além do cultivo da expressão, o fundo da cena a revelar alguns fios que formam as tramas do mundo em que existimos juntos.

Artigo recebido em 17 de maio de 2023. Aprovado em 5 de agosto de 2023.

⁴⁵ Note-se que adoto um sentido aberto de “racionalidade”, desvinculando-a do hegelianismo de uma finalidade no processo do mundo e de um sentido de razão como cálculo, privilegiando a ideia da razão como capacidade de reunir e articular um sentido que pode ser comungado com outros. Na filosofia contemporânea, embora não empreguem o termo “racionalidade”, a ideia de que a arte concerne a um sentido do mundo compartilhado na criação e experiência estética aparece em Heidegger e, posteriormente, em Merleau-Ponty, em escritos de 1935 e 1952, respectivamente. Ver HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: *Caminhos da floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002, e MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Penso, porém, principalmente em Gadamer, que afirma: “Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, este não continua a ser um universo estranho em que, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do momento. Nele, mais do que isso, aprendemos a nos compreender, e isso significa que suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência na continuidade da existência. [...] Essa visão negativa, significa positivamente: a arte é conhecimento e a experiência da obra de arte torna esse conhecimento partilhável”. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 168 e 169. O próprio Habermas, que não se dedica propriamente à questão da arte e emprega um sentido mais restrito de razão, ressalta que “a faculdade crítica de valoração [estética]” por não poder ser desvinculada do “procedimento de fundamentação argumentativa” é um “momento da razão”. HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*, op. cit., p. 140.

⁴⁶ Heidegger, por exemplo, frisa: “*Ecce homo* não é nem uma questão de biografia de Nietzsche nem da pessoa do ‘Senhor Nietzsche’”. Na verdade, é uma questão de um ‘destino’, o destino não de um indivíduo, mas da história da era dos tempos modernos, do fim do Ocidente. Contra sua vontade mais íntima, Nietzsche, com outros, tornou-se o estimulador e propagador da intensificação da autoanálise psicológica corporal e espiritual e da *mise-en-scène* do homem”. HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, v. IV: Nihilism. Nova York: Harper & Row, 1991, p. 3 e 4. Tratei brevemente dessa crítica de Heidegger em MOURA, Gabriel Herkenhoff Coelho. Terra e mundo em obra: crítica à tradição estética e arte como *alétheia* em Heidegger. *ArteFilosofia: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP*, v. 19, n. 34, Ouro Preto (no prelo). Um bom exemplar do tipo de crítica de teóricos de literatura à autoficção pode ser visto em DINIZ, Lígia. Nobel para Annie Ernaux desacredita o romance por ‘trair’ a literatura. *Folha de S. Paulo*, Análise, Livros, 2022. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/nobel-para-annie-ernaux-desacredita-o-romance-por-trair-a-literatura.shtml>>. Acesso em 10 abr. 2023

Os sertões: *incipit tragoedia*



400 jagunços prisioneiros, de Flávio de Barros, Canudos, Bahia-BA, 2 out. 1897, fotografia (detalhe).

Henry Burnett

Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), bem como do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Espelho musical do mundo*. Campinas: Phi, 2021. henry.burnett@unifesp.br

Os sertões: incipit tragoedia

The backlands: incipit tragoedia

*Henry Burnett***RESUMO**

O artigo explora as duas primeiras sessões do livro de Euclides da Cunha, *Os sertões*: “A terra” e “O homem”. A partir da leitura de outros autores e de alguns comentadores, tendo a crítica de Nietzsche à modernidade como pano de fundo, analiso a dimensão trágica do homem sertanejo tal como construída por Euclides, sem desconsiderar os movimentos narrativos que produziram o que podemos chamar de uma inversão ética, momento em que o escritor se impôs sobre o jornalista e ex-militar então incumbido de registrar a campanha de Canudos em seu ápice, quando os seguidores de Antonio Conselheiro seriam dizimados pelas tropas do Exército.

PALAVRAS-CHAVE: Euclides da Cunha; Friedrich Nietzsche; tragédia.

ABSTRACT

*The article explores the first two sections of Euclides da Cunha's book *Os sertões*: “The Land” and “The Man”. Based on the reading of other authors and some commentators, with Nietzsche's critique of modernity as background, the article plans to analyze the tragic dimension of the backwoodsman as constructed in Euclides, without disregarding the narrative movements that produced what we may call an ethical inversion, when the writer imposed himself on the journalist and ex-military man then charged with recording the Canudos campaign at its peak, when the followers of Antonio Conselheiro would be decimated by army troops.*

KEYWORDS: Euclides da Cunha; Friedrich Nietzsche; tragedy.



Não é fácil ler *Os sertões* cento e vinte anos depois de sua primeira publicação, em 1902. Não que o livro tenha perdido o viço, mas justamente porque permanece emblematicamente vivo como crônica monumental de um país que, tendo mudado em muitos aspectos, permaneceu aferrado de várias maneiras às mazelas herdadas do longo período de escravidão, sobretudo em relação às questões raciais e sociais, que se estenderam até os dias atuais com uma perenidade que segue nos revelando por dentro, embora os movimentos sociais tenham cumprido desde sempre um papel fundamental de resistência. Na condição de clássico – na acepção que lhe empresta Ítalo Calvino, isto é, como livro que se torna paradigma modelar no cânone literário – foi lido e relido um sem-número de vezes em mais de um século. Por isso, cabe perguntar, antes de mais nada: o que essa obra tem ainda a nos dizer?

A lição maior d'*Os sertões* foi destacada inicialmente por Antonio Candido ao dizer que o livro teria captado “a realidade mais profunda do homem brasileiro do sertão. Por isso há nele uma visão por assim dizer trágica dos movimentos sociais e da relação da personalidade com o meio – físico e social. Trágica, no sentido clássico, de visão agônica em que o destino aparece dirigido de

cima”.¹ À primeira vista causa estranheza que, num texto intitulado “Euclides da Cunha sociólogo”, Candido conclua que “faltou-lhe visão sociológica em mais de um ponto”.² O motivo é revelado na sequência, pois o autor “não percebeu que Canudos, em vez de representar apenas um fenômeno patológico, isto é, de desorganização social, significava também, senão principalmente, desesperada tentativa no sentido de uma nova organização social, uma solução que reforçasse a coesão grupal ameaçada pela interferência da cultura urbana”.³

Sabemos que *Os sertões* resultou, de várias maneiras, no oposto da intenção original de seu autor, ou seja, não um relato parcial da vitória do Exército brasileiro sobre um foco assombrado de resistência monarquista, mas uma compreensão única do homem do sertão, e do crime resultante da campanha de Canudos, operado pelas forças oficiais da então nascente República. Nesse sentido, a primeira hipótese é que o livro revela o mito fundador do Brasil republicano, qual seja, o da opressão/eliminação dos excluídos pelo Estado, ou ainda, da entronização da desigualdade como modelo organizador. Todavia, antes de avançar sobre esta tese, cito a conclusão do texto de Candido, por ser sobre ela que planejo desenvolver algumas considerações tendo a interpretação da tragédia pelo jovem Nietzsche como pano de fundo:

*O homem euclidiano é o homem guiado pelas forças telúricas, engolfado na vertigem das correntes coletivas, garroteado pelas determinações biopsíquicas: – e no entanto, elevando-se para pelejar e compor a vida na confluência destas fatalidades. Semelhante visão não se confunde com o mecanicismo de muitos deterministas do seu tempo, ou anteriores a ele. Em Ratzel, ou em Bukle, não há tragédia: há jogo mútuo quase mecânico entre o homem e o meio. Em Euclides, porém, seu discípulo, podemos falar de sentimento trágico, porque nele as determinantes do comportamento humano, os célebres fatores postos em foco pela ciência, no século XIX, são tomados como as grandes forças sobrenaturais, que movimentam as relações dos homens na tragédia grega. Só o compreenderemos, pois, se o colocarmos além da sociologia – porque de algum modo subverte as relações sociais normalmente discriminadas pela ciência, dando-lhes um vulto e uma qualidade que, sem afogar o realismo da observação, pertencem antes à categoria da visão.*⁴

Note o leitor quantas vezes o crítico utiliza a palavra tragédia e suas variações. Não há exagero da parte de Candido ao afirmar que n’*Os sertões* Euclides da Cunha converteu a ciência em um misticismo particular; no entanto, se há verdade nisso decerto não foi por vontade deliberada, antes porque os fatores geológicos, deterministas, naturalistas etc., não explicavam, para o jovem escritor, ações e modos de vida tão distintas do cidadão republicano, o dito litorâneo, sempre contraposto ao sertanejo, este que o livro acabaria por revelar de modo singular. A insistência de Candido a respeito da dimensão trágica de Canudos é fundamental aqui, ao ponto de tomá-la como ponto de partida organizador destas considerações.⁵ Euclides descreve em três momentos a ideia

¹ CANDIDO, Antonio. Euclides da Cunha sociólogo. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002, p. 181.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 181 e 182.

⁵ A reboque desse uso que Candido faz da noção de trágico, podemos, desde já, introduzir um outro gênero que aparecerá mais de uma vez neste texto, o épico. Minha sugestão é que estão imbricados esses dois gêneros

de que a Guerra de Canudos se passara em um ambiente que podemos chamar de supra-histórico, para utilizar a mesma terminologia de Nietzsche em sua extemporânea “Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida”⁶, no sentido de algo que escapa à história universal e à história do próprio país:

Ali reina a drenagem caótica das torrentes, imprimindo naquele recanto da Bahia facies excepcional e selvagem. Abordando-o, compreende-se que até hoje escasseiem sobre tão grande trato de território, que quase abarcaria a Holanda [...], notícias exatas ou pormenorizadas. As nossas melhores cartas, enfeixando informes escassos, lá têm um claro expressivo, um hiato, Terra ignota, em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealizado de uma corda de serras.⁷

Canudos era uma tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada a sem-número das nossas tradições.⁸

Canudos tinha muito apropriadamente, em roda, uma cercadura de montanhas. Era um parêntese; era um hiato. Era um vácuo. Não existia.⁹

Nas primeiras páginas da seção “A terra” já nos deparamos com uma estranhíssima impressão – esta de que o autor se lança à descrição minuciosa de um não-lugar, o sertão excepcional e selvagem em tudo diverso do que era e talvez ainda seja considerado “brasileiro”, nacional; um outro geográfico e antropológico, descrito na abertura do livro como uma espécie de rito de passagem ao problema de fundo – a campanha de Canudos: sertão-hiato, ignoto, desconhecido e imaginário.¹⁰ A dimensão sociológica fornece, entretanto, um potente campo de visão, porque esse lugar ermo e grotesco, apinhado de miseráveis, na ótica do então centro político, era o Brasil desconhecido e retrógrado que precisava ser eliminado a qualquer custo, numa antecipação mórbida, mas não desprovida de sentido, do Brasil no final do primeiro quarto do século XXI.

O êxito bélico, entretanto, só na aparência foi avassalador. A partir daquele ponto da história republicana, aqueles homens e mulheres que sucumbiram estariam irmanados de Norte a Sul do país de várias maneiras, por seus pares em desamparo e pobreza, pela força cega de seus desejos transgressores, tudo sempre sob o manto da funesta visão racial que nos identifica diante da nossa própria história. A vida sertaneja descrita n’*Os sertões*

em *Os sertões*. Euclides da Cunha, ao se deparar com a dimensão humana e agônica da comunidade de Canudos, parece ter refreado as intenções originais de analisar aquele fato a partir de fontes científicas em voga na época, como o naturalismo e a biologia. Na falta de um referencial teórico seguro, objetivo, o autor se volta para as primeiras representações literárias da guerra, a *Iliada* e a *Odisseia*, de Homero, onde as figuras humanas são tão ou mais importantes que os conflitos, como Ulisses e Aquiles. O comentário de Afrânio Coutinho não poderia ser mais adequado para a leitura que faço do livro de Euclides: “*Os sertões* são uma obra de ficção, uma narrativa heroica, uma epopeia em prosa, da família de *A Guerra e a Paz* [Tolstói], da *Canção de Rolando* [Anônimo], e cujo antepassado mais ilustre é a *Iliada* [Homero]”. COUTINHO, Afrânio. *Os sertões*, obra de ficção. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 out. 1952. São essas conexões que sustentam a utilização da concepção nietzscheana do trágico.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e desvantagem da história para a vida [1874]. In: *Obras incompletas*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões* (edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão). São Paulo: Ubu /Sesc, 2016, p. 23.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 333.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 512.

¹⁰ Não esqueçamos da famosa Nota preliminar em forma de verso: “Aquela campanha lembra um refluxo para o passado/ E foi, na significação integral da palavra, um crime. / Denunciemo-lo.” *Idem, ibidem*, p. 23.

permaneceria de muitas maneiras preservada a partir dali, no entanto não mais como um exemplo isolado, antes como paradigma, porque uma das incontornáveis lições do livro é que devem ser indissociáveis o homem e o meio, portanto a vida e a cultura.¹¹ Dessa maneira, “A terra” pode ser lida não como uma introdução árida ao épico sertanejo, mas como a primeira luta descortinada a ser travada pelos ainda chamados jagunços, que fariam dela uma aliada contra aquele outro, aquele estrangeiro que os desconhecia.

O Sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater. E evitando-o pressente-se de algum modo, como o indicaremos adiante, a inumação da flora moribunda, enterrando-se os caules pelo solo. Mas como este, por seu turno, é áspero e duro, exsicado pelas drenagens dos pendores ou esterilizado pela sucção dos estratos completando as insolações, entre dois meios desfavoráveis – espaços candentes e terrenos agros – as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta batalha surda.¹²

Euclides da Cunha descreve essa relação do homem com o ambiente de várias maneiras, mas é quando o faz através de algumas espécies da flora nativa, como os umbuzeiros (também descreverá os mandacarus, os xiquexiques, os cabeças-de-frade etc.) – “a árvore sagrada do sertão”, que se “alevantam dois metros do chão, irradiantes em círculo, os galhos numerosos”¹³ – que o jogo se torna de fato alegórico e poético, e onde o escritor começa a se impor ao jornalista, ao cientista e ao ex-militar. Ao tentar definir a árvore típica, o observador naturalista parece despreocupado com os rigores científicos. Após descrever a extrema capacidade de adaptação dos umbuzeiros, suas mutações e reações ao tempo, afirma que tais vantagens ele

reparte-as com o homem. Se não existisse o umbuzeiro aquele trato de sertão, tão estéril que nele escasseiam os carnaubais tão providencialmente dispersos nos que o convizinham até ao Ceará, estaria despovoado. [...] Alimenta-o e mitiga-lhe a sede. Abre-lhe o seio acariciador e amigo, onde os ramos recurvos e entrelaçados parecem de propósito feitos para a armação das redes bamboantes. E ao chegarem os tempos felizes dá-lhe os frutos de sabor esquisito para o preparo da umbuzada tradicional.¹⁴

Se o umbuzeiro resguardava o corpo, as juremas cuidavam da alma sertaneja, como um “*haxixe* capitoso, fornecendo-lhe grátis, inestimável beveragem, que os revigora depois das caminhadas longas, extinguindo-lhes as fadigas em momentos, feito um filtro mágico”.¹⁵ Essa embriaguez tomaria o próprio Euclides de assalto. A recepção de *Os sertões* reitera que o escritor chegou em Salvador um e retornou de Canudos outro, como se nota no “Diário de uma expedição”, relato dos primeiros contatos com o clima de guerra já instaurado, enviado como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*. No meio desse

¹¹ Embora não faça parte deste recorte, sobre a ideia de “cor local”, ver o artigo de CARDOSO, Eduardo Wright. A visualização da paisagem nacional: apreensões diversas da cor local em José de Alencar e Euclides da Cunha. *História Unisinos*, v. 22, n. 1, São Leopoldo, jan.-abr. 2018. Sua conclusão é que “o recurso que em Alencar permitia a unidade nacional oferece, em *Os sertões*, cisão e ruptura. Dito de outro modo, a cor local plena de Alencar se esvazia com Euclides, é o momento do paroxismo do recurso”. *Idem, ibidem*, p. 73.

¹² CUNHA, Euclides da, *op. cit.*, p. 49.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 56.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 57.

¹⁵ *Idem*.

mergulho no mesmo do outro [para falar como Viveiros de Castro em seu livro *Metafísicas canibais*¹⁶], o escritor começa a gestar seu livro, que só viria a lume cinco anos depois do fim do conflito.

A intensidade de sua entrega ao projeto aparece ainda na primeira seção, numa surpreendente sugestão feita de modo breve. Após compreender o nível de vínculo do homem do sertão com o meio, de excluir Canudos do esquadro de Hegel, – não será casual encontrar o mesmo movimento na *Crítica da razão negra*, de Achille Mbembe¹⁷, em relação à África –. Euclides inventa uma vastidão pré-histórica de mar: “Imaginamo-los há pouco [os sertões do Norte] numa retrospectiva em que, certo, a fantasia se insurgiu contra a gravidade da ciência, a emergirem, geologicamente modernos, de um vasto mar terciário”.¹⁸ Aqui vemos espelhado uma das mais enigmáticas passagens d’*O nascimento da tragédia*, na seção 5: “Agora nos aproximamos do real objetivo da nossa investigação, voltada para o conhecimento do gênio dionisíaco-apolíneo e de sua obra de arte, ou, pelo menos, para compreensão cheia de intuições do mistério dessa união”.¹⁹ Euclides tem consciência do movimento já que “à parte essa hipótese absolutamente instável, porém, o certo é que um complexo de circunstâncias lhes tem dificultado regime contínuo, favorecendo flora mais vivaz”.²⁰

Como vemos, o sertão de Euclides da Cunha está longe de ser uma representação rígida, baseada em dados confiáveis sobre geografia e clima, da mesma forma que a Grécia de Nietzsche também escapava das delimitações filológicas então vigentes; ambos inventaram os *locus* no interior dos quais refletiram sobre questões que não pertenciam, necessariamente, àqueles lugares. O que n’*Os sertões* escapa da rigidez das fontes manipuladas pelo autor é precisamente que o resta ainda hoje de sua capacidade de elucidar o que, muitas vezes, resulta de uma impossibilidade de entendimento pleno do que se passou de fato entre o Estado e os canudenses. O sofrimento dos sertanejos, tal como registra Euclides da Cunha, não é auferido somente a partir da miséria, da opressão, ou de qualquer outro agente sociológico, “o martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida”²¹, diz ele no final da primeira seção.

Podemos entender melhor aqui o sentido do trágico apontado por Candido. Lembremos novamente que, para o crítico, o destino do homem “aparece dirigido de cima”.²² Para entendermos a dimensão épica na conexão que Euclides estabelece entre a campanha de Canudos e uma narrativa que muito se aproxima da construção homérica, lembremos de uma descrição elaborada por Roberto Machado sobre o conceito de *kleos*: “para atingir a glória é preciso enfrentar a luta e a morte, provando sua *arete*, sua excelência. O *kleos*, o renome, a glória, é a recompensa pelo duro destino do herói. Para obter a

¹⁶ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu, 2018.

¹⁷ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

¹⁸ CUNHA, Euclides da, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 35 e 36.

²⁰ CUNHA, Euclides da, *op. cit.*, p. 62.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 69.

²² CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 181.



imortalidade, a glória imorredoura, é preciso arriscar heroicamente a vida”.²³ Que outro significado pode ter a coragem inamovível dos canudenses em sua decisão de morrerem como uma sociedade jovem, e ainda sem a certeza da glória? A ligação auferida na esteira de Antonio Candido é múltipla e rica, embora não seja possível igualar sua interpretação à de Nietzsche, que também sugeriu a partir do trágico a transfiguração da dor, o riso e o prazer nele vivenciados. Vejamos o que ele diz no §7 d’*O nascimento da tragédia*: “esse é o efeito imediato da tragédia dionisíaca, que o Estado e a sociedade, e, em geral, os abismos entre os homens, dão lugar a um poderoso sentimento de unidade que conduz de volta ao coração da natureza”.²⁴

Temos, portanto, alguns elementos iniciais de aproximação entre a obra de Euclides da Cunha e a interpretação do trágico, tal como expressa por Nietzsche em 1872. Não são conexões programáticas, nem óbvias, na verdade seriam diversas “não coincidências” que acabam por se conectar na medida em que, tanto para Nietzsche quanto para Euclides da Cunha, o problema geral estava sintetizado na pergunta pelo sentido da modernidade tecnológica e seus efeitos sobre a vida.

Talvez Euclides da Cunha não fizesse ideia do quão próximo estava daquele jovem e impetuoso filósofo, que também levantou a mais radical suspeita contra a ciência, o Estado e a política nacionalista, os mesmos responsáveis pelo massacre de Canudos.²⁵ Que Euclides tenha alterado seu projeto original em um processo de reconhecimento dos canudenses é dos fatos mais relevantes de nossa crítica e história contemporâneas. Não foi um processo simples esse relevo do sertanejo sintetizado na famosa frase que lhe atribui força e, ao mesmo tempo, a condição de vítima do Estado republicano então nascente, contra o qual o autor abre e fecha o livro cobrando punição. Repassemos as linhas principais dessa reviravolta ética.

Não falta tensão interna e sobram paradoxos no livro de Euclides. O paulista, cujo movimento “admirável” o faz igualar o bandeirante ao seu irmão nortista, estava acima de qualquer limite, é o que vemos quando o escritor exalta seu comportamento “autônomo, aventureiro, rebelde, libérrimo, com a feição perfeita de um dominador da terra, emancipando-se, insurreto, da tutela longínqua [...] delineando a epopeia inédita das bandeiras”.²⁶ O bandeirante, para muitos ainda um herói brasileiro, passaria décadas sem ser importunado na sua alcunha de desbravador e modelo de avanço, hoje em processo de desmoronamento (simbólico e literal) depois da ação de movimentos iconoclastas. Por contraste, “fora do litoral, em que se refletia a decadência da metrópole e todos os vícios de uma nacionalidade em decomposição insanável”, algo acontecia e que Euclides só pôde explicar – num primeiro momento – por sua singular interpretação do evolucionismo, segundo a qual

²³ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 205. Sobre o tema, ver também VERNANT, Jean Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, n. 9, São Paulo, 1978.

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 47.

²⁵ Vale lembrar o começo do prefácio de Miguel Reale para o livro de Euclides da Cunha sobre a Amazônia: “Em meu livro *Face oculta de Euclides da Cunha*, penso ter demonstrado que o autor de *Os sertões*, embora não tenha sido propriamente um filósofo, sempre sentiu o aguilhão da filosofia procurando penetrar no significado recôndito da realidade e dos fatos”. REALE, Miguel. Prefácio. In: CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. VII.

²⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões, op. cit.*, p. 88 e 89.

“aqueles sertanistas, avantajando-se às terras extremas de Pernambuco ao Amazonas, semelhavam uma outra raça, no arroio temerário e resistência aos reveses”.²⁷ Portanto, embora semelhantes, o sertanejo possuía coragem distinta se comparada ao ímpeto e a fúria do conquistador paulista.

Em outro momento, de maneira bem sorrateira, Euclides afirma: “Sem ideia alguma preconcebida, pode-se afirmar que a extinção do indígena, no Norte, proveio, segundo o pensar de Varnhagen, mais em virtude de cruzamentos sucessivos que de verdadeiro extermínio”.²⁸ A tese sobre a extinção dos povos indígenas é esdrúxula, sobretudo considerando que o processo estava em curso há séculos no Brasil quando Euclides estava escrevendo, algo certamente não ignorado por Varnhagen e pelo nosso autor; gostaria de chamar atenção para a primeira frase da passagem citada. Ao se precaver contra a recepção da hipótese indefensável, Euclides desanuvia o peso do enunciado ao afirmar que não tinha “ideia alguma preconcebida”, o que pode denotar, sem isentar o autor pela escolha, que ele a reproduzia sem medir consequências. Tal procedimento não é isolado no livro. Outras teses, igualmente superadas, passavam-se por científicas naquele momento, como a da eugenia; enquanto isso, o livro descortina o sertão e suas vivências, contrariando a cada página as aparentes escoras sobre as quais o autor parecia sustentar seu arrojado projeto. Entre a tarefa original e a composição do livro, Euclides da Cunha descobre um país proscrito.

Em seguida, nova hipótese indefensável sobre os cruzamentos étnicos, desta feita sobre os africano escravizado que, “de algum modo estacou nos vastos canaviais da costa, agrilhado à terra e determinando o cruzamento de todo diverso do que se fazia no recesso das capitâneas”²⁹, e o escritor pôde então sustentar a ideia que realmente daria base para o salto d’*Os sertões*, resumida na conclusão infundada de que “se estabeleceu distinção perfeita entre os cruzamentos realizados no sertão e no litoral”.³⁰ A intenção desta via, salvo engano, era apontar para uma espécie de fronteira étnica, que explicaria a face bruta e anacrônica que Euclides empresta ao sertanejo. Não foi por acaso que Gilberto Freyre perfilou seu antecessor, como veremos adiante. Ambos aceitam, embora de modos enviesados, a ideia de uma miscigenação “autoexplicativa”, que passa longe do que realmente significou a subjugação de escravizadas aos desejos lascivos dos senhores, no caso de Freyre, e a ideia equivocada de uma segmentação entre sertão e litoral para o autor d’*Os sertões*.

A edição do livro de Euclides da Cunha organizada por Leopoldo Bernucci, com suas centenas de notas, faz recorrência constante a um procedimento comum nos livros de Nietzsche, uma forma de trabalhar que poderia nos levar à ideia de uma certa displicência com as fontes, mas que parece antes um procedimento deliberado para se contrapor à rigidez universitária e científica que muitas vezes parece orientar os dois autores. É corriqueiro que o organizador aponte pequenos erros, deslizes mais ou menos graves, sobretudo certo descaso com a precisão das referências. Vimos acima o quanto a escrita de Euclides é dominada por uma certa fantasia imaginativa, uma força inventiva que responde pela vivacidade do texto, a despeito de sua

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 91.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 95.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 97.

³⁰ *Idem*.

sequidade. Insistindo na ideia anterior de uma distinção entre os cruzamentos (no litoral predominava o “mulato” e no sertão o “curiboca”), Euclides chega em uma das delimitações fundamentais para o argumento geral deste trabalho:

Caldeadas a índole aventureira do colono e a impulsividade do indígena, tiveram, ulteriormente, o cultivo do próprio meio que lhes propiciou, pelo insulamento, a conservação dos atributos e hábitos avoengos, ligeiramente modificados apenas consoante as novas exigências da vida. – E ali estão com as suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até ao fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos.³¹

Entre os vários retratos da vida sertaneja delineados no livro de Euclides, este traz um elemento particular. Se o tipo humano que confronta as determinações biologistas conhecidas pelo autor não cansa de exigir deslocamentos, aqui encontramos um dado fundamental: a força humana não é considerada a partir da sua organização política, mas de uma tenacidade ancorada na cultura. Fruto da terra e da longa história de sua formação, esse tipo responderia pelo desfecho da campanha de Canudos, pela luta infinda. Foram esses homens e mulheres de hábitos antigos que vão perecer, não porque queriam D. Pedro II de volta e sim porque traziam a experiência do destino trágico inscrita nas dobras de sua pele, fruto do aferro às tradições mais remotas: “Raça forte e antiga, de caracteres definidos e imutáveis mesmo nas maiores crises”.³² Se considerarmos atentamente esse laço entre o humano e o cultural, podemos retomar momentos da crítica e da história cultural de grande valia para pensarmos no argumento euclidiano. Essa condição do tipo sertanejo pode nos ajudar a compreender inúmeros movimentos posteriores da vida nacional, da música à literatura, da religião à política, vindo de lá até as duas últimas eleições presidenciais, a que elegeu Jair Bolsonaro e a que o destituiu, dando a Lula seu terceiro mandato. Dentre as várias vertentes abertas no trecho supracitado, tomemos aquela que está mais perto da crítica da cultura do jovem Nietzsche: a música popular ancorada no folclore e na cultura.

Peter Burke, ao recuperar o trabalho de Herder nos *Volklieder* – compilação de poesia oral alemã organizada entre 1774 e 1778 – escreveu: “O que parecia estar implícito no seu ensaio é que, no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional”.³³

Burke se refere a um momento bem conhecido da história literária alemã, aquele em torno do movimento pré-romântico *Tempestade e Ímpeto*, quando Herder, mas também o jovem Goethe, ensaiavam o que seria o romantismo alemão. Herder ocupa lugar de destaque porque desenvolveu trabalhos empíricos [a compilação dos *Volklieder*] e redigiu ensaios fundamentais [como o citado por Burke, “Ideias para uma filosofia da história

³¹ *Idem, ibidem*, p. 104.

³² *Idem*.

³³ BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 32.

da humanidade”³⁴]. O apontamento de Euclides da Cunha parece se inscrever no mesmo registro; identifica de maneira correta traços arcaicos na cultura sertaneja e os considera orgânicos, funcionais, organizadores, no limite, de formas de resistência – Herder também considerava a compilação das canções uma forma de não as deixar perecer. Todavia, é importante dizer que quase duzentos anos separam os primeiros instantes da modernização alemã da chegada da modernidade urbanística no Brasil. Esse dado é fundamental. O Nordeste do Brasil é onde esses traços permaneceram mais conservados; basta lembrar de como Mário de Andrade inicia justamente ali sua busca por uma cultura a seu ver autêntica e preservada da modernização. Muitas vezes essa permanência é considerada normal, até mesmo sinônimo de atraso, mas acredito ser precisamente ela a chave para uma compreensão, novamente, como em Canudos, do aspecto político da revolta; foi a cultura que, no passado e no presente, no momento máximo de distensão, revelou o lugar da civilidade como o avesso da concepção imposta na modernidade sobre o caminho incontornável da ideia de civilização, onde não cabem saberes milenares, culturas arcaicas, religiões de origem africana e xamanismo.

O tipo sertanejo se comunica com aquele fundo abissal da memória oral, que pertence a todos os povos em maior ou menor grau, e se desenvolve de maneira uniforme apesar das diferenças linguísticas. Assim, a sugestão de uma cultura cuja autodefesa não se apoia em uma consciência política estrita, mas em um lastro secular de base religioso-folclórica é um dado nada irrelevante do livro de Euclides, embora limitado. Honra, vestimentas, tradições, fé, música. Hoje não é difícil identificar essas características ao analisarmos a vida sertaneja, sobretudo a nordestina, onde a cultura popular se mantém mais viva por razões sempre negligenciadas pela crítica da cultura, como se dá também no Norte, em grau ligeiramente menor, apesar de toda força da TV aberta e da internet como fontes dispersivas; tudo somado, dizer que permanecem hoje “ligeiramente modificadas”, para usar do mesmo tempo do escritor há mais de um século não seria um erro, embora exija mediações de várias ordens, como a modernização tardia que, sobretudo por ação de governos de esquerda, levou ao Nordeste benesses inéditas. Mas a cultura, por permanecer durante décadas ou séculos como lastro de valores, não pode mais ser inteiramente subsumida, como ocorreu em diversas regiões industrializadas do país. Regiões que, não por acaso, como espelhamento de um princípio, apoiam a destruição de povos inteiros e suas regiões em nome do progresso a qualquer preço, mesmo que lhes falte uma compreensão mínima dos malefícios dessa concepção quando aplicada pela força do mercado.

Note-se que Euclides vê esse traço arcaico como algo insólito, um dado distintivo e artificial dentro do conjunto da história na virada do século XIX para o XX. E assenta sobre esse traço o poder de resistência canudense, como na passagem abaixo, agora na íntegra: “Raça forte e antiga, de caracteres definidos e imutáveis mesmo nas maiores crises – quando a roupa de couro do vaqueiro se faz a armadura flexível do jagunço – oriunda de elementos convergentes de todos os pontos, porém diversa das demais deste país, ela é

³⁴ Ver HERDER, J. G. Ideias para a filosofia da história da humanidade. In: GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

inegavelmente um expressivo exemplo do quanto importam as reações do meio”.³⁵

Novamente é pela via imaginativa e romanesca que o gibão se converte em armadura medieval, para afirmar a condição sertaneja apartada do país, geográfica, política e secularmente. Embora Euclides constantemente remeta para dados mais ou menos consolidados [“ali, totalmente diversos na origem, os atuais povoados sertanejos se formaram de velhas aldeias de índios, arrebatadas, em 1758, do poder dos padres pela política severa de Pombal”]³⁶, não são essas informações que sustentam sua reconstrução épica, inclusive porque esses povoados “não tiveram historiador”³⁷, já que permaneciam, até aquele momento, ignorados, extemporâneos, esquecidos. A interpretação da raça forte ganha uma dimensão trágica inequívoca, mas não sem um quê de ambiguidade. “Pelo correr das idades”, isto é, ao longo dos séculos, “os mestiços emergentes, variáveis, com todas as nuances da cor, da forma e do caráter, sem feições definidas, sem vigor, e as mais das vezes inviáveis, nada mais são, em última análise, do que os mutilados inevitáveis do conflito que perdura, imperceptível”.³⁸ Neste caso, “a raça forte não destrói a fraca pelas armas, esmaga-a pela civilização”.³⁹ O leitor pode ler aqui o núcleo da inversão euclidiana, mas ainda não se trata de determinar o tipo sertanejo como um forte, como o fará pouco a frente, mas de reiterar a marcha dos vencidos, onde os canudenses poderiam ser incluídos, como o resto da história.

São forças antitéticas, a da civilização e a da barbárie, que estão em jogo. Euclides esclarece poucas linhas depois: “os nossos rudes patrícios dos sertões do norte forraram-se a esta última [a civilização, isto é, “evitaram” a civilização]”⁴⁰, e, por isso, “o abandono em que jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados”.⁴¹ Trata-se, portanto, de uma luta de *forças*, a civilizada (litorânea) contra a trágica (sertaneja). Aparentemente sem compreender, num primeiro momento, o lugar desta última em toda sua extensão, só ocorre ao escritor reportá-la ao passado para lançar luz sobre aqueles que erigiram a “Troia de taipa”⁴², com a qual resistiram à marcha da história forjando sua rudimentar muralha.

É exatamente nesse ponto do livro que se inicia uma série de referências impossível de ignorar: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral [...]. Hércules-Quasímodo [...]. Titã acobreado e potente [...]. Centauro bronco [...] Bárbaro, impetuoso, abrupto”.⁴³ As distinções jogam com os pares grandeza/tacanhez, mito/deficiência, sempre contrapondo o imponente ao miserável. O antípoda é o tipo gaúcho, “inimitável numa carga guerreira; precipitando-se, ao ressoar estrídulo dos clarins vibrantes, pelos pampas, com o conto da lança enristada,

³⁵ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 104.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 105.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 113.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 105.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 115-120.



firme no estribo”.⁴⁴ Mas “o jagunço é menos teatralmente heroico; é mais tenaz; é mais resistente; é mais perigoso; é mais forte; é mais duro⁴⁵; não é um homem comum, sequer pertence ao tempo vivido, daí ser preciso recorrer à mitologia para compreendê-lo. Quase como um espelho que se revela na escrita, o sertanejo é o herói d’*Os sertões*, errático, mítico, messiânico, medieval, preciso, que “não desperdiça a mais ligeira contração muscular, a mais leve vibração nervosa sem a certeza do resultado”.⁴⁶ Surpreende ler essas passagens num momento em que a polarização política cinde, novamente, regiões inteiras do país entre direita e esquerda, conservadorismo e progressismo, humanismo e intolerância, enfim, entre mentira e integridade. Talvez não seja de todo prejudicial refletir sobre o Brasil a partir dessa divisão, saber quem é quem mesmo ao nosso lado, entender como os laivos do fascismo repetem a sedução que destruiu a Europa, ainda encantam, tornam os medíocres parte de algo grandioso, mas é assustador que estejamos discutindo o futuro a partir da ideia de que a consciência política esteja do lado do “atraso” e a barbárie do lado do “progresso”. É como uma sentença que tende a manter o país estático diante da impossibilidade de dissolver essa tensão, porque está assentada em uma das únicas certezas em relação ao Brasil, isto é, seu racismo arraigado, e que está na base dessa fronteira invisível que divide o país entre “Sul” e “Norte” – utilizo as aspas porque obviamente essa fronteira não é estanque e generalista.

Não é difícil retomar aqui um trecho escrito por Gilberto Freyre a partir dessa chave inusitada de enquadramento do tipo sertanejo. Diz o autor de *Casa-grande e senzala*: “na descrição dos sertões, o cientista erraria em detalhes de geografia, de geologia, de botânica, de antropologia; o sociólogo, em pormenores de explicação e de diagnóstico sociais do povo sertanejo. Mas para redimir os erros de técnica, havia em Euclides da Cunha o poeta, o profeta, o artista cheio de intuições geniais”.⁴⁷ Faz parte desta leitura perceber como o poeta se sobrepôs ao cientista e ao sociólogo, na exata medida em que se afastou da ciência e penetrou fundo na vida cultural e nas idiosincrasias do tipo sertanejo a partir de um olhar transtornado. Esse reconhecimento cultural, que não alcançou plenamente a dimensão política do acontecimento – embora cultura e política, estética e política, não tardassem a se imbricar na crítica filosófica adorniana –,⁴⁸ se revela de muitas maneiras, e uma em particular nos interessa mais de perto: o uso dos termos bárbaro e titânico. Temos aqui uma

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 120.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ FREYRE, Gilberto (“Introdução” a Euclides da Cunha. *Canudos* (Diário de uma expedição). Rio de Janeiro: José Olympio, 1939), *apud* BERNUCCI, Leopoldo. Cientificismo e aporias em *Os sertões*. In: *Discurso, ciência e controvérsia em Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 2008, p. xi.

⁴⁸ Sérgio Paulo Rouanet antecipou essa conexão ao comentar a publicação do livro na Alemanha: “Euclides impressiona, em primeiro lugar, porque meio século antes de Adorno, ele desenvolveu uma espécie de dialética do Iluminismo, em que a civilização não se opõe à barbárie, por ser ela própria bárbara. Para muitos leitores alemães, com efeito, a análise de Euclides não vale só para o Brasil. A violência com que a “modernidade” foi implantada no sertão da Bahia exprime uma característica da modernidade em geral. Ela age em toda parte de modo destrutivo, sempre arrasando estruturas tradicionais e subordinando a vida humana aos imperativos da razão técnico-científica. Dessa convergência básica com o espírito do tempo decorrem muitas outras. A solidariedade de Euclides da Cunha com os vencidos de Canudos encontra eco na simpatia contemporânea por todos os grupos marginais, por todas as minorias oprimidas pela civilização moderna. Sua impossibilidade de compreender o povo brasileiro à luz da ciência oficial – para ela, o sertanejo teria que ser visto como um degenerado, quando na verdade ele era um forte – é interpretada como uma prova da falência, em geral, do pensamento científico”. ROUANET, Sérgio Paulo. *Canudos* chega à Alemanha. *Folha de S. Paulo*, 3 set. 1995.

via importante nessa constante recorrência de Euclides da Cunha aos mitos heroicos:

“Titânico” e “bárbaro” também parecia, aos gregos apolíneos, o efeito provocado pelo elemento dionisiaco; sem poder ocultar de si que eles próprios também eram intimamente aparentados àqueles titãs e heróis abatidos. E eles tinham de reconhecer mais até: que a sua inteira existência, com toda a beleza e moderação, assentava num encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhes era desvelado pelo dionisiaco. E vejam: Apolo não podia viver sem Dioniso! O “titânico” e “bárbaro” era, afinal, uma necessidade tão grande quanto o apolíneo!⁴⁹

Pode não parecer, mas estamos no mesmo registro que aquele descrito em *Os sertões*. Numa analogia que pode surpreender, o tipo sertanejo descrito no livro de Euclides da Cunha é um estrangeiro, isto é, um bárbaro dentro do seu próprio país. Atentemos para esta figura recorrente em algumas obras literárias contemporâneas. O mote é antigo, entranhado na história das nações vitoriosas, mas ganhou destaque em algumas obras, que recupero em parte aqui. Ao descrever a condição extemporânea do sertanejo, Euclides da Cunha trabalha com dois motivos, um literário e outro político, que se revelariam décadas depois, quando o Nordeste brasileiro rejeitaria em bloco a guinada à extrema-direita; insisto nesse processo de esclarecimento como um efeito da cultura, de sua imbricada relação com a consciência política – lembremos da rejeição dos governos totalitários à cultura, aos artistas, suas produções e vivências, não é por acaso que no passado se queimaram livros e no presente se proibem representações que afrontam a moral. Vejamos um a um. O literário ecoa, depois de Nietzsche, em um poema célebre do grego Konstantinos Kaváfis, “À espera dos bárbaros”, cuja leitura, na tradução de José Paulo Paes, nos diz muito:

*O que esperamos na ágora reunidos?
É que os bárbaros chegam hoje.*

*Por que tanta apatia no senado?
Os senadores não legislam mais?*

*É que os bárbaros chegam hoje.
Que leis hão de fazer os senadores?
Os bárbaros que chegam as farão.*

*Por que o imperador se ergueu tão cedo
e de coroa solene se assentou
em seu trono, à porta magna da cidade?*

*É que os bárbaros chegam hoje.
O nosso imperador conta saudar
o chefe deles. Tem pronto para dar-lhe
um pergaminho no qual estão escritos
muitos nomes e títulos.*

⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, op. cit., p. 34. Substituo sempre a opção do tradutor por “Dionísio”, preferindo “Dioniso”, por entender que, no primeiro caso, se trata de antropônimo pessoal e, no segundo, de mitônimo masculino, em referência à divindade grega.

*Por que hoje os dois cônsules e os pretores
usam togas de púrpura, bordadas,
e pulseiras com grandes ametistas
e anéis com tais brilhantes e esmeraldas?
Por que hoje empunham bastões tão preciosos
De ouro e prata finamente cravejados?*

*É que os bárbaros chegam hoje,
tais coisas os deslumbram.*

*Por que não vêm os dignos oradores
derramar o seu verbo como sempre?*

*É que os bárbaros chegam hoje
e aborrecem arengas, eloquências.*

*Por que subitamente esta inquietude?
(Que seriedade nas fisionomias!)
Por que tão rápido as ruas se esvaziam
e todos voltam para casa preocupados?*

*Porque é já noite, os bárbaros não vêm
e gente recém-chegada das fronteiras
diz que não há mais bárbaros.*

*Sem bárbaros o que será de nós?
Ah! eles eram uma solução.⁵⁰*

É razoavelmente comum que os intérpretes de Euclides da Cunha destaquem a dimensão épica do recorte do tipo sertanejo. Titânico e bárbaro revelam o herói sertanejo por oposição, isto é, colossais na força, estranhos na identidade, desviantes, sub-raça menor e assustadora. Não devemos esquecer quem são os canudenses sob os olhos do recém-chegado Euclides da Cunha: uma horda movida por um messiânico líder que seria patologicamente diagnosticado por Nina Rodrigues, eugenista com quem Euclides da Cunha compartilhava as teorias da época, sobretudo aquelas sobre as loucuras coletivas. Na condição de outros, bárbaros portanto, os sertanejos representam uma ameaça primitiva, que ousava fazer frente à então nascente República. Com pequenos ajustes nas titulações e hierarquias sociais, o comentário de Antonio Candido ao poema de Kaváfis serviria de modo justo a *Os sertões*:

*Há imperador, Senado, cônsules, pretores, títulos honoríficos, oradores eloquentes,
todos vestidos com as suas togas, trazendo enfeites preciosos e carregando bastões
solenes. Do outro lado paira a ameaça dos invasores, que faz toda a gente juntar-se nas
praças e sentir que o Estado não vale nada diante deles. Eles são outra raça de gente,*

⁵⁰ KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 132 e 133. Encontraremos o motivo dos bárbaros invasores ainda em dois romances contemporâneos: *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati e *À espera dos bárbaros*, de J.M. Coetzee, embora não seja a ocasião de explorar todos de modo mais detido.

*com uma cultura provavelmente primitiva e feroz, não se interessando pelas leis nem pelas razões”.*⁵¹

Se não temermos o anacrônico deslocamento histórico, é alarmante constatar que esses bárbaros canudenses se tornariam, aos olhos da nação, uma ameaça, uma rebeldia primitiva que afrontava a modernidade, tal como compreendida a partir da simbologia da Avenida Rio Branco, àquela altura (1902) esboçada na posse de Pereira Passos no Rio de Janeiro, a qual, de várias maneiras, Euclides representava. É essa constatação que permite agora pensar no segundo ponto da extemporaneidade sertaneja vista através das lentes euclidianas: a dimensão política. Primeiro, vejamos como Euclides da Cunha tinha plena consciência da situação econômica da população sertaneja naquela época.

*Ao contrário do estancieiro [do Sul], o fazendeiro dos sertões vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu, às vezes. Herdaram velho vício histórico. Como os opulentos sesmeiros da colônia, usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos. // Graças a um contrato pelo qual percebem certa percentagem dos produtos, ali ficam, anônimos – nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – perdidos nos arrastadores e mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem.*⁵²

Quando descreve algumas linhas depois a situação da coletividade [“Solidários todos, auxiliam-se incondicionalmente em todas as conjunturas”], dentro do contexto de fuga das reses, onde todos se mobilizavam pela captura, o escritor anota que “esta solidariedade de esforços evidencia-se melhor na *vaquejada*, trabalho consistindo essencialmente no reunir, e discriminar depois, os gados de diferentes fazendas convizinhas”.⁵³ Então o mote literário surge no texto de maneira incontornável: “O quadro tem a movimentação selvagem e assombrosa de uma corrida de tártaros”.⁵⁴ Como ocorre nesses casos, a referência pontual, da lida com o gado, não enfraquece a sugestão imensa nela contida. O tempo mostraria que o povo sertanejo, a partir de certo momento posterior ao livro de Euclides, já designado nordestino, seria abarcado, sempre erroneamente, por essas classificações, ampliadas e amplificadas para dar conta do que nem sequer dizia respeito ao espectro do “estrangeiro”, tal como Euclides da Cunha o percebia, isto é, como o tipo anacrônico, antimoderno, isolado, em última instância não pertencente ao Brasil. Lembremos que foram os nordestinos que revolucionaram a música popular na segunda metade do século XX, com o tropicalismo na dianteira, depois pelo manguebeat, antecidos por João Gilberto. A rigor, este fato confirma a relação perturbadora que existe entre a política extremista e a ojeriza às artes, pois não precisamos muito para entender que esses movimentos operam exatamente no espaço entre o moderno e o arcaico, a cultura e a [verdadeira] civilização, numa fusão que tudo anunciava como aspiração de futuro, embora o país recrudescia ao bárbaro negando juntamente tudo o que com eles dialoga de modo

⁵¹ CANDIDO, Antonio. Quatro esperas. In: *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 136 e 137.

⁵² CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 121 e 122.

⁵³ *Idem*, *ibidem*, p. 124.

⁵⁴ *Idem*.

particular, da arquitetura às artes plásticas, do teatro ao cinema, da literatura à canção.⁵⁵

Como um pêndulo ao revés, no momento mais grave e agônico da história da República – posto que hoje vemos refletido no espelho de nossa propalada alegria a face mórbida da mais inculta barbárie –, foram justamente aqueles “outros”, tártaros de uma época recuada, agora representados por seus descendentes espirituais, que flagraram a estupidez totalitária sob a estampa da renovação, rejeitando a opção pela brutalidade política, dando ensejo a confirmar onde, afinal, repousava a consciência democrática da nação. Disso resultou nova onda de não reconhecimento e repúdio aos nordestinos por parte dos “litorâneos”. Num gesto similar ao de Nietzsche, Kaváfis, e sem dúvida com um pouco da tolerância da personagem do magistrado de Coetzee em *À espera dos bárbaros*⁵⁶, talvez não devêssemos temer chamar as coisas pelo nome. Apesar das modificações econômicas e culturais pelas quais passaram as metrópoles nordestinas, continuamos pensando de modo colonial as relações étnicas do país, olhando a cultura como um sinônimo de atraso e o progresso como destruição do humano e da natureza. Euclides fotografou a essência não apenas dos sertanejos, mas dos excluídos da história brasileira, dos que pereceram e perecem sob o peso da opressão econômica, política e racial, ainda hoje retroalimentados nessa condição pela ignorância geográfica e antropológica – as mesmas que Euclides superou, a seu modo –, aqueles que apontaram na direção da tolerância e da generosidade em nossa história recente; estamos diante da maior incongruência de nossa história recente. O significado d’*Os sertões* é mais amplo e complexo do que podemos conjecturar:

*Insulado deste modo no país que o não conhece, em luta aberta com o meio, que lhe parece haver estampado na organização e no temperamento a sua rudeza extraordinária, nômade ou mal fixo à terra, o sertanejo não tem, por bem dizer, ainda capacidade orgânica para se afeiçoar a situação mais alta. [...] Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano. É homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. [...] A sua religião é como ele – mestiça.*⁵⁷

⁵⁵ Em conversa recente com José Miguel Wisnik a propósito da pergunta “O tropicalismo está vivo?”, Gilberto Gil foi instado a responder uma questão sobre o fato de os atores do movimento serem nordestinos. Sua resposta ganha significado especial para este trabalho: “Acho que o fato de sermos nordestinos todos esses primeiros propositores e criadores do tropicalismo – eu, Caetano, Tom Zé, Betânia, Gal, Capinan, Torquato, enfim, tanta gente, eu acho que não é à toa, não terá sido à toa o fato de sermos todos nordestinos e, portanto, necessitarmos de um olhar ampliado sobre o Brasil. As grandes dificuldades a que o Nordeste sempre foi submetido. Primeiro pela questão climática, depois por todas as coisas; se a gente se remete a *Os Sertões*, de Euclides, a gente percebe isso muito bem, quer dizer, essa força extraordinária do homem nordestino e esse desejo, esse anseio de representar e de trazer para a representação completa do Brasil todos os outros lugares, todos os outros povos brasileiros, e tudo mais, acho que tudo isso sempre foi fundamental para o tropicalismo, que tenhamos sido quem fomos, e quem somos, e de onde viemos, enfim, eu acho que não há como negar que há uma força especial, específica, uma valência típica do homem nordestino, os mares do Atlântico Norte brasileiro, as paisagens da caatinga, enfim, tudo isso, a força da secura da poesia de João Cabral, acho que..., a força de Pernambuco, a força da Bahia, desses lugares tão especiais em relação a todo Brasil, acho que sim, acho que essa natureza nordestina contribuiu profundamente para termos sido tropicalistas como fomos e para buscarmos, com o tropicalismo, isso que falei, que chamei de possibilidade de junção do Brasil inteiro numa nova projeção para um depois de agora mais luminoso”. GIL, Gilberto. *Perguntas sobre o Brasil: o Tropicalismo está vivo?* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_tCUi1-0pJY>. Acesso 5 mar .2023.

⁵⁶ COETZEE, J. M. *À espera dos bárbaros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁵⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 136.



É preciso ler atentamente esta descrição e não será difícil notar que ela hoje não se aplica ao conjunto da vida social nordestina. Ainda assim, a descrição da condição sertaneja permanece emblemática, como a dizer tantos anos depois que a cisão entre litoral e sertão permanece de algum modo, ampliada de modo exponencial sob outra égide, imiscuído no tecido urbano das metrópoles. A muralha da desigualdade faz hoje as vezes dos canhões *Krupp* e já não é preciso proteger nossa radicalidade sob a sombra obscura do cientificismo oitocentista. Na verdade, ela está amplificada por um aumento do recorte, que agora inclui indígenas e negros – mencionados por Euclides de maneira célere –, envolve gêneros sexuais desviantes, religiões afro-brasileiras, tudo enfim que, dentro do espectro socialmente tolerável que orienta nossos “valores cristãos”, é julgado inadequado.

Da mesma forma, a discrepância econômica se expandiu país afora, se é que algum dia esteve restrita àquele cenário. Sem falar no que talvez seja mais chocante, a ideia de uma incapacidade “orgânica” para aspirações mais altas, que Euclides pensa ver na vida sertaneja como uma espécie de ausência de ambição inata; posição que, infelizmente, está ligada a uma percepção estrutural arraigada. Através dela, procura-se compreender a experiência nordestina e nortista a partir de um paradigma de produtividade ligado ao mesmo princípio que orienta a ideia de modernidade e progresso, nela sempre prevalece a ideia de quantidade, de tempo útil etc. Esta polaridade d’*Os sertões* é, sem dúvida, nosso maior desafio. Noções que hoje consideramos indefensáveis, destiladas no livro a partir das referências científicas da época, entram em curto-circuito direto com as diversas formas de revelação do tipo sertanejo que, a depender da fonte consultada, é lido de forma positiva ou negativa.⁵⁸ Minha posição é discutir essas formas de revelação do sertanejo, sobretudo porque se, já na época, aquelas teorias não se justificaram eticamente, hoje elas só param em pé, lamentavelmente, porque a política de extrema-direita recrudescer setenta anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, quando muitos poderiam supor que o nazifascismo estivesse superado.

Na segunda seção d’*Os sertões*, “O homem”, Euclides da Cunha dedica parte significativa de suas descrições à figura de Antônio Conselheiro, que precisamos encontrar agora de modo incontornável. Pouco antes de iniciar sua minuciosa descrição do líder, Euclides deixa uma frase soar isolada entre dois longos parágrafos: “Monte Santo é um lugar lendário”.⁵⁹ É através de uma dupla fonte que o autor remontará a história de Conselheiro, dando sequência ao que já mencionamos acima como sendo uma característica paradoxal – entre a fantasia e a história –, mas não menos determinante para os resultados da obra: uma popular e mítica e outra jornalística (com base histórica). Euclides não hesita em incorporar narrativas populares que se disseminavam por meio da tradição oral. Como um *Romeu e Julieta* ainda mais sangrento, o escritor refaz

⁵⁸ Como sabemos, *Os sertões* possui uma fortuna crítica imensa. Meu recorte não tem a intenção de recuperar toda essa literatura, embora algumas obras apareçam ao longo do texto de modo não exaustivo. O debate sobre o livro não é unânime, mas atravessado por diferenças que todo bom livro suscita. Remeto para a uma das melhores bibliografias sobre ele, selecionada em VENTURA, Roberto. *Euclides da Cunha: esboço biográfico*. 2. ed. ampliada (organização: Mario Cesar Carvalho e José Carlos Barreto de Santana). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

⁵⁹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 140.

a história dos Macéis e dos Mourões, procurando nos parcos documentos um modo de definir o lugar do Conselheiro ao recuperar o mito do “anacoreta [monge] sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face encaveirada; olhar fulgurante; monstruoso [...] abordado ao clássico bastão, em que se apoia o passo tardo dos peregrinos”.⁶⁰ Arrolando diversas notas biográficas, Euclides chega então ao que me parece o mito mais arrebatador sobre Conselheiro, o do assassinato da mãe e da esposa; vejamos a passagem na íntegra, com seu tom shakespeariano inconfundível:

Era uma lenda arrepiadora.

Contavam que a última [a mãe], desadorando a nora, imaginara perde-la. Revelara, por isto, ao filho, que era traído; e como este, surpreso, lhe exigisse provas do delito, propôs-se apresentá-las sem tardança. Aconselhou-o que fantasiasse qualquer viagem, permanecendo, porém, nos arredores, porque veria, à noite, invadir-lhe o lar o sedutor que o desonrara. Aceito o alvitre, o infeliz, cavalgando e afastando-se cerca de meia légua, torceu depois de rédeas, tornando, furtivamente, por desfrequentados desvios, para uma espera adrede escolhida, de onde pudesse observar bem e agir de pronto.

Ali quedou longas horas, até lobrigar, de fato, noite velha, um vulto aproximando-se da sua vivenda. Viu-o chegar-se cautelosamente e galgar uma das janelas. E não lhe deu tempo para entrar. Abateu-o com um tiro.

Penetrou, em seguida, de um salto, no lar e fulminou com outra descarga a esposa infiel, adormecida.

Voltou, depois, para reconhecer o homem que matara... E viu com horror que era sua própria mãe, que se disfarçara daquele modo para a consecução do plano diabólico.

Fugira, então, na mesma hora, apavorado, doudo, abandonando tudo, ao acaso, pelos sertões em fora...⁶¹

É o próprio Euclides que reescreve neste trecho a peça de teatro *Antônio Maciel, o Conselheiro*, de 1897, de Júlio César Leal, como se a transcrição, da qual se serve na página anterior ao citar a *Folhinha Laemmert* descrevendo a aparição do beato, fosse pouco para fixar a cena. O comentário à narrativa recontada deixa pouca margem de interpretação, negligenciando inclusive a fonte, como se estivesse a reescrever não uma peça, mas uma lenda oral. A peça vira história, a lenda vira mito, e Euclides o incorpora: “A imaginação popular, como se vê, começava a romancear-lhe a vida, com um traço vigoroso de originalidade trágica”.⁶² O beato é um paradigma do homem sertanejo aos olhos do escritor, sua síntese exacerbada. Decerto o mito do Conselheiro tem múltiplas faces, encampadas no terço final da mesma seção em toda sua transgressão, que, não custa lembrar, parece menos a invenção de um sujeito autoconsciente que um verdadeiro mito vivo, forjado à revelia [“O povo começava a grande série de milagres de que não cogitava talvez o infeliz...”].⁶³

Entre tantos retratos, um certamente se junta à dimensão trágica da personagem: a do Conselheiro “pregador insano”. A relação tensa entre o beato e a Igreja Católica é bem conhecida. Inicialmente aceito como pregador independente, tendo podido pregar até mesmo dentro das igrejas, Conselheiro

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 155.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 157 e 158.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 158.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 160.

foi sendo gradativamente banido, pela força de arregimentação de um séquito crescente e ameaçador da ordem eclesiástica. Para essa reconstrução, eis outra não coincidência, Euclides se serviu de um autor lido minuciosamente por Nietzsche, Ernest Renan⁶⁴: “Relendo as páginas memoráveis [Euclides se refere ao *Marc-Aurèle*] em que Renan faz ressurgir, pelo galvanismo [brilho] do seu belo estilo, os adouçados chefes de seita dos primeiros séculos, nota-se a revivescência integral de suas aberrações extintas”.⁶⁵ Para Euclides, o Conselheiro ressurgiu a partir de um anacronismo. Citando Fouillée [sociólogo francês e crítico enviesado de Nietzsche]⁶⁶ para situar o Conselheiro como um daqueles homens que *coureurs sur le champ de la civilisation, de plus en plus en retard* [“aos que correm pelo campo da civilização cada vez com mais atraso”, na tradução de Bernucci⁶⁷, o escritor procura nas seitas dos primeiros cristãos a lógica para o que julgava um deslocamento inexplicável. Assim encontramos sua descrição das prédicas do beato:

Ele ali subia e pregava. Era assombroso, afirmam testemunhas existentes. Uma oratória bárbara e arrepiadora, feita de excertos truncados das Horas Marianas, desconexa, abstrusa, agravada, às vezes, pela ousadia extrema das citações latinas; transcorrendo em frases sacudidas; misto inextricável e confuso de conselhos dogmáticos, preceitos vulgares da moral cristã e de profecias esdrúxulas... [...] O retrógrado do sertão reproduz o fâcies dos místicos do passado. Considerando-o, sente-se o efeito maravilhoso de uma perspectiva através dos séculos...⁶⁸

Lembremos que Antonio Conselheiro é visto n’*Os sertões* como um dissidente do catolicismo, alguém que desrespeitava a hierarquia dogmática, que “insurge-se contra a Igreja romana, e vibra-lhe objurgatórias, estadeando o mesmo argumento que aquele [Themison, qual seja] a de que ele [o catolicismo] perdeu sua glória e obedece Satanás”.⁶⁹ Independentemente das descobertas posteriores, que revelaram um Conselheiro mais submisso que transgressor em relação aos preceitos cristãos do catolicismo⁷⁰, notemos que Euclides busca no mito dos primeiros cristãos a explicação para o profetismo do Conselheiro, que tinha “o mesmo tom com que despontou na Frígia, avançando para o ocidente. Anunciava, idêntico, o juízo de Deus, a desgraça dos poderosos, o esmagamento do mundo profano, o reino de mil anos e suas delícias”.⁷¹ De várias maneiras, seu argumento deixa aberta a possibilidade de pensar Canudos como uma nova seita, uma dissidência bárbara surgida em pleno século XIX.

Euclides não erra apenas ao se antecipar em tentar fixar a ideia de um cristianismo desviante que, no entanto, resguardava sermões, liturgias e dogmas católicos, a rigor não se dá conta que o beato de fato pretendia construir

⁶⁴ Cf. CHAVES, Ernani e SENA, Allan Davy Santos. Nem gênio, nem herói: Nietzsche, Renan e a figura de Jesus. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 20, n. 27, Curitiba, jul.-dez. 2008.

⁶⁵ CUNHA, Euclides. *Os sertões*, op. cit., p. 161.

⁶⁶ Cf. FORNARI, Maria Cristina. Alfred Fouillée, ‘leitor lido’ de Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*, v. 40, n. 3, Guarulhos-Porto Seguro, set.-dez. 2019.

⁶⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos* (Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci). 5. ed. Cotia: Ateliê/Sesi-SP, 2018, p. 275.

⁶⁸ CUNHA, Euclides. *Os sertões*, op. cit. [retomo, daqui em diante, a edição mencionada de 2016], p. 160 e 161.

⁶⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 161.

⁷⁰ Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira e PERES, Fernando da Rocha. *Breviário de Antonio Conselheiro*. Salvador: Edufba/Odebrecht, 2002.

⁷¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 164.

menos uma nova religião do que uma nova sociedade, onde a religião era apenas um dos veios. Basta notar a restauração da aliança da igreja com o Estado, junção clássica responsável pelo destino incontestado dos países colonizados, agora forjada justamente contra aquele “outro país”, visceralmente submerso no Brasil oficial que não lhe reconhecia. Esta terra estranha, mística, onde, como diz Euclides sobre os traços primitivos do Conselheiro, “não haverá, com efeito [...] um traço de judaísmo?”⁷², é o país arcaico, subdesenvolvido, que precisa, de algum modo, ser superado/eliminado. Se, de lá até aqui, a pobreza se expandiu em todas as direções, se não apenas a desigualdade não foi superada, mas alçada à condição de operação econômico-política que sustenta nosso quadro geral, como não ver na campanha de Canudos uma espécie de descrição da carta de intenções do Estado republicano moderno, implementada gradativamente ao longo das décadas seguintes de forma ostensiva, embora sempre atabalhoada, e que nos trouxe até aqui? – Lembremos, para ficar em um exemplo, o fato de Getúlio Vargas ter, ao mesmo tempo, promulgado reformas trabalhistas e haver flertado com o nazifascismo a ponto de entregar Olga Benário grávida para ser morta num campo de concentração, e ainda encarcerar, sem julgamento, figuras como a do escritor Graciliano Ramos. Orientados como somos por uma visão progressiva da história, não espanta que o Brasil pareça trilhar um caminho singular, próprio, sobretudo normal, quando na verdade nos desenvolvemos simbólica ou efetivamente sobre os corpos insepultos dos canudenses, ou ainda, que formas diversas de violência sejam inventadas e aprimoradas sob um manto de normalidade institucional que, feito o balanço histórico, são as realmente decisivas para chegarmos no fim do primeiro quarto do século XXI pedindo a volta da ditadura e abraçando o modelo estadunidense de aquisição de armas como forma de proteção contra a violência.

Zé Celso, dramaturgo e ator do teatro Oficina, afirma que o livro de Euclides é o mais importante da sua vida, e que nunca saiu definitivamente da personagem de Antonio Conselheiro; isso deveria nos dizer muito, considerando a força e a resistência de sua dramaturgia em momentos-chave da história recente do país – bastaria lembrar as circunstâncias políticas da montagem de *Roda-viva*.⁷³ Nas cenas mais arrebatadoras podemos sentir a força dos cortejos que acompanhavam o Conselheiro, descritos no livro com a conhecida resistência trágica que acompanha a narração [“A sua entrada nos povoados, seguido pela multidão contrita, em silêncio, alevantando imagens, cruzeiros e bandeiras do Divino, era solene e impressionadora”].⁷⁴ O quase clichê benjaminiano sobre a história dos vencidos é incontornável. Que Euclides da Cunha abra espaço para vermos na campanha de Canudos – decerto sem a consciência total de seu feito – uma vitória da história do ponto de vista do otimismo lógico sobre os expurgados, talvez explique de modo menos romanceado o teor filosófico do livro. Há, de fato, uma interpretação (paradoxal) em jogo ao longo de toda narração, e é ela que abastece um

⁷² *Idem*. Não há nesta passagem nada que possa denotar antissemitismo. Euclides utiliza o exemplo, claramente, para questionar o atavismo dos canudenses.

⁷³ Ver CORRÊA, José Celso Martinez. Sertões: histórias de Canudos (entrevista para o canal do Instituto Moreira Salles). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cptI5qrFJbs>>. Acesso em 2 mar. 2023.

⁷⁴ CUNHA, Euclides da. *Os sertões. op. cit.*, p. 168. O registro de todo ciclo *d’Os sertões* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OjxB9QiY_rk>. Acesso em 2 mar. 2023.

entendimento menos maniqueísta do feito literário de Euclides. Como ler trechos como este sem pensar na linguagem e na sua incapacidade de descrever o que foge ao entendimento do homem letrado: “Ao beirar-se do altar-mor, porém, ergue o rosto pálido, emoldurado pelos cabelos em desalinho. E a multidão estremece toda, assombrada... Duas lágrimas sangrentas rolam, vagarosamente, do rosto imaculado da Virgem Santíssima...”⁷⁵ O paradoxo entre o assombro com a cultura popular e a tarefa que Euclides julgava incontornável se impõe por força:

*Essas e outras lendas são ainda correntes no sertão. É natural. Espécie de grande homem pelo avesso Antonio Conselheiro reunia no misticismo doentio todos os erros e superstições que formam o coeficiente de redução de nossa nacionalidade. Arrastava o povo sertanejo não porque o dominasse, mas porque o dominavam as aberrações daquele. Favorecia-o o meio e ele realizava, às vezes, como vimos, o absurdo de ser útil. Obedecia à finalidade irresistível de velhos impulsos ancestrais; e jugulado por ela espelhava em todos os atos a placabilidade [serenidade] de um evangelista incomparável.*⁷⁶

Euclides não deixa de aceitar a mitologia em torno do Conselheiro, sem, contudo, assentir com a veracidade de sua figura como representação de algo maior que o messianismo, diagnóstico errôneo para dentro do qual não poucos críticos foram arrastados. Na verdade, o que *Os sertões* nos legou foi nada menos que a constatação da adesão do Estado brasileiro a uma forma de exercício de poder bastante conhecida hoje, passadas algumas décadas da aula de Foucault no *College de France* no dia 17 de março de 1976 (no curso “Em defesa da sociedade”). O que Achille Mbembe designa por necropolítica, como sabemos, tem como ponto de partida essa aula pública, que retomarei aqui como conclusão da primeira parte deste artigo.⁷⁷

O que afinal ocorreu no processo de crescente enfrentamento e aumento de forças do Exército contra as forças resistentes dos canudenses, encontra na aula de Foucault uma espantosa conexão, sustentada pelo entendimento do conceito de racismo descrito por ele como centro do exercício do biopoder: “o que inseriu o racismo nos mecanismos do Estado foi mesmo a emergência desse biopoder”.⁷⁸ Foucault não se referia ao conceito de racismo como entendido até o século XIX, justamente ao estabelecer o marco dessa virada, mas a um novo modo de operar o racismo, que ele define da seguinte maneira: “o meio de introduzir [...] nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer”.⁷⁹ A passagem subsequente é decisiva:

No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. Em resumo, de estabelecer uma cesura que será do

⁷⁵ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 168.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ A segunda parte será exclusivamente dedicada à última seção do livro, *A luta*.

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France (1975-1976). 2. ed. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2010, p. 214.

⁷⁹ *Idem*.



*tipo biológico no interior de um domínio considerado como sendo precisamente um domínio biológico. Isso vai permitir ao poder tratar uma população como uma mistura de raças ou, mais exatamente, tratar a espécie, subdividir a espécie de que ele se incumbiu em subgrupos que serão, precisamente, raças. Essa é a primeira função do racismo: fragmentar, fazer cesuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder.*⁸⁰

Euclides, ao insistir na discriminação racial, ideia corrente no século XIX – como vemos no recorte de Foucault –, acaba revelando o que a Guerra de Canudos significou, isto é, não somente a vitória do Estado republicano então nascente, como executor das promessas da modernidade, que se insinuava como caminho livre para um progresso que jamais chegaria. A verdade é menos alvissareira: “o imperativo da morte, só é admissível, no sistema de biopoder, se tende não à vitória sobre os adversários políticos, mas à eliminação do perigo biológico e ao fortalecimento, diretamente ligado a essa eliminação, da própria espécie ou da raça”.⁸¹ Só agora julgo possível reafirmar a ideia do mito fundador do Estado brasileiro moderno a partir d’*Os sertões*. De fato, o que vivemos neste final do primeiro quarto do século XXI pode ser lido como um *continuum* de um exercício de poder que veio se firmando ao longo do século XX como um dispositivo claramente disciplinar, mas com singularidades domésticas. Novamente Foucault descreve o que no livro de Euclides permanece inominável, por carência e dissimulação: “a guerra – isto é absolutamente novo – vai se mostrar, no final do século XIX, como uma maneira não simplesmente de fortalecer a própria raça eliminando a raça adversa (conforme os temas da seleção e da luta pela vida), mas igualmente de regenerar a própria raça. Quanto mais numerosos forem os que morrerem entre nós, mais pura será a raça a que pertencemos”.⁸²

Embora especialistas na obra euclidiana sejam quase unânimes em afirmar que Euclides passou por um esclarecimento entre a chegada a Canudos e a redação do livro, sabemos que a questão racial retorna de diversas maneiras, sempre paradoxal e no limite do incongruente. Isso não deve inibir o leitor atual no sentido de apontar para os caminhos deixados em suspenso e que nos permitem perguntar sobre o que *Os sertões* ainda revela sobre o Brasil. A campanha de Canudos se inscreve em um momento bem definido, que Foucault descreve considerando outro contexto, mas que nos encontra de modo inequívoco: “Vocês tem aí, em todo caso, um racismo da guerra, novo no final do século XIX, e que era, acho eu, necessitado pelo fato de que um biopoder, quando queria fazer a guerra, como poderia articular tanto a vontade de destruir o adversário quanto o risco que assumia de matar aqueles mesmos cuja vida ele devia, por definição, proteger, organizar, multiplicar?”⁸³ A República foi instaurada no Brasil escorada pelo ideal de modernidade, sustentada por uma tecnologia até então desconhecida, a do biopoder. Se o leitor ainda duvida de nossa modernidade política, em seu nascedouro republicano, como um modelo de ação que pode ser lido através do conceito de biopoder, cito novamente Foucault:

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 215.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 217.

⁸³ *Idem.*



*Em linhas gerais, o racismo, acho eu, assegura a função de morte na economia do biopoder, segundo o princípio de que a morte dos outros é o fortalecimento biológico da própria pessoa na medida em que ela é membro de uma raça ou de uma população, na medida em que se é elemento numa pluralidade unitária e viva. Vocês estão vendo que aí estamos, no fundo, muito longe de um racismo que seria, simples e tradicionalmente, desprezo ou ódio das raças umas pelas outras. Também estamos muito longe de um racismo que seria uma espécie de operação ideológica pela qual os Estados, ou uma classe, tentaria desviar para um adversário mítico hostilidades que estariam voltadas para [eles] ou agitariam o corpo social. Eu creio que é muito mais profundo do que uma velha tradição, muito mais profundo do que uma nova ideologia, é outra coisa. A especificidade do racismo moderno, o que faz sua especificidade, não está ligado a mentalidades, a ideologias, a mentiras do poder. Está ligado à técnica do poder, à tecnologia do poder. Está ligado a isto que nos coloca, longe da guerra das raças e dessa inteligibilidade da história, num mecanismo que permite ao biopoder exercer-se. Portanto, o racismo é ligado ao funcionamento de um Estado que é obrigado a utilizar a raça, a eliminação das raças e a purificação da raça para exercer seu poder soberano. A justaposição, ou melhor, o funcionamento, através do biopoder, do velho poder soberano do direito de morte implica o funcionamento, a introdução e a ativação do racismo. E é aí, creio eu, que efetivamente ele se enraíza.*⁸⁴

Lembremos a distinção que Mbembe introduz ao comentar a aula de Foucault [“Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma censura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) ‘racismo’”]⁸⁵; é nela – na distinção entre racismo escravagista africano e racismo ostensivo contra qualquer outro que a especificidade nacional se revela. O que o Estado republicano incorporava na virada do século XX era o ideal do colonizador, mas com uma singularidade: colonizados se colocavam na condição de metrópole e oprimiam, chamemos assim, os colonizados internos. O que nos distingue, a ausência de uma identidade estanque, essa força primitiva que guarda restos de ancestralidades múltiplas, é aquilo que o Estado colonialista luta para sepultar desde o Império escravagista, alçado na República à condição de *modus operandi*, já que o ideal da modernidade europeia que assumimos como nosso vige agora nas promessas econômicas de um mundo integrado pela produção irrefreada e irrefletida, cujo núcleo de força é autodestrutivo, como agora sabemos.

Parafraseando Michael Taussig⁸⁶, Mbembe escreve o seguinte: “Por todas essas razões, o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias. Lá, o soberano pode matar a qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam o efeito de verdade”.⁸⁷

Com esta passagem podemos distinguir nosso exercício colonizador doméstico com nitidez. O Estado brasileiro, desde Canudos, porta a bandeira do colonizador, identifica-se com ele, vê-se no opressor repetindo seus feitos

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 217 e 218.

⁸⁵ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 17.

⁸⁶ Ver TAUSSIG, Michal. *Shamanism, colonialism, and the wild man: a study in terror and healing*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

⁸⁷ MBEMBE, Achille. *Necropolítica, op. cit.*, p. 36.

dentro de suas próprias fronteiras, dizimando quem deveria proteger, como diz Foucault. A cidade revolucionária em tudo parecia outro lugar, desértico, estranho, pedregoso, “com a feição média entre a de um acampamento de guerreiros e a de um vasto *kraal* [tipo de construção] africano”⁸⁸, e apesar da condenação do assassinio dos nativos, Euclides nunca deixa de expressar essa ideia de estranheza, de inadequação, de repulsa pelo desconhecido: “Os ingênuos contos sertanejos desde muito lhes haviam revelado as estradas fascinadoramente traiçoeiras que levam ao Inferno. Canudos, imunda antessala do Paraíso, pobre peristilo [que antecede] dos céus, devia ser assim mesmo – repugnante, aterrador, horrendo...”⁸⁹

Com tudo isso, as páginas finais da segunda seção d’*Os sertões*, se podem faltar com a veracidade histórica esperada pelo contratante original do correspondente enviesado, restam como algumas das mais belas descrições de um ambiente jamais recuperado na sua originalidade [“Ao cair da tarde, a voz do sino apelidava os fiéis para a oração. Cessavam os trabalhos. O povo adensava-se sob a latada coberta de folhagens. Derramava-se pela praça. Ajoelhava”].⁹⁰ Como interpretar os desejos desses homens e mulheres que naquela altura acreditaram na promessa de uma sociedade amoral, e por isso completamente anacrônica em um país que se industrializava e para o qual aquele experimento restava como uma mácula? Euclides parece não encontrar no barroquismo da linguagem o termo de definição adequado: “a guerra de Canudos foi um refluxo em nossa história. Tivemos, inopinadamente, ressurrecta e em armas em nossa frente, uma sociedade velha, uma sociedade morta, galvanizada por um doudo. Não a conhecemos. Não podíamos conhecê-la”.⁹¹ Esse abismo entre a reação primitiva e aquele presente contra o qual ela se insurgia, não se fechou com a dizimação, ao contrário, o fosso se ampliou como uma ferida não cicatrizada. De tudo, resta o lugar de Euclides da Cunha em seu difícil equilíbrio entre verdade e a mentira leal.

Artigo recebido em 22 de março de 2023. Aprovado em 15 de maio de 2023.

⁸⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, op. cit., p. 175.

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 185.

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 186.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 191.

Sob os augúrios de Mnemosyne:

Menina que vem de Itaiara, de Lindanor Celina



Capa do livro *Menina que vem de Itaiara*, de Lindanor Celina, 1963, fotografia (detalhe).

Relivaldo Pinho

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor do Centro Universitário Fibra. Autor, entre outros livros, de *Antropologia e filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia*. Belém: Editora UFPA, 2015. relivaldopinho@gmail.com

Sob os augúrios de Mnemosyne: *Menina que vem de Itaiara*, de Lindanor Celina*

Under the auguries of Mnemosyne: Menina que vem de Itaiara, by Lindanor Celina

Relivaldo Pinho

RESUMO

Estuda-se o primeiro romance de Lindanor Celina, *Menina que vem de Itaiara*, de 1963, que narra a trajetória da menina Irene na cidade de Itaiara. Apesar de certo reconhecimento, especialmente da relação de seus elementos ficcional e histórico, a literatura de Celina ainda é pouco estudada e isso se aplica a esse livro. Tomam-se teorias e conceitos de pensadores, como Paul Ricoeur, Platão, Aristóteles, Maurice Halbwachs, e de outros autores que tratam sobre as características históricas, socioculturais e ficcionais da região paraense, para analisar o cerne, ainda não detidamente estudado, desse romance, o estatuto da memória. No livro, a memória está, em seus vários aspectos, relacionada à reminiscência, à imaginação/representação do vivido e à narração. É a narração – na interseção da literatura com as dimensões histórico-sociais regionais – a responsável por rememorar os eventos e personagens exemplares e arquetípicos da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Lindanor Celina; *Menina que vem de Itaiara*; memória.

ABSTRACT

It is studied Lindanor Celina's first novel, Menina que vem de Itaiara, from 1963, which narrates the trajectory of the girl Irene in the city of Itaiara. Despite a certain recognition, especially regarding the relationship between its fictional and historical elements, Celina's literature is still little studied and this applies to this book. It is taken theories and concepts of thinkers, such as Paul Ricoeur, Plato, Aristotle, Maurice Halbwachs, and other authors who deal with the historical, sociocultural and fictional characteristics of the Pará region, to analyze the core, not yet studied in detail, of this novel, the statute of memory. In the book, the memory is, in its various aspects, related to reminiscence, imagination/representation of what has been experienced and narration. It is the narration – at the intersection of literature with regional historical-social dimensions – that is responsible for reminiscing the city's exemplary and archetypal events and characters.

KEYWORDS: Lindanor Celina; *Menina que vem de Itaiara*; memory.



Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando

* Este texto integrava um livro que começou a ser realizado em 2017, por ocasião do centenário de Lindanor Celina. Com a obra pronta, por questões editoriais e pelo falecimento do seu editor, Gengis Freire, infelizmente ela não foi publicada. Faço aqui uma homenagem a ele pela confiança, incentivo e patrocínio do projeto, como, da mesma forma, incentivou tantas importantes publicações sobre a Amazônia. E agradeço à sua esposa, Ana Rosa Cal Freire, pela gentileza na liberação dos direitos autorais, o que honra ainda mais a memória de seu marido.

quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou.

Santo Agostinho. *Confissões*.

Ademais, o romance que estou a trabalhar (fase da máquina), puxa-me para trás, para um tempo em que nem os filhos existiam, mas sim as vidas que teceram a minha. A casa que não é mais, e só persiste na memória, reinventada para cenas que nem tu próprio sabes se foram vividas algum dia, ou tiradas do nada... com um mínimo de recheio do que seria real, mas teria sido mesmo?

Lindonor Celina. *Entre vigília e sonho*.

Em *Pranto para Dalcídio Jurandir*: memórias, Lindonor Celina, relembando o processo de construção de seu primeiro romance, *Menina que vem de Itaiara*, diz que “escrevia pois de um jato, – que é como sempre faço, não sei proceder diferente – e sem maiores tormentos”. Em um dos diálogos, já ao final do livro, a escritora conta que Dalcídio teria ouvido alguém, que lera a obra inaugural de Lindonor, afirmar: “mas este livro contém uma pesquisa extraordinária, essa moça levou muito tempo trabalhando *in loco*”. A autora, então, comenta: “Dalcídio sorriu, caladinho. Sabia que a ‘pesquisa’, se houvera, fora absolutamente inconsciente”.¹

Essas pequenas memórias, de certo modo, exibem, como um pensamento condensado, algumas das principais temáticas com as quais se podem pensar a literatura da romancista paraense. Aí estão a memória, a reminiscência, a imaginação/narração, três das principais razões e conceitos que atravessam seu trabalho, especialmente na obra aqui estudada, *Menina que vem de Itaiara*. Essa exibição é frequentemente relacionada à vida de Lindonor Celina. Segundo Lúcio Flávio Pinto, “não seria inteiramente justo nem correto dizer que a maior obra de Lindonor Celina foi a sua própria vida. Mas é quase isso. Nasceu em Castanhal, se criou em Bragança, desabrochou em Belém e se reencontrou com sua origem na França, onde morou a maior parte de sua vida”.² Não, não seria “justo, nem correto”.

É, evidentemente, incontornável a relação de sua obra com sua vida. Elas seguem, tematicamente e cronologicamente, de alguma forma, sua trajetória, especialmente nos livros que compõem a trajetória de Irene, da qual

¹ CELINA, Lindonor. *Pranto por Dalcídio Jurandir*: memórias. Belém: Secdet/Falangola, 1983, p. 171 e 92. Sobre a relação de Celina e Dalcídio e seu desdobramento estético, ver PINHO, Relivaldo. Lindonor Celina em memória e trilogia: fotograma do círio e o tríptico de Lindonor Celina. *Sentidos da cultura*, v. 4, n. 7, Belém, nov. 2017. Disponível em <<https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/1452>>. Acesso em 22 set. 2022.

² PINTO, Lúcio Flávio. Nossa Lindonor, francesa como nós. *Jornal Pessoal*, Belém, n. 363, jul. 2017, p. 16. Em outro texto, Lúcio Flávio Pinto, fazendo uma introdução a uma correspondência enviada pela escritora, em 1979, sobre ela, ele salienta: “quando a conheci [...] ela já era cronista de jornal e acabara de estreitar um livro, com a *Menina que vem de Itaiara*. Ambas as estreias tardias: em jornal, aos 37 anos; em livro, aos 46. [...] Como a criadora sempre predominou [...] a avaliação de sua obra ficou em segundo plano, bastante prejudicada. *Idem*, Lindonor: primeira e única. *Jornal Pessoal*, n. 443, Belém, jun. 2009, p. 6 e 7.

Menina quem vem de Itaiara é o primeiro.³ Mas essa ligação de vida e obra não determina, como sabemos – ou, como deveríamos saber – o estudo da escrita. Não que ela não seja importante, especialmente em um texto ficcional histórico, ou memorialístico, como é o caso em questão, mas, aí, a vida, a biografia como razão, a história, a cultura são dimensões que se interrelacionam, não seu único substrato. Com essas dimensões, a obra, inegavelmente, se entrecruza, mas como artefato estético que detém sua própria temporalidade, enredo, fluxo e inscrição, que da vida não se separa, mas que dela, mecanicamente, não resulta.

Concebe-se que o significado de uma obra deve ser buscado atravessando sua exibição mais perceptível e, talvez, mais sedutoramente apreensível; que os fatos que, imediatamente, a ela se ligam, não necessariamente devem ser o significado que ela contém; que uma vida como tema, não são os fatos de uma vida; que o sentido de uma obra deve ser buscado trespassando-se o êxtase identificatório, para se procurar a “temperança” da verdade. Assemelha-se esse procedimento àquilo que Benjamin denominou de “teor coisal” (*Sachgehalt*) e “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*).⁴ Ambos habitam a obra, mas conduzem a sondagens diferentes. O primeiro, visa à sua imediatez que dá a chave (*clef*) para a circunstancial percepção e leitura; o segundo, busca a permanência que pode lhe revelar o sentido oculto, ignorado, esquecido.

Ignorado já não era o talento de Lindanor Celina. Seu impulso decisivo se deu pelas mãos de sua maior influência, Dalcídio Jurandir. O romancista paraense se deparou, “ao acaso”, na residência da autora, na Vila Monção, com uma de suas crônicas (“era uma crônica sobre Sartre e Simone de Beauvoir, eu os havia conhecido recente, em Belém mesmo [1960], numa feijoada no Grande Hotel”⁵) que escrevia na coluna “Minarete” (iniciada em 1954, que, conta a autora, Dalcídio desconhecia) da *Folha do Norte*.⁶ Ela estava nervosa e insegura pela apreciação do mestre, que a “encarou firme, com uma determinação e uma autoridade que nele raras, raríssimas vezes constatei, ou mesmo nunca mais, e disse: Você é uma escritora”.⁷

A conhecida história, que se tornaria quase lendária (e que seria reproduzida em algumas orelhas de seus livros), por, dentre outros motivos, seu conteúdo, pela “benção” de um escritor consagrado e por ser contada em seu texto memorialístico em homenagem a Dalcídio Jurandir, se assemelha às ratificações iniciais e apreciações de outros personagens e intelectuais. “Antes, quem me julgava? – diz Celina – Certo tinha um, dois, três leitores de quem respeitava o conceito: Raymundo de Sousa Moura, Machado Coelho, Francisco Paulo

³ Ver CELINA, Lindanor. *Menina quem vem de Itaiara*. Rio de Janeiro: Conquista, 1963 (em suas primeiras edições, ele foi eleito o “livro do semestre”, pelo suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*). Para mais informações sobre outros trabalhos e prêmios recebidos pela autora, ver Cronologia da obra de Lindanor Celina. In: BEDRAN, Madeleine, PEREIRA, João Carlos e TUPIASSÚ, Amarilis. *Lindanor, a menina que vem de Itaiara*. Belém: Secult, 2004, p. 99.

⁴ Ver BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 14. A respeito da experiência e da narração, tão caras a Walter Benjamin e que se relacionam a este texto, ver PINHO, Relivaldo. Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. *Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 37, Porto Alegre, jan.-jun. 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v18n37/a09v18n37.pdf>>. Acesso em 21 set. 2022.

⁵ CELINA, Lindanor. *Pranto por Dalcídio Jurandir*, op. cit., p. 23.

⁶ Ver Lindanor Celina e o demônio da escrita (Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto). *Diário do Pará*, Belém, 4 jul. 2017, p. 10.

⁷ CELINA, Lindanor. *Pranto por Dalcídio Jurandir*, op. cit., p. 24.

Mendes”.⁸ Além de Mendes, que assinaria a orelha de *Estradas do tempo-foi*⁹, e Coelho, que redigiu a orelha de *Breve sempre*¹⁰, seguida do prefácio de Antônio Olinto¹¹, outros intelectuais prefaciaram suas obras, como Fábio Lucas¹², em *Eram seis assinalados*, Paulo Nunes¹³, em *Menina que vem de Itaiara*, e João de Jesus Paes Loureiro, em *A viajante e seus espantos*.¹⁴

Conhecida havia alguns anos no ambiente cultural paraense, mesmo antes da publicação de sua primeira obra romanesca, pela atuação nos jornais, no meio intelectual e artístico e pela personalidade “vulcânica”, Lindanor Celina assumia, nesse âmbito, outros papéis. Os episódios que a romancista conta/narra, como quando da viagem de Jorge Amado a Belém, sua amizade com escritores, como Eneida de Moraes, seu contato com o universo cultural nos meados do século XX, dão a ideia de sua atuação nessa atmosfera que, em um primeiro momento, era feita *in situ*, tanto em Belém, como, posteriormente, no Rio de Janeiro, e, em seguida, através de suas crônicas e cartas, de sua morada na França. Escrever, nesse cenário, talvez não fosse um resultado inevitável, mas, no seu caso, se tornou, com o espírito do tempo, um devir.

Existe um vídeo sobre Celina, publicado pela revista *Plural Pluriel*, do Centro de Pesquisas Interdisciplinares sobre o Mundo Lusófono, da Universidade Paris Nanterre, entremeado com comentários, fotos e obras. Nele, a autora, respondendo sobre a razão de sua escrita, comenta, que no início, ela “dizia: não sei, era uma resposta burra e estúpida, depois eu fui descobrindo que a resposta tinha um sentido altamente negativo se ela fosse verdadeira, e eu verifiquei que, se eu não escrever, eu sufoco, vou morrendo aos bocadinhos. Eu escrevo para morrer menos”.¹⁵

Isso diz muito, como veremos, da escrita de Lindanor Celina. Quando publicou seu primeiro livro, empenhou-se em uma revisão que incluiu seu amigo Dalcídio, “o Dal”, como o chamava, ele, já habitando o Rio de Janeiro. *Menina que vem de Itaiara* nascera desse esforço emulado pelos mais próximos e realizado, “à mesa de jantar, entre atender as crianças e destampar a panela, em manhãs de Belém ou durante a sesta, daí um odor de varanda e caramanchão de almofada de rendas e rede armada debaixo de mangueiras, de meninas suas chegando da escola, que o livro tem”¹⁶, na perspicaz imagética, quase árcaica, com a qual o autor de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) apresenta o romance.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 51.

⁹ Sobre esse livro, ver PINHO, Relivaldo. O atravessar dos tempos em *Estradas do tempo-foi*, de Lindanor Celina. *Moara*, n. 64, [s/l.], nov. 2023. Disponível em <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/13883>>.

¹⁰ COELHO, Machado. In: CELINA, Lindanor. *Breve sempre*. Rio de Janeiro: Americana, 1973 (orelha).

¹¹ OLINTO, Antonio. Uma história que flui. In: CELINA, Lindanor. *Breve sempre*, op. cit. (prefácio).

¹² LUCAS, Fábio. Traços da ficção de Lindanor Celina. In: CELINA, Lindanor. *Eram seis assinalados*. Belém: Cejup. 1994 (prefácio).

¹³ NUNES, Paulo. Devagar, as janelas olham! In: CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, op. cit. (prefácio).

¹⁴ LOUREIRO, João de Jesus Paes. As crônicas da Lindanor. In: CELINA, Lindanor. *A viajante e seus espantos*. Belém: Cejup, 1988 (prefácio).

¹⁵ CELINA, Lindanor *apud* BARBOSA, Sara e COSTINHA, Cláudia. Voyage à travers l’oeuvre de Lindanor Celina. *Plural Pluriel*: Revue des Cultures de Langue Portugaise, Paris, n. 11, 2012. A revista, no n. 9, de 2011, já havia trazido o dossiê Amazonies brésiliennes, dirigido por Gunther Karl Pressler e Izete Muzart-Fonseca dos Santos. Dele constam quatro textos sobre Lindanor Celina.

¹⁶ JURANDIR, Dalcídio. Menina que vem de Itaiara. In: CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, op.cit., p. 5.

Nessa descrição dalcidiana, a dimensão da vida como imagem, esculpe, em alto relevo, essa caracterização tão cara às letras de Celina e já indicia um dos votivos mais importantes que se cumprem nessa cíclica literatura romanesca, que se abre com o livro de 1963 e apresenta Irene, a personagem que crescerá na pequena cidade de Itaiara, se encantará com a cultura local, praticará as travessuras e terá as dúvidas da infância, escrutinará a convivência com a família e se extasiará com personagens modelares da história, da cultura, do lugar. Nessa literatura, a memória é a dominante, mas ela se utiliza, nesse trajeto, de imagens e experiências. Não para ser a reprodução de uma memória de uma vida, nem a de Celina, nem a de Irene, mas a memória, entrecruzada no literário que, apresentada e interpretada, talvez possa buscar, como já dito, uma permanência que pode lhe revelar o sentido oculto, ignorado, esquecido.

Nesse literário/espaco percorrido, suas experiências nos conduzem como um vento¹⁷ que curva, que toca, capta e absorve o ambiente (o mundo) em sua trajetória e, volta, outro. Isso pode parecer demasiado próximo a nós, mas é essa uma das características dessa literatura que, penetrando a vida através da memória, dela emana, em narração, um ar, um vento, que já por nós pode ter trespassado e, dele, nós apenas lembramos quando ele, novamente, torna-se presente, se representa, para, talvez com um sopro, dobrar o fim, “para morrer menos”.

Essa palavra cheira! Irene e Itaiara sob os augúrios de Mnemosyne

As primeiras páginas de *Menina que vem de Itaiara*¹⁸, “escrito em dois meses”, foram mostradas a seu amigo, o professor Francisco Paulo Mendes. “E todo em forma autobiográfica?” – ele perguntou, e Celina respondeu –: “Não. Pelo menos pretendo que não”.¹⁹ Ainda sem título, nele trabalhou diariamente nos manuscritos, que encadernava como método e hábito. A frase “essa palavra cheira!”, dita no depoimento gravado de Lindanor Celina, quando indagada acerca do nome Itaiara que escolhera para seu primeiro romance, surgiu, em 1983, em uma versão um pouco modificada, mas não menos importante:

*Para o título, dois amigos me aconselharam: Machado Coelho sugeriu um, lindo: Menina que vem de Maiandeu. Doutor Raymundo Moura, meu chefe então no tribunal, foi quem criou a palavra Itaiara – achamo-la juntos, os dois. [...] e de repente ele bradou: Itaiara! Ele próprio encantava-se com a descoberta! “Essa palavra cheira!” [...]. E há quem jure e bata fé que se trate de um sítio que há em Bragança, dos pais de Waldir Sarubbi. Coisa que jamais me passou pela mente.*²⁰

¹⁷ “Por vezes não acontece, sob a ação do mesmo vento, um de nós sentir frio e o outro não? Um de leve, e o outro intensamente?”, pergunta Platão a Teeteto, questionando sobre a relação entre sensação e conhecimento, em um contexto que, à frente, tornar-se-á significativo. PLATÃO. *Diálogos de Platão*: Teeteto-Crátilo. 3. ed. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001, p. 49.

¹⁸ Edmundo Lys fez a primeira crítica nacional ao livro. “Ele garantiu: o livro era mesmo muito bom, lembrando uma Helena Morley (escritora mineira redescoberta por Elisabeth Bishop) do Norte, do saboroso Norte, com seus amazonismos, seus banhos de cheiro, seu vocabulário único no mundo”. Lindanor foi longe”. PINTO, Lúcio Flávio. O começo de Lindanor. In: *Memória do cotidiano*, v. 5. Belém: Jornal Pessoal, 2012, p. 76. A referida crítica saiu em *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1963, p. 6.

¹⁹ CELINA, Lindanor. *Pranto por Dalcídio Jurandir*, op. cit., p. 79 e 80.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 130 e 131.



Não é incomum relacionar o nome “Itaiara”, da cidade do romance, a um local da cidade de Bragança. Mais do que destacar aqui que a autora afirma não fazer nenhuma relação entre o nome do livro e os prováveis locais da cidade na qual se criou, o que quero enfatizar é essa dimensão do distanciamento e aproximação da memória. Um distanciamento, por vezes, buscado, planejado, útil; e uma aproximação que se relaciona tanto com uma voluntariedade, como com uma involuntariedade, pensada e imaginada de um local, de um tempo de origem. No vídeo publicado pela revista *Plural Pluriel*, a autora diz:

Itaiara não existe, eu inventei, como Pasárgada, que o Manuel Bandeira disse, “vou-me embora pra Pasárgada”, Pasárgada é um reino impossível, onde tudo de bom acontece, nada de amargo, e eu botei Itaiara, mas era a minha cidade de Bragança que eu disfarcei porque senão eu seria presa, quando o romance aparecesse, o prefeito mandaria me prender, porque ele estava no romance; realmente deu um bolo, mas estava disfarçado com o nome de Itaiara. Não sei porquê, achei bonito, achei que essa palavra cheira!²¹

Como se verá mais à frente, Bragança é o lócus originário, é o bloco de cera físico da memória e é, também, sua imaginação. Cruzam-se (é Ricoeur quem se adianta aqui, em outro sentido). Nesse depoimento, estão presentes essas duas dimensões que se relacionam com a memória, o lembrar e o imaginar. É preciso conceber também que seu próprio livro memorialístico, aqui citado, sobre Dalcídio Jurandir, não está disjunto dessa temática.

Mas a palavra e o lugar acompanhariam sempre Irene. Irene filha de dona Adélia e seu Geraldo e irmã de Alba e Stela. Criança, os pais se mudam do Buritizal para Itaiara, na rua das Pedras. O pai constantemente viajando para vender peixe ou tabaco, a mãe cuidando da casa, Irene escapando para se encontrar com as crianças dos vizinhos e dona Adélia a lhe repreender por suas traquinagens. Contrariando o desejo do pai por um menino, nascera Alba e eles, então, se mudam para “a casa grande”, na Vila Arlindo, a primeira mudança de casa na nova cidade.

Seis ou sete casas de porta e janela [...]. As casas ficavam numa ribanceira por sobre a estrada de ferro. Quando o trem apitava na curva, a gente corria a vê-lo passar, já de marcha diminuída, bufando como um animal cansado. O cemitério, por detrás da vila. Essas, as nossas distrações: o trem e os enterros, cada dia. Nas quintas ou sábados, meu alvoroço maior, papai voltava da viagem, e o caloroso adeus que me mandava da janela do horário chegando, antecipava a doçura do abraço, dos sacos de doce, das rapaduras de coco e alfenins que trazia.²²

Em um trecho raro nessa obra, a autora/narradora explica os “motivos” do romance.²³ Nessa metalinguagem “suspeita”, porque, de todo, não se cumpre, é especialmente a um caso que ela devota especial razão, “o crime da Prata”. A vila vivia sob o signo de uma história, a do assassinato do noivo de Célia Martins, a moradora do lugar que, por isso, se isolava, encarnando o ideal

²¹ CELINA, Lindanor *apud* BARBOSA, Sara e COSTINHA, Cláudia, *op. cit.*

²² Utiliza-se neste estudo a versão publicada em 1996 de *Menina que vem de Itaiara*, *op. cit.*, p. 19 e 20.

²³ “A vila Arlindo nem precisava entrar nessa história não fosse o Externato Santo Afonso, mas, principalmente, o crime da Prata, que aconteceu quando ali morávamos.” *Idem, ibidem*, p. 19. A história de Célia Martins pode ser uma razão desencadeadora, mas ela não é, na narrativa, seu núcleo principal. Esse núcleo é, evidentemente, a menina que narra, a cidade e seus personagens, do qual Célia faz parte, porém “dela” não depende.

da donzela abandonada, sempre a esperar, encastelada, o retorno – impossível, por isso, esperado – do grande amor. A história de Célia Martins, um personagem recorrente no enredo, não por acaso, permaneceu como uma marca indelével para Irene, “anos e anos, na minha imaginação, ficou o crime da Prata”.²⁴ E, aqui, tomemos essa frase, aparentemente fragmentária, como uma sinédoque, para adentrarmos no terreno no qual o rememorar de Célia nos serve como um epifenômeno imagético (não o seria também no livro?) de uma razão maior. A vida, vertida em imagens, só pode ser vislumbrada, nessa literatura, se a contemplarmos a partir da constelação da qual ela nasce, origina-se, tornando-se aquilo que poderíamos denominar como uma das partes centrais desse livro, o estatuto da memória/reminiscência.

Temática que caminha imanentemente com a literatura, a memória é um dos elementos que ladeiam e compõem o fazer literário, justamente porque, a literatura, dela, desde suas origens, se tornou uma expressão, porque dela, em alguns casos e em níveis diferentes, se alimenta. Tema de histórica complexidade, o estatuto da memória remonta à nossa origem mítica (*Mnemosyne* é a deusa da memória) e filosófica. Na filosofia, por exemplo, apresenta-se em Platão, como expõe Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*²⁵, em um trajeto que para nós é extremamente relevante.

Um dos principais pontos que iniciam sua densa argumentação é buscado em Platão através do diálogo *Teeteto*, que tem como “problema que nasce e se configura, a sua expressão sistemática da Teoria do Conhecimento”²⁶ e que objetiva “saber o que é o conhecimento em si mesmo”.²⁷ Esse diálogo desenvolve, dentre outras questões, os debates sobre a ideia de Protágoras de que o homem é a medida de todas as coisas – o que levaria Teeteto a crer na identidade entre sensação e conhecimento – e funda questões que iriam influenciar toda a filosofia e saber vindouros, como a psicologia, a ideia de percepção e a relação entre sujeito e objeto. Após lançar um enfático ataque a Protágoras, Sócrates assume sua defesa, criticando seu próprio procedimento, exemplificando a partir, segundo ele, da impossibilidade da mesmidade entre as memórias, a atual e a passada, e argumenta: “por que teria, então, escrúpulos em admitir que a pessoa pode juntamente saber e não saber a mesma coisa?”²⁸ Nessa argumentação sobre esse diálogo, Ricoeur nos coloca diante do conhecido trecho no qual Sócrates, já nos últimos embates com Teeteto, pondera se “é possível aprender-se alguma coisa que antes se ignorava”.²⁹ Depois da assertiva de seu interlocutor, ele observa:

Suponhamos, agora, só para argumentar, que na alma há um cunho de cera; numas pessoas, maior; noutras menor; nalguns casos, de cera limpa; noutros, com impurezas, ou mais dura ou mais úmida, conforme o tipo, senão mesmo de boa consistência, como é preciso que seja.

Teeteto – *está admitido.*

Sócrates – *Diremos, pois, que se trata de uma dádiva de Mnemosine, mãe das Musas, e que sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado,*

²⁴ *Idem.*

²⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

²⁶ NUNES, Benedito. Introdução. In: PLATÃO. *Diálogos de Platão, op. cit.*, p. 23.

²⁷ PLATÃO. *Diálogos de Platão, op. cit.*, p. 41 e 42 e 146a-e

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 71 e 72 e 166a-c.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 109 e 110 e 191c.

*calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso, temos lembrança e conhecimento enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos.*³⁰

A relação entre sensação e conhecimento, ganha um outro elemento até então inédito no diálogo. Esse novo elemento, que envolve alma e memória, será um dos pontos destacados por Ricoeur para expor o surgimento, em Platão, da relação entre memória e ausência, um enigma presente em outros diálogos, como *O sofista*, e que se liga, entre outras questões, à temática da *mímesis* e da representação; a “metáfora da cera conjuga as duas problemáticas [inseparáveis], a da memória e do esquecimento”.³¹

Qual o cunho de cera de Irene?³² Ele não é, obviamente, um lugar apenas, ele é a própria memória que infunde através da escrita uma existência. Mas, como não poderia deixar de ser, esse viver irá buscar na sua impressão memorialística as marcas que ficaram dos sinetes de seus anéis, gravadas na vida de Itaiara. A cidade é seu primeiro cunho, suas experiências de infância na cidade são as experiências que ficaram gravadas e que retornam em imagens, não apenas de uma vida anterior, ou, à maneira de Platão, de uma alma imperecível, mas, fundamentalmente, de rememorações, recordações do lugar e de sua experiência infantil e adolescente. São os vários aspectos experenciados como conhecimento/saber rememorado e como reminiscência que a memória carrega e que, imageticamente – a imagética que cabe ao romanesco –, busca na alma memorável que, da cera da vida, compõem um quadro de uma cidade, das experiências que ali se desenvolvem e da menina que delas participa, em seus vários sentimentos (sensações) do seu cotidiano. Esse cotidiano, entre viagens do pai, as tribulações da mãe, o brincar com os amigos, é preenchido pelos acontecimentos que ganham significância na pequena cidade. No cunho que Irene gravara seu rememorar, havia muitos sulcos a serem revistos, lembrados, extirpados. É como se revê novamente o passado, cunhado nas peças enceradas de um espírito, de um espírito de tempos que, pela narrativa, se transfigura e se rememora, se submerge e sobre o qual as linhas em busca no tempo lhe são exibidas.

No tempo passado, porque é nele, segundo Aristóteles, que ela, a memória, se localiza. Essa é uma das ênfases decisivas na abordagem de Paul Ricoeur. É ela que encaminha sua análise, com base no texto aristotélico *De memoria et reminiscencia*, ao examinar a relação entre tempo e memória, lembrança e recordação. A memória, então, pertence ao passado, porque o futuro não pode ser objeto da lembrança, já que é objeto da espera, do porvir, da expectativa (daí existir, para alguns, uma ciência da expectativa, a adivinhação) e o presente não é objeto do que se lembra, mas da percepção que ele apreende, e ele nada nos informa (esclarece, ensina) nem sobre o futuro, nem sobre o passado, mas

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 110 e 191d. a metáfora da cera serve para fazer dela uma imagem para a compreensão da literatura de Celina. A alma (a memória) recebe as sensações e as emite em escrita, também para evitar a “morte da memória e a memória da morte”. Gagnebin analisa o problema do temor platônico pelo uso da escrita em substituição à memória. Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. Morte da memória, memória da morte. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 53.

³¹ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 28.

³² Para a tipologia das ceras, que se relaciona com a distinção entre as opiniões falsas e verdadeiras, ver PLATÃO, *op. cit.*, p. 114 e 115, 194c-e e 195a.

apenas sobre o presente.³³ Ricoeur nos recoloca nas diversas implicações (não cabem aqui ser debatidas por inteiro) que surgem nessa, aparentemente simples, definição de Aristóteles. Sua caracterização do procedimento da memória com a participação icônica, da imagem (*eikón*) como mediadora da memória, como a inscrição de outra coisa que não ela mesma (*phantasma*) é uma das mais decisivas, justamente porque aí surge esse novo elemento, a imagem (ou cópia), que vai além – e mesmo, diríamos, ameaça – da interpretação platônica.³⁴ Recorde-se o que não é presente, através de uma imagem que guarda semelhança com a sensação, com o estímulo externo, como no exemplo da pintura em um quadro no qual ela é pintura e é outra coisa que nos remete ao representado, como uma imagem (pintura) mental de uma coisa distinta, e, à medida que a consideramos relacionada como outra coisa, por exemplo, como uma semelhança, é também uma lembrança.³⁵

Aqui, se configura, nessa filosofia mnêmica, uma distinção relevante para nosso objeto, entre memória/lembrança (*mnéme*) e recordação/reminiscência (*anáminesis*). O ensaio aristotélico ganha em sua inteligibilidade profunda quando estabelece que – diz Ricoeur – “de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa”.³⁶ Enquanto a lembrança ordinária está imanentemente ligada ao agente externo que a imprime, o ato de recordar se liga ao movimento interno do indivíduo que busca, que percorre, pela distância temporal entre a impressão original e seu retorno, a reminiscência, a recordação. É o tempo, aqui, o elemento que atravessa a memória levando-a da sensação primeira, passando pelos seus estágios, até o reconhecimento como *anáminesis*. Mas, nesse trajeto, antes, é preciso destacar uma outra característica que nos é seminal, o lugar da memória, que está presente no interior desse processo, e que conjuga nossas argumentações. Esse lugar, para Aristóteles, se situa na parte da alma que marca (levanta) a memória, é precisamente a parte à qual pertence a imaginação. Ambas, memória e imaginação, se situam, seguindo-se a tradição platônica, na alma, e todas as coisas imagináveis pertencem à memória, mas aquelas coisas que implicam somente a imaginação o são de modo acidental.³⁷ O que Aristóteles está nos dizendo – e Ricoeur o corrobora – é que, no proceder da rememoração está situada uma busca que a caracteriza, uma busca pelas coisas anteriormente percebidas que se juntam a partir da primeira sensação (*aísthesis*) e que deflui no ato de reconhecer (recordar) o ausente, aquilo que não se dá no presente. Essa é a harmonia que surge da aparente contradição que envolve a sensação, a percepção, o tempo e a memória. E essas são, como veremos de modo mais detido, temáticas centrais no romance de 1963.

A rememoração dobra e imagina o vivido

As odes, interjeições, exclamações e lamentos que surgem no texto de Lindanor Celina, entoadas, permanentemente, pelos personagens, como Irene

³³ Ver ARISTOTE. De la mémoire et de la réminiscence. In: *Parva naturalia: traité pseudo-aristotélien de spiritu*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1951, p. 57, 10-15.

³⁴ Ver RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 34-37.

³⁵ Cf. ARISTÓTELES. De la memoria y del recuerdo. In: *Obras selectas*. Ebook Kindle, s./d.

³⁶ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 34 e 35.

³⁷ Ver ARISTOTE. De la mémoire et de la réminiscence, *op. cit.*, p. 60 e 20-25.

e dona Adélia, exprimem essa relação com o ocorrido, que não fora – e, como veremos, não pôde – esquecido, porque ausentes, em uma ausência de algo no presente, mas que marca sua existência na memória, desencadeando o ato de rememorar. Entre tantos episódios assim evocados nessa obra, fiquemos, antes, com um que nos serve como apresentação/expressão desse motivo central, a narrativa do café da manhã, agora não mais na Vila Arlindo, de onde se mudaram por desgosto de dona Adélia que não criara raízes na casa, mas na rua do Capim – descrita na geografia imagética da autora, em uma descrição que vivifica (*anima*) o lugar, soprando-lhe um sentido –, “na rua tão feinha. Que era Senador Miguel Linhares só até a estação, daí para baixo virava rua do Capim, o Senador ficava lá no alto, e ela se embiocava, humilde, envergonhada, por entre as casas de cavaco, através de valas e capinzais, no rumo da lagoa”.³⁸ Lá, sua família fizera amizade com os Nogueira, dona Zefinha e seu Moisés, que encarnam a vizinhança da cidade pequena, com os hábitos de trocar favores, ajudar nas dificuldades e, especialmente, escambar alimentos. Uma dessas trocas se realizava no café, que cedo dona Zefinha começava a preparar. O cuscuz era, por todos, o produto ansiado, principalmente por Irene: “Ah cuscuz! A ele e ao munguzá do Benedito mingauzeiro devo a sustância, o tutano que inda hoje tenho”. E Lindanor Celina complementa:

*Feitura desse cuscuz, um ato heroico que dona Zefinha cumpria regularmente, cada madrugada. Passava inteiro o dia labutando, ia às nove da noite fazendo casas, pregando botões, chuleando os dólmas que seu Moisés cosia e, no segundo cantar do galo, já de pé, no penoso ritual de toda antemanhã. Que soninho de nada não dormia! Às vezes, despertávamos, noite adulta, com o batuque, ela socando milho no pilão. Porque não comprava fubá preparado, não, seria, afirmava, desmoralizar um cuscuz. Levantava-se, espartava a macacoa banhando o rosto n’água fria, ralava o milho, pilava-o, peneirava-o; ralava os cocos, extrai-lhes o leite. Quando, às sete, eu ia para a mesa, já encontrava o cuscuz, amarelinho, cheiroso, úmido, polvilhado de coco ralado. Era o meu café, isso e o mingau de milho do Benedito. Nunca dei valor a café-com-leite-e-pão, como todo mundo. Seu Benedito, morador da rua dos fundos, fazia um munguzá famoso na cidade. Levava-o a vender no mercado, mas o meu, sua mulher o guardava na panela, sobre o fogão, pra não esfriar. Perto das sete, Xonda ia buscá-lo, eu o tomava, comia o cuscuz e sentava pé no mundo, pra escola. Merenda levava, de luxo, no mais das vezes dava-a aos outros. Cadê fome, se a refeição me sustentava até meio-dia?*³⁹

Esses sinais da alma, da memória, podem assim ser evocados porque tendem a fazer parte de um espírito comum tanto para a memória individual, quanto coletiva, como define Maurice Halbwachs, autor também estudado por Ricoeur, em *A memória coletiva*. A memória é de Irene, mas não é apenas dela; ela se constitui naquilo “que se encontra tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas [as memórias] passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente”⁴⁰, o que caracterizaria a vida em comum. É verdade que nunca serão as mesmas memórias, “já que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, e essa perspectiva muda segundo o lugar que se ocupa e as relações que se mantêm⁴¹, mas o que Halbwachs ressalta é que

³⁸ CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, op. cit., p. 167.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 23.

⁴⁰ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 34.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 51.



a memória individual e coletiva pertencem a um mesmo quadro (não causal e nem determinista; daí poder se pensar em lembrança “puramente individual”, em “intuição sensível”⁴²), e é com esse pertencimento que “somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída”.⁴³ Na infância, por exemplo, “é no quadro da família que a imagem se situa”, a sociedade dos adultos, dos mais velhos, “é a sombra que se projeta sobre a infância”, porque “o mundo, para a criança, não é jamais vazio de humanos, de influências benéficas ou malignas”.⁴⁴ São essas as ascendências sobre as memórias da menina que narra, que se inscrevem na família, nos grupos que formam o seu ambiente, ao tomar como referência a pequena cidade e seus personagens.

Os vizinhos e amigos fazem parte dessa troca que forma e alimenta, a partir do ocorrido, a rememoração. O café da manhã, que se troca com os Nogueira, representa uma experiência guardada pela infância que se realiza graças aos “quadros de pensamentos que são comuns aos membros”.⁴⁵ Irene relembra o fato e lhe confere tamanho significado porque, para ela – e para eles –, o fluxo memorialístico assinalou sua permanência. A narrativa retira o prosaísmo do ocorrido e lhe confere, com o rememorar, uma descrição que, longe de ser somente realista, é exclamada como um dos relevos, um dos centros picturais, de uma autoimagem e da imagem em formação, dos outros, como um quadro que se configura.

A descrição propositalmente prosaica do desjejum, detém a marca da enunciação, que advém não apenas impulsionada pela memória, mas que dela se faz como elemento autopropelido. A marca inapagável da infância que se deixou cunhada na memória, parece reaparecer, “limpidamente”, como lembrança, mas, o que a destaca, é o fato dela surgir como reminiscência. O prosaísmo que recorda a cena de um dia, na verdade, recorda uma imagem de um ato, que poderia ser esquecido, como tantos que se esquecem, mas que, ao se converter em imagem (*eikón*) do fato que não se apresenta, que não está presente, retira, como busca, da distância temporal (do viver), da parte da alma onde a memória se alia (pertence), a imaginação. O ato heroico de dona Zefinha detém o heroísmo através da percepção de Irene, é sua *anáminesis* que o eleva, que o retira, de sua normalidade cotidiana e o mimetiza como mnemonicamente paradigmático. Atente-se para o fato de que Irene valoriza o trabalho diuturno da vizinha, exatamente por ele imprimir, carregar, os elementos que, ao ligá-los à infância, dizem respeito a uma das características que lhe dão significado, aos elementos que se ligam à tradição, ao trabalho artesão, à diligência para com o outro; é a comunhão que atravessa os dias como quaisquer dias, porque habituais e, ao mesmo tempo, significativos, porque, conforme Platão, mencionado anteriormente, “do que fica impresso, temos lembrança e conhecimento enquanto persiste a imagem”. O reconhecimento de que “a ele e ao munguzá do Benedito mingauzeiro devo a sustância, o tutano que inda hoje tenho”⁴⁶ ratifica esses dois aspectos de modo explícito. Aí está a incorporação do ambiente cidadão, a ode aos próximos, a valorização de uma cultura regional, e aí se

⁴² *Idem, ibidem*, p. 37.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 34.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 39, 42 e 43.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 46.

⁴⁶ CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, op. cit., p.

grava, no passado e no presente, o lapso temporal necessário e decisivo no processo da reminiscência. Lapso que não é apenas esquecimento, mas que se dirige para reencontrá-lo, rememorando-o, caracterizando seu retorno no “inda hoje tenho”. Persiste, no passado, a caracterização temporal à qual a memória necessita para reaver o ocorrido, nesse caso, as coisas não só pertencem unicamente – e acidentalmente – à imaginação, como reitera – na clave platônica – Aristóteles, mas é da imaginação e da memória que a reminiscência retira, como os sinetes dos anéis na metáfora de Platão, os sinais da alma.

Com esses sinais, Irene, por exemplo, representa, na narração, vários aspectos de Itaiara, a alguns dando mais importância, a outros delegando menos ênfase. É o caso de suas recorrentes imagens, como não poderiam deixar de ser, da família, dos eventos que ocorriam em dias festivos, de suas travessuras em companhia de sua amiga Rosa e de seu viver na nova casa, “a maior do quarteirão”⁴⁷, a do seu Zé Bonança (alguns nomes dos personagens não são fortuitos no texto) – “um homem de bom coração, não um olho grande, um unha-de-fome como o Guimarães, que se se manda buscar uma lata de leite, quando vem a conta, filhou, são duas ou três”⁴⁸ –, onde o quintal, frutífero, alimentava os desejos e, posteriormente, as imagens da infância:

No quintal enorme, frutas um despotismo. Não havia laranjas, limas, abacates, mas isso logo se plantou. E, em futuro, quando eu voltasse do colégio, primeiras férias, veria as laranjas vergadinhos. Bem como as mangueiras carlotas, que padre Mota nos dera. Essas mangueiras, dentre as árvores do quintal da minha infância, me fazem uma saudade... Mas era tudo um vasto pomar. Passava-se o ano comendo sobremesa feita com as frutas do sítio, mamãe alinhava as latas de compota nas prateleiras do armário no quartinho aos fundos do alpendre, hora de almoço, de jantar, era escolher o doce que se queria: coco, goiaba, jaca, mamão etc.⁴⁹

O quintal da nova casa é um desses lócus narrativos, que ganham o destaque memorialístico porque são metonímicos e metafóricos do lugar e de sua onipresente personagem. Eles são microscópicos mundos de uma constelação maior. Sobre essa caracterização do lugar na memória, Ricoeur, recorrendo ao trabalho de Edward Casey⁵⁰, caracteriza essa relação através do modo pelo qual o lugar é ocupado. É essa forma do preenchimento do espaço que garante sua memória, são esses os “lugares memoráveis”. São esses lugares que garantem a ligação entre data e lugar; é a lembrança que a eles se liga que incita a “evocá-los e descrevê-los”⁵¹, e, poderíamos acrescentar, que habitar o lugar é lhe dar uma imagem, nem sempre como “um reino impossível, onde tudo de bom acontece, nada de amargo”, como Celina, mencionada anteriormente, se refere à Pasárgada, de Bandeira, mas como o espaço pleno de experiências, que a reminiscência evoca e descreve, ao acordar no ato matutino e voltar para contemplar o jardim. Recorrer a esses momentos e lugares são uma das partes dessa narrativa, que se erige em espaços e momentos da memória a partir da

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 38.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 81 e 82.

⁵⁰ CASEY, Edward. *Remembering: a phenomenological study*. Bloomington. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

⁵¹ RICOUER, Paul, *op. cit.*, p. 59.

significação dos lugares e da comum convivência, que quer fazer vergar o vivido e, transformando-o em Outro, lhe dar significação.

(Re)Memória de si, rememoração do Outro

Pode parecer não muito verossímil que lugares como Itaiara se tornassem tão repletos de significações. Cidade pequena, ela não proporcionava as excitações recompensadoras, com as quais nos imaginamos satisfazer apenas na grande cidade. Mas, como sabemos, é justamente esse espírito do pequeno lugar que propicia a monotonia que, quando rompida, tende a tornar a cidade repleta de significados, como um ritual. Irene crescendo, “aprendendo as primeiras letras com a mãe, na carta de ABC, nas manchetes de jornal, nas fachadas das tabernas, ou do cine-teatro-Íris-hoje-domingo-hoje”, relembra o ambiente cidadão:

A cidade tinha um viver insosso e tranquilo. Minha vida era aquela casa de porta e janela, as malinesas das filhas da Marcionila, o som do piano do Coutinho, a rua onde quase nada acontecia. Metade do ano que precedia ao carnaval, havia os ensaios dos “Filhos da Candinha”, em casa de Chico Braga, aí a rua se animava um pouco. No mais, as conversas da calçada, cada noite, após o jantar, as crianças brincando de roda e anelzinho, e eu nem disso participando, mamãe me fazia dormir cedo.⁵²

Halbwachs nos diz que não há dificuldade, na grande cidade, em ser esquecido e passar despercebido, mas os habitantes de um pequeno lugar (“um vilarejo”) se observam mutuamente e permanentemente e a memória grupal capta fielmente “tudo aquilo que pode dizer respeito aos acontecimentos e gestos de cada um deles, porque repercutem sobre essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la”.⁵³ O ambiente comum situa de modo próximo cada indivíduo em relação ao outro, ao seu grupo, e é na lembrança do outro que poder-se-ia reificar a própria. Irene reifica sua lembrança quando destaca as manifestações e personagens que com ela compartilham o mesmo local. É assim que podemos pensar, por exemplo, como ela, pela caracterização e descrição de sua infância, que, ainda em Itaiara, caminhará para a adolescência, desenvolve essa reificação, exatamente porque ela descreve e caracteriza o mundo no qual vive, espelhando-se no espírito que a memória levanta. É o que ocorre, por exemplo, não apenas nas travessuras com Rosa, mas, principalmente, nas interações com Marreca, o caçador e hábil rezadeiro que comandava o “Serra-velho”; com Mãe Nana, a contadora de histórias, de frases sentenciosas; e com Tia Joana, a empolgante dançarina das festividades de São Benedito. São personagens arquetípicos da pequena cidade, porque substratos de suas tradições e, por extensão, da memória.

Marreca, certa vez, com sua benzedura, livrara Irene de uma agonizante espinha que entalou em sua garganta. Irene sentia-se, inicialmente, temerosa com o aspecto e as fantasiosas ameaças do rude homem que, com uma faca, dela, terrivelmente, se aproximava para realizar sua “operação”. Ele “veio se chegando, ar assassino, brandindo a arma, justo como quem ia sangrar, rindo-se, até bem juntinho, tão perto que eu bem via o sarro do tabaco nos seus dentes,

⁵² CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, op. cit., p. 13.

⁵³ HALBWACHS, Maurice, op. cit., p. 80.

e só faltava perder o fôlego com o bafo da cachaça e suor que dele se exalava". Mas Irene percebeu, ao olhar nos olhos de seu imaginado algoz, um outro sentimento, os "olhos de Marreca acarinhava, luz de bondade dançava, risonha, dentro dele [...]. Foi mergulhar nas profundezas daqueles olhos e a tranquilidade ocupou o lugar de todo o susto. Fui me deixando operar".⁵⁴ Marreca, como dona Vijoca, que curara Stela de uma grave doença, representa um tipo de personagem que, para Irene, para sua família e para os habitantes das pequenas cidades, assume outra significação, na caracterização do benzedor, do curandeiro que, demonstrando esse dom, destaca-se em meio ao comum dos dias. Ele é próximo ao pajé que desenvolve e assume várias funções. Como explica Heraldo Maués sobre a pajelança, especialmente em relação à área da cidade de Vigia e do Salgado paraense⁵⁵, o pajé pode exercer papéis como de benzedor, ou benzedeira, que benzem contra mau-olhado e outros males, rezar na cabeça e "cortar erzipla"⁵⁶ ("homem que se ocupava em rezas, em desinchar erisipelas", diz irene sobre Marreca), e seu trabalho é visto, pelo próprio executor, como caridoso, "é feito sem interesse pessoal".⁵⁷ Após realizar sua benzeção, Marreca, o bruto bom, se foi, "modesto, sem querer receber dinheiro" que o pai da menina "lhe meteu quase à força no bolso da blusa".⁵⁸

Mas não somente no plano privado familiar (na pequena cidade esse plano nunca é totalmente absoluto, delimitado, inviolável), esses exemplares personagens se apresentam. Marreca, além de seus vários dons, "matar porco, fabricar banha, linguiça, torresmos, caçador"⁵⁹, era quem liderava o Serra-velho, o ritual de caminhar em direção a uma casa de um idoso, previamente escolhido, realizar um chamado e, caso o chamado fosse respondido,

então, como sob a direção de abalizado maestro, todos a uma prorrompiam nos diabólicos acordes da saturnal. Mão de pilão cavando sepultura, sanfona chorando, serrote rinchando lugubrememente na lata, rabeca dobrando a finados, cuíca esturrando, o gato com o rabo imprensado a miar como um possesso, enquanto os demais, loucas carpideiras, botavam goela no mundo, num soluçar horrível, agourentas lamentações, que faziam estremecer qualquer cristão. [...] Ler o testamento do falecido recém-serrado. Ai é que vinham as galhofas, o melhor do serra-velho. Leitura em geral dialogada. O chefe enumerando, em questionário, os bens da vítima: "A ceroula, pra quem fica?" Um do bando respondia, com bem acanhada voz: "É pra sicrano". "E o cachimbo do tio Mundico, quem herda?" "A sra. Fulana de Tal". E o penico, pra quem fica o penico?" ou: "A cuinha de mijar? A caixinha de rapé?" Iam assim repartindo os pertences do "morto",

⁵⁴ CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, op. cit., p. 116 e 117.

⁵⁵ Situada no Nordeste do Pará, a Região do Salgado, à época do estudo de Maués, era formada por 11 municípios; "por sua condição litorânea, não só a pesca é importante na região, mas também o turismo [...]. Ao lado disso, trata-se de uma das zonas de colonização mais antigas da Amazônia". MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico – Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia*. Belém: Cejup, 1995, p. 16. Acrescente-se a essas características as manifestações culturais, como se pode ver nos temas em questão, que envolvem, por exemplo, aspectos de uma cultura cabocla e católica.

⁵⁶ "Esta última expressão indica uma forma de benzeção, aplicada especialmente aos casos de erisipela, em que o pajé, com um pedaço de tala de guarimã (lâmina que se retira de uma palmeira, usada para fazer paneiros), reza sobre a parte afetada, fazendo gestos de que está 'cortando' a doença, para eliminá-la". *Idem*, *ibidem*, p. 289.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, op. cit., p. 117.

⁵⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 116.

que, a essa altura, alguma vez, abria a janela e se punha a xingar, ou a trocar piadas com os serradores.⁶⁰

A narração do ritual feita pela romancista é muito próxima da descrição feita no estudo *Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina*, pelo pesquisador bragantino Armando Bordallo da Silva, e pelo depoimento, por ele citado, de Benedito Cezar Pereira que descreve, em detalhes, o rito – já ameaçado de desaparecer – de sua época. É relevante citar Bordallo, como modo de contextualização e como forma de lembrar que a memória/história se relaciona, inseparavelmente, ao esquecimento:

“Serra-a-Velha” é uma diversão promovida durante à noite nas três últimas quartas-feiras da Quaresma. Rapazes estovados postam-se à porta da casa de uma pessoa encanecida a fim de procederem o inventário dos bens que possui os dos que forem imaginados na ocasião. Levando serrotes, lata, “onça” [cuíca] e um gato preso no paneiro, os foliões aproximam-se, silenciosamente, da residência do velho ou da velha e com a voz cavernosa chamam-no repetidas vezes. Quando os velhos respondem rompem numa assuada infernal. Friccionam o serrote nas latas, tocam a “onça”, torcem o rabo do gato, que mia de dor, acompanhado pelo choro ruidoso dos foliões. A uma pausa leem, aos gritos, o testamento original e faceto: – “Deixo isto para fulano, deixo aquilo para sicrano”, etc. não raro a pessoa “serrada” desanda em impropérios, o que provoca maior alarido dos galhofeiros, redobram os gritos e choros, fazendo o gato miar, desesperadamente, serrando com maior furor as latas, acionando a “onça”, no intuito de abafar as explosões de ira dos velhos. De inopino, abre-se a janela, e um jato de água ou de qualquer líquido, violentamente jogado, faz bater em retirada o rapazio irreverente, o qual rindo às bandeiras despregadas, vai para outra operação galhofeira. Ao amanhecer, por via de regra, na “cabeça da ponte” é o comentário de todas as rodas, divulgando-se as peripécias, os detalhes pitorescos da brincadeira daquela noite quaresmal.⁶¹

Compare-se também ao texto de Gerson Guimarães sobre Bacurau, uma das “figuras folclóricas de Bragança”:

Nosso amigo Bacurau sofria no tempo quaresmal, quando a turma entendia de fazer a gostosa e sempre lembrada serra velha. Uma vez deixamos às 24:00 horas, demos início à Serração do Bacurau. Nesse trabalho os integrantes da serra velha levam: serrote, mão de pilão, currupio, campainha. Os integrantes, pelo fato de terem que chorar na hora da morte do serrado, são chamados de “carpideiras”. Quando iniciou a serra velha, com aquela barulhada soturna, tétrica, o testamenteiro faz as perguntas: “para quem fica a bota do Bacurau? Para quem fica a rede do Bacurau?” O lado gostoso da serra velha era quando o “serrado” respondia: “entrega pra tua mãe, filho duma vaca!”. Quando o velho bacurau conseguiu abrir a porta os serradores saíam em desabalada carreira para as bandas da Ladeira do riozinho e desapareciam no silêncio da noite. De manhã, quando se passava por perto do “serrado” dava-se bom dia e evitava-se qualquer diálogo a respeito do acontecido à noite passada.⁶²

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 118 e 119.

⁶¹ SILVA, Armando Bordallo da. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, n. 5, Belém, jul. 1959, p. 22 e 23.

⁶² GUIMARÃES, Gerson. Figuras folclóricas de Bragança. In: COUTO, Valentino Dolzane do (org.). *Antologia da marujada*. Belém: IAP, 2000, p. 125.



Nesse ritualismo, herança dos colonizadores portugueses⁶³, temos a caracterização de uma participação comum que a vários de seus habitantes envolvia, em reuniões anteriores, na definição dos “serrados” e do cortejo. E, convém ressaltar, como todo rito – nesse caso, temos um rito (Serra-velho) no interior de outro (quaresma) – ele significa um tipo de simbologia relacional do indivíduo e da sociedade que, invariavelmente, como frisa Gennep, “implica aí reações entre o profano e sagrado, ações e reações que devem ser regulamentadas e vigiadas, a fim de a sociedade geral não sofrer nenhum constrangimento ou dano”.⁶⁴ O rito de Itaiara pode ser pensado como tendendo a se encaminhar para a conhecida tríade tipificada nos rituais de separação, liminaridade e agregação, reunindo-os, e, como eles seguem a trajetória do viver, ele incorpora as inerentes etapas desse caminho que tem a morte como fase final.⁶⁵

O serra-velho é, em maior ou menor grau, um rito profano e religioso, e é, igualmente, um rito no qual a morte torna-se, pode-se dizer, um dos elementos que se ligam às características triádicas que podem fazer parte de um processo ritual. O cortejo, narrado por Irene, que caminha em direção à casa, faz, à noite, um “chamado da morte”.⁶⁶ Após o evento, a cidade acordará (ainda em êxtase ritualístico, mas, talvez, começando a se agregar), para o dia seguinte (o Sábado de Aleluia), e no ano vindouro, novamente, uma nova turba de “rapazes estouvados”, jocosos habitantes, se reunirá, selecionando, liminarmente, novos velhos a serem separados, serrados. De certo modo, tanto os que executam, como os que sofrem o ato, participam da passagem de uma etapa, entre a profanidade e a sacralidade do período; os homens, talvez, por marcar o período do ano, da vida, talvez como renovação, e, os velhos, tornando-se os marcos dessa passagem, na imolação dionisíaca que sofrem, naquela “noite quaresmal”. Naqueles acontecimentos da pequena cidade ferroviária, o alvo predileto dos sediciosos – soubera-se por Xonda, um primo pobre que veio morar com a família de seu Geraldo, a quem Irene admirava a determinação e o destemor, um dos que compõem a galeria dos destacáveis da menina – seria Mãe Nana.

Mãe Nana, ludibriada por Marreca, não resistiu e atendeu ao “chamado da morte”. Mas a morte não a alcançara nas lembranças de Irene. Ela gostaria de ter um caderno para anotar as palavras carregadas de sabedoria a que pertencem os exemplos dos mais velhos que, para a criança, parecem, por vezes, vozes a serem sempre ouvidas, figuras que, em encanto, permanecem:

Essa Mãe Nana, inda hoje penso, teria de fato morrido, ou apenas se evaporou da noite para o dia, sem deixar sinal? Coisas se passaram muitos anos atrás, dessas posso contar de certo, nas minúcias, um vestido cor de abóbora, um canino de ouro plantado no canto de um riso moreno, o pó das unhas da adjunta Ivanildes, o próprio formato, oval abaulado, dessas unhas. De Mãe Nana, mesmo retalhos dos seus dias, as curtas frases contundentes, histórias de Trancoso, quase inteiras, me ficaram dormindo nos desvãos da memória, é só querer, ressuscitam, já não as fui buscar, tanta vez, para transmiti-las

⁶³ Cf. Serração da velha. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, 1999, p. 821 e 822. Ver também PEREIRA, José Carlos. *O encantamento da Sexta-Feira Santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2005.

⁶⁴ GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 24.

⁶⁵ Ver *idem, ibidem*, passim.

⁶⁶ CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara, op. cit.*, p. 119.

*a meus filhos? Mas morte de Mãe Nana, me perguntam quando, como, de que foi, resposta não tenho.*⁶⁷

A velha senhora encarna a ideia de seriedade e respeito, mas também a de uma tenra memória das histórias que contava, das sentenças, como admoestação e como conselho, proferidas e do que dela se ouvia, ou se imaginava. Os mais velhos compõem na rememoração um papel importante, porque seus atos e palavras se acomodam a um tempo que pode se compor de um tempo fantasioso para a infância, para as primeiras idades. Fantasioso porque não necessariamente preso à imediatez do cotidiano, mas que se distende para um tempo imemorial do qual eles, os mais velhos, ainda são os rastros que permanecem “nos desvãos da memória”. Como a menina “não se interessaria pelos acontecimentos que lhe dizem respeito e nos quais foi envolvida, em tudo aquilo que reaparece agora nos relatos dessas pessoas mais velhas que esquecem a diferença dos tempos e, sob o presente, reatam o passado ao futuro?”, questiona Halbwachs⁶⁸, a respeito da presença da imagem antiga daqueles a quem se devota o interesse de “ressuscitar” e transmitir aos outros, contar a sua história. Talvez isso explique a menor atenção dada, no romance, para a presença dos avós, também pessoas com as quais a infância credita as histórias e atos recordados, não apenas porque cedo os avós de Irene morreram, mas porque parece ser que, das demais experiências do outro, que lhe seriam mais próximas, ela se forma (se entende).

Nesse experienciar, “não são somente os fatos, mas as maneiras de ser e de pensar de outrora que se fixam assim dentro de sua memória”. Por isso, a travessa menina, que em nada se concentrava detidamente, se detém, nesses personagens, mesmo não sendo seus parentes mais próximos, porque é na presença dos mais velhos – geralmente os avós– que está “impressa” o que se revela de uma época “e de uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória não como uma aparência física um pouca apagada, mas com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de todo um quadro que o resume e o condensa”.⁶⁹ Mãe Nana não morreu para Irene porque ela “resume e condensa”, como Marreca, um quadro pintado e em alto relevo, que rememora as pessoas, as “maneias de ser e de pensar de outrora”. De Itaiara.

Um quadro no qual esses sujeitos se inserem para deles se falar, e, para deles, se situar no interior de uma paisagem em que uma época se busca e se retém. É o que faz surgir Tia Joana em uma dessas icônicas representações, a Marujada, densa, sob perspectivas várias, e arquetipicamente descrita por Lindanor Celina. Essa manifestação, tida como uma das mais importantes do Estado do Pará, que está circunscrita nas festividades de São Benedito, na cidade de Bragança, e se origina (século XVIII) como forma de agradecimento dos escravos aos seus senhores por permitirem que se constituísse uma irmandade em louvor ao santo, se configurou, desde seu início – quando, em dança, os escravos festejaram às portas dos senhores em sinal de reconhecimento – na interseção de aspectos festivos e religiosos.⁷⁰ Representada por vários elementos, o evento formado pela procissão, uma particular indumentária, dança e

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 122.

⁶⁸ HALBWACHS, Maurice, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Cf. SILVA, Armando Bordallo da, *op. cit.*, p. 62.

outros aspectos, como o retumbão, o ritmo que lhe é característico, fora descrita por Bordallo, em seu trabalho de 1959⁷¹, como tendo uma participação decisiva das mulheres, “cabendo a estas a sua direção e organização”, com a organização e disciplina exercida por uma ‘Capitosa’. [...] As marujas se apresentam tipicamente vestidas: – usam uma blusa ou mandrião branco, todo pregueado e rendado” e uma grande saia “encarnada, azul ou branca com ramagens de uma dessas cores”, o chapéu “todo emplumado e cheio de fitas multicores e no pescoço trazem um colar de contas ou cordão de ouro com medalhas”. Aos homens, dirigidos por um capitão, destina-se o papel de “músicos e acompanhantes”, com “calça e camisa branca ou de cor, chapéu de palha de carnaúba revestido de pano”. Executam o retumbão, “a dança de preferência da Marujada”, que tem o lundum como “compasso musical e rítmico”.⁷²

É a dança, a experiência e a respeitabilidade, que fascinam Irene ao contemplar Tia Joana:

Só ver a Tia Joana sair dançando o retumbão, volteando no ar a bonita saia encarnada, cheirosa! Tia Joana, capitosa vitalícia da marujada, me entendi vendo-a naquele posto, gente lhe tomando benção com todo o respeito. Mal comparada a um padre, uma freira, uma madrinha muito estimada. Mesmo fora do São Benedito, quando era apenas uma pacata cidadã. Quando não assumia não mais o comando de uma legião de marujos, mas o governo do tabuleiro de broas, sequilhos, roscas de tapioca, de sua banca de tacacá. Mas ainda ali, se impunha. Pessoas chegando, saudando-a com reverência e estimação: “A benção, Tia Joana” “Deus te abençoe, minha filha. O que vai hoje?”

Dezembro, o seu tempo áureo. Nesse mês, rainha era ela. Que não havia – desde canoieiros, carregadores, às mais altas autoridades – quem não comparecesse à barraca de solo batido, ao lado da igreja, a vê-la dançar.

E os marujos? Ai, para eles, que que par mais requestado senão ela? [...]. Sim, rainha era ela. Seu traje o mais rico, a saia, da roda mais ampla, [...] o chapéu, o mais cintilante, [...] fitas que dele pendiam e lhe chegavam aos pés [...]. Pesar da idade (quando a conheci, já netos tinha) quem mais ágil no passo do lundu, no maneiro, ingênuo requebrar das danças tão encantadoras no seu primitivismo? Porque assim é a marujada. Rememorando os volteios do típico bailado regional, eu me espanto de como neles não se descobria lascívia alguma, nem sequer o quente langor de certas danças tropicais. Tudo tão puro, entre eles, uma alegre, respeitosa reverência, como um ritual.⁷³

A mulher que marcara a memória de Irene não é apenas um personagem que se descreve para se demonstrar as peripécias ou as agruras; a marujada não é um evento que serve apenas como cenário à personagem, mas é no modo como a narrativa os atravessa, que os destaca à frente, projetando-os, e os une, que distingue esse momento do romance. É a diegese que reúne os diversos aspectos que compõem essa percepção e o modo como é narrada. A menina põe em relevo mais um dos que merecem toda a deferência e, por isso, se evoca. Ela e a cantoria dos marujos são “as grandes atrações”, mas o são porque é com eles que, através da memória, se intenta debelar o sentimento de ausência, de um tempo que, no presente, atesta o que não mais existe, debelando o esquecimento

⁷¹ Cito-o, não apenas por ser um importante registro da manifestação, mas pela estreita relação que sua descrição mantém com a do romance, e não para atestar a verdade histórica do ocorrido através da ficção. O conceito que fundamenta essa perspectiva é o de *mimesis*. Ver RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997, t. 3.

⁷² SILVA, Armando Bordallo da, *op. cit.*, p. 62-65.

⁷³ CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, *op. cit.*, p. 175 e 176.

que ameaça seccionar a busca, o trajeto da rememoração. O vivido que desperta na escrita e que rememora.

Essa caracterização poderia dizer, com Paes Loureiro – no pequeno texto que apresenta a *Antologia da marujada*, se aproximando ao sentimento que Celina procura exibir, – que

*a marujada é a visualidade azul e vermelha de uma cidade azul tingida pelo vermelho das manhãs do Caeté. É assim que em todas as pinturas ela se impõe. Poder-se-ia dizer que a marujada torna suas cores a dominância cromática da cidade. E do sentimento bragantino. A cidade bragantina reza pela cartilha da Marujada. A “esmolação” é o ritmo da carência ritual de sua memória afetiva. O coração bate no som do retumbão.*⁷⁴

As cores da relembração do romance também buscam dar essa “visibilidade cromática” (atentem para o trecho sobre Tia Joana, que conota a imagem de um quadro em múltiplas cores e, propositalmente, coreografado) que definiria, pelo artefato cultural, Bragança e, também (e esse “também” é pertencimento, mas não causalidade), Itaiara. Quando a romancista narra a menina a dizer que “a marujada ficou nas minhas lembranças, mais, muito mais que certas gentes, episódios, paisagens daquele tempo”, ela nos dá o adstrato contíguo, em outros momentos referenciado, de sua língua, que tem na ênfase ao vocabulário do lembrar, o corolário da perda que não se quer definitiva: “Quantos anos não a vejo? Tia Joana há muito é morta”.⁷⁵ O “é morta”, marca um fato que fora noticiado pelo pai em carta. É como se marcasse uma data, um tempo, um lugar e seu fim, ainda não definitivo para o evento que se mantém, como ausência, na memória. Inseparáveis, porque atravessados pela mesma alma (*anima*), é o fim de uma época, que não termina, porque a evocação através do tempo, ainda os presentifica.

Reminiscência, *Mnemosyne*, memória. Em um conhecido texto⁷⁶ no qual analisa os trajetos míticos que essa função da *psyché* assume, Jean-Pierre Vernant busca diferenciar, dentre outros aspectos, as características cosmológicas e escatológicas que a memória toma no decorrer dos textos gregos. *Mnemosyne* mãe das musas, musa da memória e da função poética, é o poeta que ela, diz Vernant, guia pelo passado, mas o passado como tempo memorável, tempo antigo e original. O aedo que rememora não visa seu passado em particular, nem um passado total, mas um passado preenchido pelos tempos memoráveis do início, um tempo heroico. Possuído pela musa, ele se conecta diretamente com esse tempo, nele se situa, nisso diferindo da reminiscência do homem comum não agraciado pela inspiração possessiva. Realizando um exercício (*Melete*)⁷⁷ para esse fim, ele desenvolve uma capacidade de situar, aquilo que decanta, em Catálogos que nomeiam, localizam e dão as indicações sobre onde se desenvolve determinada ação, ou quem nela se insere. Os rapsodos possuíam uma

⁷⁴ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Apresentação. In: COUTO, Valentino Dolzane do, *op. cit.* Para as descrições sobre a Festa de São Benedito, a marujada e outras manifestações folclóricas/religiosas de Bragança e para algumas referências deste trabalho, a respeito desses temas, ver SILVA, Dário Benedito Rodrigues Nonato da. *Os donos de São Benedito: convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na cultura de Bragança, século XX.* Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – UFPA, Belém, 2006.

⁷⁵ CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, *op. cit.*, p. 178.

⁷⁶ VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória. In: *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁷⁷ Cf. *idem*, O rio “Ameles” e a “melete thanoutou”. In: *Mito e pensamento entre os gregos*, *op. cit.*

intenção educativa, “é através deles que se fixa e se transmite o repertório dos conhecimentos que permite ao grupo social decifrar o seu ‘passado’”.⁷⁸

Mas essa volta ao mundo memorável, mundo anterior, não significa nem reviver o passado, nem ignorar o presente, e sim desenvolver uma espécie de travessia. Nesse trajeto, *Mnemosyne*, explica Vernant, constrói uma ponte entre dois mundos, o mundo dos vivos e do além, realizando uma evocação do “tempo antigo”. Evocação que pode ser entendida como uma breve vinda à luz do passado e do saber que ele carrega. Essa travessia sobrenatural entre mundos, ao rapsodo, ao aedo, é dada a dádiva de realizá-la.⁷⁹ Itaiara, de certo modo, é “o tempo antigo” para a autora. Os vários elementos que evocam o passado atravessam essa “geografia” de imagens que evocam a infância e a adolescência “reencontradas”. Reencontrando o passado naquilo que a memória não apenas destaca como um acesso que fala aos outros, a nós, mas rememorando o outrora sem, necessariamente, lhes (nos) ensinar como o passado, obrigatoriamente, foi, sem lhes (nos) servir. O romance de 1963, de certo modo, está, também, encerrado nessa condição humana, na qual a poética, a estética, desempenha um importante papel. Trata-se, aqui, menos de uma aporia entre conhecimento e memória, mas, mais de uma proposição entre memória (*mnéme*) e reminiscência (*anáminesis*).

Irene Maria Barbosa Schmidt é uma imagem dessa condição. Não como mito, nem como verdade, nem como conhecimento. Mas como aquela que caminha em direção ao passado e dele quer ver, *autoptes*, as marcas de si mesmo, a alma, que, na verdade, é também sua alma, seus olhos. É o rememorar que lhe conduz a esse trajeto, a essa travessia. Sabe que, nesse caminho, *Lethe* (esquecimento) está sempre presente, dele quer se desviar, mas nada garante que consiga, porque sabe que a memória, a sua memória, nem sempre assegura que sua jornada em direção ao passado lhe seja obrigatoriamente estoica, nem lhe garante que esse exercício (*Melete*) narrativo seja bem conduzido. É uma travessia, semelhante a travessia de Lebadéia, descrita por Vernant⁸⁰, na qual pode-se escolher entre esquecer e lembrar. Mas, na travessia de Irene, a escolha pelo trajeto tênue da sua memória, já está feita, porque a memória, solícita e sedutora, sempre sinaliza – do seu cunho, para um cosmo, para Itaiara – que pode, de repente, brevemente, se levantar. Inadvertidamente, Celina, por uma cesura, lembra, erguendo a voz: “Essa palavra cheira!”. Em um átimo, Itaiara surge para Irene, como um quadro com “as luzes da cidade, a rua da frente, n’água refletidas, pareciam uns pontos de exclamação de cabeça para baixo”.⁸¹ As filhas de *Mnemosyne* lhe oferecem o bastão da sabedoria, o *sképtron*⁸², ela, gentilmente, aceita, mas, seu cuidado, que não é temor, não diminui; a verdade não é um cetro engalanado a se empunhar triunfantemente sobre o passado. Conscientemente, pensa que atravessar a memória é narrá-la e, resolutamente, segue. Sabe que ela e a cidade estão sob os augúrios da deusa titã, mas sabe também que rememorar o passado é atestar sua perda. Por isso é que ela vem de Itaiara. Finda sua iniciação. É hora de partir para outro lugar, sentir outro aroma, em outro tempo, se

⁷⁸ *Idem*, Aspectos míticos da memória, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 111-113.

⁸⁰ Ver *idem, ibidem*, p. 114.

⁸¹ CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*, *op. cit.*, p. 68.

⁸² Cf. VERNANT, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 112.

fazer presente em sua nova história, o próximo livro de Lindanor Celina, para *Estradas do tempo-foi*.

Artigo recebido em 21 de setembro de 2023. Aprovado em 8 de novembro de 2023.

Crônicas jornalísticas na experiência de Trudi Landau: literatura e imprensa na segunda metade do século XX



Trudi Landau. Fotografia
sem autoria, s./d. (detalhe).

Kelly Yshida

Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). kellyshida@gmail.com

Crônicas jornalísticas na experiência de Trudi Landau: literatura e imprensa na segunda metade do século XX*

Journalistic chronicles in the experience of Trudi Landau: literature and press in the second half of the 20th century

Kelly Yshida

RESUMO

Trudi Landau (1920-2015) nasceu na Alemanha em uma família judia e veio para o Brasil com seu marido, Jean Landau, em 1946. Já instalada no país perdeu seu único filho, vivenciou a ditadura militar e encontrou na literatura uma forma de intervir na realidade e de estabelecer novos relacionamentos. Tornou-se assídua leitora de jornais e correspondente de cronistas, especialmente de Lourenço Diaféria e Carlos Drummond de Andrade. A partir de uma perspectiva que compreende a literatura na interação com o contexto, como prática humana inserida em um processo histórico, procuramos analisar as especificidades das crônicas que despertaram o interesse de Trudi Landau e entender como essa produção se tornou parte importante de suas ações e relações sociais. Diante das relações entre leitora, escritores e textos literários, buscamos contribuir com os estudos que abordam história, literatura e imprensa, principalmente sobre a crônica jornalística como gênero literário.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; imprensa; crônica jornalística.

ABSTRACT

Trudi Landau (1920-2015) was a Jewish woman who was born in Germany. She came to Brazil with her husband, Jean Landau, in 1946. In Brazil her only child died, here she lived in a dictatorship and found a form of social intervention in literature. She became a reader of journalistic chronicle and chroniclers' correspondent, mainly for Lourenço Diaféria and Carlos Drummond de Andrade. From a perspective that understands literature through its interaction with the context, as a human practice at a historical process, we analyze how the characteristics of the journalistic chronicle contributed to Trudi Landau's interest in this literary genre and how this literature became important in her life and social relationships. Given this relationship between reader, writers and literary texts, this research aims to contribute to the studies of history, literature and the press, especially with regard to journalistic chronicles as a literary genre.

KEYWORDS: literature; press; journalistic chronicle.



A imprensa brasileira surgiu oficialmente no início do século XIX. Desde então, os periódicos se aproximaram da literatura, servindo como espaço de divulgação, fornecendo notícias como conteúdo para ficções, sendo suporte de

* Este artigo foi apresentado no simpósio temático História, Literatura e Imprensa, no XXVI Encontro Estadual de História da Anpuh-SP, em 2022. Agradeço aos(as) participantes pelas contribuições às reflexões aqui expostas.

publicações ou espaço de sociabilidade de escritores(as) e jornalistas. Contos, folhetins e poesias sempre figuraram nas páginas de jornais, mas a manifestação literária mais expressiva nesse meio é a crônica jornalística. Se, por um lado, havia a garantia de circulação dos textos e de renda para autores(as), por outro, essa relação fez com que a crônica fosse vista como “gênero menor” diante de outras literaturas. Produzida por um(a) escritor(a) que necessitava suprir suas demandas materiais, respondendo aos temas cotidianos e ao ritmo da imprensa, a crônica tendeu a ser considerada efêmera.

Para o crítico Antonio Candido, a crônica – que iniciou como “folhetim” e comentando as questões do dia – tornou-se mais curta e menos comprometida com a necessidade de informar; na sua “fórmula moderna”, consolidada no século XX; ganhou espaço o “fato miúdo e um toque humorístico”¹, sendo que o jornal se manteve como um de seus principais interlocutores, além de suporte por excelência. A crônica acompanhou as transformações jornalísticas ao longo dos dois últimos séculos no Brasil, em relação à formação das empresas de comunicação, aumento das tiragens, formação de um público leitor mais abrangente e meios de transporte e tecnologias que facilitaram sua circulação.

A profissionalização de jornalistas, marcada por uma regulamentação em 1969, é exemplo dessas mudanças. Conforme a análise da historiadora Alzira Alves de Abreu, “no passado, as redações eram um espaço de prestígio intelectual. Os mais conhecidos e respeitados escritores, críticos literários e da arte do país foram homens de imprensa [...]. Os jornalistas podiam ter e tinham opinião”.² A partir do processo de profissionalização, escritores(as) e intelectuais puderam colaborar como cronistas ou colunistas, não sendo mais parte do grupo de jornalistas da redação.³

A “crônica moderna” manteve como característica o diálogo com leitores(as), o uso da linguagem para construir um tom de conversa e a proximidade com as miudezas do cotidiano, como faziam José de Alencar e Machado de Assis. A relação que o(a) cronista visa estabelecer com os(as) leitores(as) ocorre a partir de fatores como a linguagem, muitas vezes coloquial; o espaço curto da escrita no periódico, permitindo uma leitura rápida; e as temáticas que, comumente, relacionam-se com as notícias. Chalhoub, Neves e Pereira elencam a natureza da indeterminação como um dos elementos que singularizam esses textos. Dessa forma, “o cronista está sempre sujeito ao imponderável do cotidiano, que tanto lhe fornece temas e problemas com os quais discutir quanto modifica e redireciona suas opções iniciais”.⁴ A indeterminação é uma estratégia para que a crônica seja cada vez mais atualizada, mais atraente, atendendo aos interesses de leitores(as) do jornal.

Fato é que a crônica permaneceu – pela facilidade de acesso ou pela linguagem dita mais coloquial – como “companheira quase que diária do leitor brasileiro”.⁵ Por outro lado, a crônica pode sofrer certo desprestígio, como

¹ CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antônio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas-Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 15.

² ABREU, Alzira Alves. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 41.

³ Cf. *idem, ibidem*, p. 39-42.

⁴ CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Introdução. In: *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 17.

⁵ ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51.

abordou o crítico Antonio Dimas, devido ao financiamento e ao imediatismo, especialmente por sua relação com o jornal que lhe conferiria brevidade na duração, urgência na elaboração e parcialidade de interpretação dos fatos.⁶

De acordo com Margarida Neves, “cronistas modernos” teriam o diferencial de voltarem-se ao “comentário pessoal, ao olhar subjetivo, à busca do significado do efêmero e do fragmentário”, em vez da primazia do registro do acontecimento⁷: “Seu tom é leve, e busca sempre ser acessível a todos os leitores. Sua marca de identidade é a de ser comentário quase impressionista. A escolha de seus temas é supostamente arbitrária e a liberdade preside sua construção. Sua forma é, por definição, caleidoscópica, fragmentária e eminentemente subjetiva”.⁸

Para Candido, a crônica passou a utilizar uma linguagem mais leve e menos argumentativa: próxima da poesia e do humor.⁹ O que não se contrapõe ao possível engajamento dessa literatura, podendo sua “leveza”, inclusive, tornar as problematizações acessíveis e seus debates procurados pelo público. A sua seriedade é a de quem trata de coisas sérias pelo “zigzag de uma aparente conversa fiada”.¹⁰ Afinal, “aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas”.¹¹

Poderíamos, então, compreender o público-alvo pelo próprio jornal ou por arquivos de leitores(as) e diálogos firmados com escritores(as), levando em conta que um(a) leitor(a) não é a medida para todo um público, mas pode contribuir para refletirmos sobre o alcance das crônicas. É o caso de Trudi Landau, leitora e correspondente de cronistas na segunda metade do século XX, especialmente de Lourenço Diaféria e Carlos Drummond de Andrade, e que se tornou escritora. Nosso acesso a ela se deu por seus livros, com destaque para a troca epistolar publicada em *Carlinhos querido: a amizade postal entre o poeta Carlos Drummond de Andrade e a escritora Trudi Landau*¹², e publicações em jornais. Compreendendo que a tríade fundamental para comunicação artística – neste caso a literária – é constituída por autor(a), obra e público¹³, interessa-nos refletir sobre as especificidades da crônica jornalística que despertaram o interesse de Trudi Landau e de que forma essa literatura se tornou parte importante de sua realidade.

As crônicas e as cartas

Gertrude Joseph, conhecida como Trudi Landau, foi uma escritora alemã radicada no Brasil que, por intermédio da literatura, engajou-se socialmente e estabeleceu relações com personagens publicamente relevantes de sua época. Seu nome tende a ser associado à história da imigração judaica para o

⁶ Ver DIMAS, Antônio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Revista Littera*, n. 12, ano IV, Rio de Janeiro, set.-dez. 1974, p. 48.

⁷ NEVES, Margarida de Souza. História da crônica. Crônica da história. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 17.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁹ Ver CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 20.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 19.

¹² LANDAU, Trudi. *Carlinhos querido: a amizade postal entre o poeta Carlos Drummond de Andrade e a escritora Trudi Landau*. São Paulo: Keila & Rosenfeld, 1992.

¹³ Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 33.

Brasil¹⁴, ao seu livro sobre Vladimir Herzog e às suas trocas epistolares com Carlos Drummond e Lourenço Diaféria. Em 2020, o Museu Judaico de São Paulo apresentou o acervo da escritora.¹⁵

Trudi Landau nasceu em Colônia, em 1920, em uma família judia, e ainda criança vivenciou a perseguição nazista.¹⁶ No início da guerra, quando sua mãe estava na Palestina, fugiu com o pai para a Bélgica. Ele foi descoberto e deportado para a Alemanha, enquanto ela conseguiu ir para a França, onde lutou na resistência e conheceu Jean Landau, com quem se casou.¹⁷ O casal chegou ao Brasil em 1946¹⁸; pouco tempo depois nasceu Emanuel, que faleceu antes de completar trinta anos. Sem compreender a língua local¹⁹, diante do isolamento e da necessidade de lidar com seus traumas, a leitura e a escrita se tornaram estratégias importantes na vida de Trudi.

Leitora assídua de crônicas, costumava encaminhar cartas para os jornais. Em 1977, o jornalista Dirceu Soares escreveu para a *Folha de S. Paulo* uma matéria de página inteira intitulada *Trudi: a cartamaniaca*, dando visibilidade para a principal correspondente externa à redação que o jornal tinha naquele momento. Na parte superior da página, o autor informava: “Nas cartas, ela encontrou uma companhia para sua solidão. Agora, é lida e conhecida em toda a cidade”. O texto seguia explicando que “nos últimos três anos é a recordista de comparecimento nas Seções dos Leitores e houve uma época em que remetia duas a três cartas por semana para cada jornal”. Embora a escrita para os jornais em português tivesse começado apenas na década de 1970, a prática epistolar de Trudi Landau era anterior:

Sempre gostei de escrever e, quando menina, na Alemanha, minhas composições eram consideradas as melhores da classe. Quando vim para o Brasil em 1946, passei a escrever cartas para todos os meus amigos e parentes espalhados por todos os cantos do mundo. Sempre em alemão. Eles me respondiam dizendo que gostavam das minhas cartas porque eu sabia dizer coisas tristes e coisas alegres. Uma amiga me confidenciou que chorava sempre que recebia uma de minhas cartas. E me diziam: você precisa escrever um livro.²⁰

A presença da leitora era recorrente na seção de cartas de jornais de São Paulo. Era comum que opiniões progressistas abordando temáticas sensíveis naquele momento – como liberdade religiosa, críticas ao autoritarismo e lutas feministas – provocassem debates entre leitores(as). Outras opiniões polêmicas também ganhavam destaque e eram criticadas, como a defesa do Estado de Israel, especialmente diante dos conflitos com a Palestina.²¹

¹⁴ Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Literatura de imigração: memórias de uma diáspora. *Acervo*. v. 10, n. 2, Rio de Janeiro, jul.-dez., 1997.

¹⁵ Ver Mulheres no Acervo do Museu Judaico de São Paulo. Disponível em <<https://muj.museujudaicosp.org.br/exposicoes/mulheres-no-acervo/>>. Acesso em 20 ago. 2023.

¹⁶ Cf. SOARES, Dirceu. Trudi: a cartamaniaca. *Folha de S. Paulo*, 1 mar. 1977, p. 33.

¹⁷ Jean Landau também era leitor de crônicas, notadamente as de Lourenço Diaféria, mas não enviava cartas; a exceção foi durante uma viagem de Trudi em 1987, quando lhe foi dada a incumbência de escrever cartas a Carlos Drummond de Andrade com notícias sobre a amiga e de remeter-lhe as crônicas dela, publicadas no jornal *Notícias Populares*.

¹⁸ Cf. LANDAU, Trudi. *Carlinhos querido*, op. cit., p. 7.

¹⁹ Cf. *idem*.

²⁰ *Idem apud* SOARES, Dirceu, op. cit., p. 33.

²¹ Ver, por exemplo, LANDAU, Trudi. *Folha de S. Paulo*, Painel do Leitor, 15 ago. 1988, p. 3.

redação do jornal para conhecê-lo, mas não teve sucesso. O primeiro encontro ocorreu em 1976, quando o cronista lançou o livro *Um gato na terra do tamborim*.²³

Em 1977, Lourenço Diaféria foi acusado de infringir a Lei de Segurança Nacional após a publicação da crônica “Herói. Morto. Nós”²⁴, e Trudi não hesitou em defendê-lo. Em meio ao processo aberto pelos militares e o afastamento do cronista, o espaço na *Folha* foi ocupado por Carlos Drummond de Andrade. Na seção de leitores de 16 de fevereiro de 1978, Trudi comentou:

Bem sei que não foi somente para mim, assinante da “Folha” de tantos anos, um grande choque emocional, de ver hoje, 11/2, o nome de Carlos Drummond de Andrade encimando o espaço da coluna, ocupado anteriormente, e por muito tempo, pelo bem-amado Lourenço Diaféria. Fazia falta mesmo, uma crônica, e não poderia haver pessoa mais bem-vinda do que o grande mestre Drummond de Andrade. Nosso espírito abre-se, com todo prazer, a suas matérias, quaisquer que sejam, enquanto em nosso coração continua albergado o meu, o nosso, o universal amigo Lourenço Diaféria, onde quer que ele esteja.
– Trudi Landau.²⁵

Dias depois, em 24 de fevereiro de 1978, dirigiu-se ao próprio Drummond: “Meu marido não quer ler as suas crônicas na Folha, de raiva, pois o espaço que ocupa antes pertencia ao formidável Lourenço Diaféria e alegrava, logo ao café da manhã, a quem o lia, antes mesmo de atentar para as manchetes de primeira página”. E terminou ponderando que “não adianta eu insistir, que o senhor é quem menos culpa tem. Já vejo as coisas de modo diferente, como expressei numa carta publicada pela Folha”.²⁶ Não tardaria a se corresponder diretamente com Drummond, mesmo que aquelas crônicas não fossem as primeiras do autor que ela lia nem tampouco fosse a primeira carta que lhe enviava. Trudi havia conhecido os textos de Drummond publicados semanalmente no impresso *Shopping News*, em 1975: “Não sabia da importância de Drummond como poeta ou qualquer outro assunto a seu respeito, mas fiquei inspirada pelo que escrevia e mandava cartas à redação do jornal [*Shopping News*], comentado as escritas de Drummond, fazendo uma espécie de contracrônica. Algum redator gostava das minhas manifestações e sempre as mandava publicar”.²⁷

Em uma de suas primeiras cartas encaminhadas ao *Shopping News*, em 2 de fevereiro de 1975, ela comentou uma crônica sobre o escritor alemão Erich Kaestner, de quem também era leitora. Mas foi apenas quando Drummond passou a publicar na *Folha*, com a saída temporária de Diaféria, que as trocas epistolares entre eles se tornaram frequentes.

Em *Trudi: a cartamaníaca*, ela comentou seu gosto pelas cartas desde quando morava na Alemanha, mas que havia começado a escrever em português e para jornais somente em 1973. No Brasil, as cartas de Trudi Landau foram publicadas em diversos periódicos de São Paulo e Rio de Janeiro, como

²³ Cf. SOARES, Dirceu, *op. cit.*

²⁴ No dia 1º de setembro de 1977, a *Folha de S. Paulo* publicou a crônica de Lourenço Diaféria intitulada “Herói. Morto. Nós”. Por ser considerada ofensiva aos militares, Diaféria foi acusado de violar a Lei de Segurança Nacional. Ver YSHIDA, Kelly. *O falso cômico e o circo urbano: Lourenço Diaféria e o processo desencadeado pela crônica jornalística “Herói. Morto. Nós” (1977-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFSC, Florianópolis, 2015.

²⁵ LANDAU, Trudi. *Folha de S. Paulo*, Painel do Leitor, 16 fev. 1978, p. 3.

²⁶ *Idem*, *Carlinhos querido*, *op. cit.*, p. 9.

²⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 7.

Folha de S. Paulo, *Shopping News*, *Aqui São Paulo* e *Jornal da Tarde*.²⁸ Elas eram dirigidas a cronistas e apresentavam suas considerações sobre notícias diversas. Além de Diaféria e Carlos Drummond de Andrade, Flávio Rangel também comentou que recebia mensagens dela.²⁹

As numerosas participações nos jornais eram colecionadas pela por Trudi, que reuniu os recortes das cartas e das colunas em álbuns. Ela escreveu na década de 1970 para os jornais *Brasil-Post* e *Deutsche Zeitung* e depois passou a ter uma coluna, no início quase diária e depois dominical, no jornal *Notícias Populares*, atuando, portanto, como cronista. Trudi foi igualmente colaboradora da Associação Brasileira de Imprensa, admitida em 1977.

Além disso, escreveu os livros *Crônicas do meu tempo*³⁰, *Vlado Herzog, o que faltava contar*³¹ e o já citado *Carlinhos querido*: a amizade postal entre o poeta Carlos Drummond de Andrade e a escritora Trudi Landau. Neste, apresentou as cartas remetidas para Drummond e fez comentários sobre as respostas dele e as conversas que mantiveram por telefone. Como era de se esperar, as cartas enviadas foram mais numerosas do que as recebidas.³² Sobre isso, Drummond escreveu em uma dedicatória: “A Trudi querida, maior (e melhor) escrevedora de cartas em todo o mundo, lutadora de todas as causas justas e perdidas, coração cheio de solidariedade, o abraço amigo de quem não escreve carta nenhuma”.³³ *Carlinhos querido...* abrange o período entre 1978 a 1987, os nove últimos anos de vida do poeta. Essa troca epistolar entre leitora e escritor tem caráter informal, autobiográfico, e o fato de haver sido organizada para publicação aponta a possibilidade de correções e intervenções editoriais nos textos das cartas.

Ao converter-se em cronista Trudi passou a receber cartas de seus(suas) leitores(as), aumentando a rede que a crônica lhe possibilitava construir e reiterando a importância da publicação como espaço de diálogo. Nota-se isso em uma resposta a seu texto sobre homossexualidade e discriminação, na qual o leitor se identificou e lhe mandou cartas. Sobre esse episódio, Trudi comentou: “Vou responder à carta, isso não há dúvida, e vou pelo menos lhe deixar a liberdade de me escrever. Às vezes o desabafo faz bem, quando você imagina que o receptor é simpático a sua causa...”.³⁴

Sua vinda ao Brasil adulta, não fluente em português e com experiências marcantes que a fizeram buscar a literatura como forma de entendimento da nova realidade – e posteriormente de participação social – foram fatores significativos para entendermos sua trajetória e a opção pela crônica jornalística. Trudi esteve em contato com pessoas que lutavam pelos direitos humanos e pelo fim da ditadura, como D. Evaristo Arns, foi uma personalidade que transitou nacional e internacionalmente por diferentes momentos de repressão e autoritarismo e utilizou a leitura e a escrita como modo de atuação social e resistência.

²⁸ Cf. SOARES, Dirceu, *op. cit.*

²⁹ As edições da *Folha de S. Paulo* nas quais Flávio Rangel fez comentários sobre Trudi Landau foram as de 16 fev; 1979; 16 ago. 1978; 27 set. 1978; 26 nov.1980 e 28 nov.1980.

³⁰ LANDAU, Trudi. *Crônicas do meu tempo*. São Paulo: Massao Ono/Roswhita Kempf, 1981.

³¹ *Idem*, *Vlado Herzog: o que faltava contar*. São Paulo: Vozes, 1986.

³² Sobre as correspondências de Carlos Drummond de Andrade, ver VASCONCELLOS, Eliane. Correspondentes de Carlos Drummond de Andrade. *Manuscrita*, n. 11, São Paulo, 2003.

³³ ANDRADE, Carlos Drummond de *apud* LANDAU, Trudi. *Carlinhos querido, op. cit.*, p. 162.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 163.

A literatura em sua realidade

Consideramos que toda literatura é social e historicamente situada, nunca alheia ao tempo e à sociedade em que é elaborada, e é este o pressuposto que nos conduziu a pensar sobre a relação entre Trudi Landau, cronistas e as crônicas jornalísticas. Por meio desses textos e das trocas epistolares é possível acessar suas interpretações e intervenções no gênero, mostrando que a literatura é um sistema dinâmico e vinculado à realidade, como explicou Antonio Candido:

*A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.*³⁵

Nesse sentido, ganha relevância a atuação de leitores(as) e interlocutores(as) como Trudi Landau para a compreensão da literatura – e aqui, mais especificamente, da crônica jornalística. Ainda de acordo com Candido,

*não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal tem interesse sociológico. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito.*³⁶

O crítico nos apresenta a divisão entre “arte de agregação” e “arte de segregação”, conceitos complementares presentes em uma obra, mas que têm maior ou menor destaque, a depender da sua orientação. Vemos na crônica de jornal a predominância da agregação, pois ela “se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios de comunicação acessíveis. Procura, nesse sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade”.³⁷

A ênfase na integração do indivíduo na sociedade a partir da literatura contribui para o entendimento da relevância das crônicas para Trudi; afinal, eram textos de fácil acesso que se valiam de temas do cotidiano, contemporaneidade dos(das) escritores(as), periodicidade da leitura, disponibilidade material em jornais e, principalmente, pela capacidade de estabelecer um contato (mesmo que por vezes unilateral) com autores(as) e demais leitores(as), tornando-se parte de um grupo.

A crônica é um gênero no qual o diálogo e a proximidade com o(a) leitor(a) têm grande importância. No caso de Trudi, a partir das crônicas, ela podia contatar escritores(as), discutindo problemas da realidade à qual estava se adaptando. Naquele contexto, havia autores(as) a quem recorrer, a quem

³⁵ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, op. cit., p. 84.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 31.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 33.

conhecer cotidianamente, a quem replicar, assim como um local de produção específico onde procurá-los(as) e responder a eles(as): a empresa jornalística.

Trudi expôs em carta para Drummond, em 23 de janeiro de 1980, que “com tanta coisa interessante para lhe comunicar, e enquanto você tiver crônica na *Folha* a me provocar comentários, é impossível reduzir o fluxo de minhas cartas a menos de duas por semana”.³⁸ Tratava-se de parte substancial do processo de socialização da leitora, sobre o qual ela concluiu: “Cada um com seu modo de ser. Você escolheu o distanciamento e vive para si. Eu vivi muito tempo só para dentro de mim, agora estou vivendo para fora e estou percebendo que minhas ideias coincidem com as de muita gente boa, que minha vontade de tornar o mundo mais decente está caindo em solo adubado e motivando outros, assim como outros me motivam em muita coisa”.³⁹

O jornal, para ela, não era apenas um suporte dos textos que lia, mas um lugar de articulação social em que conseguia intervir. É expressiva a dedicatória que consta do livro *Crônicas do meu tempo*, feita “aos homens que me deram coragem” – entre eles figuravam os jornalistas Alberto Dines, Laerte Fernandes, Ebrahim Ramadan, o publicitário Carlito Maia e os cronistas Carlos Drummond de Andrade e Lourenço Diaféria.⁴⁰ As crônicas presentes na obra foram publicadas entre 1975 e 1980, majoritariamente no *Notícias Populares*, do Grupo Folha.

Conforme familiarizava-se com a literatura de jornal, Trudi passava a entender que aquele espaço era para a ficção e não para um artigo de opinião. Exemplar foi sua resposta a uma crônica de Lourenço Diaféria sobre fantasias de carnaval: o cronista ironizou, dizendo que havia solicitado a ajuda de colegas de redação para pesquisa de campo, e sugeriu fantasias como a de “salário-mínimo”, com o folião “completamente despido”⁴¹, e a de “Lamê-light”, com o cidadão coberto de purpurina, petróleo e com um poste de isopor na cabeça. Trudi não tardou a responder:

*O querido Lourenço Diaféria confiou demais na equipe dessa “Folha” para ajudá-lo a inventar fantasias para o Carnaval vindouro. Fiquei horrorizada com sua proposta “Lamê-light”, pois ela é puro incentivo ao assassinato. Logo se nota que ninguém aí da redação tem conhecimentos de medicina. Cobrindo um corpo nu com spray incolor e depois com uma camada de purpurina e ainda com petróleo, o amigo estaria obstruindo todos os poros do folião matando-o incontinenti, pois estaria impedindo sua pele de respirar. Peço ao cronista, que sei de índole antiviolença, que desencoraje, urgentemente, seus leitores a optar pela fantasia publicada em “Ui, o grito de Carnaval”, antes que aconteça algum desastre.*⁴²

Cabe destacar que as características dos textos e o processo de elaboração das crônicas de seus dois principais interlocutores, Lourenço Diaféria e Carlos Drummond de Andrade, eram diferentes. Enquanto Diaféria dedicava-se ao cotidiano de São Paulo, sendo um escritor com “pleno domínio da reportagem”, que ia “juntando os retalhos da informação”⁴³, Drummond era o “cronista-

³⁸ LANDAU, Trudi. *Carlinhos querido*, op. cit., p. 57.

³⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 58.

⁴⁰ *Idem*, *Crônicas do meu tempo*, op. cit.

⁴¹ DIAFERIA, Lourenço. Ui! o grito de carnaval. *Folha de S. Paulo*, 6 fev. 1979, p. 33.

⁴² LANDAU, Trudi. *Folha de S. Paulo*, Painel do Leitor, 10 fev. 1979, p. 5.

⁴³ SÁ, Jorge de. *A crônica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 39.

poeta” do Rio de Janeiro.⁴⁴ Se Diaféria estava inserido na redação da *Folha*, as produções de Drummond acessadas por Trudi eram distribuídas pelo *Jornal do Brasil* para empresas de outros estados.⁴⁵ Contudo, cada um com sua vivência, eram contemporâneos da ditadura, dos centros urbanos e na literatura; com eles, Trudi desvendava as possibilidades do gênero e elaborava seu próprio estilo. Suas crônicas tendiam a ser mais próximas da escrita de Diaféria do que da de Drummond, apesar de ela publicar alguns poemas. Nas crônicas da autora eram recorrentes os acontecimentos políticos e o fato cotidiano, bem como os diálogos e as lembranças, que pareciam conferir aos textos a função de caderno de memórias ou diário. Sem seu filho e vivendo longe de sua terra de origem, serviu-se da literatura também como forma de registro de suas vivências.

Se inicialmente a leitora compreendia a crônica como uma opinião do(a) escritor(a), aos poucos foi entendendo que aquele espaço do jornal se prestava para o fazer literário e que existia diferença entre autor(a) e narrador(a), assumindo parte do seu tom irônico. Foi no Brasil que Trudi aprendeu sobre crônicas jornalísticas; aqui a maior parte delas foram publicadas, muitas delas com “diálogos” imaginados com sua cadela de estimação, Gipsy. Entretanto, se essas crônicas agradavam o público brasileiro, isso não ocorria com o público alemão:

sempre conversava com minha cadelinha Gipsy, mas ao longo de minha curta carreira de cronista tenho recebido algumas recriminações que me fizeram duvidar de minhas faculdades mentais, especialmente pelo fato de terem vindo de meus leitores alemães do semanário Brasil Post, antigamente por mim contemplado com contribuições regulares. Insistiam eles que, na realidade, todo mundo sabia que cachorro não fala e por isso deveria eu mudar de assunto. Mudei é de atitude. Não mais escrevo para eles. Em compensação, brasileiro parece acreditar que eu fale com bichos e por isso continuo a revelar, ocasionalmente, em Notícias Populares, as boas ideias e o raciocínio profundamente válido de minha cadelinha.⁴⁶

Seu interesse pela literatura aumentava gradativamente. Além de enviar recortes de livros e jornais para seus correspondentes, remetia-lhes traduções, como as de Erich Kaestner. Na longa troca com Drummond figuraram diversos nomes da literatura nacional e internacional, como Carolina de Jesus, Adélia Prado, Cora Coralina, George Orwell, Franz Kafka, Heinrich Heine, Elie Wiesel, Paul Valéry, Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues, Mário de Andrade, Ziraldo, Fernando Morais e Moacyr Scliar.

Em sua incursão literária, Trudi passou a refletir sobre a crônica como gênero; certamente por se radicar em São Paulo, fisicamente próxima das empresas de comunicação onde estavam cronistas conhecidos(as), facilitou esse processo. Ao comentar o debate sobre literatura na Bienal Nestlé, em 1984, reclamou da falta de menção às cronistas mulheres. Contava ter ouvido que “a crônica diz com leveza aquilo que o poeta somente consegue dizer com muita arte” e considerava que, por essa razão, era mais fácil escrever crônicas do que poesia, já que a crônica seria “uma canção de curta duração, mas que envolve o leitor”.⁴⁷ Destacou a fala de Lourenço Diaféria, indicando a relação entretecida com leitores(as) a partir desses textos:

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 66.

⁴⁵ Cf. LANDAU, Trudi, *Carlinhos querido*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 132.



Nas discussões sobre a crônica apareceu novamente a pergunta: o que é? Lourenço respondeu que não sabia o que era. O conto é ficção, mas a crônica é vivida. Disse ainda que mais cedo ou mais tarde o cronista se entrega. Os leitores ficam sabendo quem é, se casado ou não, se careca ou cabeludo. Acabam conhecendo suas preferências, qual o seu time, suas emoções. Creio que poeta, como você, também se entrega, somente com mais sofisticação e com anos de atraso. Você mesmo disse que escreveu para livrar-se do que estava dentro de você.⁴⁸

A despeito de considerar elogiosa a ideia da simplicidade da crônica, Trudi discordava da publicação da revista *Veja* na qual afirmou-se que “a crônica é um gênero menor, perecível, como os assuntos de que trata”.⁴⁹ Sabe-se que, frequentemente, o caráter referencial da crônica jornalística a torna alvo de críticas em relação à qualidade literária. Todavia, isso é parte nada desprezível de sua eficácia, segundo Antonio Candido: “por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia”.⁵⁰

Sobre esse foco nas crônicas, Trudi explicou em seu livro: “Desde 1978 eu vinha adquirindo um pouco mais de conhecimento sobre escritores e jornalistas brasileiros, mas não tinha a mesma reverência pelo poeta que sentia a maioria das pessoas. Não conhecia sua poesia [de Drummond], sendo minha ligação intelectual a de cronista para cronista”.⁵¹ Em uma das primeiras cartas à Drummond, em 25 de março de 1978, ela disse: “Não ligue, não, pela avalanche de minhas cartas. Quando eu tiver dito tudo que quero lhe dizer, desde que o conheci por suas crônicas no *Shopping News*, em 1974, vou parar sozinha”.⁵² Se a troca epistolar presume uma seleção do que será escrito e mesmo de como começar a conversa, é significativo que muitas cartas iniciassem com: “Sua crônica na Folha...”, “Dediquei-lhe minha crônica hoje...”, “De suas crônicas, a que mais aprecio são as irônicas”, “Quando li em sua crônica...”, “Leio hoje, no fim de sua crônica...”, “Uma vez escreveu numa crônica...”.

O acesso físico aos textos era outra questão tematizada por ela. Para Trudi a literatura deveria ser financeiramente acessível, não era afeita às edições caras nem à arte como objeto de distinção, “objeto elitizado”, dizia. Em 1980 escreveu ao *Jornal do Brasil* criticando a edição da coletânea de Drummond, intitulada *A paixão medida*. Questionava como um autor “adverso à badalação [...] podia permitir que se fizesse um livro ao preço de Cr\$ 7 mil 800 e cujos 643 exemplares ficarão, obviamente, reservados a uma elite”. Nessas circunstâncias, muitos(as) dos(as) que adquiriram a coletânea não seriam realmente leitores(as): “compraram a obra de arte como teriam comprado um quadro de artista famoso”, enquanto pessoas efetivamente interessadas na literatura não podiam pagar.⁵³

Com o passar dos anos, a escrita de crônicas, como já enfatizado, funcionou como uma alternativa de intervenção social para Trudi. Eis alguns exemplos simbólicos: a crítica à ação do governo no caso Herzog; a defesa de Diaféria

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹ LANDAU, Trudi. *Carlinhos querido*, *op. cit.*, p. 11.

⁵² *Idem*, *ibidem*, p. 12.

⁵³ *Idem*, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 15 out. 1980, p. 2.

diante da acusação de infração da Lei de Segurança Nacional; a longa campanha de conscientização que fez sobre epilepsia; e seu envolvimento com causas feministas. Sobre esse tema, reportou-se a Drummond:

Esta semana foram as feministas que me pediram para entrar na delas. Estão revoltadas com o pouco caso que a política e a justiça fazem quando se trata de mulheres estupradas. Pretendo fazer também nesse campo um pouco de barulho. Coluna é para essas coisas. A gente se reúne na casa da atriz Ruth Escobar, são muitas mulheres valentes e inteligentes, jornalistas, sociólogas, professoras, sexólogas, advogadas. Mando-lhe minha crônica "Mulheres violentadas".⁵⁴

Não tivemos acesso a essa crônica, porém pudemos acompanhar seu posicionamento sobre o papel da mulher na sociedade em outras publicações, como no *Jornal do Brasil*:

Quando eu era mocinha, aluna externa em colégio de freiras, a imagem que fazia da mulher adulta se dividia em duas categorias: a maioria era dona-de-casa, esposa e mãe: o resto eram fêmeas que não prestavam. [...]

Mulheres que colocam filhos no mundo não são, necessariamente santas mãezinhas compenetradas de seu papel nem as que evitam ou abortam são, por isso, desalmadas egoístas. O que não parece ocorrer aos falsos moralistas é o fato de haver mulheres com senso de responsabilidade que não querem colocar crianças neste planeta justamente pensando no eventual sofrimento dos não nascidos, mulheres com receio de não poder dar educação, proteção e felicidade ao inocente existente. Nem todas são bastante inescrupulosas para confiar na sorte ou ingênuas ao ponto de pensar: Deus é quem sabe. [...]

Que ninguém se engane. As condições, no mundo inteiro, vão ficando piores de ano em ano. Parir filhos sem pensar nisso é leviandade. Confiar em Deus não adianta, pois os tempos do maná caindo gratuitamente eram tempos bíblicos. Trudi Landau – São Paulo.⁵⁵

Sua campanha em relação à epilepsia apareceu tanto nas próprias crônicas como nas de seus interlocutores. Drummond, em texto veiculado no *Jornal do Brasil* e na *Folha de S. Paulo* em 27 de outubro de 1979, escreveu: "Trudi Landau, de São Paulo, prossegue na campanha de esclarecimento em torno da epilepsia. Quer libertá-la do conceito pejorativo que ainda a envolve e que causa tantos prejuízos sociais. [...] Trudi é valente, e despacha por um dia um enxame de cartas, comunicados e crônicas que hão de convencer, finalmente, a cabeça dura dos preconceituosos".⁵⁶

Ela considerava que, ao se tornar escritora, começou sua "carreira de lutadora".⁵⁷ Suas críticas às autoridades responsáveis pela morte de Herzog, oficialmente atribuída a um "suicídio", foram o ponto de partida de seu contato com Zora Herzog, mãe do jornalista.⁵⁸ Na perspectiva pela qual concebemos a

⁵⁴ *Idem, Carlinhos querido, op. cit.*, p. 56.

⁵⁵ *Idem, Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 13 mar. 1981, p. 2.

⁵⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. Tem a palavra o leitor. *Folha de S. Paulo*, 27 out. 1979. p. 32.

⁵⁷ Foi assim, com textos contra a ditadura e o antissemitismo, que Trudi Landau definiu o início de sua carreira de escritora no Brasil. Ver Entrevista com Trudi Landau, por Cláudia Leonor. Museu da Pessoa, São Paulo, 1991. Acervo MM_HV042.

⁵⁸ Em 1976, uma carta de Trudi Landau ao *Jornal da Tarde* trazia seu depoimento sobre Vlado Herzog: "O sr. Herzog não foi enterrado na quadra 27, onde o são tradicionalmente os suicidas. Ele repousa na quadra 28,

literatura – como um “um ato concreto de intervenção no seu tempo histórico e contexto”⁵⁹ –, o interesse de Trudi pelas crônicas não é um acaso. No perfil que se formou sobre o gênero, mesmo diante da diversidade de abordagens e temas, fez-se presente a “tensão entre a tarefa de comentar a realidade e o intuito de transformá-la”.⁶⁰ Os traumas, o deslocamento para outro país, a busca de integração na nova realidade, levaram a cronista a se interessar pela leitura e pela escrita em jornais; logo, a literatura despontou como uma forma de atuação social, de se relacionar com outras pessoas e lidar com o contexto em que vivia.

A crônica da segunda metade do século XX que circulava em São Paulo – da qual falamos quando tratamos da experiência de Trudi Landau – é, sobretudo, expressão de seu tempo. Isso significa, entre outras questões, que o espaço social que cronistas ocupavam se devia ao fato de o jornalismo impresso ser então um meio de comunicação expressivo, que, mesmo diante dos novos meios de comunicação de massa (como a televisão), se reestruturava para atrair o público.⁶¹ Os jornais – que não são neutros, com seus “registros fragmentários do presente, realizados sob o influxo de interesses, compromissos e paixões”⁶² – são relevantes agentes políticos e sociais e suportes que garantem circulação e modos de produção específicos. E, sob a atmosfera do regime ditatorial da época, a crônica como literatura na grande imprensa – de cunho empresarial e privado – aparecia, por vezes, como espaço possível de reflexão e crítica, até porque a maior vigilância incidia sobre editoriais, notícias e colunas de opinião.

A relação entre jornalismo e literatura é fundamental para compreendermos as especificidades do gênero e o caso aqui abordado. Em 1984, quando Drummond decidiu não enviar mais crônicas semanais para jornais, Trudi lhe escreveu: “Uma vez, parece que foi em 1978, você me escreveu que gostaria muito de não mais ser obrigado a escrever crônica, para poder dedicar um pouco de tempo a conversar, por carta, com os amigos. Eu sempre senti muita pena que você fosse obrigado a fornecer três crônicas por semana.”⁶³ Diante da insistência de outros escritores para que continuasse, Drummond, segundo Trudi, respondeu “que havia falta de tanta coisa, de dinheiro, de alimentos, de vergonha, mas não faltavam cronistas”.⁶⁴ No entender dela, as crônicas de Drummond eram, de alguma maneira, como que respostas às suas cartas, inquietações e, a partir delas, ela acompanhava o escritor. Daí concluir: “Algumas vezes você vai sentir falta de sua crônica, pois nela você podia desabafar, quando morre alguém que merece epitáfio ou lembrança, quando na política há algum fato que provoque sua ira, quando você gostaria de ressaltar o mérito de alguém que lhe parece ter sido esquecido ou relegado; quando o coração lhe

sepultura nº64, no meio de gente que faleceu de velhice, doença, acidente ou de outras causas. Pois, naquele cemitério, os suicidas são punidos pelo pecado que cometeram, indo para um lugar específico, reservado aos infelizes que puseram fim à própria vida. Sei disso muito bem, pois tenho por quem chorar na quadra 27, não muito longe da sepultura do Sr. Herzog”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 mar. 1976.

⁵⁹ DUARTE, Adriano e BOTELHO, Denilson. Por uma história social da literatura. In: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva et al. (orgs.). *Ateliê da história*. Teresina-São Paulo: Edufpi/Mentes Abertas, 2019, p. 80.

⁶⁰ CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ Cf. CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988, e CAPELATO, Maria Helena Rolim e MOTA, Carlos Guilherme. *História da Folha de S. Paulo (1921-1981)*. São Paulo: Impress, 1981.

⁶² LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla (org). *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 112.

⁶³ LANDAU, Trudi. *Carlinhos querido*, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 131.

transborda de alegria ou ternura. De vez em quando vai dizer: ah, se ainda tivesse a crônica, eu diria isso ou aquilo!”⁶⁵

No mais, a opção de Trudi pela leitura e pela produção das crônicas pode ter ocorrido pela aparente simplicidade de um texto que não seria domínio de “grandes romancistas, dramaturgos e poetas”⁶⁶, abrindo espaço a assuntos e linguagens do cotidiano. É nessa possível simplicidade – e na facilidade de acesso – que se situa a diferença entre a crônica e as outras literaturas, além de sua eficácia para leitores como Trudi. Como afirmou Candido, “a literatura corre com frequência este risco, cujo resultado é quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto. Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou reestabelecer a dimensão das coisas e das pessoas.”⁶⁷

Trudi Landau foi, simultaneamente, leitora assídua de crônicas e cronista. Trata-se de uma personagem pouco conhecida pela história, mas que esteve presente na trajetória de reconhecidos nomes da literatura e da política na segunda metade do século XX. Percebe-se que seu interesse pela crônica jornalística antecede suas relações de amizade com escritores e se vincula com as próprias características do gênero, com destaque para a facilidade de acesso físico, por ser o jornal um meio de comunicação de grande alcance, principalmente no período estudado, assim como pela linguagem, tida como mais coloquial, e pelos temas do cotidiano.

A leitora, que logo se tornou autora, tinha nesses textos uma forma de diálogo e exposição de suas ideias e memórias, fatores de superação da solidão e dos traumas em suas duas experiências em regimes autoritários. As crônicas, como vimos, cumpriram o papel de um espaço importante para que ela se situasse na realidade brasileira, compreendesse a língua e estabelecesse novos laços. Por isso, a experiência de Trudi Landau nos permite uma aproximação com o olhar do(da) leitor(a), o “outro lado do diálogo”, e com a ação de quem, conscientemente, usou a literatura como instrumento de intervenção na sua realidade.

Artigo recebido em 19 de setembro de 2023. Aprovado em 3 de novembro de 2023.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 135.

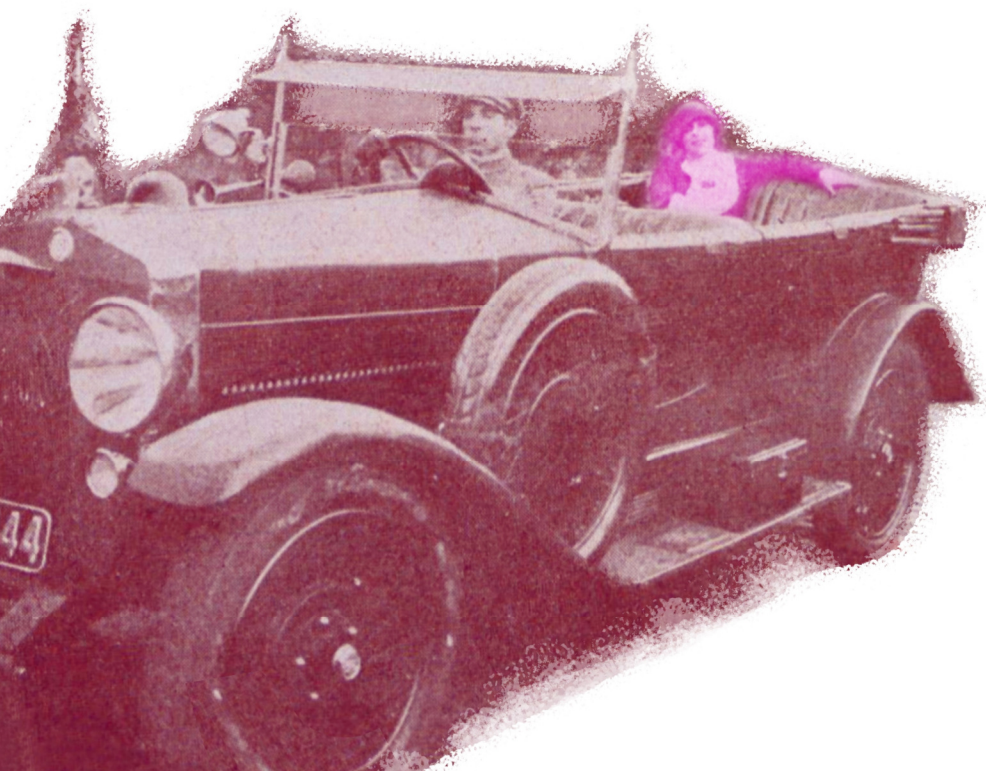
⁶⁶ CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés-do-chão, op. cit.*, p.13.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 14.

“Italiana nell’arte, americana negli affari”:
Clara Weiss e a indústria da opereta
entre a Itália e a América do Sul

Minidossiê: Entre a
História e o Teatro

Tradução



Clara Weiss em seu Fiat. 16
nov. 1926, fotografia sem
autoria (detalhe).

Virgínia de Almeida Bessa

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista de Pós-doutorado Sênior do CNPq no Departamento de História da USP. Autora de *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda/Funarte, 2010. vbessa@unicamp.br

“*Italiana nell’arte, americana negli affari*”: Clara Weiss e a indústria da opereta entre a Itália e a América do Sul*

“*Italiana nell’arte, americana negli affari*”: Clara Weiss and the operetta industry between Italy and South America

Virgínia de Almeida Bessa

RESUMO

Entre a última década do século XIX e as primeiras do XX, um grande número de companhias de opereta italianas cruzaram o Atlântico para explorar o mercado teatral sul-americano, formado em grande parte por um público imigrante. Nessas excursões, muitos artistas acabaram por se fixar no Novo Mundo. Foi o caso de Clara Weiss, atriz-cantora italiana que se tornou capocômica na América do Sul, mas permaneceu estreitamente vinculada ao mundo operetístico italiano, estabelecendo uma ponte entre os dois universos.

PALAVRAS-CHAVE: Clara Weiss; opereta; imigração italiana na América do Sul.

ABSTRACT

Between the last decade of the 19th century and the first ones of the 20th century, a large number of Italian operetta companies crossed the Atlantic to explore the South American theatre market, formed largely by an immigrant audience. On these tours, many artists ended up settling in the New World. This was the case of Clara Weiss, an Italian actress-singer who became capocomic in South America, but remained closely linked to the Italian operettistic world, establishing a bridge between the two universes.

KEYWORDS: Clara Weiss; operetta; Italian immigration do South America.



Três momentos cadenciaram meu encontro com Clara Weiss. O primeiro se deu entre 2007 e 2009, quando realizei uma pesquisa sistemática na imprensa diária paulistana em busca de informações sobre o teatro musicado encenado na cidade entre os anos de 1914 e 1934.¹ Na ocasião, me surpreendi com as referências recorrentes à Companhia Italiana de Operetas que levava seu nome, com a qual ela se apresentou em São Paulo quase todos os anos entre 1919 e 1931 – sempre com grande sucesso, segundo os cronistas teatrais da época. Curiosamente, quase nada encontrei nessa mesma imprensa sobre Weiss e sua companhia: qual a origem da artista; como havia ingressado no mundo da opereta; se o conjunto provinha de fato da Itália ou se havia se formado localmente com artistas italianos residentes na América do Sul, já que eram constantes as alusões às idas e vindas da trupe entre Brasil, Argentina e Uruguai.

* Texto originalmente publicado em francês na revista *Brésil(s): Sciences Humaines et Sociales*, n. 22, Paris, 2022. Versão em português da própria autora. Pesquisa realizada com apoio da Fapesp.

¹ Os resultados da pesquisa estão reunidos na base de dados *Teatro musicado em São Paulo de 1914 a 1934*. Disponível em <teatromusicadosp.com.br>.

Em abril de 2012, ainda ignorando quase todas as informações biográficas e boa parte dos dados artísticos dessa atriz-cantora que brilhara nos palcos paulistanos dos princípios do século XX, mencionei seu nome em entrevista que realizei com Salvador Pugliese, numa das últimas coletas de minha pesquisa de doutorado, defendida alguns meses mais tarde. Nascido em 1910, no bairro paulitano do Brás, filho de um imigrante calabrês e de uma brasileira de ascendência vêneto-lombarda, Pugliese não só conviveu intensamente com a comunidade italiana da cidade, como também integrou, na juventude, grupos musicais amadores com os quais se apresentava em bailes e espetáculos teatrais voltados para a colônia. A comoção desse homem, com seus quase 102 anos de idade, ao ouvir o nome da artista revelou-me a força de Weiss no imaginário dos paulistanos que tiveram a oportunidade de ouvi-la e vê-la em cena.

Finalmente, em 2019, ao longo de três viagens de pesquisa à Itália, onde pude consultar periódicos teatrais das primeiras décadas do século XX, encontrei numerosas referências à atriz-cantora no boletim do Sindicato Nacional dos Artistas de Opereta, *L'Argante Operettistico*, bem como nas revistas especializadas *L'Opera Comica*, *Messaggero dell'Operetta* e *L'Arte Drammatica*. A figura de Clara Weiss começava a ganhar contornos mais definidos, fixando-se na imagem de uma artista em trânsito constante entre a Itália e a América do Sul.

As notas na imprensa especializada me chamaram atenção, de um lado, por associarem a atriz e suas constantes excursões sul-americanas ao projeto de difusão da cultura e da arte italianas no exterior e, de outro, pela militância dos redatores e editores dessas publicações em prol da consolidação de uma indústria operetística *made in Italy*, processo para o qual o mercado teatral sul-americano contribuiria sobremaneira.² A esses dois aspectos somam-se, ainda, as representações de gênero e sua relação com os bastidores da opereta, cuja vastidão renderia um estudo à parte e, por isso, não serão abordadas aqui. Destaco apenas que, na nascente “sociedade do espetáculo”³ surgida na segunda metade do século XIX em diversas capitais da Europa e logo difundida por todas as grandes cidades do mundo ocidental, o teatro em geral, e a opereta em particular, representaram nos palcos as transformações que vinham ocorrendo nas identidades de gênero, nem sempre de forma positiva.⁴ Numa época em que as artistas da chamada *piccola lirica* eram exaltadas quase que exclusivamente por sua beleza física ou qualidades vocais, Weiss era mencionada, sobretudo, como brava capocômica⁵ e desbravadora de novos

² Ver LUCCA, Valeria di. Operetta in Italy. In: BELINA, Anastasia e SCOTT, Derek B. *The Cambridge companion to operetta*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2020.

³ CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris: Albin Michel, 2008.

⁴ Sobre o tema, ver WILLIAMS, Carolyn. *Gilbert and Sullivan: gender, genre, parody*. New York: Columbia University Press, 2011.

⁵ Surgida com a *Commedia dell'Arte*, a figura do capocômico dominou o teatro italiano (e o brasileiro) até a primeira metade do século XX, quando foi substituída pela do moderno encenador. Misto de ator, empresário e diretor artístico, era de fato a cabeça (capo) de uma companhia teatral, à qual em geral emprestava seu nome, sendo responsável por contratar o elenco, escolher os textos dramáticos e orientar as encenações, das quais muitas vezes tomava parte em papéis de destaque. Embora capocômicas mulheres tenham ganhado visibilidade desde o século XIX, a exemplo de grandes figuras do teatro dramático como Adelaide Ristori e Eleonora Duse, o capocomicato era fortemente masculino. Ver MARIANI, Laura. Dopo l'Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento. *Italica Wratislaviensia*, v. 10, n. 2, Torún, 2019.

mercados. Em 1926, durante uma de suas viagens à Itália, onde procurava novos artistas para integrar sua companhia, o periódico italiano *Messaggero dell'opereta* apresentava a artista a meio caminho entre a arte lírica e o teatro ligeiro, a *italianità* artística e o empreendedorismo americano, a graça feminina e a proatividade de um homem:

Clara Weiss é uma diretora admirável, é uma capocômica macho (mas que belo macho... minha gentil senhora!), é um empresário de saias, é uma pequena Carelli⁶ da opereta, é um Lombardo vestido de mulher (e ainda assim vestida é talvez mais bela que o comendador Lombardo e também preferível a ele). Adquiriu o ritmo americano dos negócios: contrata, escritura, examina, direciona, dirige, aconselha, corrige, está no palco, na orquestra, no camarim, em meio aos corpos corais, entre as ferramentas dos maquinistas, nos mecanismos das luzes elétricas, é onipresente, onívio como a presença de Deus. No seu apartamento de Milão – às vésperas da contratação – não há um minuto de descanso. Desfilam os novos contratados – todos nomes caros e conhecidos na arte – a [Gina] Vidach, [Guido] Agnoletti, Olimpo Gargano, [Roberto] Braconny; pressionam-se maestros, cenógrafos, pintores, jornalistas, escritores, todo aquele mundo variado e múltiplo que vive dos palcos ou dos bastidores. [...] A admirável régisseuse recebe, discute, manda de volta, conclui com a graça de uma mulher, a atividade de um homem e a prontidão, a segurança e a decisão de um empresário americano. Italiana na arte e americana nos negócios, e está certa ela.⁷

O objetivo deste artigo é traçar um primeiro esboço da trajetória artística de Clara Weiss e de sua companhia, a fim de compreender seu papel na construção de uma circulação operística entre Itália e América do Sul e, subsidiariamente, apontar algumas das vicissitudes enfrentadas por uma artista e empresária teatral em um universo ainda fortemente dominado por homens. Nesse percurso, além de informações recolhidas em periódicos brasileiros e italianos, depositados em hemerotecas físicas e digitais⁸, também será explorada documentação arquivística, levantada no Archivio Centrale di Stato⁹ e no Archivio Storico-Diplomatico¹⁰, ambos em Roma. Ainda serão reportados documentos compilados em fundos digitalizados, como as listas de bordo dos navios estrangeiros em passagem pelos portos de Santos e do Rio de Janeiro¹¹, bem como

⁶ Emma Carelli (1877-1928), soprano italiana que se tornou empresária de ópera. Foi sócia e esposa de Walter Mocchi, um dos principais responsáveis pela indústria operística entre a Itália e a América do Sul, e de quem trataremos mais adiante. Sobre Mocchi e Carelli, ver PAOLETTI, Matteo. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. Università di Bologna: Bologna, 2015.

⁷ *Messaggero dell'Operetta*, Milano, 15, e 30 mar. 1926, p. 2.

⁸ Além de periódicos digitalizados pertencentes à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (<www.memoria.bn.br>) e à Hemeroteca Digitale Italiana (<www.internetculturale.it>), foram consultadas as seguintes hemerotecas: Biblioteca Nazionale Braidense, em Milão (coleção microfilmada da revista *L'Opera Comica* e números esparsos de *Il messaggero dell'operetta* e *Battaglie teatrali*), Biblioteca Nazionale di Firenze (coleção do boletim *L'Argante Operettistico* e números da revista *L'Operetta*), Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em Buenos Aires (números esparsos do jornal *La Patria degli italiani* e das revistas *Comoedia* e *Mundo Teatral*).

⁹ Fundos do Ministero dell'Interno (divisões "Polizia Politica" e "Casellario Politico", que contém fichas de empresários e artista teatrais italianos) e do Ministero della Pubblica Istruzione (divisão "Antichità e Belle Arti", que reúne dados sobre a circulação internacional de companhias italianas, financiamento da atividade teatral, políticas públicas para o teatro italiano, etc.).

¹⁰ Fundo do Ministero della Cultura Popolare, que documenta o uso da cultura como instrumento de propaganda do governo italiano no exterior.

¹¹ Pertencentes, respectivamente, ao Museu da Imigração do Estado de São Paulo (disponível em <www.inci.org.br/acervodigital/passageiros.php>) e ao Arquivo Nacional (disponível em <http://bases.an.gov.br/rv/menu_externo/menu_externo.php>)

registros civis de imigrantes provenientes de diversos arquivos e reunidos numa plataforma *on-line*.¹² Ao contrário do teatro dramático e da ópera, que contam com fundos e rubricas específicos nos arquivos italianos, a opereta não foi objeto de subvenção estatal nem de políticas de preservação, na Itália como no Brasil. Disso deriva uma documentação lacunar e esparsa, exigindo do pesquisador certa sensibilidade para escutar o silêncio das fontes e um esforço sistemático para entrecruzar informações de origem variada.

“Pequena, miúda, mas popularíssima”: o início da trajetória de Clara Weiss

Nascida na cidade toscana de Tavarnelle, próxima a Florença, no dia 5 de agosto de 1891¹³, a artista foi batizada como Clara Checucci, adotando o sobrenome artístico Weiss provavelmente em função da moda das operetas vieneses. Conforme informações bastante imprecisas da imprensa brasileira, divulgadas muitos anos após a artista haver abandonado os palcos e se radicado em São Paulo, Clara Weiss seria oriunda de uma “tradicional família de músicos”¹⁴, tendo estudado seis anos de canto lírico em Florença e cantado 12 óperas antes de adentrar o mundo operístico.¹⁵

Espécie de prima pobre do gênero lírico, a opereta guardava com a ópera certa proximidade, reforçada pelo trânsito constante de artistas entre os dois gêneros. Não raro, operistas de renome se aventuravam na pequena lírica, como foi o caso de Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni e Amilcare Ponchielli.¹⁶ Para além de seu caráter ligeiro, recheada de valsas e árias de melodia fácil, a opereta se caracterizava pela alternância de trechos falados e cantados – diferente da ópera, inteiramente cantada – e por sua feição cosmopolita, adequada a um público fortemente urbano e transnacional, formado no contexto das colonizações e migrações europeias do século XIX.¹⁷

Weiss se tornou conhecida no mundo operístico italiano em 1912, quando ingressou na famosa companhia Città di Milano. Na ocasião, foi apresentada pela imprensa especializada italiana como “um soprano requintado, com meios impecáveis e uma figurinha graciosa”.¹⁸ Criada em 1906 pela Suvini Zerboni, proprietária do teatro Fossati de Milão e uma das principais editoras musicais italianas¹⁹, a Città di Milano foi por cerca de oito anos uma das principais companhias de opereta da Itália, apresentando-se em diversas cidades da península e do estrangeiro, só interrompendo suas atividades em função da Grande Guerra. Em 1913, a companhia passou a ser controlada pela empresa La Teatral, fundada anos antes pelo empresário italiano Walter Mocchi, na

¹² Disponível em <www.familysearch.org>.

¹³ O aniversário de Clara Weiss (5 de agosto) era lembrado, anualmente, em periódicos paulistanos a partir de meados dos anos 1930. Quanto ao ano de nascimento, levamos em consideração a informação constante na certidão de óbito da artista, registrada em 27 jun. 1966, um dia após sua morte, segundo a qual ela contava com 74 anos. A informação é conflitante com as listas de bordo dos navios que registraram sua entrada em Santos (em 21 mar. 1916) e em Buenos Aires (em 10 out. 1926); de acordo com elas, a atriz teria nascido em 1888.

¹⁴ *Correio Braziliense*, Brasília, 11 ago. 1966, p. 7.

¹⁵ Cf. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 ago. 1957, p. 7.

¹⁶ Cf. FIORENTINO, Waldimaro. *L'operetta italiana: storia, analisi critica, aneddoti*. Bolzano: Catinaccio, 2006.

¹⁷ Cf. BECKER, Tobias. Globalizing Operetta before the First World War. *The Opera Quarterly*, v. 33, n. 1, Oxford, 2017.

¹⁸ Em italiano: “un soprano squisitissimo, dai mezzi impeccabili e della graziosa personcina”. *L'Opera Comica*, Milano, 7 dez. 1912, p. 2.

¹⁹ Cf. SANGUINETTI, L. *Il Teatro Fossati di Milano*. Milano: Ceschina, 1972, p. 204.

época um dos principais responsáveis pelas relações musicais entre Itália e América do Sul. Embora seja frequentemente associado à ópera, tendo participado da criação de um *trust* teatral para a exploração do mercado operístico ultraoceânico, organizando inúmeras temporadas líricas do Teatro Colón de Buenos Aires e dos Teatros Municipais de São Paulo, Rio de Janeiro e Santiago do Chile²⁰, Mocchi também desempenhou importante papel na exportação da opereta italiana. Antes de assumir o controle da Città di Milano, sua empresa La Teatral já havia organizado a *tournee* sul-americana da igualmente famosa companhia de operetas dirigida por Giulio Marchetti, um dos capocômicos mais conhecidos da Itália, a qual permaneceu quase três anos em apresentações pela América do Sul.

Foi como soprano da companhia Città di Milano, empresariada por Mocchi, que Clara Weiss viajou à América do Sul pela primeira vez. A companhia estreou em Buenos Aires em fevereiro de 1913, onde permaneceu até junho, seguindo depois para Santa Fé, Montevideú, Rio de Janeiro e São Paulo. O retorno para a Itália só ocorreu em setembro. Clara Weiss ainda se apresentou com a companhia no Costanzi de Roma e no Fossati de Milão antes de retornar por conta própria à América do Sul, em dezembro de 1913. Como noticiou a imprensa italiana da época, a artista teria encontrado no continente “seu destino conjugal”.²¹ Teria ela se casado com um americano que conheceu durante a *tournee*? Se o fez, foi de maneira informal, já que em todos os documentos oficiais que se referem à artista nessa época – incluindo as listas de bordo dos navios com os quais viajou pela América do Sul – ela figura como solteira. O que se sabe com certeza é que, em setembro de 1914, em Buenos Aires, ela se tornou a principal soprano de uma companhia de operetas recém-organizada por Pietro Maresca, barítono italiano que havia se estabelecido na América do Sul depois de ter excursionado pelo continente no início do século com a empresa de Raffaele Tomba.²² O diretor da companhia era o maestro e compositor italiano Paolo Lanzini, radicado no sul Brasil desde o final do século XIX.²³ Formava-se, assim, o que se pode chamar de uma companhia ítalo-sul-americana, composta por artistas italianos radicados no continente, prática muito comum entre o final do século XIX e início do XX.

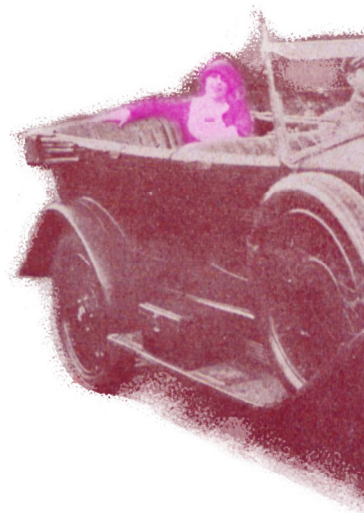
Renomeada Maresca-Weiss, a trupe fez uma longa digressão pelo Brasil em 1916, apresentando-se em teatros de São Paulo, Rio de Janeiro, Santos, bem como de cidades do interior de São Paulo (Campinas, Araraquara, Ribeirão Preto, Limeira, Piracicaba, Itu, etc.). No elenco da companhia figuravam, entre outros artistas, a soprano Emma Maresca, esposa do empresário Pietro, e o tenor ítalo-argentino Emilio Amoroso, que anos mais tarde alcançaria o posto de administrador da futura Companhia Clara Weiss.

²⁰ Cf. PAOLETTI, Matteo, *op. cit.*

²¹ La Weiss ha raggiunto in America il suo destino coniugale. *L'Opera Comica*, Milano, 31 dez. 1913, p. 3.

²² Raffaele Tomba (Bolonha, 1838-Rio de Janeiro, 1902) foi um empresário italiano de ópera e operetas. Um dos primeiros a explorar o mercado teatral sul-americano, viajou por diversas cidades brasileiras, argentinas e uruguaias entre o final da década de 1880 e o início do século XX. Faleceu durante uma turnê no Rio de Janeiro em 1902, vitimado pela febre amarela. Ver *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 maio 1902, p. 2.

²³ Paolo Lanzini (Bergamo, 1868-Porto Alegre, 19??), compositor italiano, foi diretor da Companhia Social de Operetas Tani. Musicou operetas de sucesso, incluindo *Don Pedro del Medina*, de 1892, e viajou muito, regendo e compondo. Ver DELL'ORTO, Anna Teresa. *L'esperienza di Carlo Lombardo capocomico*. Tese (Laurea magistrale em Ciência do Espetáculo) – Università degli Studi di Milano, Milano, 2012, p. 118. Na década de 1890 já excursionava com frequência ao Brasil.



Depois de quase um ano rodando pelo Brasil, a companhia Maresca-Weiss se dissolveu, e a *soubrette* retornou para Buenos Aires no início de 1917. Na capital argentina, ela integrou uma companhia lírica ítalo-argentina, dirigida por Antonio Marranti²⁴, participando das montagens de *La Traviata* e *La Bohème*²⁵, o que ratifica sua formação operística e reforça a porosidade entre o mudo da ópera e o da opereta. No mesmo ano de 1917, fundou a efêmera Companhia Clara Weiss, que, apesar de levar seu nome, continuava sendo dirigida por Maresca.²⁶ Ainda em Buenos Aires, foi contratada por companhias italianas em digressão pela Argentina, como a Scognamiglio Caramba e a Caracciolo²⁷, excursionando com esta última no segundo semestre de 1918 por Montevideu e pelo Brasil, dessa vez em cidades do Sul (Porto Alegre, Pelotas), alcançadas por meio fluvial.

Sua estreia como capocômica independente só se deu no ano seguinte, quando fundou companhia própria, sem a ingerência de qualquer sócio ou empresário. Formada por artistas italianos estabelecidos na América do Sul, a trupe foi contratada em Buenos Aires, em março de 1919, pelo empresário brasileiro José Gonçalves para ocupar o Teatro Boa Vista de São Paulo, mas acabou circulando por diversas cidades do Brasil, numa longa turnê que durou quase dois anos.

Embora dirigida por uma mulher, a trupe perpetuaria certa proeminência das figuras masculinas, exercida às vezes de forma violenta, sobretudo com relação às coristas, cuja atividade profissional era associada, na época, à prostituição. Essa imagem é reforçada por uma notícia publicada na imprensa paulistana em 1919, segundo a qual “numa pensão alegre” (bordel) da cidade de Campinas, onde Clara Weiss realizava uma excursão, uma corista de sua companhia foi “barbaramente espancada por E. Amoroso”²⁸, administrador da trupe. Apesar de a vítima ter apresentado queixa à polícia, a imprensa não chegou a noticiar o desdobramento do caso, o que nos leva a crer que o episódio não suscitou a curiosidade dos leitores, talvez por se tratar de prática admissível.

Nessa mesma época, noticiou-se que Weiss e Amoroso formariam “un couple charmant. Dommage qu’il soit si grand et qu’elle soit si haute comme trois pommes!”²⁹ As referências jocosas à baixa estatura da artista eram constantes na imprensa da época, tanto no Brasil como na Itália³⁰, seu biótipo miúdo sendo muitas vezes contraposto à potência de sua voz, como se as

²⁴ Músico napolitano radicado em Buenos Aires, Antonio Marranti (1881-1959) dirigiu nas primeiras décadas do século XX uma companhia lírica que levava seu nome, com a qual excursionou por diversas cidades. Ver CETRANGOLO, Amilcare. Ríos vs. fronteras, *Amérique Latine Histoire et Mémoire* : Les Cahiers Alhim, n. 35, Paris, 2018. Disponível em <<http://journals.openedition.org/alhim/5850>>. Acesso em 20 maio 2023.

²⁵ Cf. DILLON, César A. e SALA, Juan A. *El teatro musical en Buenos Aires*. Buenos Aires: Gaglianone, 1997, p. 164.

²⁶ Cf. *La Patria Degli Italiani*, Buenos Aires, 30 set. 1917, p. 5.

²⁷ Cf. DILLON, César A. e SALA, Juan A. *El teatro musical en Buenos Aires. II: Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998*. Buenos Aires: Gaglianone, 1999, p. 203.

²⁸ *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 jul. 1919, p. 3.

²⁹ *O Furão*, São Paulo, 13 mar. 1920, p. 2.

³⁰ O periódico italiano *L’Opera Comica* (Milano, 15 out. 1920, p. 1) se refere a ela como “piccola, minuta, ma venustissima” (pequena, miúda, mas popularíssima). Já o *L’Arte Drammatica* afirma que Weiss é “uma artista pequena, pequena, tão pequena, mas tão, tão graciosa [carina], que tem uma bela voz, canta bem e recita detestavelmente” (Milano, 18 jan. 1913, fasc. 11, p. 7).

características físicas e os atributos artísticos não correspondessem.³¹ É possível que a palavra *couple*, empregada pelo jornalista, se referisse à parceria artística (e não amorosa) entre os dois. De todo modo, o laço entre a capocômica e o tenor era bastante estreito, a ponto de Weiss conceder a Amoroso um “mandato geral” conferindo-lhe “amplos poderes, inclusive para administrar e dispor dos bens da requerente, onerá-los, contrair obrigações, receber e dar quitações”.³² Impetrada em Milão em 1922, quando a capocômica retornou à Itália por cerca de um ano, a procuração foi revogada por meio de petição lavrada em São Paulo em 7 de maio de 1929, sob a alegação de não mais haver “razão para continuar em vigor este mandato”.³³ O texto do requerimento se refere à artista como “Checucci Clara, italiana *sui juris*”³⁴ – ou seja, em gozo dos próprios direitos, capaz de determinar-se sem depender de outrem e gerenciar seus próprios negócios – condição negada às mulheres casadas, que, de acordo com o Código Civil brasileiro então vigente eram legalmente subordinadas a seus maridos.

O fato é que a artista nunca se casou, como se nota em seu atestado de óbito, no qual figura como solteira. O declarante do documento foi Nello Brinatti, empresário teatral com quem a artista viveu conjugalmente por vários anos sem nunca formalizar o enlace, sua posição de capocômica devendo-se, em certa medida, à sua recusa ao matrimônio. Vale notar que muitas estrelas de opereta da época abandonaram a carreira artística após se casarem. É o caso de Lea Candini, italiana que nos anos 1920 e 1930 dividiu com Clara Weiss o mercado operetístico sul-americano. Em 1947, a artista “transferiu sua profissão para p. [prendas] domésticas”, passando dois anos depois a “assinar-se Lea Frúgoli, por motivo de núpcias”.³⁵ A troca da profissão pelo matrimônio também marcou a trajetória de importantes artistas de opereta na Itália, como Nella Regini, que abandonou o estrelato após se casar com um industrial³⁶, e Inês Lidelba (1863-1961), atriz, cantora e capocômica que deixou os palcos alguns anos antes de se casar com o conde Giovanni Esengrini de Milão.³⁷ Segundo Laura Mariani, pioneira dos estudos de gênero no campo teatral na Itália, a crise do teatro capocomicale italiano – que no pós-Primeira Guerra começou a ceder espaço ao *teatro di regia* – atingiu particularmente as mulheres, sobretudo após a ascensão de Mussolini em 1922, já que a “exaltação fascista da dona de casa-esposa-mãe” conflitava com a anomalia da condição feminina na microssociedade teatral. Muitas abandonaram o capocomicato, pois se era possível, ou mesmo desejável, que mulheres “diferentes das outras” se expusessem para o entretenimento coletivo, “era inaceitável que estivessem de fato no comando”.³⁸ Nesse contexto, as chances de êxito do capocomicato feminino pareciam

³¹ As convenções teatrais que permitiam às atrizes dramáticas burlarem “certos constrangimentos físicos, ‘sociais e de gênero” (PONTES, Heloisa. *Beleza roubada. Cadernos Pagu*, n. 33, Campinas, 2009, p. 139) não tinham a mesma validade no teatro operetístico, que exigia de suas estrelas a capacidade não só de atuar, recitar e cantar, mas também de agradar aos olhos segundo padrões de beleza vigentes. Estes incluíam, além de certos traços e proporções físicas, a juventude – que em alguns casos podia compensar a ausência de outros atributos. Talvez isso explique a curta carreira das atrizes de opereta, em comparação, por exemplo, com a das cantoras de ópera.

³² Revogação de Mandato. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 5 jun. 1929, p. 5216.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Registro de Estrangeiros nº 18218, expedido pela Delegacia de Fiscalização de Entrada, Permanência e Saída de Estrangeiros.

³⁶ Cf. MASSIMINI, Sandro. *Storia dell'operetta*. Milão: Ricordi, 1984, p. 277 e 278.

³⁷ Cf. PAGANELLI, Roberta. *Ines Lidelba: la contessa soubrette*. Forlì: Risguardi, 2011, p. 99 e 100.

³⁸ MARIANI, Laura, *op. cit.*, p. 204.

maiores do outro lado do Atlântico, onde a ausência de laços familiares e a origem estrangeira atenuavam (ou resignificavam) os constrangimentos de gênero. Vale lembrar que Clara Weiss chegou à América do Sul em condições bem distintas das de outras migrantes, em sua maioria pobres, analfabetas ou semi-analfabetizadas, oriundas da zona rural e acompanhadas dos pais ou maridos.³⁹

Mas retornemos à companhia fundada pela artista em 1919. Afirmando-se como empresária de sucesso, Weiss esteve à frente da trupe quase ininterruptamente até 1931, excursionando pelo Brasil, Argentina e Uruguai – sem, contudo, romper os laços com a Itália. Ao longo desse período de doze anos, as reformulações de elenco, repertório e público da companhia ilustram as mudanças que se operavam no mercado operetístico da América do Sul, tanto em sua relação com a comunidade imigrante radicada no continente, quanto com o mundo teatral italiano, sobretudo após a ascensão do fascismo. Quatro etapas distintas podem ser identificadas na trajetória da companhia. A primeira, entre 1919 e 1921, é marcada pela exploração do mercado teatral brasileiro, que se encontrava em franca expansão, e pelo estabelecimento de laços com a comunidade imigrante do Brasil. Na fase seguinte (1923-1925), a artista retomou o contato com a Itália, onde passou a contratar periodicamente novos artistas e a renovar seu repertório, além de realizar digressões pela Argentina e Uruguai. Entre 1926 e 1928, Weiss realizou sua empresa mais ousada, levando para a América do Sul artistas de opereta de primeira ordem, a exemplo do tenor Guido Agnoletti e da soprano Gina Vidach, contratados por ela na Itália. Finalmente, a partir de 1929, a companhia voltou a contar quase que exclusivamente com artistas italianos já radicados na América do Sul. Nessa última fase, deixou de figurar nos cartazes dos grandes teatros de São Paulo e Rio de Janeiro – onde, por mais de uma década, fora acolhida não apenas pelo público imigrante, mas também pela classe média nacional – e passou a ocupar os teatros mais modestos de outros estados, especialmente no sul do país, onde predominava o público imigrante, num prenúncio do ocaso da opereta nos anos 1930.

Percorrendo o Brasil

O êxito da turnê brasileira da Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss relaciona-se com dois fenômenos paralelos. De um lado, tem-se o desenvolvimento do mercado teatral brasileiro, com a proliferação de salas de espetáculo não somente no Rio de Janeiro e em São Paulo, como, em menor escala, nas capitais de outros estados e nas cidades do interior. Se uma “sociedade do espetáculo” – para usar a expressão cunhada por Cristophe Charle⁴⁰ – começara a ganhar forma na capital do país já na segunda metade do século XIX⁴¹, na capital paulista ela só se estruturou na primeira década do século XX, com a formação na cidade de um verdadeiro sistema de teatros.⁴² Este era

³⁹ Cf. BASSANEZI, Maria Sílvia. Mulheres que vêm, mulheres que vão. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

⁴⁰ CHARLE, Cristophe, *op. cit.*

⁴¹ Cf. ROSEAUX, Sébastien. La naissance contrariée d'une société du spectacle au Brésil, 1855-1880. *Monde(s): Histoire, Espaces, Relations*, n. 6, Rennes, 2014.

⁴² Embora São Paulo já possuísse uma “casa de ópera” em meados do século XVIII, e no XIX já dispusesse de dois teatros que ofereciam espetáculos teatrais profissionais com certa regularidade (Azevedo, 2004), foi somente com o surgimento, em 1907, das primeiras salas fixas de cinema – das quais muitas eram dotadas de

complementado por um conjunto de salas no interior paulista, formando uma rede interligada pela ampla malha ferroviária do estado (Figura 1). Muito utilizados pelos mambembes que circulavam de cidade em cidade, os trens da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, da Mogiana e da Estrada de Ferro Araraquara interligavam a Capital a Santos, Campinas, Ribeirão Preto, Rio Claro, Mococa, Piracicaba, Araraquara, entre outras cidades paulistas. Também era por via férrea que as companhias teatrais alcançavam os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, bem como Minas Gerais, enquanto o Rio de Janeiro e o Nordeste eram alcançados por via marítima.



Figura 1. Malha ferroviária brasileira na década de 1930.

Essa ampla rede de salas era administrada por empresas teatrais bastante capitalizadas, como a do italiano Pascoal Segreto, atuante principalmente no Rio de Janeiro, mas com braço em São Paulo; a de José Gonçalves, que alcançou certa importância na capital paulista entre os anos 1910 e 1920, e a de José Loureiro, um dos principais empresários atuantes no Brasil. Português de

palco e fosso de orquestra, oferecendo igualmente espetáculos teatrais – que surgiu na cidade um sistema de teatros, entendido como um conjunto de salas articuladas entre si, seja por pertencerem à mesma empresa, seja por compartilharem a mesma programação. Sobre os cineteatros paulistanos, ver SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e a história urbana de São Paulo (1895-1930)*. São Paulo: Senac São Paulo, 2016. Sobre o movimento teatral paulistano no pós-Primeira Guerra, ver BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2012.

nascimento, mantendo com a terra natal um forte vínculo empresarial (era ele um dos principais articuladores das turnês de companhias de revistas portuguesas no Brasil), Loureiro controlava teatros de São Paulo (Cassino, Santana), Rio de Janeiro (Lírico, Palace Theatre, República), Porto Alegre (São Pedro), Salvador (Politeama) e Recife (Santa Isabel e Teatro do Parque).

Por outro lado, o sucesso da Companhia Clara Weiss devia-se à evolução do movimento operetístico italiano, que desde meados do século XIX se articulava em torno das companhias de excursão que exploravam os inúmeros teatros, politeamas e cafés-concerto que proliferavam nas principais cidades italianas.⁴³ Na virada para o século XX, muitas dessas companhias de excursão passaram a realizar digressões transatlânticas, direcionadas sobretudo aos países de destino da emigração italiana, especialmente Brasil e Argentina.⁴⁴ Raffaele Tomba, Giulio Marchetti e Ettore Vitale são alguns dos nomes que, entre os anos 1890 e 1910 levam suas companhias com grande frequência para a América do Sul. Muitos artistas atuantes nessas trupes acabaram ficando pelo caminho ao longo das excursões, fixando-se no início do século XX em centros teatrais como Buenos Aires, São Paulo e Porto Alegre. Com o advento da Primeira Guerra, o número de artistas italianos que decidem permanecer na América do Sul aumentou consideravelmente. Alguns deles, como Raimondo de Angelis, Alfredo de Torre e Carlo Ciprandi (respectivamente remanescentes das companhias Caracciolo, Vitale e Scognamiglio Caramba, que visitaram o Brasil durante a Guerra), só retornaram para a Itália nos anos 1920 ou 1930. Outros, como Cesare e Iolanda Fronzi (pais da atriz brasileira Renata Fronzi), Renato Tignani e Mafalta Vitteli (ambos remanescentes da Companhia Raffaele Viviani), Luigi dela Guardia (ator empresário que começa a desbravar o mercado sul-americano na primeira década do século XX, fixando-se no continente nos anos 1910), Mathilde Bonnito Franco e Carlo Nunziata (respectivamente estrela e diretor da companhia dialetal Città di Napoli), se estabeleceram definitivamente no Brasil. O fato é que o grande número de artistas italianos radicados na América do Sul permitiu a formação no continente das já citadas companhias teatrais ítalo-sul-americanas, a maioria delas de opereta, às quais se somavam as trupes vindas da Itália, que continuavam a excursionar com certa frequência ao continente, onde a presença imigrante era garantia o sucesso de suas temporadas.

A meio caminho entre as trupes peninsulares e as ítalo-sul-americanas, a Companhia Clara Weiss, inauguraria um novo modelo de companhia de excursão, que aliava a rede de artistas italianos já estabelecida no continente às rotas transatlânticas. Ao lado de artistas italianos contratados por ela em Buenos Aires, Weiss chegou a Santos a bordo do Tomaso di Savoia em 16 de abril de 1919. A turnê teve início três dias mais tarde, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, passando depois para Santos e, finalmente, para São Paulo, onde permaneceu até 25 de maio. Em seguida, percorreu praças menores, apresentando-se no interior paulista (Araraquara, Ribeirão Preto, Campinas, Mococa), em

⁴³ Cf. SORBA, Carlotta. The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth-century Italy. *Journal of Modern Italian Studies*, v. 11, n. 3, London, 2006.

⁴⁴ Embora tenha sido um importante destino da emigração italiana entre as últimas décadas do século XIX e o início do XX, Nova York não recebeu companhias italianas de opereta com a mesma frequência que Buenos Aires e São Paulo. É o que revela a imprensa especializada no gênero, que raramente anunciava excursões aos Estados Unidos. Tampouco estabeleceu-se um trânsito operetístico entre os dois subcontinentes americanos, as poucas trupes italianas que se instalaram em Nova York, como a Migliaccio, nunca tendo atuado na América do Sul, e vice-versa.

Minas Gerais (Belo Horizonte e Juiz de Fora) e em diversas cidades do Sul (Curitiba, Ponta Grossa, Paranaguá, Florianópolis, Porto Alegre, Pelotas), não necessariamente nessa ordem.

Nas praças teatrais mais importantes (Rio de Janeiro, São Paulo e Santos) as temporadas eram garantidas pelos capitais das grandes empresas contratantes, a exemplo da José Gonçalves e da José Loureiro. Já no interior paulista e nos outros estados brasileiros, os espetáculos eram frequentemente oferecidos mediante assinaturas: o público pagava antecipadamente por certo número de récitas da companhia, a fim de cobrir os custos com transporte e aluguel do teatro. Isso evitava temporadas deficitárias, muito comuns no caso de companhias com grande número de artistas e bagagem volumosa. Durante as excursões pelo interior, o secretário da companhia em geral seguia na frente, a fim de prospectar o público e os teatros de cada cidade, abrindo assinaturas que, muitas vezes, não eram bem-sucedidas, como revelam diversas notas publicadas na imprensa durante a turnê paulista de Clara Weiss. A prática de percorrer inúmeras pequenas cidades do interior, onde permaneciam às vezes por apenas três ou quatro dias, passando às vezes mais tempo dentro de trens ou barcos do que nas localidades, revela a precariedade de muitas das turnês das companhias de opereta. Não raro, trupes formadas por italianos residentes na América do Sul eram referidas pela imprensa nacional como mambembes, dado o caráter improvisado e pobre de suas montagens, restritas a trechos de operetas famosas encenadas por elenco reduzido e sempre com o mesmo cenário.⁴⁵ Não era o caso da companhia de Clara Weiss, que em 1919 contava com 51 membros⁴⁶ e, a julgar pelos comentários da imprensa, se apresentava com rico figurino e cenografia, sua semelhança com os conjuntos mambembes restringindo-se a seu nomadismo.

Clara Weiss e o Sindicato Nacional de Artistas de Opereta

Em meados de 1921, após dois anos excursionando pelo Brasil, a companhia de Clara Weiss se dissolveu em São Paulo. No início de 1922, a soprano retornou à Itália, onde não pisava desde 1913. Festejada pela imprensa local, que ainda se lembrava de sua atuação junto à Città di Milano, ela integrou por um curto período a companhia de operetas de Ettore Vitale, com a qual se apresentou no Fenice de Veneza em princípios de 1922.⁴⁷ Em agosto do mesmo ano, a artista foi para Milão, capital teatral italiana, onde pretendia reunir os principais artistas de sua nova “formação americana”⁴⁸, com a qual retornaria à América do Sul no início do ano seguinte. De fato, em fevereiro de 1923 a artista embarcava em Gênova com destino a Santos, levando consigo um elenco totalmente renovado.

A segunda turnê sul-americana de Clara Weiss, empresariada por José Loureiro, teve início em 15 de março de 1923, em São Paulo, e se estendeu até julho de 1925, quando ela voltou novamente à Itália para reorganizar pela

⁴⁵ Assim foi descrita pelo cronista teatral Carlos da Maia a temporada em Santos da La Variatissima, composta por membros egressos das companhias Città di Milano, Vitale e Caramba. Ver *A Gazeta*, São Paulo, 6 jul. 1921, p. 1.

⁴⁶ Conforme lista de bordo do vapor Itaperuna, com a qual a companhia viajou do Rio de Janeiro a Santos, onde aportou em 9 maio de 1919.

⁴⁷ Cf. *L'Opera Comica*, Milano, 15 jan. 1922, p. 2 e 3.

⁴⁸ *L'Opera Comica*, Milano, 1 ago. 1922, p. 2.

segunda vez seu elenco. Nesse período de mais de dois anos, a capocômica percorreu não apenas as principais cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Juiz de Fora), praças do interior paulista e paranaense e o Nordeste (Recife e Bahia), mas também figurou nos cartazes do Coliseu de Buenos Aires e do Urquiza de Montevideu, numa parceria de José Loureiro com a empresa Seguin e Crodara. Além de novos artistas, Weiss também trouxe da Itália operetas novas, muitas delas desconhecidas do público sul-americano, a exemplo de *Scugnizza*, de Giuseppe Pietri e Carlo Lombardo, e *Dança das libélulas*, de Franz Lehar e Carlo Lombardo, ambas representadas em São Paulo menos de um ano após sua estreia na Europa.

A renovação do elenco e do repertório da companhia se deu em função das novas redes estabelecidas pela artista. Muito provavelmente, foi durante sua estadia milanesa que a capocômica se aproximou do Sindicato Nacional de Artistas de Opereta, organização formada na capital lombarda em 1919, sob o nome de Liga de Artistas de Opereta. Em outubro de 1923, logo após a ascensão de Mussolini ao poder estatal, a liga aderiu à Corporação Nacional do Teatro, de inspiração fascista, e passou a se chamar Sindicato de Artistas de Opereta.⁴⁹ A hipótese de que a artista tenha se sindicalizado durante sua estadia na Itália é reforçada pelo boletim oficial da entidade, *L'Argante Operettistico*. Já em seu primeiro número, editado em outubro de 1923, a publicação incluiu a Companhia Clara Weiss na rubrica “Località (ove) si trovano i gruppi dei soci”, que trazia uma lista de todas as companhias italianas de opereta associadas ao sindicato, indicando o teatro e a cidade em que cada uma se encontrava. Nele, eram constantes as informações sobre a artista publicadas na coluna “Notizie americane”, que trazia notícias sobre espetáculos, turnês e artistas italianos de opereta no ultramar.

Além de mediar as relações entre artistas e técnicos junto aos empresários teatrais e ao Estado, pleiteando benefícios para os associados (tais como a criação de uma Caixa Assistencial e Previdenciária, a uniformização dos contratos, a fixação de tabelas de vencimentos, a concessão de descontos para a classe artística nas tarifas ferroviárias, entre outros), o Sindicato de Artistas de Opereta também funcionava como agência de recrutamento, anunciando a disponibilidade dos profissionais associados e mediando sua contratação por meio de seu *Ufficio di Collocamento*. Foi provavelmente com o auxílio desse escritório que a atriz retomou o capocomicato, reunindo o elenco com o qual retornou à América do Sul em fevereiro de 1923. Isso porque boa parte dos artistas que embarcaram com ela em Gênova com destino a Santos (a exemplo de Rosana Sanmarco, Luigi Consalvo, Dante Bernardi, Angelo Polisseni, Silvio del Gesso, Henry Sarich, entre outros) figuravam entre os sócios do Sindicato.⁵⁰ Assim, se as primeiras companhias em que Clara Weiss atuou após se fixar na América

⁴⁹ Originalmente, a Liga fazia parte da Confederação Nacional dos trabalhadores do Teatro, oficialmente apolítica, mas na prática de orientação socialista. Com a ascensão de Mussolini ao poder, em 1922, muitos sindicatos italianos foram reorganizados sob a orientação fascista. Estes eram agrupados em corporações, por ramos de atividade (Indústria, Comércio, Agricultura etc.), nas chamadas corporações sindicais. Além do Sindicato de Artistas de Opereta, a Corporação Nacional do Teatro também reunia, entre outras entidades, a Associação dos Capocômicos de Opereta, a Sociedade de Autores, a Associação dos Proprietários de Teatro e o Sindicato dos Artistas Dramáticos. Ver PEDULLÀ, Gianfranco. *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Pisa: Titivillus, 2009.

⁵⁰ A sindicalização dos artistas pôde ser verificada por meio da consulta ao boletim do sindicato, que publicava notícias dos sócios e incluía seus nomes nas listas que atestavam o pagamento das quotas anuais.

do Sul eram formadas majoritariamente por artistas italianos que já haviam se fixado na América do Sul (refiro-me tanto à de Pietro Maresca quanto à sua própria, criada em 1919), a partir de 1923 a atriz conseguiria mobilizar um grande número de artistas residentes na Itália dispostos a atravessar o oceano e empreenderem longas temporadas no ultramar.

Se não há dúvidas de que o envolvimento de Clara Weiss com o sindicato italiano foi fundamental na reorganização de sua companhia, a identificação ideológica ou o engajamento político da artista deixam margem a muitas incertezas. Até que ponto sua aproximação do sindicato revela algum tipo de simpatia ou de apoio ao regime fascista? Teria esse envolvimento influenciado os artistas ítalo-sul-americanos com os quais ela continuou a manter contato na América? A carência de documentos relativos à entidade sindical e à própria artista não nos permite responder, nesse momento, a estas perguntas. Por outro lado, alguns indícios nos levam a acreditar que a adesão de Weiss e de outros artistas de opereta era mais pragmática do que programática. É o caso de Henri Sarich, ator cômico que integrou a companhia em 1923, durante a primeira viagem da capocômica à Itália. Possuindo formação dramática, atuando no teatro em prosa e no cinema, o ator ingressou no teatro de opereta em 1923, contratado em Milão para integrar a Companhia de Clara Weiss. Durante a turnê da companhia em Recife, no Teatro Santa Isabel, ele afirmou à publicação pernambucana *Jornal Pequeno* que

*o teatro e cinema na Itália, com as agitações políticas, entraram em decadência, quanto às compensações materiais. Só ficou lugar para pulsos fascistas... Deixei o teatro. Desisti do cinema. E a sra. Clara Weiss surpreendeu-me um dia com a possibilidade de me fazer galã cômico de opereta. Estreei, no Brasil, em São Paulo, e quando dei sentido por mim estava ator de opereta.*⁵¹

O posicionamento de Sarich, abertamente contrário ao “pulso fascista” que passou a dominar no meio teatral italiano após 1922, indica que a filiação ao sindicato não pressupunha a adesão à sua orientação política. Com o término da segunda turnê sul-americana de Clara Weiss, em 1925, o ator retornou por um curto a período à Itália, mas pouco tempo depois tentava novamente a sorte no Brasil, onde integrou em 1927 a companhia brasileira de revistas Uó-Chinton, estrelada por Alda Garrido, durante sua temporada em São Paulo. No mesmo ano, participou da Companhia Italiana de Revistas Modernas, formadas por atores italianos radicados em São Paulo. Não foram encontradas informações sobre seu paradeiro nos anos seguintes, mas é provável que tenha se radicado na América do Sul, a exemplo de outros artistas italianos antifascistas, como Italo Bertini.⁵²

Outro caso exemplar que revela as relações um tanto ambíguas entre os artistas italianos de opereta, o sindicato e o fascismo é o de Lamberto Baldi.

⁵¹ SARICH, Henri. *Jornal Pequeno*, Recife, 10 out., 1923.

⁵² Italo Bertini (Roma, 1882-São Paulo, 1950) fez grande sucesso na América do Sul no final dos anos 1910, integrando o elenco da companhia Ettore Vitale, e no início da década de 1920, quando passou a visitar o continente numa companhia estrelada por ele e pela *soubrette* Pina Gioana. Depois de anos na Itália, retornou à América do Sul em 1937. Não se sabe com precisão qual sua ligação com os movimentos antifascistas da época, mas de sua ficha na Polícia Política do governo de Mussolini, aberta oito meses após sua emigração para a América do Sul, consta que o artista “sempre fez uma feroz campanha antifascista, concedendo mesmo entrevistas a jornalistas, falando mal do nosso regime”. Arquivo Central do Estado, Fundo Ministério do Interior, Divisão Polícia Política – Pessoal, ficha Italo Bertini.

Compositor e regente de orquestra, Baldi excursionou pela primeira vez à América do Sul em 1924, com a Companhia Lombardo-Caramba, estrelada por Inês Lidelba. Dois anos mais tarde, foi contratado por Clara Weiss para sua terceira turnê sul-americana, na qual atuou como regente. Alguns meses após a chegada da companhia a São Paulo, o boletim *L'Argante Operettistico* publicou uma nota informando que quase todos os artistas da trupe, orientados por Dante Bernardi (fiduciário do sindicato), haviam se sindicalizado, com exceção de alguns artistas que residem permanentemente na América do Sul, além do maestro Ernesto Mogavero, do corista Foggia e do “maestro Baldi (o qual se esqueceu que, se foi primeiro maestro com a Lidelba, foi por obra nossa, e se foi com a Weiss foi, em parte, por obra nossa). Esses caros amigos, se retornam à Itália, passearão por alguns meses na Galeria de Milão”.⁵³ Quanto aos artistas italianos radicados na América do Sul, o periódico observa que não lhes era interessante “permanecer fora da organização”, pois “muito em breve, o mercado da América do Sul também estará em nossas mãos e então [os artistas estarão] ou conosco, ou a passear”.⁵⁴

Talvez por temer que a promessa do sindicato se cumprisse, talvez apenas por encontrar em São Paulo um ambiente favorável ao desenvolvimento de suas atividades, Baldi não retornou à Itália após desligar-se da companhia, ainda em 1926. Em vez disso, decidiu fixar-se em São Paulo, lecionando no Conservatório Dramático e Musical e assumindo a regência da Sociedade de Concertos Sinfônicos da cidade. Aproximando-se do escritor e musicólogo Mário de Andrade, o músico italiano o influenciou em muitas de suas ideias, além de aceitar seu pedido de lecionar harmonia, contraponto, orquestração e regência ao jovem compositor Camargo Guarnieri, pupilo de Mário e precursor, no campo composicional, do nacionalismo musical andradiano. No final de 1931, após uma série de polêmicas envolvendo a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos⁵⁵, Baldi migrou para Montevideu, onde assumiu a direção da Orquestra Sinfônica do Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica e passou o resto de seus dias. A passagem do músico por São Paulo, sua recusa em associar-se ao sindicato filofascista e sua proximidade do projeto musical nacionalista de Mário de Andrade revelam que a atuação da Companhia de Clara Weiss em São Paulo, baseada numa rede profissional estabelecida junto aos artistas ítalo-sul-americanos, bem como em vínculos bastante sólidos com o mundo sindical italiano, teve consequências que ultrapassaram, e muito, o mero universo da opereta.

“Um Lombardo de saias”

Em sua segunda viagem de negócios à Itália, entre agosto de 1925 e março de 1926, Clara Weiss foi objeto de inúmeros comentários da imprensa dos dois lados do Atlântico, todos referentes à sua habilidade empresarial. A comparação feita pelo periódico *Messaggero dell'Opereta*, citado no início deste

⁵³ *L'Argante Operettistico*, Milano, 1 out. 1926, p. 3.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ No final dos anos 1920, a Sociedade de Concertos Sinfônicos se tornou alvo de uma disputa envolvendo seu presidente, o maestro e compositor Armando Belardi, e o nacionalista Mário de Andrade. Sobre a relação entre essa contenda, o movimento teatral paulistano e a forte presença imigrante na cidade, ver BESSA, Virgínia de Almeida. A política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930. *Revista de História*, n. 179, São Paulo, 2020.

artigo, entre a capocômica e Carlo Lombardo – que, além de compositor, libretista e empresário teatral, era também editor, detentor dos direitos autorais de operetas não só italianas, mas de toda a Europa, exercendo um verdadeiro monopólio sobre o mundo operetístico na Itália – revela a posição de poder atribuída à capocômica, ao mesmo tempo em que ressalta sua condição de mulher (um Lombardo “de saias”) e, com ela, estabelece uma assimetria entre os dois elementos da comparação.

O boletim *L'Argante Operettistico* felicitou a artista por seu retorno ao país e ressaltou sua intenção de comprar um automóvel “para transcorrer mais rapidamente os meses em que passará na Itália. Signo evidente que a turnê anterior lhe foi muito lucrativa”.⁵⁶ A ênfase no carro (“de luxo, é claro”⁵⁷), salienta tanto o sucesso financeiro da artista, quanto sua liberdade, independência e até mesmo certa masculinidade associada ao automóvel (Figura 2).

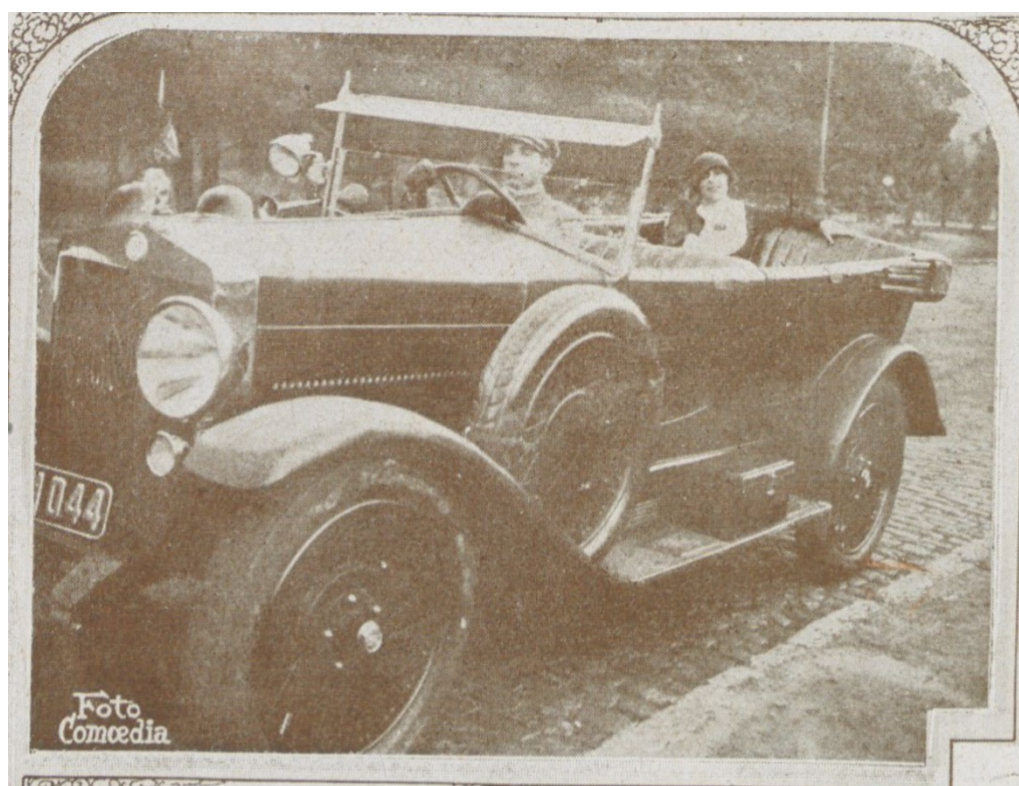


Figura 2. Clara Weiss em seu Fiat, em matéria publicada na imprensa argentina por ocasião da temporada da artista em Buenos Aires. 16 nov. 1926.

Apesar do reconhecimento artístico e econômico, no campo político a situação não ia bem para Weiss. Logo após sua chegada a Milão, a Comissão para o Disciplinamento do Capocomicato, órgão deliberativo composto pelas diferentes associações – de autores, capocômicos e artistas prestadores de serviço – integrantes da Corporação Nacional do Teatro, indefere seu pedido para a organização de uma companhia de excursão para a América do Sul. A alegação é de que “a senhora Clara Weiss deve antes de tudo comprovar não ter pagamentos pendentes com a Sociedade Italiana dos Autores relativas à sua

⁵⁶ *L'Argante Operettistico*, Milano, 1 set. 1925, fasc. 13, p. 3.

⁵⁷ *L'Argante Operettistico*, Milano, 16 set. 1925, fasc. 14, p. 2.

empresa americana anterior”.⁵⁸ O indeferimento deixa entrever as querelas envolvendo o pagamento de direitos por parte das pequenas companhias italianas em excursão à América do Sul, já que a cobrança e fiscalização dos mesmos no Brasil era bastante precária.

Em sua resposta ao pedido de Clara Weiss, a Comissão de Disciplinamento adverte ainda que “de acordo com as vigentes disposições do Comissariado para a Emigração, ela [Clara Weiss] precisa depositar o valor das viagens de retorno de todos os artistas que pretende levar à América”.⁵⁹ As disposições referidas, estabelecidas em 1924 em comum acordo entre os Ministérios da Instrução Pública e das Relações Exteriores, estabeleciam que os empresários desejosos de levar elencos italianos para excursões no exterior deveriam fazer um depósito de caução para garantia do pagamento dos artistas, além de comprovar a compra de passagens de ida e volta para todos os membros, sob pena de estes não obterem o visto de saída junto às autoridades consulares.⁶⁰ A medida havia sido tomada após o Ministério das Relações Exteriores ser informado, em diversas ocasiões, que “companhias que foram para o exterior com a ilusão de grandes ganhos acabaram se dirigindo às autoridades reais e às nossas colônias para conseguir subsídio e obter o repatriamento porque os ganhos esperados não foram realizados”.⁶¹ Ainda segundo o mesmo Ministério, além de impor “sofrimento aos nossos compatriotas”, tal situação resultava “num inegável descrédito para o nome e para a arte italiana no exterior”.⁶²

O que se nota, portanto, é que, a despeito do sucesso financeiro de algumas companhias italianas no exterior, como a da própria Clara Weiss, o governo fascista começava a fechar o cerco em torno das inúmeras pequenas companhias que, atraídas pelo público das colônias italianas espalhadas pelo mundo⁶³, realizavam turnês nem sempre bem-sucedidas que acabavam por “comprometer a imagem” da Itália no exterior. Pouco antes de partir da Europa, em setembro de 1925, a própria Clara Weiss referendou este discurso, sem saber que seria ela mesma alvo da desconfiança do Estado italiano. Na ocasião, ao conceder entrevista ao jornal paulistano *Folha da Noite*, ela teria afirmado que

*não compreendia mais uma companhia de operetas organizada nos processos das últimas que têm vindo à América do Sul – elenco e repertório de última hora, ausência absoluta de ensaios indispensáveis a espetáculos dignos, montagens mais ou menos apropriadas, enfim, o gênero de opereta de comércio fácil, com pouco trabalho, mas com grandes lucros em perspectiva. Compreendeu ainda Clara Weiss que esse ‘fácil comércio de teatro’ estava se tornando uma perigosa ilusão a não poucos empresários e deu como exemplo o fracasso, nesta parte da América, de algumas companhias do gênero em questão.*⁶⁴

⁵⁸ XXIX Reunione della Sottocommissione per il Disciplinamento dell’Arte Drammatica e dell’Operetta. *L’Arte Drammatica*, Milano, 19 set. 1925, p. 1.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Cf. Ministero degli Affari Esteri, Circolare n. 18, 4 mar. 1924. Arquivo Central de Estado de Roma, Fundo Ministero della Istruzione Pubblica, caixa 137.

⁶¹ *Idem*.

⁶² *Idem*.

⁶³ Documentos pertencentes ao Fundo Ministero della Istruzione Pubblica do Arquivo Central de Estado de Roma mostram que, além de capitais da América do Sul (São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideu), as digressões das companhias de opereta italiana tinham como destino cidade da Europa (especialmente Madri, Barcelona, Porto e Lisboa), da África (Tripoli, Alexandria, Porto Said, Cairo) e da Ásia (Manila) (caixa 137, pasta “Compagnie italiane all’estero”).

⁶⁴ WEISS, Clara. *Folha da Manhã*, São Paulo, 21 out. 1925, p. 7.

Vencidos os obstáculos burocráticos, Weiss obteve as autorizações necessárias e, em 4 de março de 1926, embarcou em Gênova com destino a Santos, levando consigo certamente o elenco mais estrelado que conseguira reunir até então: além de Rossana Sanmarco e Dante Bernardi, já presentes nas temporadas anteriores, a Companhia Clara Weiss contava com o casal Maria e Roberto Braconny e os tenores Guido Agnoletti e Olimpo Gargano. Também levava consigo uma série de operetas novas para a América do Sul, entre elas *Paganini*, *Katia*, *la Ballerina*, *l'Orloff*, *Medi*, do repertório germanófono, e *Silhouette*, entre as novidades italianas.

Apesar do sucesso inicial do empreendimento, a nova formação sul-americana teve curta duração. Após uma bem-sucedida temporada em São Paulo, entre 26 de março e 16 de maio de 1926, a companhia seguiu para o Rio de Janeiro, excursionou pelo interior do Brasil e passou depois a Buenos Aires e Montevideú, onde se dissolveu. Em fevereiro de 1927, *L'Argante Operettistico* relatou desentendimentos entre a capocômica e membros da companhia, que afirmavam não terem sido pagos. Os principais nomes do elenco retornaram à Itália, entre eles Agnoletti e Vidach, mas a companhia sobreviveu realizando espetáculos por sessões, completada por artistas italianos já radicados no Brasil. As atividades da artista continuaram a ser noticiadas pelo boletim do sindicato ao longo de 1927, mas desaparecem totalmente após 1928, embora a artista continuasse atuante na América do Sul.

A “rainha da opereta”

No início da década de 1930, as atividades de Clara Weiss se reduziram bastante e, depois de algumas excursões pelo Brasil em 1930 e 1931, em temporadas sempre brevíssimas, sua companhia se dissolveu definitivamente. Nos anos seguintes, a artista integrou diversas – e efêmeras – companhias de opereta formadas na América do Sul por italianos radicados no continente. É o caso da Weiss-Vignoli, que ela criou em 1933 em sociedade com Olga Vignoli e com a qual se apresentou em São Paulo e no Rio de Janeiro, antes de partir para Porto Alegre e diversas cidades do Rio Grande do Sul. Entre o final de 1934 e início de 1935, participou, com outros artistas de opereta, de uma série de programas da Rádio Difusora paulista, patrocinados pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, nos quais eram apresentados resumos (cantados e falados) das operetas de maior sucesso. Integrou ainda as Companhias Italianas de Operetas Trucchi – Pancani (1935) e Alba Regina – Franca Boni (1938), antes de se reunir em São Paulo com Lea Candini – outra importante artista italiana de operetas cuja atuação na América do Sul merece ser estudada – numa companhia operetística que fez poucas apresentações em 1941. Também fez breves participações em companhias nacionais de revistas, como a de Margarida Max, com a qual trabalhou no Rio de Janeiro, em 1930. Sua última aparição nos palcos data de 1942, cantando em português⁶⁵ a opereta *A baiadera*, de Kalman, junto com a Companhia Brasileira de Operetas.

⁶⁵ Vale lembrar que em 1942, quando entrou na Segunda Guerra para lutar contra o bloco do Eixo, o governo brasileiro proibiu as representações em italiano. Disso também deriva, no período entre 1942 e 1945, o desaparecimento das companhias dialetais italianas, que só voltaram a se apresentar em 1946.

Aposentada dos palcos e definitivamente radicada em São Paulo, Weiss continuou a ser lembrada pelas “glórias do passado”, associada aos tempos áureos da opereta no Brasil, numa memória cuja construção se iniciara já no início dos anos 1930, quando recebeu da imprensa paulista o cognome de “rainha da opereta”. Em 1936, por ocasião de um espetáculo em que a artista se reuniu com velhos artistas de opereta, o jornal *Correio Paulistano* ressaltou o caráter saudosista do público da artista, possuidora de “verdadeiras multidões de admiradores, que não podem esquecer, por certo, suas admiráveis interpretações do *velho repertório* cujas partituras *deliciaram* o público do São José, Politeama, Casino, Apollo e dos dois Sant’Anna”.⁶⁶

No início dos anos 1950, muito tempo após se afastar dos palcos, a artista foi convidada para tomar parte, como anfitriã, dos espetáculos do Grupo Experimental de Operetas Paranaense, em Curitiba, consagrando-se como memória viva do teatro de operetas no Brasil. Rebatizado Companhia Nacional de Operetas do Teatro Experimental Paranaense (mais tarde Grupo Experimental do Teatro Guaíra), o grupo tomou parte nas comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, tendo Clara Weiss como apresentadora e homenageada. Três anos antes de sua morte, ocorrida em 1966, a artista foi reverenciada no programa “Desfile de canções”, transmitido pela Rádio Eldorado em 13 de novembro de 1963.

A trajetória de Clara Weiss, que recebeu neste artigo seu primeiro esboço, nos permite entrever as diferentes forças que atuaram na indústria operetística ítalo-sul-americana. Se o interesse comercial desempenhou papel preponderante, sobretudo após a criação de sociedades teatrais de capital aberto que procuraram explorar o trânsito de companhias entre os dois continentes, como é o caso da empresa de Walter Mocchi, fatores políticos também tiveram grande peso. Com efeito, após a ascensão do fascismo na Itália, em 1922, e a adesão à Corporação Fascista por parte do Sindicato de Artistas de Opereta, no ano seguinte, a circulação internacional de companhias de opereta italianas passou a ser vista como um meio de propaganda (tanto positiva quanto negativa) da Itália no exterior, e o controle do mercado de operetas sul-americano, como expressão da força econômica e cultural do país. Talvez – e isso é só uma hipótese – a proximidade dos artistas italianos de opereta atuantes em São Paulo com o Estado fascista explique parcialmente o silêncio dos modernistas paulistas, especialmente Mário de Andrade, em relação a esse gênero e aos músicos que a ele se dedicavam.⁶⁷ Desvelar esse universo esquecido, aspecto fundamental para a compreensão da vida cultural paulistana do início do século XX, é tarefa que apenas se inicia.

Artigo recebido em 20 de maio de 2023. Aprovado em 9 de julho de 2023.

⁶⁶ *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 ago. 1936, p. 9.

⁶⁷ A mudança de posicionamento do modernista em relação ao teatro musicado na passagem dos anos 1920 para os anos 1930 foi por mim analisada em outro artigo. BESSA, Virgínia. A política do silêncio, *op. cit.*

Prisão, arte e vida: o Living Theatre no Brasil



Living Theatre no Brasil: a febre dos sonhos. Cartaz do espetáculo, São Paulo, 2017, fotografia sem autoria (detalhe).

Leon Kaminski

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg) e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Pesquisador produtividade da Uemg. Autor do livro *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022. kaminski.historia@gmail.com

Prisão, arte e vida: o Living Theatre no Brasil*

Prison, art and life: The Living Theatre in Brazil

Leon Kaminski

RESUMO

O grupo norte-americano Living Theatre, referência no teatro *off-Broadway* e ícone da contracultura, teve sua passagem pelo Brasil marcada pela detenção e expulsão do país. Seus integrantes foram presos pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops) na cidade mineira de Ouro Preto, em 1971, acusados de posse de entorpecentes, num momento no qual se empenhava uma crescente repressão às práticas contraculturais, como o uso de drogas, vistas como subversivas. Este artigo visa narrar a passagem do Living Theatre pelo Brasil, com especial foco na prisão do grupo, inserindo-a no contexto ditatorial. Nesse sentido, discutiremos tanto a trajetória da trupe e sua ligação com os movimentos de contestação, quanto a atuação performática dos artistas diante do encarceramento e da cobertura da imprensa.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; ditadura; repressão.

ABSTRACT

The American group Living Theatre, a reference in off-Broadway theater and an icon of the counterculture, had its passage through Brazil marked by arrest and expulsion from the country. In 1971, they were arrested by the Department of Political and Social Order (Dops) in Ouro Preto, Minas Gerais, accused of possession of narcotics in a context where a growing repression was being undertaken against countercultural practices seen as subversive, such as drug use. This article aims to narrate Living Theatre's passage through Brazil, with special focus on the group's imprisonment, inserting it in the dictatorial context. In this sense, we will discuss both the trajectory of the troupe and its connection with the protest movements, as well as the performance of the artists in the face of incarceration and press coverage.

KEYWORDS: theatre; dictatorship; repression.



No campo da dramaturgia, o Living Theatre foi um dos marcos de 1968, ano de rebeliões juvenis em diversos países. O espetáculo *Paradise now* estreou em julho no conceituado Festival de Avignon, de onde seus integrantes seriam expulsos. Pouco antes, haviam participado de forma ativa nas agitações do maio parisiense. Além de provocar escândalo em boa parte da crítica ligada aos setores conservadores e comerciais do teatro, sua apresentação inovava em termos de linguagem e na relação entre atores e plateia. Os líderes e fundadores do grupo nova-iorquino, Judith Malina e Julian Beck, estavam engajados no espírito de mudança e de transformação daquele momento. E dele

* Esta pesquisa conta com apoio da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg), por meio do Programa Institucional de Apoio à Pesquisa e do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa, e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

compartilhavam há tempos. Pertenciam a uma geração anterior à maioria dos jovens rebeldes e estudantes que tomavam as ruas e as universidades. Faziam parte dos que viveram o período da Segunda Guerra Mundial e que no pós-guerra produziram obras que consubstanciaram o fermento político-artístico-revolucionário da década de 1960.

Três anos depois do ocorrido em Avignon, seriam novamente expulsos, agora do Brasil. Presos em Ouro Preto pela Brigada do Vício, setor do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) especializado em repressão às drogas, foram impedidos de estrear o espetáculo *O legado de Caim* durante o Festival de Inverno, evento realizado desde 1967 na histórica cidade mineira. A passagem por aqui foi apenas um dos momentos emblemáticos da trajetória do Living Theatre, trupe anarquista partidária da revolução não violenta, referência do teatro de vanguarda, que optou pelo exílio e pelo nomadismo na década de 1960 após perseguição do governo norte-americano.

Vindos ao país por convite de integrantes do grupo Oficina, com a expectativa de ajudar na resistência à ditadura que golpeava duramente a produção cultural brasileira, na esteira do Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 1968, acabaram por viver na pele essa realidade, sendo presos, processados e expulsos. O regime ditatorial empreendia uma crescente repressão no campo comportamental, de combate às práticas da contracultura, vistas como subversivas. O encarceramento não seria, contudo, um impeditivo para a atuação do Living Theatre, que, derrubando as fronteiras entre arte e vida, aproveitou a prisão como espaço para a *performance* artística e de denúncia do autoritarismo, e, ao fim e ao cabo, encenou o próprio martírio.

Este artigo visa narrar a passagem dos componentes do Living Theatre pelo Brasil e sua prisão no começo dos anos 1970, acusados de porte de drogas em um dos períodos mais violentos da ditadura. Para isso, discutiremos a trajetória do grupo e a relação que possuía com os movimentos de contestação, assim como o caráter performático dos artistas perante a detenção, numa tentativa de diluir as barreiras entre a arte e o cotidiano. Com esse intuito, usamos fontes variadas, como o processo judicial relativo ao caso, a cobertura da imprensa, diários e memórias.

Revisitar a jornada e o cárcere do renomado grupo estrangeiro no país ajuda a compreendermos os laços entre o passado e o presente. As práticas comportamentais protagonizadas pela comunidade do Living Theatre se contrapunham aos valores morais dos apoiadores da ditadura e de seus líderes. O regime autoritário, sob a justificativa de defender a segurança nacional diante do comunismo, promovia perseguições a sujeitos e grupos sociais que fossem de encontro a tais valores. Na última década, com uma nova ascensão da extrema-direita no Brasil, inclusive alcançando a presidência em 2018, a pauta e a perseguição morais, mesmo não tendo deixado de estar presentes em nossa sociedade, ganharam grande impulso outra vez, por intermédio do que alguns chamam de “guerra cultural”.

Vanguarda e exílio

Inspirados por Erwin Piscator, que afirmava que o teatro político deveria utilizar de todos os meios de comunicação modernos em suas produções para que o público se engajasse na discussão de assuntos de

urgência, os integrantes do Living Theatre procuraram renovar o campo artístico.¹ Contudo, o teatro que eles queriam fazer – poético, filosófico e político – não poderia ser realizado no circuito da dramaturgia nova-iorquina existente na época. A Broadway era a expressão de um teatro comercial, voltado para o sucesso de bilheteria e o entretenimento fácil. Assim, o Living Theatre nasceu como e em busca de uma alternativa. Surgia com eles o chamado teatro *off-Broadway*, lançando mão de espaços não convencionais e não comerciais e textos de autores de vanguarda.²

O grupo foi fundado em 1947, mas estrearia somente em 1951, com as primeiras apresentações se dando no apartamento do pai de Julian. Uma das intenções era romper com a ideia de ilusionismo do cenário do teatro convencional, conferindo maior destaque para a *performance* do texto poético. A questão de local para atuar foi um problema constante na trajetória do Living Theatre. Após usarem diversos locais, sempre sofrendo intervenções de órgãos públicos, decidiram construir um espaço próprio. Em 1959, criaram um ambiente propício aos seus anseios num velho armazém na Fourteenth Street. Toda a estrutura foi planejada para permitir a interação entre o público e os atores. A sala de espetáculos não possuía boca de cena nem bastidores, o que visava quebrar a separação entre palco e plateia.³

O espaço do Living na Fourteenth Street passou a ser um ponto de encontro da vanguarda artística em Nova York. Paralelamente às atividades do grupo, ocorriam concertos, leituras de poesias, *happenings*, exposições de filmes considerados de arte, apresentações de dança e oficinas de arte dramática. O escritor Jack Kerouak cita-o como um dos locais típicos no percurso dos *beatniks* pela noite da cidade.⁴ Entre os artistas que o frequentavam estavam o músico John Cage, os artistas plásticos Marcel Duchamp, De Kooning, Salvador Dalí e Jasper Johns, os escritores e poetas Allen Ginsberg, Gregori Corso, Anaïs Nin, Lawrence Ferlinghetti, Susan Sontag e Kerouak.⁵

The brig, de Kenneth Brown, estreou em 1963. O autor, um *ex-marine*, retratava o cotidiano da prisão em uma base norte-americana no Japão e denunciava as relações cruéis de violência e tortura entre os soldados, que violavam o código militar. O espetáculo virou escândalo nacional, não só pela peça em si, mas pelo assunto abordado, que acabou sendo investigado pelo Congresso. Além de seu cunho artístico, possuía caráter político sintonizado com as convicções e a militância dos líderes do grupo. Malina e Beck seguiam princípios anarquistas e pacifistas, ansiavam por uma revolução não violenta. Baseavam-se, entre outras referências, nas ideias defendidas por Mahatma Gandhi, líder da independência da Índia, e na tese da desobediência civil de Henry Thoreau. Durante três anos, a sede da Fourteenth Street foi o local de organização das “greves gerais pela paz”, que tinham como objetivo fazer cessar com os treinamentos contra possíveis bombardeios aos quais a população da cidade de Nova York era submetida. Tais treinamentos, em plena Guerra Fria, eram encarados como uma espécie de terrorismo de Estado.

¹ Cf. TROYA, Ilion (org.). *Fragmentos da vida do Living Theatre*. Ouro Preto: Ufop, 1993, e MALINA, Judith. *Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva*. São Paulo: Sesc, 2017.

² Cf. ASSUMPÇÃO, Adyr. A reinvenção do teatro. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

³ Cf. *idem*.

⁴ Ver KEROUAK, Jack. *Viajante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

⁵ Cf. TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina, op. cit.*

A militância do Living Theatre no movimento pacifista, somada à repercussão de *The brig*, teria provocado a reação por parte de agentes do Estado, com o fechamento da sede e o exílio do grupo. Sob a alegação de falta pagamento de impostos, os agentes de fiscalização interditarão o teatro em outubro de 1963.⁶ Com a impossibilidade de saldar a dívida, os atores buscaram resistir ao fechamento do teatro. Trancaram-se no interior de cenário da peça, que era justamente uma cela. Depois de dias de resistência pacífica, eles foram presos e o local, fechado. Abriu-se, então, um processo contra os membros do Living Theatre. Ao final, as sentenças seriam suspensas, porém com uma condição: que não fosse transgredida nenhuma lei pelo grupo por um prazo de cinco anos. Nesse contexto, sem espaço e tolhidos na militância, decidiram partir para o autoexílio.

Na Europa, a partir de 1964, o Living Theatre passou a ser uma companhia itinerante e a viver comunitariamente, uma decorrência da vida na estrada e que proporcionou outras transformações. Viajava incessantemente pela Europa, “de teatro em teatro, de festival em festival”⁷, prática favorecida pela “festivalização”⁸ da vida cultural na segunda metade do século XX. Havia, efetivamente, uma “cultura dos festivais”⁹, com o surgimento de um calendário cultural que envolvia turnês, a criação de temporadas específicas, assim como a formação de elos entre diferentes festivais.

Na Europa, os componentes do Living encontraram grande acolhida por serem identificados como retrato vivo do “teatro americano contestatário do sistema”¹⁰ e por terem construído o seu nome como grupo de vanguarda. Daí serem convidados para participar de festivais e realizar apresentações em diferentes países. Compreendemos que, em parte, a opção do grupo pelo caráter itinerante na Europa tenha surgido devido a esse contexto e às dificuldades de se fixarem em um determinado lugar e adquirir um espaço teatral próprio. Afinal, naquelas circunstâncias seus membros foram levados a transitar por diferentes cidades, permanecendo provisoriamente nas regiões onde se apresentariam. Por outro lado, ser nômades lhes permitia circular com maior desenvoltura diante dos aparatos repressivos dos Estados, sem criar vínculos formais por onde atuavam. Os deslocamentos se tornariam ainda ingrediente dos processos criativos do grupo, em meio a uma contracultura que valorizaria cada vez mais o viajar.¹¹

Dessa maneira, o que seria inicialmente uma necessidade converteu-se numa base estrutural e referencial da companhia. Seus integrantes não apenas viviam em comunidade, como também trabalhavam e criavam coletivamente. Era uma forma de aproximação entre a arte e a vida cotidiana. Em entrevista concedida ao jornal alternativo *O Pasquim*, em 1971, Judith Malina ressaltaria

⁶ Cf. TYTELL, John. *The Living Theatre: art, exile and outrage*. Londres: Methuen Drama, 1997.

⁷ TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, *op. cit.*, p. 261.

⁸ POIRRIER, Philippe. Introduction: les festivals en Europe, XIX-XXIe siècles, une histoire en construction. *Territoires contemporains*, n. 3, Dijon, 2012.

⁹ FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*, v. 7, n. 1, Assis, 2011.

⁹ ASSUMPÇÃO, Adyr, *op. cit.*, p. 261.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Cf. KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

essa ligação ao ser questionada sobre a relação entre a vida em comunidade e o processo de criação coletiva:

*Mas, em nosso caso, o trabalho coletivo não se dirige a uma divisão de nossas vidas em categorias. Queremos dar toda a nossa energia simultaneamente às questões da nossa vida cotidiana, de nosso ambiente, de nossas relações pessoais, nosso desenvolvimento pessoal, etc., no nosso milieú, no nosso quadro de referências, no nosso ambiente de trabalho. Dessa forma, nosso trabalho e nossas vidas se tornam cada vez mais ligados. Isso, de certa forma, sublinha o compromisso pessoal com o trabalho.*¹²

O grupo passou a criar e a montar as peças coletivamente. Outra inovação veio como estratégia para solucionar a dificuldade idiomática, pois, em cada país pelo qual transitavam se falava uma língua diferente. Para que os espetáculos fossem acessíveis a um entendimento mais “universal”, começou-se a utilizar mais a gestualidade, centrar a *performance* no corpo e não na voz.¹³ Surgiram, então, espetáculos quase sem palavras: “a linguagem não verbal seria um meio de problematizar os valores e inventar novas formas de comunicação, mais libertadoras”.¹⁴

A vida nômade do Living, como descreveu Mario Maffi, era uma espécie de “vagabundagem evangélica”¹⁵, durante a qual tentavam absorver as realidades locais como experiências indispensáveis para a construção do próprio trabalho e, ao mesmo tempo, difundir sua mensagem. Essa rotina de itinerância e “pregação” proporcionou a agregação de um grande número de atores e “seguidores” de diversas nacionalidades ao grupo. Por outro lado, a própria prática dos deslocamentos constantes fazia parte de seu processo criativo. Conforme Alessandra Vannucci, o viajar era compreendido “como dispositivo epistemológico de ampliação da visão e da consciência e, portanto, como processo de subjetivação estético-política através da criação e de seu registro”.¹⁶

Em sua itinerância, o Living circulava por cidades com efervescência político-cultural. Como artistas militantes, seus integrantes procuravam não somente trabalho, mas espaços de luta – que era também o próprio teatro. Quanto a isso, chama a atenção a participação do Living no famoso maio parisiense de 1968. Alguns dos atores partiram para a capital francesa quando emergiram as manifestações de rua e se envolveram diretamente na ocupação do Teatro Odéon.¹⁷ Esse evento traria importantes contribuições à trajetória do grupo, especialmente no que tange ao espaço cênico, algo que já era alvo de desconstruções desde sua formação. Julian Beck percebeu, mais do que nunca, a necessidade de sair do prédio teatral e tomar as ruas: “o teatro indo para as ruas e a rua indo para o teatro”.¹⁸ Para o ator, o teatro convencional era uma

¹² MALINA, Judith. BeckMalina. *O Pasquim*, n. 66, Rio de Janeiro, 23-29 set. 1970, p.12 e 13.

¹³ Cf. TROYA, Ilion (org.). *Fragments da vida do Living Theatre*, op. cit.

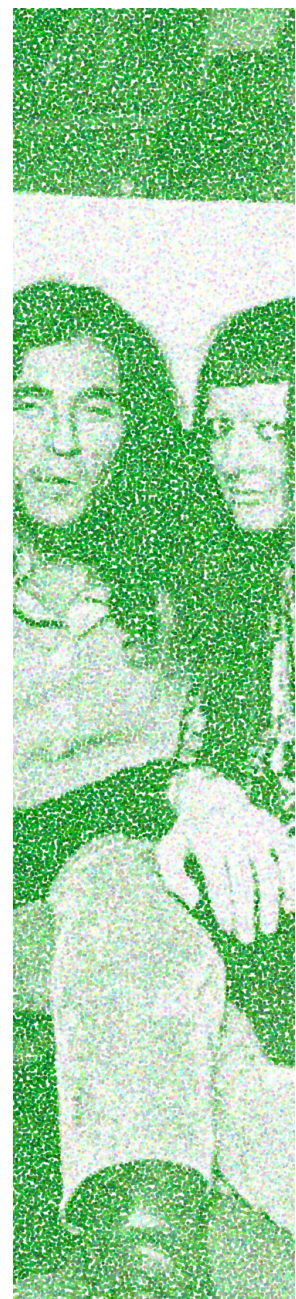
¹⁴ FELIPE, Cláudia Tolentino Gonçalves. Arte anarquista no pós-Segunda Guerra: The Living Theatre e Laboratório de Ensaios. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 22, n. 40, Uberlândia, 2020, p. 100.

¹⁵ MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Anagrama, 1975, p. 339.

¹⁶ VANNUCCI, Alessandra. Deslocamentos e processos criativos na contracultura. *O Percevejo*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2017, p. 67.

¹⁷ Cf. BREDESON, Kate. L’entrée libre à l’ex-théâtre de France: the occupation of the Odéon and the revolutionary culture of the French stage. In: JACKSON, Julian; MILNE, Anna-Louise; WILLIAMS, James (eds.). *May 68: rethinking France’s last revolution*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2011.

¹⁸ BECK, Julian *apud* TYTELL, John, op. cit., p.233.



arquitetura do elitismo e da separação, e repressivo, por impor à plateia uma situação de imobilidade.¹⁹

Paradise now, criação coletiva de 1968 que vinha sendo construída antes dos acontecimentos de Paris, incorporava essas reflexões. Encomendado pelo famoso Festival de Avignon, o espetáculo foi preparado durante três meses na Sicília, no começo do ano, e por mais três meses na cidade do evento. A peça era concebida como uma viagem a ser seguida pelos espectadores. Estes recebiam um mapa baseado em signos da cabala, do tantra e do I-Ching, contendo as figuras de um corpo masculino e de um feminino e uma escada de oito degraus ascendentes dos pés até a cabeça. Cada um dos degraus exercitava um “estado revolucionário, e este resultava em uma visão que produzia uma ação coletiva, cuja função era transformar interiormente os participantes (atores e espectadores), preparando-os para a revolução permanente”.²⁰ No final, após o rito do último degrau, que propunha o abandono do mito do Éden, o grupo saía com o público para as ruas. Ao reduzir as repressões e desmitificar o paraíso futuro, o Living convidava os presentes a viverem o paraíso, agora, naquele momento e no cotidiano.

O Festival de Avignon ocorreu ainda em meio aos desdobramentos das agitações parisienses, sendo permeado por manifestações e denúncias de mercantilização da cultura por parte da organização do evento.²¹ Realizaram-se três apresentações de *Paradise now* no Palácio dos Papas, onde, em diversas ocasiões, gaullistas e direitistas jogavam baldes de água nos artistas. A segunda *performance* terminou às duas da madrugada com duzentos espectadores marchando e cantando pelas ruas.²² Com a reação de setores conservadores da cidade, o Living terminou por ser expulso de Avignon.

Antes de voltar aos Estados Unidos, ele apresentou-se na Universidade de Roma, à época ocupada pelos estudantes, o que os levou a uma nova expulsão, desta vez da Itália.²³ O grupo excursionou, então, pelo seu país de origem, provocando polêmicas e problemas com a polícia. Em 1970, com mais de trinta atores, decidiu se dividir. O argumento exposto para justificar a medida foi o de que, devido a sua trajetória recente, o Living Theatre estava se tornando uma espécie de instituição, e como anarquistas que visavam à dissolução das instituições, deveriam fazê-lo com a própria companhia. Por isso se dividiram em células de ação.²⁴

Ressalte-se que o Living Theatre é um grupo que prega a revolução, por meios não violentos, mas uma revolução que elege a arte como um instrumento de transformação. No caso, uma transformação individual em que o sujeito possa se libertar das repressões impostas pela sociedade, o que seria um requisito para transformar a própria sociedade. A utilização do termo “célula de ação” consistiu em uma incorporação do jargão e prática da esquerda. Citando Bakunin, a peça *Paradise now* incitava o público a formar células de ação.²⁵ Desse modo, tais células deveriam realizar trabalhos em diferentes

¹⁹ Cf. CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

²⁰ ASSUMPÇÃO, Adyr, *op. cit.*, p. 206 e 207.

²¹ Cf. JOUVE, Emeline. The Living Theatre and the French 1968 revolution: of political and theatrical crises. *e-Rea*: v. 15, n. 2, Aix-en-Provence, 2018.

²² Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

²³ Cf. TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, *op. cit.*, p. 263.

²⁴ Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

²⁵ Cf. MALINA, Judith e BECK, Julian. *Paradise now*. *Verve*, n. 14, São Paulo, out. 2008.

regiões, conscientizando e formando “quadros”, jovens atores que viessem a desenvolver experiências e grupos locais. Com esse intuito, em busca de novos rumos e experimentações, é que parte do Living desembarcou no Brasil.

O Living no Brasil

No início de 1970, Julian Beck e Judith Malina, entre outros atores, conheceram José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, do grupo Oficina. Eles foram visitar a comunidade do Living Theatre, em Paris, e contar-lhes as dificuldades de fazer teatro no Brasil e da situação em que se encontravam os brasileiros, sob um regime ditatorial que cerceava os direitos políticos e a liberdade de expressão. Da conversa surge o convite para que a trupe viesse para o país. A ideia era articular um trabalho em conjunto entre o Oficina e o Living, grupos de vanguarda que procuravam quebrar as barreiras do teatro convencional.

Em manifesto publicado no *Le Monde*, em 14 de julho de 1971, logo depois da prisão que sofreriam no Brasil, os atores comentaram a razão da aceitação da proposta: “O Living Theatre veio ao Brasil porque alguns artistas brasileiros nos haviam pedido que apoiássemos sua luta pela liberdade num país cuja situação eles descreviam como sendo desesperadora. Aceitamos, por acreditar que já é hora de os artistas começarem a oferecer os seus conhecimentos e o poder do seu talento aos que mais sofrem na terra”.²⁶

Parte dos membros da célula parisiense, incluindo Judith Malina e Julian Beck, desembarcou em São Paulo em 25 de julho de 1970. Na cidade, reuniram-se com o Oficina e com o grupo argentino Los Lobos, também convidado por Zé Celso, e iniciaram um trabalho conjunto que resultou numa série de *workshops*.²⁷ Contudo, o produto final dessa reunião redundou numa “confusa e malsucedida experiência de trabalho em conjunto”.²⁸

Segundo Zeca Ligiêro, cada um dos grupos possuía convicções muito fortes e diferentes entendimentos acerca das funções do teatro. Enquanto o Living Theatre era “guiado pelos conceitos anarquistas da ação revolucionária”, o Oficina adotava “orientação marxista”, sendo um dos grupos mais famosos no Brasil na época, “assim como o Los Lobos em seu país, só que este último concentrava-se num preparo físico e formal do ator sem precedentes na América, neste sentido, ainda mais radical que o próprio Living Theater”.²⁹

Para Heloisa Starling, além dos dois grupos terem uma larga e combativa experiência, seus carismáticos líderes possuíam um aspecto quase messiânico na forma de somar teatro e política e, embora semelhantes, entrariam em desacordo. Dessa maneira, o encontro seria marcado por “divergências estéticas, políticas e por conflitos pessoais. Sem acerto e sem

²⁶ *Apud* TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, *op. cit.*, p. 235.

²⁷ Conhecidos na Argentina como Lobo, a trupe se vinculava ao Centro de Experimentação Audiovisual do Instituto Di Tella, instituição aglutinadora da arte de vanguarda em Buenos Aires na década de 1960. Em função do contexto político na Argentina, tal instituição foi fechada em 1970. Nesse período, o trabalho dos Los Lobos dialogava com os preceitos de Artaud, Genet e do próprio Living Theatre. Ver ZAYAS DE LIMA, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*. Buenos Aires: Galerna, 1991.

²⁸ GARCIA, Silvana. Contracultura. In: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 96.

²⁹ LIGIÊRO, Zeca. O Living Theatre no Brasil. *ArtCultura*, v. 1, n. 1, Uberlândia, 1999, p. 54.

consenso, o desentendimento foi generalizado”.³⁰ Uma série de relatos de personagens ligados ao Oficina, entretanto, aponta para outros fatores que influenciaram no atrito ocorrido, como a crise tanto econômica quanto existencial que vivia a companhia paulista após o recrudescimento da repressão e da censura a partir de 1968, tendo em vista discordâncias em relação aos rumos a serem tomados. Crise que se agravou com presença do Living, o que gerou indisposição de parte dos atores brasileiros, acusando os estrangeiros de imperialistas e de estarem se aproveitando financeiramente deles.³¹

Com o rompimento, o Living aceitou uma proposta de um assistente de Ruth Escobar, e os atores se mudaram de São Paulo para o Rio de Janeiro. Era o fim da parceria com o Oficina. Para o grupo norte-americano, aparentemente, rompimento com o Oficina não teria afetado gravemente seus planos. O ator Sérgio Mamberti comenta:

*O trabalho com o Oficina não frutificou, mas eu continuei mantendo o contato com eles e, na medida em que essa parceria com o Oficina não se manifestou, eles começaram a fazer um trabalho a partir daquilo que eles tinham em mente em fazer no Brasil, que era de trabalhar com jovens atores e trabalhar também no sentido de combate à ditadura e a se juntar aos artistas brasileiros na resistência. E, ao mesmo tempo, trabalhar novas linguagens e fazer com que arte e revolução se juntassem.*³²

Iniciaram, então, um trabalho de formação e de ação mais direta, trabalhando com jovens atores, alunos da Escola de Arte Dramática da USP. Chamou-se de projeto “favela”, com foco em comunidades marginalizadas, onde gravaram entrevistas com os moradores. Estes respondiam a perguntas abertas: “conte-me um pouco sobre você e sua vida, fale-me um pouco sobre sua comunidade aqui, quais são suas esperanças para o futuro e com que você sonha”.³³

Ocorreram algumas intervenções no estado de São Paulo. A primeira numa favela (*Bolo de Natal para o buraco quente e buraco frio*), outras nas cidades de Embu e Rio Claro. Apesar de em *Paradise now* eles saírem do teatro e dirigir-se à rua, estas foram as primeiras experiências efetivas do Living com o teatro de rua. Delas participaram quatro estudantes, e se evitou o uso da fala, como expediente para escapar da censura. Serviam como pesquisa e exercícios de preparação para o novo projeto do Living, *O legado de Caim*, espetáculo que estava sendo pensado para uma pequena cidade, que pudesse ser envolta por uma série de intervenções e durasse vários dias. Acabaram por eleger Ouro Preto e o seu Festival de Inverno como palco para o projeto. O ator mineiro Paulo Augusto de Lima, que trocou o Oficina pelo Living, foi um dos responsáveis pela ida do grupo para a antiga capital mineira.³⁴

³⁰ STARLING, Heloisa. Coisas que ficaram muito tempo por dizer. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina, op. cit.*, p. 28.

³¹ Ver MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Don José de La Mancha. *O Bondinho*, n. 40, São Paulo, 29 abr.-13 maio 1972, Sem medo. *Veja*, n. 493, São Paulo, 12 fev. 1978, p. 86, NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998, e MADAZZIO, Irlainy Regina. *O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, 2005.

³² MAMBERTI, Sérgio. Entrevista, em novembro de 2011, concedida à equipe da TV Ufop.

³³ LIGIÈRO, Zeca, *op. cit.*, p. 55.

³⁴ Sobre Paulo Augusto de Lima e sua relação com o Living Theatre, ver o documentário *Manifesto Paulo Augusto*. Direção: Douguinissimo nât (Douglas Aparecido). Color., 23 min., 2009.

Esse festival era, naqueles anos, uma das maiores promoções culturais brasileiras, um evento de vanguarda com aura de resistência e liberdade organizado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e financiado pelo governo federal, ou seja, permeado por algumas das contradições próprias da produção cultural durante a ditadura.³⁵ Para além da esfera oficial do acontecimento, havia uma intensa movimentação paralela, constituída por milhares de jovens de distintos lugares do Brasil e do exterior que ocupavam as ruas e praças da cidade no melhor espírito da contracultura. Parecia ser o palco ideal para os planos do grupo.

Em dezembro de 1970, Julian Beck e Judith Malina viajaram a Ouro Preto para conhecê-la e mantiveram o primeiro contato com a organização do Festival de Inverno.³⁶ Na ocasião, conversaram com Júlio Varella, um dos principais nomes do evento, encaminhando uma possível participação do Living. Em carta de Julian ao produtor, de 1º de fevereiro de 1971, o ator demonstrou animação com o projeto: “Nosso entusiasmo para criar um novo trabalho para o Festival de Ouro Preto não tem diminuído desde que [nos] falamos [...] em dezembro passado. Temos pensado sobre isso durante as seis últimas semanas e achamos que as ideias estão ao ponto de florescer. Esperamos que seja possível chegarmos a um acordo para que possamos fazer o trabalho juntos”.³⁷

Mesmo sem receber uma confirmação de sua participação no festival, o grupo se mudou para Ouro Preto em fevereiro de 1971. Seus componentes necessitavam de um tempo maior de ambientação, calculado em cinco meses na carta, para estudar a cidade e preparar o espetáculo. O projeto a ser apresentado em Ouro Preto era ambicioso, pois se desdobraria em diversos locais e duraria vários dias:

*O projeto que temos em mente é a criação de um ciclo de peças para serem apresentadas em diferentes partes de uma cidade, em diferentes tipos de lugares, durante um período de dez dias. Isto quer dizer que queremos criar, talvez, cinquenta peças ou mais, que serão apresentadas em lugares diferentes de Ouro Preto. Há, como se sabe, um movimento no teatro moderno para criar teatro fora da tradicional arquitetura do teatro, um movimento que quer ver a barreira entre arte e vida desaparecer. Nosso trabalho é parte desse movimento. O Festival de Ouro Preto poderia ser o lugar da estreia mundial de nosso primeiro maior trabalho desse tipo.*³⁸

A pretensão era a de envolver uma cidade inteira com o espetáculo. O nome inicial era *Saturation city*, depois rebatizado como *O legado de Caim*: o “plano era ir para uma vila ou cidade para realizar apresentações nas ruas, mercados, praças, pátios escolares, terminais de ônibus, em frente a prédios públicos e postos policiais com a proposta de ‘conduzir o povo para a ação dentro das apresentações’”.³⁹ Ouro Preto, pelo seu tamanho e pelo festival, aparecia como um lugar ideal para a proposta.

³⁵ Cf. KAMINSKI, Leon. Teatro, liberdade e repressão nos Festivais de Inverno de Ouro Preto, 1967-1979. *Varia História*, v. 32, n. 59, Belo Horizonte, 2016.

³⁶ Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

³⁷ A carta de Julian Beck a Júlio Varella foi publicada pelo jornal *Estado de Minas* em maio de 1980. Festival Ameaçado: a prisão de Julian Beck, a primeira grande queda. *Estado de Minas*, 1º cad., Belo Horizonte, 18 maio 1980, p. 15.

³⁸ *Idem.*

³⁹ TYTELL, John, *op. cit.*, p. 268.

O projeto era inspirado na obra do escritor austríaco Leopold von Sacher-Masoch, autor mais conhecido porque uma de suas novelas serviu como exemplo literário ao psiquiatra Richard von Krafft-Ebing para designar um tipo de perversão sexual: o masoquismo ou o prazer em sofrer.⁴⁰ O seu par, o sadismo, o prazer em fazer sofrer, foi baseado em Marques de Sade. Sacher-Masoch não concordava com tal nomenclatura. Para ele, os seus escritos tratavam de assuntos mais profundos, universais, retratavam aspectos da condição humana.⁴¹ Sua grande obra, um conjunto de novelas que não chegou a ser concluída, chamava-se *O legado de Caim*. Nela, a pretensão era trabalhar, em volumes separados, seis categorias: amor, morte, propriedade, trabalho, Estado e guerra.⁴² Em *A vênus das peles*, Sacher-Masoch descreve a relação em que Severin se faz escravizar por Wanda por meio de um contrato em que a paixão é guiada pelo sofrimento físico e moral, e em que o amante se deixa amarrar e ser chicoteado e humilhado. Contudo, a intenção do autor era mostrar as relações de dominação que estão entranhadas na sociedade, permanências de um mundo aristocrático.

Judith e Julian pretendiam desenvolver o trabalho calcado nas seis categorias de Sacher-Masoch. Ao aproximá-las de Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala*, eles colocavam como tema do projeto a perpetuação das relações senhor/escravo na sociedade brasileira como responsável pela existência de um Estado autoritário.⁴³ Subsistiria na população certo grau de masoquismo, o que permitiria a opressão exercida por líderes sádicos e seu poder funesto.

Essa temática reverberava ainda uma significação mitológica que remetia ao *Antigo Testamento* e à relação entre povos sedentários e nômades. Primeiramente, de acordo com Gilles Deleuze, a expressão “legado de Caim” aspira a “dar conta da herança de crimes e sofrimentos que pesam sobre a humanidade”.⁴⁴ Caim, o camponês, matou seu irmão Abel, que se dedicava ao pastoreio. Na mitologia judaico-cristã, esse crime é tido como o primeiro assassinato da história. Como punição, Caim foi condenado pelo pai ao nomadismo. Ele não podia mais se fixar na terra para plantar.⁴⁵ Assim, para o Living Theatre, o tema em seu novo trabalho adquiria um sentido que escapava o mero uso da obra de Sacher-Masoch. Além de ter como alvo de sua arte o combate àquela “herança de crimes e sofrimentos que pesam sobre a humanidade”, o “legado de Caim” simbolizava a própria história do grupo, que havia se tornado nômade com o exílio.

Ao chegarem a Ouro Preto, em fevereiro de 1971, seus componentes conheceram os atores Victor Godoy e Caiaffa, do Grupo Experimental de Teatro de Ouro Preto (Getop), criado em 1969 por alunos de um curso de teatro promovido pelo Festival de Inverno. Muitos deles já contavam com alguma experiência cênica, mas, na aproximação com o Living, vislumbraram novas possibilidades, tanto de criar uma arte menos tradicional como movimentar a cena local. Parte de seus integrantes ansiava por novidades e inovação, queriam

⁴⁰ Ver KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia sexualis*. Curitiba: Antonio Fontoura, 2017.

⁴¹ Cf. FERRAZ, Flávio Carvalho. Introdução. In: SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2008.

⁴² Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

⁴³ Cf. *idem*.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.12.

⁴⁵ Cf. ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.



se libertar das formas convencionais do teatro.⁴⁶ Para o Living Theatre também era oportuno esse contato, pois poderiam colocar em prática sua proposta de conscientização e de formação de atores com uma perspectiva libertária.

Teve, então, início uma série de oficinas no teatro municipal Casa da Ópera, em conjunto com o Getop, onde trabalhavam respiração e exercícios de conscientização e liberação corporais. Uma parcela dos atores de Ouro Preto iria participar da encenação de *O legado de Caim*. Afora os exercícios, aconteciam longas conversas sobre o que o Living se propunha fazer, sobre a ruptura com as relações de poder que a estrutura do teatro convencional continha, sobre questões ecológicas etc. Um dos objetivos das oficinas era levar os participantes a um estágio de desrepressão, liberando-os das repressões que haviam acumulado ao longo da vida, como pessoas e como atores. Em larga medida, os objetivos tinham sido alcançados, como Victor Godoy recorda de sua experiência pessoal:

*E, o tempo todo, a gente via a dimensão política que poderia ter esse teatro dessa natureza. Mas, principalmente, eles já chamavam a atenção para a dimensão individual. Eu consegui liberar todas essas barreiras que eu tinha construído ao longo da vida, com a educação, com a religião, com a minha vida na cidade, para tentar ser, como ator, uma coisa idêntica àquilo que eu queria mostrar como ator para as pessoas.*⁴⁷

Além das oficinas com o Getop, os membros do Living realizavam outras atividades de pesquisa e de ação. Para a montagem do espetáculo, que envolvia toda a cidade, era necessário um longo período de pesquisa em contato direto com a realidade, com a população. Conforme os preceitos do Living, era preciso se tornar parte da comunidade em que estavam inseridos: “como artistas libertários, achamos que devemos falar não ‘em nome’ da comunidade, mas enquanto comunidade”.⁴⁸ Na tiva de um envolvimento maior com os moradores, que os viam como estrangeiros, iniciaram diversas atividades. Birgit Knabe ensinava ioga para prisioneiros da cadeia local. Steve Ben Israel e Pamela Badyk ministravam curso de respiração num clube esportivo. Em contato com um professor da escola que funcionava no bairro Saramenha, o Living desenvolveu oficinas com as crianças daquele grupo escolar, a maioria filhos de operários.⁴⁹ Nas aulas eram feitos exercícios de percepção e consciência corporal.

Para o Dia das Mães, em maio de 1971, quando haveria várias apresentações dos alunos, Judith propôs a criação de uma peça a partir dos sonhos dos próprios estudantes.⁵⁰ Participaram oitenta crianças no elenco. Foram narrados seis sonhos, enquanto os sonhadores com suas mães percorriam uma espécie de trajeto desenhado no chão. Os desenhos eram um coração (amor), um relógio (tempo/morte), uma casa (propriedade), um cifrão (dinheiro/trabalho assalariado), uma balança (lei/Estado) e uma espada (violência/guerra). As demais crianças estavam deitadas no chão e

⁴⁶ Cf. entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelê), em novembro de 2011, concedida à equipe da TV Ufop.

⁴⁷ GODOY, Victor *apud idem*.

⁴⁸ MALINA, Judith. O trabalho de um teatro anarquista. In: TROYA, Ilion (org.). *Fragments da vida do Living Theatre*, op. cit., p. 54.

⁴⁹ Cf. TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, op. cit.

⁵⁰ Ver MALINA, Judith. O Living Theatre em Saramenha: excerto dos diários de Judith Malina no Brasil 1970-1971. In: TROYA, Ilion (org.). *Fragments da vida do Living Theatre*, op. cit., p. 51 e 52.

representavam o movimento do mar usando as pernas. Após a leitura dos sonhos, com as mães reais, entrava Judith encarnando uma mãe punidora, a mãe dos sonhos. O ator Ilion Troya narra a cena:

As crianças então em um certo ponto se levantavam, com um ruído um pouco ameaçador, avançavam em conjunto e derrubavam a Mãe dos Sonhos, e a Mãe dos Sonhos se desfazia e se misturava ao grupo. Daí essas crianças se dirigiam às crianças que estavam no palco e diziam “Voar! Voar! Voar!”, e essas crianças faziam então gestos de pássaros que batiam asas, pulavam para cima no ar e essa fita de papel crepom se estendia e se rompia no ar. Então era como um cordão umbilical que se rompia e as crianças caíam nos braços da sociedade, das outras... se misturavam com as outras pessoas, quer dizer, se livravam desse mito da mãe punidora e entravam em outro mito, o mito da libertação. Mas pelo menos era essa a intenção, terminar mostrando de alguma forma uma libertação. Então, foi um sucesso, quer dizer, todas as crianças depois queriam voar.⁵¹

Para os membros do Living, após a apresentação em Saramenha se iniciaria uma campanha contra eles. Acreditam que um processo de perseguição começou com uma denúncia de um padre que assistira à peça e os acusou de fazerem as crianças participar de cenas obscenas.⁵² Na ocasião da prisão, o dito padre teria agradecido ao Dops e relataria à imprensa que “as mães das crianças haviam observado que, após a experiência com o Living, o comportamento dos filhos não era mais o mesmo”.⁵³

Em meio a todo esse processo, as negociações com os organizadores do Festival de Inverno não prosperaram, sob a alegação de falta de verbas.⁵⁴ A negativa sinalizava como que uma autocensura por parte do evento, de modo a evitar atritos com as autoridades. Convictos no projeto, os membros do Living mantiveram os planos de se apresentarem em Ouro Preto. Tratava-se de um ciclo de peças de rua e em espaços não convencionais, que não necessitaria de autorização da organização do evento. O festival paralelo iria contar com a participação do grupo. Todavia, ele não aconteceu.

Judith Malina, em seu diário, publicado pelo jornal *Estado de Minas* em 1971, narrou o que foi, para ela, a única participação do Living Theatre no Festival de Inverno:

Atravessamos a praça Tiradentes. Naquele momento; ela estava apinhada de jovens que comemoravam a abertura do Festival de Inverno de Ouro Preto. Os carros tiveram dificuldade em atravessar a praça. O nosso abriu caminho entre a multidão, obrigando as pessoas a se afastarem para o lado.

Um manto de tristeza caiu sobre o povo; eu vi como, em volta do elevado monumento do mártir nacional, os jovens rostos nos observavam. Todos eles sabiam quem éramos. Todos compreendiam a nossa provação. Continuaram olhando e houve silêncio. Acima deles, Tiradentes, o herói barbado e de cabelos compridos como nós, alteava-se, com a corda passada em volta do pescoço – o símbolo da cidade, o símbolo, também, da polícia militar, e um símbolo nacional. Enquanto isso, nós, que, em carros, estávamos sendo retirados do cenário do festival, de que antes tínhamos a esperança de participar, éramos

⁵¹ TROYA, Ilion *apud* KAMINSKI, Leon. Living Theatre em Ouro Preto, prisão e exílio: entrevista com Ilion Troya. *Ephemera*, v. 4, n. 8, Ouro Preto, 2021, p.16.

⁵² Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

⁵³ TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*, *op. cit.*, p.242.

⁵⁴ Ver Dops prende Julien Beck outra vez. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 jul. 1971, p. 14.

uma parte da desolação, uma parte da realidade, uma parte do homem que estava no monumento com uma corda em volta do pescoço.

A ruidosa praça agora estava em silêncio, como um tributo à nossa partida. Ninguém se mexeu, ninguém disse nada, enquanto o último carro não fez a curva com que deixou a praça.

Nossa única cena no Festival de Ouro Preto foi a nossa partida.⁵⁵

O teatro preso

Em primeiro de julho de 1971, um policial disfarçado de vendedor de laranjas bateu na porta da casa onde os componentes do Living Theatre viviam. Perguntou se ele poderia guardar lá o seu balaio, enquanto realizaria algumas compras. Foi bem recebido, convidado a entrar, oferecem-lhe café e lanche, que são aceitos. Os atores fumavam, relata Joana Torres, vizinha que frequentava a casa: “Aí, ele [o policial] perguntou para eles o que era que eles estavam fumando, já para despistar. Ai, falavam que não podiam dar aquilo para ele, mas se ele não queria um cigarro. Ele pegou o cigarro e deu para ele e falou: ‘mas esse não posso te dar, não, porque isso aqui é uma erva’, só falou assim”.⁵⁶

Menos de meia hora depois, vários camburões estacionaram no largo existente em frente à residência, invadiram a casa e prenderam os que lá se encontravam. Consta do processo relativo ao caso que treze pessoas foram presas em flagrante: Vicente Segura, Sérgio Godinho, Sheila Mary Charlesworth, Luke Theodore, James Anderson, Pamela Badyk, Birgit Knabe, José Carlos Temple Troia, Ivanildo Silvino de Araújo, Roy Harris Levine, Thomas Walker, Hans Shano e Willian Laurence Howes.⁵⁷ Alguns atores que não estavam na residência foram detidos em seguida, sem flagrante, como Judith Malina e Julian Beck. Outros se evadiram ao saber do ocorrido, a exemplo de Paulo Augusto de Lima, que chegando ao local teria percebido a movimentação da polícia e passado reto, disfarçadamente.⁵⁸

Presos pela Brigada do Vício, foram conduzidos para a cadeia municipal, onde Birgit ministrara suas oficinas de ioga. Sob a alegação de não haver tradutor no local para interrogá-los, foram transferidos para o prédio do Dops, em Belo Horizonte, onde seriam inquiridos.⁵⁹ No dia seguinte, os atores que não haviam sido presos em flagrante foram liberados, para serem novamente detidos. Na tarde de 3 de julho, Julian e Judith compareceram à abertura de uma galeria de arte para a qual tinham sido convidados. Lá foram novamente arrestados, em cena narrada por Malina:

E, de repente, alguém disse: “O Dops!”

Estávamos num canto da galeria e os dois homens do Dops se achavam um de cada lado de uma porta abobadada. Quando tentei afastar-me, um toque discreto, no meu cotovelo, advertiu-me que eu não podia. E ali, entre arte e artistas, entre as batidas e as mulheres elegantes, fomos presos.

Aos poucos, a multidão compreendeu que estávamos presos, e a atmosfera mudou. A alegria cedeu lugar à seriedade. Um estudante, que eu reconhecera, deu-me um sorriso

⁵⁵ MALINA Judith. *Diário de Judith Malina*, op. cit., p. 50 e 51.

⁵⁶ Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011.

⁵⁷ Cf. Processo 8724/71. Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG), Comarca de Ouro Preto, fl. 24.

⁵⁸ Cf. entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, op. cit.

⁵⁹ Cf. Processo 8724/71, op. cit., fl. 81.

*e começou a aproximar-se, porém, vendo-me dizer-lhe “não” com um aceno de cabeça, olhou para os dois policiais que nos custodiavam, empalideceu e seu sorriso transformou-se em gelo. O barulho cessou. As conversas silenciaram. [...] Todo mundo movia-se como robôs, a fim de que a naturalidade não fosse interrompida. Compreendia-se que não devia haver cenas. Muitas pessoas saíram.*⁶⁰

Na narração de Judith, é perceptível o grau de impotência e de condicionamento que o arbítrio da ditadura provocava. O terror e o temor estavam presentes também no Festival de Inverno, embora ele abrisse, até certo ponto, espaço para a crítica e para a resistência. Nesse mesmo dia, o Dops realizou nova busca na casa e, a crer no que figura nos autos do processo, foram achados 590 gramas de *cannabis* enterrados no porão, fato que justificaria a nova prisão. Este é um dos pontos controversos do caso, pois na viga logo acima de onde a encontraram havia uma seta com a mensagem em inglês “look!” (“olhe!”).⁶¹

Os integrantes do Living Theatre argumentaram em sua defesa que se tratava de uma armação: a maconha teria sido “plantada” para prejudicá-los. As declarações em juízo das testemunhas que acompanharam as incursões policiais na casa deixam margem para contestação das provas. Em relação ao dia da prisão, uma pessoa que estava com os policiais afirmou que não viu a citada mensagem com a seta. Já as testemunhas presentes na busca seguinte relatam que os policiais se dirigiram diretamente ao porão onde havia uma seta e toparam com as drogas enterradas.⁶² Por outro lado, o músico gaúcho José Rogério Licks, que teve contato com o Living em sua passagem pela cidade, em entrevista posterior comentaria que viu o pote de maconha que gerou a prisão e que escutou um dos membros do grupo dizer que, ao saberem da batida, esconderam a droga naquele recipiente.⁶³ A versão de Licks reforça a ideia de que a negação do uso e da posse poderia ser uma tática de defesa, visto que o julgamento era político. A dúvida que persiste é se aquela grande quantidade de drogas, a única prova supostamente existente contra os atores, pertencia realmente a eles.

Acima de tudo, a prisão, como assinalaram Heloisa Starling e Rosângela Patriota, se deveu a razões comportamentais.⁶⁴ O uso de *cannabis* e outras substâncias psicoativas fazia parte das práticas difundidas por movimentos contraculturais. Sua utilização era compreendida por muitos como forma de contraposição à sociedade e à cultura hegemônicas, tendo em vista suas características como expansoras da consciência. Segundo Tytell, a política do grupo era de não fumar maconha na rua, mas somente entre eles.⁶⁵ Outras práticas contraculturais também eram adotadas pelo grupo, como a vida comunitária e o amor livre. Acrescente-se que as comunidades alternativas surgiram a partir da tradição anarquista e da crítica ao liberalismo, configurando-se como “tentativas de executar mudanças sociais através de

⁶⁰ MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina, op. cit.*, p. 69.

⁶¹ Cf. Processo 8724/71, *op. cit.*, fl. 04 e 302.

⁶² *Idem, ibidem*, fl. 264-276.

⁶³ Cf. FIUZA, Alexandre. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Assis, 2005.

⁶⁴ Ver STARLING, Heloisa, *op. cit.*, e PATRIOTA, Rosângela. *Arte e resistência em tempos de exceção*. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 42, n. 1, Belo Horizonte, 2006.

⁶⁵ Ver TYTELL, John, *op. cit.*

pequenos experimentos comunitários”.⁶⁶ A crítica às estruturas familiares tradicionais e da sociedade, materializada na vida em comunidade, estendia-se ao cotidiano das relações sexuais do grupo, de natureza libertária, sintonizado com a “revolução sexual”. O amor livre era visto como um caminho para uma libertação pessoal, permitindo aos sujeitos conhecerem e serem donos de seus próprios corpos. Um texto de Julian Beck traduzido e publicado em *O Pasquim*, em junho de 1970, antes de sua vinda ao Brasil, discutia a questão da sexualidade e descrevia o cotidiano amoroso dos atores:

*Na nossa comunidade do Living Theatre, temos bastante sexo livre e bastante atividade sexual entre os membros da comunidade. Há muitos casos amorosos dentro da comunidade. Existem também casos periféricos, com pessoas fora da comunidade, de caráter transitório; quando esses casos se tornam muito firmes e muito estreitos, a pessoa de fora geralmente entra para a comunidade. Temos um índice razoável de sexo entre várias pessoas, sexo entre três, quatro, cinco, seis pessoas. Há ainda um índice razoável de homossexualismo masculino e índice um pouco menor de homossexualismo feminino.*⁶⁷

O Living Theatre procurava “fazer do teatro um microcosmo libertário”⁶⁸ através de um cotidiano comunitário fortemente atravessado por perspectivas estéticas e políticas, com o propósito de romper as fronteiras entre arte e vida, alinhados com os preceitos da chamada contracultura, que eles mesmos ajudavam a construir. O caráter político da transformação cultural preconizada pela contracultura, embora não fosse percebida por todos, estava na pauta dos sistemas de informação e de repressão do regime ditatorial. Alimentava uma batalha político-moral contra os corpos dissidentes, uma “guerra cultural”, se recorrermos ao vocabulário anticomunista atual.

A declaração do detetive Álvaro Lopes, quando da prisão dos atores, exemplifica como os agentes do Dops viam os artistas: “São marginais, eles e seu grupo. Eles nos ofendem com suas roupas, seus cabelos e barbas compridas, sua falta de higiene e seus costumes exóticos. A simples existência do grupo é nociva, pois desvirtua o sexo, a família, os hábitos tradicionais, subvertendo a ordem normal da sociedade”.⁶⁹ A citação nos permite perceber que a motivação para a prisão não se restringia ao consumo de maconha. O detetive deixa transparecer que a detenção se ligava ao comportamento do grupo, pela estética corporal e sexualidade livre, que se caracterizariam como práticas subversivas. Não por acaso, o relatório do delegado Renato Aragão da Silveira, responsável pelo caso, não se reduzia a reportar a presença de entorpecentes na casa, que ele configurava como um local onde “a maconha e o sexo são razão de vida”. Os estrangeiros teriam construído uma comunidade *sui generis* que insultava “as mais caras tradições da família e da sociedade das Minas Gerais, uma ‘sociedade’ enfaticamente intitulada ‘comunidade’ onde o vício campeava, onde a droga e o sexo faziam morada”.⁷⁰

⁶⁶ MELVILLE, Keith. *Las comunas en la contracultura: origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Kairós, 1975, p. 51.

⁶⁷ BECK, Julian. Sexo no Living Theatre. *O Pasquim*, n. 52, Rio de Janeiro, 18-24 jun. 1970, p.18. Texto adaptado de publicação original em inglês. Ver BECK, Julian. Money, sex and the theatre. In: BERKE, Joseph. *Counter-culture*. Londres: Peter Owen, 1969.

⁶⁸ FELIPE, Cláudia Tolentino Gonçalves, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁹ Líderes do Living Theatre já estão na penitenciária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1971, p. 5.

⁷⁰ Processo 8724/71, *op. cit.*, fl. 176 e 177.



A ditadura, ancorada no imaginário anticomunista que fundamenta a Doutrina de Segurança Nacional, via a revolução dos costumes que se disseminava como arma do comunismo internacional para enfraquecer e desvirtuar a juventude, abrindo espaço para uma possível dominação soviética.⁷¹ Desde 1968, assistiu-se a um recrudescimento da legislação relativa às drogas, com normas mais rígidas, e uma intensa perseguição aos *hippies* foi iniciada em 1970. A repressão no campo comportamental seguia duas vias principais, que se entrelaçavam. A primeira, arbitrária, combatia as práticas contraculturais sob a justificativa de prisões por vadiagem, o que não autorizava mais que poucas noites de detenção. A segunda, com subsídio legal, tinha como alvo o combate ao uso de drogas.⁷²

Nesse contexto criou-se a Brigada do Vício como setor de repressão às drogas no interior da polícia política mineira, o Dops, e desencadeou-se a detenção do Living Theatre.⁷³ Judith Malina, inclusive, estranharia quando a avisaram que o Dops estava em sua casa em busca de entorpecentes: “Maconha? Pensei que o Dops era polícia política”.⁷⁴ A atriz sabia, obviamente, que o uso da substância era associado ao seu teor político, mas ficou surpresa ao se dar conta de que o órgão de repressão política possuía consciência do fato. Independentemente de se discutir se a droga apreendida era deles ou não, a prisão ocorreu em meio a um processo de endurecimento da repressão e da censura no campo moral e comportamental, com inequívoco conteúdo político.

Prisão, arte e vida

A prisão, no entanto, não foi o ponto final do trabalho do Living Theatre no Brasil. Mesmo no cárcere, atores e atrizes continuavam atuando. A cadeia, a sala de julgamento e as páginas de jornal converteram-se em palcos nos quais para encenarem o seu próprio martírio. A união entre arte e vida, fundamento do grupo, transformaria seu encarceramento em *performance*. Para Alessandra Vannucci, foi “um processo teatral que não aconteceu como espetáculo, mas provocou uma espetacular autoexposição dos dispositivos de repressão do regime militar”.⁷⁵ Andrew Nadelson, ao conseguir *habeas corpus* por não haver sido preso em flagrante, declarou que a prisão foi a experiência mais teatral da sua vida.⁷⁶ Esse caráter performático os auxiliou tanto a conseguir a liberdade quanto a denunciar, ainda que não diretamente, a ditadura e seus meandros.

Ao analisarmos as publicações do jornal *Estado de Minas*, um dos principais periódicos do estado, nota-se que as primeiras notícias sobre o caso eram negativas, quando não sensacionalistas, como o comentário de Wilson

⁷¹ Ver LONGHI, Carla Reis. Cultura e costumes: um campo em disputa. *Antíteses*, v. 8, n. 15, Londrina, 2015, BRITO, Antonio Mauricio. A subversão pelo sexo: representações anticomunistas durante a ditadura no Brasil. *Varia História*, v. 36, n. 72, Belo Horizonte, 2020, e SAMWAYS, Daniel Trevisan. Comunistas: discurso militar sobre pacifismo e toxicomania no início da década de 70. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, v. 1, Curitiba, 2010.

⁷² Cf. KAMINSKI, Leon. O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. *Antíteses*, v. 9, n.18, Londrina, 2016.

⁷³ Cf. *idem*. Os Festivais de Inverno e a repressão em Ouro Preto. In: SILVEIRA, Marco Antonio *et al.* (orgs.). *Histórias de repressão e luta na Ufop, Ouro Preto e região*. Ouro Preto: Edufop, 2018.

⁷⁴ MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁵ VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71). *Sala Preta*, v. 15, n. 1, São Paulo, 2015, p. 204.

⁷⁶ Ver Mãe de Julien chega, Dops solta dois. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 jul. 1971, p. 11.

Frade, dizendo que haviam desenterrado “quilos e quilos de maconha” e que parecia “que desejavam envenenar toda a juventude nesse festival”.⁷⁷ Contudo, após a imprensa descobrir que se tratava de um grupo internacionalmente renomado, jornalistas brasileiros e estrangeiros se interessaram em cobrir a prisão. A sede do Dops passou a atrair uma diversidade de repórteres curiosos, tendo início uma cobertura do cotidiano da trupe, com direito a fotos, que ajudou no processo de humanização dos artistas detidos para o público leitor. Noticiavam-se o nascimento do neto de Beck e Malina (que o comemoraram cantando, em celas diferentes, sem poderem se abraçar)⁷⁸, a visita da mãe de Julian, chegando-se até a publicar, no formato de folhetim, os diários que Judith escrevia na prisão.

O jornal afirmava que, “em quatro dias de prisão, o casal passou mais tempo dando entrevista do que propriamente na cela” e que teria ainda conquistado a simpatia dos policiais.⁷⁹ A atenção dada ao grupo, principalmente aos seus líderes, aproveitando do privilégio de serem artistas norte-americanos, abriu certo espaço para uma espécie de negociação velada entre eles e o Dops. Enquanto a maioria dos atores foi transferida – as mulheres para o presídio feminino e os homens para a casa de detenção –, Julian e Judith permaneceram no Dops, com direito a algumas horas diárias juntos para trabalharem na escrita de seus livros e diários.⁸⁰ Ao mesmo tempo, apesar das violências que alguns deles sofreram, eles performavam diante da imprensa, assegurando que estavam sendo bem tratados, negando o uso de tortura, a despeito das denúncias feitas no exterior por Steve Ben Israel, um dos atores liberados por não haver sido preso em flagrante.⁸¹ Para eles, naquele momento, era mais importante evitar possíveis represálias. Só passariam a formular uma denúncia sistemática da tortura e da repressão após todos os integrantes estarem livres e fora do país.

O caráter performático da postura do Living, ao negar a tortura, atraía a simpatia da imprensa e de parte da população, angariando apoios para a sua absolvição. Serenos, seus componentes posavam para fotos entre as grades, transmitindo uma imagem quase impossível para quem vivia a condição de encarcerado no tão temido Dops. Subvertiam a própria situação e o espaço onde estavam. Mostravam, por várias semanas, nas páginas de jornal, que eles – marginais, maconheiros, partidários do amor livre – eram pessoas comuns, que não eram monstros, não ameaçavam ninguém, que tinham amor e afeto pela família. Aparentavam uma cordialidade tão grande na relação com os policiais que era difícil de acreditar (e, de fato, não era mesmo para se acreditar), mas que contribuía para alimentar um perigoso jogo de cena.

Nesse cenário, conseguiu-se algo completamente imprevisível e inusitado para a situação de presos na polícia política no período mais violento da ditadura: a publicação dos diários da Judith Malina no *Estado de Minas*. Isso

⁷⁷ FRADE, Wilson. Notes de um repórter. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 6 jul. 1971, p. 3.

⁷⁸ Cf. Julien Beck: seis livros na prisão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul. 1971, p. 16.

⁷⁹ Ver Espanhol denuncia: Living pôs o seu filho no mau caminho. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 jul. 1971, p. 14.

⁸⁰ Cf. Julien Beck: seis livros na prisão. *op. cit.*

⁸¹ Ver Um do Living fala mal do Brasil. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 ago. 1971, p. 11, e Dia 20 começa com depoimento das testemunhas contra o Living. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 ago. 1971, p. 11. Para uma descrição das torturas perpetradas contra alguns dos integrantes do Living Theatre, ver TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, *op. cit.*

se deu em oito partes, ao longo de duas semanas.⁸² Tendo em vista a censura existente na imprensa, a atriz elaborou uma escrita também performática. Para Alessandra Vannucci, que estudou os diários,

Uma primeira instância ficcional mira projetar uma imagem positiva de sua autora – presa, porém, boa mãe, boa esposa e, como cereja do bolo, boa prisioneira – e do grupo, que havia sido desmoralizado por causa de seus hábitos de vida hippie, objeto do escândalo em outras matérias naquele e em outros jornais. Em segundo plano, a insistência na rotina até pacata da reclusão, sem relato de violência ou tortura, enfatiza a vida como resistência e cuidado de si, mesmo em estado minoritário, ilustrando nas entrelinhas o discurso pacifista e anarquista. [...] A sinceridade é suspensa em nome da possível performatividade retórica da palavra e da subjetivação no papel de presa dócil e bem relacionada com os seus carcereiros. [...] Seus efeitos são clamorosos, pois a ficção subverte a verdade – imposta pelo saber público e conveniente ao poder opressor – de que se trataria de uma presa particularmente subversiva cujo encarceramento seria justificado como atitude corretiva.⁸³

O caso provocou grande repercussão nacional e internacional, angariando apoios à libertação dos membros do Living Theatre. Manifestos foram publicados por artistas e intelectuais no Brasil e no exterior, assinados por nomes de prestígio como Bertolucci, Pasolini, McLuhan, John Lennon, Yoko Ono, Jean Genet, Alberto Moravia, Samuel Becket, Allen Ginsberg, Norman Mailer e Mick Jagger, entre outros.⁸⁴ Protestos em solidariedade ao grupo e contra o governo brasileiro foram organizados nos Estados Unidos.⁸⁵ Durante o julgamento, realizado no fórum de Ouro Preto, pessoas de outras cidades deslocaram-se para o município. Um documento da Polícia Militar informou ao Dops que alunos de um colégio de Belo Horizonte estavam preparando uma caravana com três ônibus superlotados para dar apoio moral a Julian Beck.⁸⁶ Em relação à primeira sessão do julgamento, realizado enquanto ainda acontecia o Festival de Inverno, Judith comenta em seu diário sobre o grande número de pessoas presentes no lado de fora do fórum:

Quando deixamos o fórum, deparamos com uma grande multidão. Entramos no ônibus. Os policiais estão nervosos porque há muita gente na rua, mas se comportam amistosamente. As crianças acenam para nós com os gestos em “V”. Dentro em pouco, vindos não se sabe donde, outros surgem, com sua alegria e descuidada aparência, acenando-

⁸² Ver MALINA, Judith. Viagem pela noite de Minas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 jul. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Uma promessa não cumprida. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Romeu e Julieta entre as grades. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Um sopro de inocência pelos corredores da prisão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Os sentimentos proibidos. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Os inimigos sem nome. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Sonho, mas não sonho demais. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, e *idem*. Quando as flores murcharem. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12 ago. 1971, 2ª sec., p. 1. Em 2008, esses diários foram reunidos e editados em *idem*, *Diário de Judith Malina*, *op. cit.*

⁸³ VANNUCCI, Alessandra. *Legado de Caim*, *op. cit.*, p. 219 e 220.

⁸⁴ Ver Moravia e Pasolini pedem pelo Living. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 jul. 1971, p. 13.

⁸⁵ Ver GREEN, James. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁸⁶ Ver PM/2. Informe 340/PM2/71, Belo Horizonte, 17 ago. 1971. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, *op. cit.*, p. 172.

*nos com seus “V”, feitos com as duas mãos, e jogando-nos beijos. Começam a entoar um hino, uma espécie de crescendo do Living Theatre. Entretanto, quando, de dentro do ônibus, nosso grupo responde com um som, o Dops faz parar.*⁸⁷

No interior do fórum, em meio ao julgamento, os atores davam continuidade às suas *performances*. Diante do juiz e da imprensa, expunham algumas das práticas da polícia política – dentro das possibilidades do momento, a fim de não sofrerem represálias –, visando desacreditar o processo acusatório. Os depoimentos prestados pelos membros do Living ao Dops no dia da prisão eram um dos principais alvos de contestação pelos estrangeiros, pois eles teriam sido forçados a assinar declarações que os comprometiam, sem terem ciência de seu conteúdo, em razão da diferença linguística. Da mesma forma, procuravam pôr em dúvida as pretensas provas que pesavam contra eles, argumentando que as drogas poderiam ter sido “plantadas” para prejudicá-los, o que não deixava de ser uma prática comum na polícia brasileira. Ao mesmo tempo, quebravam o clima de seriedade da sessão: Luke se sentou na posição de meditação da ioga e rezava; Thomas abençoou o juiz; e Jimmy Anderson explicou que “a euforia de que falava na sua declaração não era causada por maconha, mas por suas experiências com macumba”.⁸⁸

No final de agosto, antes do término do julgamento, o ditador Garrastazu Médici assinou um decreto expulsando do país os atores estrangeiros, sob a alegação de que a sua permanência promovia propaganda negativa para o Brasil:

Sua prisão determinou o surgimento de uma onda de protestos em várias partes do mundo, atribuindo ao Governo brasileiro conduta inamistosa para com a classe teatral, o que tem sido explorado pelos inimigos de nossa pátria, na campanha difamatória que empreendem contra o Brasil.

Esta campanha tem sido estimulada pelos próprios integrantes do grupo Living Theatre, através de declarações encaminhadas à imprensa internacional, o que constitui também crime contra a segurança nacional.

*Entendo que esse comportamento torna a presença dos alienígenas presos em Minas Gerais absolutamente perniciososa aos interesses nacionais, o que os faz passíveis de expulsão.*⁸⁹

O decreto deixava perceber que a grande repercussão do caso, potencializada pela atuação do grupo ao borrar as fronteiras entre arte e vida, incomodou o regime ditatorial, a ponto de expulsá-lo. Mesmo assim, o julgamento prosseguiu por mais um ano, resultando na absolvição de todos os envolvidos.⁹⁰

Se, por um lado, a experiência estética transcendia a esfera estritamente artística, tomando conta do cotidiano daqueles prisioneiros, com *performances* que permitiram evidenciar alguns meandros do regime, por outro, parte do grupo se valia da cadeia como palco para encenações e criações teatrais. A

⁸⁷ MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina, op. cit.*, p.141.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p.147.

⁸⁹ MÉDICI, Emílio Garrastazu, *apud* Ouro Preto não verá mais o teatro de Julian Beck. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 ago. 1971, p. 6.

⁹⁰ Cf. Processo 8724/71, *op. cit.*, fl. 363-366.

revista *Veja* noticiou que os atores detidos no presídio se apresentavam no pátio, no auditório e “até nas galerias dos detentos mais temíveis”.⁹¹ Eram reencenações de seus espetáculos antigos ou criações feitas a partir dos sonhos dos prisioneiros, integrando o trabalho que eles já vinham desenvolvendo com base na obra de Sacher-Masoch.

Tal projeto, apesar de ter abortada a sua execução durante o Festival de Inverno de Ouro Preto, continuou após deixarem o país. O *legado de Caim* passou a ser concebido como um ciclo de espetáculos em progresso, como uma constelação formada por várias peças diferentes, como as realizadas no Brasil, antes e durante a prisão, e a elas se somaram outras surgidas posteriormente. Uma das estrelas dessa constelação foi *Sete meditações sobre o masoquismo político*, no qual o Living Theatre revivia suas experiências na prisão, denunciando a violência política estatal. Uma das cenas retratadas rememorava uma prática de tortura típica adotada pelos órgãos de repressão no Brasil, o “pau-de-arara”.⁹² A passagem pelo país, no ápice da violência da ditadura em curso, deixou marcas profundas no grupo. O Living Theatre incorporou as experiências pessoais e coletivas nas suas produções, inclusive aspectos dos rituais das religiões afro-brasileiras, assim como o terror cotidiano promovido pelo Estado ditatorial vivido e testemunhado por eles no cárcere.

A crescente repressão às drogas promovida pelo regime ditatorial, em consonância com o imaginário anticomunista da Guerra Fria, produziu milhares de vítimas todos os anos no Brasil, especialmente pessoas negras, que foram encarceradas ou assassinadas por agentes policiais. Seja como for, a arte, através de suas diferentes expressões, continua sendo um dos principais canais de denúncia da violência estatal, traduzindo esteticamente o cotidiano das populações periféricas. Arte e vida se aproximam no dia a dia, na rua, na cela, na tela, no morro, no asfalto, no palco.

Artigo recebido em 24 de novembro de 2022. Aprovado em 31 de março de 2023.

⁹¹ Ver Teatro preso. *Veja*, n. 155, São Paulo, 25 ago. 1971, p. 22 e 23.

⁹² THE LIVING THEATRE. *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*. 2. ed. Torino: Edizioni del Centro Documentazione Anarchica, [c. 1976].

Deleuze e o esgotamento da linguagem: uma leitura de Samuel Beckett



Gilles Deleuze e Samuel Beckett. Montagem, fotografias sem autoria, s./d. (detalhe).

Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autora, entre outros livros, de *Facetas da Hidra anarquista: linguagens utópicas e projetos políticos (1945-1970)*. Teresina: Cancioneiro, 2021. claudiatolentino.ufu@gmail.com

Deleuze e o esgotamento da linguagem: uma leitura de Samuel Beckett

Deleuze and the exhaustion of language: a reading of Samuel Beckett

Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe

RESUMO

Pretende-se discutir a ideia de esgotamento da linguagem em Gilles Deleuze e avaliar a maneira como o filósofo aborda a literatura e revê a obra de Samuel Beckett para refletir sobre as potencialidades do fazer literário. Quanto à disposição, este artigo se distribui em três partes: sonda o papel desempenhado pela literatura no pensamento deleuziano; retoma a obra beckettiana para compreender seu teor; analisa o texto *O esgotado*, que Deleuze escreveu em 1992 como posfácio às peças televisivas de Beckett transmitidas pela BBC de Londres entre 1975 e 1982.

PALAVRAS-CHAVE: esgotamento; Samuel Beckett; Gilles Deleuze.

ABSTRACT

*Our aim is to analyze the idea of language exhaustion in Gilles Deleuze and to evaluate the way the philosopher approaches literature and takes up the work of Samuel Beckett to reflect on the potentialities of literature. This article is divided into three parts: it probes the role played by literature in Deleuze's thought; it takes up Beckett's work to understand its content; it analyzes the text *The Exhausted*, which Deleuze wrote in 1992 as an afterword to Beckett's television plays broadcast by the BBC in London between 1975 and 1982.*

KEYWORDS: exhaustion; Samuel Beckett; Gilles Deleuze.



Em 1969, a revista francesa *Le Nouvel Observateur* publicou um ensaio de Michel Foucault sobre a obra *Diferença e repetição* (1968), de Gilles Deleuze. Na ocasião, Foucault compara o livro com uma performance teatral que recorre a vozes díspares para expressar o teor da peça: “Gostaria que vocês abrissem o livro de Deleuze como se empurram as portas de um teatro, quando se acendem os fogos de uma rampa e a cortina se levanta. Autores citados, inúmeras referências – eis os personagens. Eles recitam seu texto, o texto que eles pronunciaram em outro lugar, em outros livros, em outras cenas, mas que, aqui, se representa de outra forma; trata-se da técnica, meticulosa e astuciosa, da “colagem”.¹

A colagem, no caso, não pressupõe uma repetição mecânica daquilo que foi teorizado e proposto por outros autores.² Ou seja, não se trata de uma

¹ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 142.

² É importante ressaltar que o fazer filosófico, para Deleuze, se dá por meio da intercessão entre diferentes pensadores, sejam eles filósofos, cientistas ou artistas. Em *O que é filosofia?* (Rio de Janeiro: Editora 34, 1992), Deleuze e Guattari demonstram que a criação de conceitos filosóficos só é possível por meio de trocas, ecos e ressonâncias entre diferentes disciplinas. Se os artistas criam pensamento por meio de afetos e perceptos, os cientistas criam pensamento por meio de funções e os filósofos criam pensamento através de conceitos. Em suas palavras: “é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas

operação mimética de recomposição integral dos enunciados das obras retomadas. Trata-se, antes, de uma prática de colagem da citação original, no contexto de articulação de seu próprio pensamento, dando a ela novos sentidos. Por meio de uma crítica à metafísica platônica, fundamentada na constituição do pensamento representativo e, portanto, na eterna reprodução do mesmo, Deleuze compreende a repetição como uma potência que conduz ao infinito, o que demonstra uma preocupação com a historicidade das fontes e referências retomadas, que acabam partindo de outros pressupostos e atendendo a outros propósitos. Na repetição, o objeto mimetizado acaba sendo reconfigurado, o que institui uma novidade, ancorada na diferença: “Retenhamos sobretudo essa grande subversão dos valores da luz: o pensamento não é mais um olhar aberto sobre formas claras e bem fixadas em sua identidade; ele é gesto, salto, dança, discordância extrema, obscuridade tensa. É o fim da filosofia (a da representação). Incipit philosophia (a da diferença)”.³

Entre as décadas de 1950 e 1970, autores como Foucault e Deleuze, cada um à sua maneira e segundo perspectivas particulares, condenaram modelos totalizantes e universais. Apesar das particularidades de cada um, é possível sugerir que ambos colocaram em questão o papel e o alcance das linguagens, indicando que poderes e saberes não podem ser determinados a priori, pois são desdobramentos de relações complexas e dinâmicas, cujas tensões dificilmente resultam em perspectivas unívocas ou unidirecionais. Logo, as certezas e convicções iluministas, calcadas na razão e, muitas vezes, em parâmetros transcendentais, progressivos, evolutivos, deterministas e idealistas, acabam sendo escrutinadas e submetidas a críticas e revisões. Pensar a diferença coloca em xeque o império da razão, a soberania da ordem e os paradigmas da linguagem:

É tornar-se livre para pensar e amar o que, em nosso universo, ruge desde Nietzsche; diferenças insubmissas e repetições sem origem que sacodem nosso velho vulcão extinto; que fizeram espoucar, desde Mallarmé, a literatura; que fissuraram e multiplicaram o espaço da pintura (divisões de Rothko, sulcos de Noland, repetições modificadas de Warhol); que definitivamente quebraram, desde Webern, a linha sólida da música; que anunciam todas as rupturas históricas de nosso mundo. Possibilidade finalmente oferecida de pensar as diferenças de hoje, de pensar o hoje como diferença das diferenças.⁴

A literatura, segundo Deleuze, pode proporcionar, em alguns casos, essas “repetições sem origem”. Em *Crítica e clínica*, para refletir sobre a arte da escrita, Deleuze retoma Proust para afirmar que “os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira”.⁵ Essa língua, no caso, seria capaz de tornar a literatura uma saúde, ou seja, um instrumento que cria potências gramaticais e/ou sintáticas ao inventar, na língua, uma nova língua, arrastando-a para fora dos seus sulcos costumeiros (criando formas de ver e ouvir, de sentir e de pensar) e promovendo um “delírio”. Longe de representar uma patologia clínica, o delírio literário aparece como remédio do mundo, uma “linha de

estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 156.

³ FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 143.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 144.

⁵ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 305.

fuga”.⁶ Ele é um limite assintático e agramatical que institui o fora da linguagem, uma “sintomatologia do mundo”:

O limite não está fora da linguagem ele é o seu fora: é feito de visões e audições não languageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver ou ouvir, “o que está escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: um vidente, um ouvitor, “malvisto maldito”, um colorista, um músico.⁷

Deleuze está refletindo sobre a maneira como a linguagem pode superar, suplantar e/ou ultrapassar o domínio das convenções, figurando situações que confrontam o “bom-gosto” do público e os paradigmas estéticos que, desde meados do século XVIII, têm conduzido o juízo dos críticos e hierarquizado o valor das obras. “Perfurar buracos” para buscar o “fora da linguagem” implica frustrar as expectativas do leitor acostumado com os artifícios que prescrevem enredos, formulações e estilos convencionais. Para expressar o mundo em sua complexidade, Deleuze sugere que a linguagem precisa se emancipar, suspendendo os regimes de verossimilhança e recorrendo a estratégias que intuem novas formas de pensamento, novos devires:

o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro [...] mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornariam impossíveis.⁸

Essa medicina, portanto, que encontra subsídio na literatura, deriva da capacidade do escritor de romper com as normas estipuladas por meio de um tratamento deformador, contorcionista, que promove o “gaguejar” da língua. Trata-se de uma subversão, de uma transgressão que descontinua a linguagem em seus formatos e formulações correntes. Para Deleuze, a grandiosidade de autores como Kafka (um tcheco que escreveu em alemão) e Beckett (um irlandês que recorreu ao francês) reside não na mistura entre os idiomas, mas na capacidade de

inventar um uso menor da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles minoram essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante

⁶ “Escreve-se sempre para dar a vida, para libertar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga. Para isso é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio sempre heterogêneo: o estilo cava nela diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, pode se passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Conversações*, op. cit., p. 176.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 9.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 13 e 14.

*modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem.*⁹

Deleuze afirma que Beckett levou às últimas consequências a “arte das disjunções inclusas”, proporcionando uma “gagueira criadora” que “faz a língua crescer pelo meio”. Isso promove um desequilíbrio incessante, que pode ser observado em *O inominável*, romance de 1953 no qual Beckett utiliza essa “gagueira” com frequência para fazer a língua crescer pelo meio e inflar, como na passagem abaixo:

*Acrescento, para maior segurança, isto. Estas coisas que digo, que vou dizer, se puder, não são mais, ou ainda não, ou não foram nunca, ou não serão nunca, ou se foram, ou se são, ou se serão, não foram aqui, não são aqui, não serão aqui, mas em outro lugar. Mas eu, eu estou aqui. Sou, portanto, obrigado a acrescentar isto. Eu, que eis aqui, eu, que estou aqui, que não posso falar, não posso pensar, e que devo falar, portanto pensar um pouco, não o posso somente em relação a mim que estou aqui, aqui onde estou, mas o posso um pouco, o suficiente, não sei como, não se trata disso, em relação a mim que estive em outro lugar, que estarei em outro lugar, e a esses lugares onde estive, ou onde estarei. Mas nunca estive em outro lugar, por mais incerto que seja o futuro. E o mais simples é dizer que o que digo, o que direi, se puder, relaciona-se com o lugar onde estou, comigo que ali estou, malgrado a impossibilidade de pensar nele, de falar nele, devido à necessidade que tenho de falar dele, portanto de pensar nele talvez um pouco.*¹⁰

O fragmento propõe a desconexão entre as palavras e sua falta de sentido, o que fica sugerido na fala do personagem. Convém notar a repetição das palavras, o encadeamento entre elas e a dissolução entre as representações de passado, presente e futuro, algo que comparece com insistência no romance e em outras obras do autor. A vontade de reiterar o que já foi dito com novas palavras, ou o ímpeto de se corrigir, propondo a indefinição do pensamento, remete às ideias deleuzianas de gagueira e delírio: “E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime”.¹¹

Samuel Beckett investe nos silêncios, nas narrativas lacunares. Note-se, por exemplo, o diálogo entre Vladimir e Estragon, presente em *Esperando Godot* (1953):

VLADIMIR: *Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés. (Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, bate nele, sopra no interior, torna a vesti-lo) Alarmante, isto está ficando alarmante. (Silêncio. Estragon mexe o pé, separando os dedos para que respirem melhor) Um dos ladrões foi salvo. (Pausa) É uma estatística razoável. (Pausa) Gogô?*

ESTRAGON: *O quê?*

VLADIMIR: *E se nos arrependêssemos?*

ESTRAGON: *Do quê?*

VLADIMIR: *Ahhnn... (Reflete) Não precisamos entrar em detalhes.*

⁹ *Idem, ibidem*, p. 124.

¹⁰ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 20.

¹¹ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 128.

ESTRAGON: *De termos nascido?*

Vladimir rompe numa gargalhada, prontamente contida, levando as mãos ao púbis, rosto contraído.

VLADIMIR: *Nem rir ousamos mais.*

ESTRAGON: *Terrível privação.*

VLADIMIR: *Apenas sorrir. (Seu rosto abre-se num sorriso máximo que se fixa, dura um certo tempo, depois se desfaz repentinamente) Não é a mesma coisa. Enfim... (Pausa) Gogô?*

ESTRAGON: *(irritado) O quê?*

VLADIMIR: *Você já leu a Bíblia?*¹²

Uma das técnicas mais recorrentes, em Beckett, é a justaposição de assuntos sérios e comentários incoerentes ou risíveis, quando o autor articula gravidade e elementos cômicos. É o caso do trecho acima: enquanto Gogô arejava os pés calejados, Didi comenta uma passagem bíblica controversa, relativa à salvação de um dos ladrões que foram crucificados com Jesus no Calvário. A retomada da controvérsia não contribui com o encaminhamento da peça: antes, Estragon e Vladimir discorriam sobre a privação do ato de rir; na sequência, voltaram a palestrar sobre Godot e a necessidade de esperá-lo.

Outro fator, igualmente presente, decorre das inúmeras incertezas e imprecisões escaladas na peça, como destaca Fábio de Souza Andrade:

*Nessa peça em que a simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarna-se numa multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias, dois pares – Didi e Gogô, Pozzo e Lucky), a indefinição do espaço – um meio do caminho na terra de ninguém, demarcado unicamente pela presença insistente de uma árvore –, a incerteza da espera anunciada no título, a ausência de um quadro de referências naturalistas e a falta de consequência prática dos diálogos despertaram várias leituras alegóricas. Houve quem buscasse um deus oculto em Godot; outros, uma eterna e absurda condição humana; outros ainda procuravam alusões mais diretas a um contexto histórico determinado.*¹³

A trama, repleta de lacunas, impede uma articulação coerente do enredo. A história figura uma espera contínua que não cessa, com desfecho que permanece em aberto. Logo, os componentes do drama muitas vezes soam como ingredientes deslocados e sem propósito, como os calos de Gogô, a pompa de Pozzo, a subserviência de Lucky e a espera de Didi. Os personagens de Beckett atuam sem demonstrar preocupação com os objetivos e os significados de suas ações, isto é, eles agem para nada. Sendo assim, como podemos definir a obra beckettiana?

Como se sabe, Samuel Beckett é uma figura-chave da chamada “arte modernista”. Ele escreveu romances, peças teatrais, poesias e novelas, recorrendo ao inglês e ao francês. Em carta escrita em 1937 para Alex Kaun, ele menciona seu incômodo ao escrever utilizando a própria língua:

Na verdade, está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E mais e mais minha própria língua me parece um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou a nada) por trás dele. Gramática e estilo. Para mim

¹² BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naif, 2015, p. 21.

¹³ ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*, op. cit., p. 10.



eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavaleiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus em certas rodas já chegou, em que a linguagem é melhor empregada quando mal-empregada com mais eficiência. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja algo ou nada – comece a vazar; não consigo imaginar objetivo mais elevado para um escritor de hoje.¹⁴

Rasgar o véu da linguagem, cavando nela um buraco: este deveria ser, para Beckett, o objetivo mais elevado dos escritores na contemporaneidade. Outro assunto abordado na carta diz respeito ao estilo de escrita adotado por James Joyce (1882-1941), que foi, para Beckett, uma espécie de tutor. Na carta, ele afirma que Joyce produzia uma literatura que apostava na “apoteose da palavra”, marcada por uma escrita verborrágica que tentava expandir a linguagem e criar microuniversos. Contrário a esse método de expansão, Beckett queria forjar uma “literatura da despalavra”, valorizando o uso cada vez mais reduzido de palavras. Assim, ele aposta na compreensão do texto com o intuito de canalizar o poder da linguagem a partir de seus elementos mais básicos.

Por meio da narrativa, Beckett se volta para o fracasso, para a ruína, para a impossibilidade. O interesse dele é retratar os limites do homem, o trauma, a dor, a espera, as angústias da velhice. Seus personagens estão sempre em espaços indefinidos, geralmente trancafiados em um quarto, inválidos na cama ou perdidos em ambientes áridos e cinzentos. São criaturas depauperadas, desmemoriadas e, muitas vezes, a caminho da morte, mas por uma travessia longa e tortuosa, em meio à qual eles fabulam. A fabulação, por sinal, é tudo que lhes resta. Há, em suas obras, uma confusão nas percepções de espaço e tempo, uma suspensão dos sentidos. São tramas que não seguem uma narrativa cronológica, que não apresentam um arremate, que apostam na repetição, sem oferecer a catarse ou uma reviravolta edificante. Beckett vai contra o modelo narrativo romântico, heroico e moralista e aposta em uma comi-tragédia (promove o riso em meio ao sofrimento, mas sem um final feliz). Como afirmamos há pouco, seus textos desconcertam porque, geralmente, frustram as expectativas da recepção, habituada a ler romances com início, meio e fim, distribuídos de forma orgânica, com personagens bem definidas e verossímeis. Não é sem razão que o propósito beckettiano é afetar os nervos antes de estimular o intelecto. Adepto de um estilo “minimalista”, Beckett compõe enredos, cenários e personagens vazios de realizações: “Menos melhor. Não. Nada melhor. Melhor pior. Não. Não melhor pior. Nada não melhor pior. Menos melhor pior. Não. Mínimo. Mínimo melhor pior. Mínimo nunca ser nada. Nunca a nada ser levado. Nunca por nada ser anulado. Inanulável mínimo. Diga aquele melhor pior. Com minimizastes palavras diga mínimo melhor pior”.¹⁵

Menos, mínimo: persevera, no trecho, a ideia de reduzir, mas não se trata, apenas, de uma redução quantitativa. Ou seja, a ideia não é apenas sugerir

¹⁴ BECKETT, Samuel. *Disjecta*: escritos dispersos e um fragmento dramático. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022, p. 74 e 75.

¹⁵ *Idem*, Pioravante Marche. In: *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 29.

a adoção de um número reduzido de palavras. Algumas vezes, ocorre justamente o oposto: dizer muito para expressar pouco ou nada. Assim, é possível reparar numa certa economia no que diz respeito ao cenário, aos personagens, às variações no interior do drama. O palavrório, muitas vezes, é realizado para preencher, sem sucesso, os vazios da matéria performada, as lacunas do sentido que as pessoas perseguem. Na perspectiva de Deleuze, Beckett trabalha minimizando/esgotando a linguagem, levando isso às últimas consequências em seus trabalhos finais, como veremos no tópico a seguir.

O esgotado

Em *O esgotado* (1992), Deleuze examina quatro peças televisivas de Beckett¹⁶ que considera fundamentadas na exaustão, característica, que para ele, fundamenta os personagens beckettianos. O texto é dividido em duas partes: na primeira, ele conceitua essa ontologia; na segunda, realiza um exame da obra beckettiana com o intuito de demonstrar três níveis ou três línguas que compõem a exaustão. Como a ideia não é repassar toda a análise de Deleuze, mas compreender o que caracteriza as três línguas, este artigo não pretende refazer todos os passos do filósofo, tampouco explorar toda a produção de Beckett que ele perpassa.

Em primeiro lugar, para compreender o conceito de esgotamento elaborado por Deleuze, é preciso distingui-lo do cansaço. O cansaço é fruto de realizações, de rotinas e de escolhas. Ele pode ser resultado, por exemplo, do hábito que o indivíduo mantém de calçar sapatos para sair e recorrer aos chinelos quando permanece em casa. A realização ocorre por exclusão, “pois ela supõe preferências e objetivos que variam, sempre substituindo os precedentes. São essas variações, essas substituições, todas essas disjunções exclusivas (a noite/o dia, sair/voltar...) que acabam cansando”.¹⁷ Há, no procedimento de tirar os sapatos e calçar os chinelos, uma escolha, um projeto, uma preferência que, pela repetição, acaba se transformando em costume. O cansaço, para Deleuze, é consequência da rotina, das ações que ela comporta.

Em contrapartida, o esgotado combina o conjunto de variáveis de uma situação, porém sem vislumbrar qualquer objetivo ou preferência; afinal, ele não tem um projeto. Sua ação não visa a uma realização, por se voltar para o nada: “estava-se cansado de alguma coisa, mas esgotado de nada”. No esgotamento, as disjunções são inclusas. Um bom exemplo disso é a fórmula “I would prefer not to”, usada por Bartleby, personagem de Melville, e examinada por Deleuze em um ensaio de *Crítica e clínica* que, segundo ele,

exclui qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa; implica que Bartleby para de copiar, isto é, de reproduzir palavras;

¹⁶ São elas: *Quad*, escrita em inglês em 1980, gravada pela Süddeutsches Rundfunk e transmitida pela R.F.A na Alemanha em 1981 sob o título *Quad I & II*, e transmitida pela BBC 2 de Londres em 1982; *Ghost Trio*, escrita em inglês em 1975, foi encenada apenas em 1977 e transmitida pela TV alemã e pela TV londrina no mesmo ano; ... *que nuages ...*, escrita em 1976, também em inglês, e encenada pela primeira vez em 1977, sua transmissão ocorreu no mesmo ano tanto na TV alemã quanto na londrina; *Nacht und träume*, escrita em inglês em 1982 e produzida no mesmo ano, ela foi transmitida em 1983 pela R. F. A e pela BBC 2. Para mais informações, ver DELEUZE, Gilles. L'épuié: In: BECKETT, Samuel. *Quad et autres piéces pour la télévisión*. Paris: Minuit, 1992.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos – o esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 22.

cava uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, produz o vazio na linguagem. Mas também desarticula os atos de fala segundo os quais um patrão pode comandar, um amigo benevolente fazer perguntas, um homem de fé prometer. Se Bartleby recusasse, poderia ainda ser reconhecido como um rebelde ou revoltado, e a esse título desempenharia um papel social. Mas a fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída. É o que o advogado percebe com terror: todas as suas esperanças de trazer Bartleby de volta à razão desmoronam, porque repousam sobre uma lógica dos pressupostos, segundo a qual um patrão "espera" ser obedecido, ou um amigo benevolente, escutado, ao passo que Bartleby inventou uma nova lógica, uma lógica da preferência que é suficiente para minar os pressupostos da linguagem. Como observa Mathieu Lindon, a fórmula "desconecta" as palavras e as coisas, as palavras e as ações, mas também os atos e as palavras: ela corta a linguagem de qualquer referência, em conformidade com a vocação absoluta de Bartleby, ser um homem sem referências, aquele que surge e desaparece, sem referência a si mesmo nem a outras coisas. Por isso, apesar de seu aspecto correto, a fórmula funciona como uma autêntica agramaticalidade.¹⁸

Os personagens de Beckett agem como Bartleby, são desinteressados e escrupulosos, esgotam qualquer possibilidade de realização e agem sem qualquer finalidade, sem nenhum objetivo ou intenção predefinida. Sua existência comporta ações casuais e variáveis, destituídas de qualquer significação. Eles apenas jogam com possibilidades em um programa desprovido de sentido ou intenção, no qual o que conta é o puro jogo da combinatória: alternar as ordens de fazer qualquer coisa. A combinatória aparece como uma arte ou ciência de esgotamento do possível.¹⁹

Parece-nos esclarecedora uma passagem de *Murphy* na qual o protagonista reconhece, durante uma refeição realizada na grama do Hyde Park, que sua predileção por alguns biscoitos o impedia de desfrutar de várias possibilidades degustativas:

Murphy afastou-se um pouco rumo ao norte e preparou-se para terminar seu almoço. Retirou, cuidadoso, os biscoitos do pacote e colocou-os sobre a grama, virados para ele, na ordem que julgava ser a de sua comestibilidade. Eram os mesmos de sempre, um pão de mel, um de água e sal, um integral, um amanteigado e um anônimo. Sempre comia o primeiro por último, porque era o de que mais gostava, e o anônimo primeiro, porque acreditava ser ele, muito provavelmente, o menos palatável. A ordem em que comia os três remanescentes era-lhe indiferente e variava, sem método, ao sabor do dia. Ajoelhado agora, diante dos cinco, ocorreu-lhe pela primeira vez que estas predisposições reduziam a irrisórias seis as maneiras possíveis de levar a efeito a refeição. Mas isso violava a própria essência do sortido, era um permanganato vermelho sobre a Rima da variedade. Mesmo que vencesse o preconceito contra o anônimo, ainda assim os modos pelos quais os biscoitos poderiam ser comidos não ultrapassariam vinte e quatro. Mas se conseguisse superar a predileção pelo pão de mel, então o sortimento ganharia vida a seus olhos, bailando a medida radiosa de sua total permutabilidade, comestível de cento e vinte maneiras! Siderado por tais perspectivas, Murphy mergulhou a cara na grama, ao lado dos biscoitos, dos quais se poderia dizer, com tanta propriedade como a respeito das estrelas, que cada um diferia do outro, mas dos quais não poderia desfrutar plenamente, senão quando aprendesse a não preferir nenhum deles a outro.²⁰

¹⁸ *Idem, Crítica e clínica, op. cit., p. 85 e 86.*

¹⁹ Ver NABAIS, Catarina Pombo. *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*. Paris: L'Harmattan, 2013, p. 412.

²⁰ BECKETT, Samuel. *Murphy*. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p. 60 e 61.

*em Bresse de Testu e Conard que o homem enfim numa palavra que o homem numa palavra enfim não obstante os avanços na alimentação e na defecação está perdendo peso e ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê não obstante os avanços na educação física na prática de esportes tais quais quais quais o tênis o futebol a corrida o ciclismo a natação a equitação a aviação a conação o tênis a camogia a patinação no gelo e no asfalto o tênis a aviação os esportes os esportes de inverno de verão de outono de outono o tênis na grama no saibro na terra batida a aviação o tênis o hóquei na terra no mar no ar a penicilina e seus sucedâneos numa palavra recomeço ao mesmo tempo paralelamente de novo não se sabe por quê não obstante o tênis recomeço a aviação o golfe o de nove e o de dezoito buracos o tênis no gelo numa palavra não se sabe por quê no Sena Sena-e-Oise Sena-e-Marne Marne-e-Oise a saber ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê está perdendo peso e encolhendo recomeço Oise e Marne numa palavra a perda líquida per capita desde a morte de Voltaire sendo da ordem de por volta de duzentos gramas aproximadamente na média arredondando bem pesados e pelados na Normandia não se sabe por quê numa palavra enfim tanto faz fatos são fatos e considerando por outro lado o que é ainda mais grave aquilo que se evidencia o que é ainda mais grave à luz de à luz das experiências em curso de Steinweg e Petermann o que se evidencia ainda mais grave se evidencia ainda mais grave à luz de à luz das experiências interrompidas de Steinweg e Petermann que nas planícies na montanha no litoral junto aos rios de água corrente fogo corrente o ar é o mesmo e a terra a saber o ar e a terra na grande glaciação o ar e a terra feitos de pedras na grande glaciação ai de mim no sétimo ano da sua era o éter a terra o mar feitos de pedras na grande escuridão na grande glaciação sobre o mar sobre a terra e pelos ares que pena recomeço não se sabe por quê não obstante o tênis fatos são fatos não se sabe por quê recomeço adiante numa palavra enfim ai de mim adiante feitos de pedras quem poria em dúvida recomeço mas não nos precipitemos recomeço a cabeça ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê não obstante o tênis adiante a barba as labaredas as lágrimas as pedras tão azuis tão calmas ai de mim a cabeça a cabeça a cabeça a cabeça na Normandia não obstante o tênis os esforços interrompidos inacabados mais grave as pedras numa palavra recomeço ai de mim ai de mim interrompidos inacabados a cabeça a cabeça na Normandia não obstante o tênis a cabeça ai de mim as pedras Conard Conard... (Confuso, Lucky deixa escapar ainda voçiferações) Tênis!... As pedras!... Tão calmas!... Conard!... Inacabadas!...*²²

Seria despropositado tentar assimilar o sentido do fragmento, pois o pensamento de Lucky é proposto justamente como paradigma de um fluxo supostamente mal-arranjado de palavras, com várias repetições e ausência de pontuação, o que indica uma narrativa incessante que quer confundir, proferida por um personagem que desaprendeu a pensar ou que pensa sem qualquer propósito ou preferência. Note-se que, apesar do arranjo disparatado, há certa ligação entre palavras, como no caso em que menciona três rios da França (“Sena Sena-e-Oise Sena-e-Marne Marne-e-Oise”), ou em combinatórias baseadas na sonoridade (“*apathia, athambia e aphasia*”).

Ao romper com as convenções e recorrer a um linguajar cujo sentido nos escapa, se portando como verdadeiro orador erudito a entreter convivas, Lucky causa verdadeiro pavor em Pozzo, Didi e Gogô. O discurso cessa apenas quando tiram seu chapéu. De tanto palestrar sobre nada, o pensador cai prostrado e Pozzo pisoteia o chapéu, que funciona como metáfora do pensamento. Por mais que o roteiro da peça descreva a reação dos personagens, a dramatização cênica dos atores intensifica o humor da situação. Para um leitor/expectador desavisado, talvez o aspecto patético garantisse o humor; na perspectiva

²² BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*, op. cit., p. 49-51.

de Deleuze, por outro lado, é possível que a passagem ecoasse como um esforço de esgotamento da linguagem.

Há, também, elementos da língua II no discurso de Lucky, uma vez que suas palavras parecem contrastar com o ambiente e se descolar do orador que, na maior parte da trama, desempenha o papel de escravo subserviente e mudo. Diferentemente da língua I, que trabalha com combinatórias, a II opera com fluxos de vozes que misturam informações, memórias e citações. O objetivo, segundo Deleuze, é esgotar as palavras, superar as combinatórias e, por meio da memória descontrolada, projetar o silêncio. Um bom exemplo pode ser observado em *O inominável*, quando uma voz incessante esvazia continuamente o sentido daquilo que diz. Trata-se de um narrador que busca rememorar e definir sua identidade, mas sem obter sucesso. O romance “passa a ser uma máquina de palavras que gera a si própria, autônoma, desgarrada e fora de controle. O movimento é sisífico, interminável, a narrativa oscila entre a série infinita e o impasse, o murmúrio incessante e o silêncio”.²³ Esse aspecto pode ser percebido logo no primeiro parágrafo da obra:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim. Eu não me farei mais perguntas. A gente pensa que vai só descansar, para agir melhor depois, ou sem outra intenção, e eis que em muito pouco tempo estamos na impossibilidade de jamais fazer alguma coisa. Pouco importa como isso aconteceu. Isso, dizer isso, sem saber o quê. Talvez eu tenha apenas confirmado um velho estado de coisas. Mas não fiz nada. Pareço estar falando, mas não sou eu, de mim, não é de mim. Algumas generalizações, para começar. Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder?²⁴

Há uma labirintite que (des)regula a enunciação; uma indefinição espaço-temporal; a indeterminação de um “eu” que diz algo e desdiz com frequência; que promete não fazer mais perguntas e, logo em seguida, as faz, demonstrando a precariedade e provisoriedade de qualquer categoria ou percepção. A incapacidade de reaver a memória, por parte do narrador, se desdobra em um estado de desesperança contínuo, sem remissão ou reviravolta.

A língua III, por fim, diz respeito à imagem. Imagens visuais ou sonoras sem razão (fundamento da língua I) e sem memória (objeto da língua II). A imaginação combinatória (I) e a imaginação mnemônica (II) asfixiam a imagem, reduzindo-a a objetos e histórias. É preciso esgotar a imaginação (as coisas e as vozes) para que a imagem irrompa. Levar à exaustão os nomes das coisas e as histórias exprimidas, esvaziando-as de toda subjetividade. Por meio da combinação das coisas e das vozes, Beckett prepara o processo de morte da imaginação e libertação da imagem.²⁵ Nas peças televisivas essa dimensão da língua se torna evidente. É importante entender que essas imagens englobam a vastidão do espaço: espaço que possui uma predeterminação geométrica, como um círculo, ou quadrado a ser percorrido por um movimento que o esgota. Beckett priorizou uma produção minimalista: espaços pequenos, objetos escassos,

²³ HANSEN, João Adolfo. Eu nos faltará sempre. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*, op. cit., p. 146.

²⁴ BECKETT, Samuel. *O inominável*, op. cit., p. 8.

²⁵ Ver NABAIS, Catarina Pombo, op. cit., p. 426 e 427.



poucas personagens. Para tanto, ele recorreu à tecnologia audiovisual, explorando o uso do close da câmera, os recursos de áudio e edição que foram instrumentos para a criação de cenas “vazias”.

Quad I, por exemplo, combina espaço, silêncio e música. Trata-se de uma peça sem palavras na qual uma câmera imóvel projeta um quadrado com certas dimensões, no qual quatro personagens encapuzados, com o mesmo porte físico, seguem um percurso predeterminado. Num primeiro momento, os autores vestem roupas coloridas e percorrem o espaço em um ritmo acelerado, ao som de instrumentos de percussão. Eles aparentam cansaço e seguem uma ordem que cresce, decresce, volta a crescer e decrescer de acordo com o aparecimento e desaparecimento dos personagens no cenário. Já em *Quad II*, os autores vestem roupas com cor neutra e parecem esgotados, realizando o mesmo percurso predeterminado, mas dessa vez a música é marcada pelos sons de seus passos. Personagens indefinidos e esgotados em um espaço incerto que realizam uma série de movimentos com a finalidade de esgotar o espaço. Segundo Deleuze, a expectativa se volta para o encontro entre os atores, algo que nunca ocorre, pois eles evitam o centro do cenário, único local que tornaria possível esse encontro:

*Esgotar o espaço é exaurir sua possibilidade, tornando todo encontro impossível. Desde então, a solução do problema está nesse leve recuo em relação ao centro, nesse esgueirar-se, nesse desvio, nesse hiato, nessa pontuação, nessa síncope, nessa rápida esquivada ou pequeno salto, que prevê o encontro e o conjura. A repetição não retira nada do caráter decisivo, desse gesto. Os corpos evitam-se respectivamente, mas evitam o centro absolutamente. Eles se esgueiram em relação ao centro para evitar um ao outro, mas cada um se esgueira, em solo, para evitar o centro. O que é despotencializado é o espaço. “Pista apenas suficientemente larga para que um único corpo nunca dois aí se cruzem”.*²⁶

Na peça *...but the clouds...* (...nuvens apenas...), Samuel Beckett, também recorre a uma câmera imóvel, voltada para um cenário no qual há um círculo iluminado projetado no centro, e sombras no seu entorno. O círculo tem cinco metros de diâmetro. Para entrar no recinto, o personagem chega da posição oeste e, depois de cinco passos, atinge o centro do círculo, onde estaciona por cinco segundos, com seu sobretudo e chapéu. Segue, então, rumo ao leste. Depois de cinco passos, desaparece nas sombras, troca de roupas e reaparece, com roupão e gorro. Com cinco passos, regressa ao centro do círculo. Em seguida, vai na direção norte, rumo ao seu santuário. Nesse local, ele aparece de costas, sentado em um banco invisível e curvado sobre uma mesa invisível. Há, no caso, uma referência a *Murphy*, quando o personagem buscava alcançar o mundo do espírito em uma cadeira de balanço. Essa cadeira proporcionava a Murphy o repouso do corpo, algo necessário para se movimentar rumo ao mundo do espírito.

Em *...but the clouds...* há o relato da vida rotineira de um homem que repete movimentos retilíneos, cronometrados. Suas passadas perseveram no mesmo ritmo, e o corpo se mantém curvado, esgotado. No santuário, o corpo agachado, encolhido, esgotado, busca alcançar uma imagem mental. Ele passa parte da noite no santuário, evocando a imagem ou memória de uma mulher,

²⁶ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*, op. cit., p. 26.

que raramente atende ao seu chamado. A cada mil tentativas, apenas em uma ou duas ele conseguia uma dessas três situações: (1) a imagem da mulher irrompe e logo desaparece; (2) a imagem permanece um pouco mais; (3) além de aparecer, a imagem profere, de forma inaudível, um trecho do poema de William Butler Yeats intitulado “The tower”, de 1937. Essa evocação está no terreno da memória involuntária (para adotar um termo de Proust). O personagem esgota todas as possibilidades para a formação de uma imagem alógica, amnésica, quase afásica, que o poema evocado figura por meio da metáfora do ocaso:

*Now shall I make my soul,
Compelling it to study
In a learned school
Till the wreck of body,
Slow decay of blood,
Testy delirium
Or dull decrepitude,
Or what worse evil come-
The death of friends, or death
Of every brilliant eye
That made a catch in the breath-
Seem but the clouds of the sky
When the horizon fades;
Or a bird's sleepy cry
Among the deepening shades.*

*Preparo a alma, agora,
Votando-a ao estudo
Numa douta demora,
Até o fim de tudo.
Sangue que deteriora,
Desgaste da memória,
Estancamento mudo.
Ou, ainda pior,
A morte dos que outrora
Foram grandes, do olhar
Que fez sustar o alento –
Como as nuvens no ar
Quando o sol cai e um lento
Grito de ave ressoa
Na sombra que se escoia.*

(Trad. Augusto de Campos ²⁷)

Esse é apenas o fragmento final de “The tower”, utilizado por Beckett para a composição de sua peça. Note-se que a proximidade da morte (*wreck of body, slow decay of blood, decrepitude*) é representada como crepúsculo, quando o horizonte se desvanece e as nuvens desaparecem. Há, portanto, uma analogia entre o desvanecer das nuvens, a fragilidade da memória/vida e a existência efêmera da imagem que, nas raras ocasiões em que aparece, logo é tragada “among the deepening shades”.

²⁷ CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 186 e 187.

Deleuze encara a criação da imagem como uma libertação dos aprisionamentos da representação. É um processo que obriga o pensamento a superar os limites convencionais. A imagem acumula uma energia potencial ao dissipar-se. Ela não é nada em si mesma, não tem conteúdo e não manifesta nada: não passa de um reduto de energia. Trata-se de uma imagem do espírito, ou imagem mental, que potencializa um devir, algo irrepresentável, só possível de ser atingindo por meio da dissipação da imagem.

Samuel Beckett apresenta a linguagem em sua disfuncionalidade, retratando situações banais, corriqueiras, cômicas, dramáticas, satíricas, improváveis, distópicas e grotescas. Sua arte não tinha como mote ser instrutiva, moralizante, passando ao largo dos paradigmas iluministas, transcendentais, racionalistas e realistas. Beckett trata as falhas, as ruínas do indivíduo moderno ao mesmo tempo em que aborda os malogros da forma, da narração, da razão, da expressão da linguagem e de suas convenções. Segundo Deleuze, “não é apenas que as palavras sejam mentirosas; elas estão tão sobrecarregadas de cálculos e de significações, e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as cimentam, que a sua superfície, tão logo fendida, se fecha”.²⁸

Nas peças, as palavras acabam “afrouxadas” pela introdução de coisas e movimentos, mas também pela proliferação de murmúrios quase inauditos e inesperados. Nas palavras de Deleuze, elas se tornam poesia, produzindo visões e audições.²⁹ Cravadas com buracos, as formulações deixam escapar a sobrecarga de significações, fazendo emancipar uma língua menor cuja potencialidade desarticula ou explicita os limites da língua-sede, exaurindo esquemas prévios e convencionais.

Artigo recebido em 14 de julho de 2023. Aprovado em 6 de setembro de 2023.

²⁸ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*, op. cit., p. 29.

²⁹ Ver *idem*.

O patrimônio industrial e o teatro: ocupações de galpões desativados utilizados para práticas cênicas em diferentes conformações espaciais



Armazém da Utopia. Rio de Janeiro-RJ, 2022, fotografia sem autoria (detalhe).

Evelyn Furquim Werneck Lima

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Pesquisadora do CNPq e da Faperj. Autora, entre outros livros, de *Edifícios teatrais contemporâneos: impactos urbano-ambientais e sociais nas cidades*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2022. evelyn.lima@unirio.br

O patrimônio industrial e o teatro: ocupações de galpões desativados utilizados para práticas cênicas em diferentes conformações espaciais*

Industrial heritage and theatre: deactivated warehouses used for scenic practices in different spatial configurations

Evelyn Furquim Werneck Lima

RESUMO

O artigo propõe discutir práticas artísticas, em especial as teatrais, que têm se apropriado de estruturas industriais, portuárias, agrícolas e ferroviárias, partindo de ocupações de diferentes possibilidades espaciais em galpões industriais desativados de valor patrimonial. Tais ocupações buscam assegurar uma relação participativa entre palco e plateia e estabelecem papel relevante na fruição entre o corpo e o espaço, fora do edifício teatral específico. À luz da fundamentação teórica selecionada entre pesquisadores anglo-saxões que elaboram conceitos sobre o tema, tais como Marvin Carlson, Juliet Rufford e Andrew Filmer, a questão argumentativa deste recorte da pesquisa foi investigar como estruturas industriais vêm sendo apropriadas na cena brasileira como espaços de *performance* de distintas configurações.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio industrial; teatro; configurações espaciais.

ABSTRACT

This article proposes to discuss artistic practices, especially theatrical ones, which have been appropriated from industrial, port, agricultural, and railway structures, starting from occupations with different spatial possibilities in deactivated industrial warehouses with heritage value. Such occupations seek to ensure a participatory relationship between stage and audience and establish a relevant role in the enjoyment between body and space outside the specific theatre building. On the grounds of the theoretical basis selected among Anglo-Saxon researchers who elaborate concepts on the topic, such as Marvin Carlson, Juliet Rufford, and Andrew Filmer, the argumentative question of this research section was to investigate how industrial structures have been appropriated in the Brazilian scene as performance spaces of different configurations.

KEYWORDS: industrial heritage; theatre; spatial configurations.



Reverendo a história do teatro, percebe-se que desde as primeiras décadas do século XX, integrando diferentes vanguardas artísticas, os diretores teatrais começaram a evitar que o espaço teatral se organizasse segundo cenários pintados atrás do arco do proscênio do longo palco italiano, na busca de valorizar outros pontos de vista e ampliar a participação do espectador no espetáculo. Cenógrafos, arquitetos e homens de teatro como Adolphe Appia, Gordon-Craig, Walter Gropius, Frederick Kiesler, Antonin Artaud e Jacques Copeau

* Este artigo é um dos produtos da pesquisa institucional da autora, apoiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj).

entre muitos outros, experimentaram e publicaram reformulações das práticas espaciais no teatro, ora na própria configuração do espaço arquitetural, ora pelas inovações no campo da cenografia. Uma síntese bem elaborada desse processo foi publicada na revista *Aujourd'hui: Art et Architecture*¹, periódico mais tarde renomeado de *Architecture d'Aujourd'hui*, ainda muito relevante para a área.² Mais recentemente, pesquisadores como Hannah³, Baugh⁴ e Lima⁵ têm desenvolvido estudos, integrando uma historiografia sobre as transformações da espacialidade da cena ao longo do século passado.

Não se tratava apenas de alterar a materialidade do espaço cênico, mas igualmente da ampliação das camadas sociais que passaram a frequentar o teatro e as próprias temáticas envolvendo o trabalhador urbano. A pesquisadora brasileira Kátia Paranhos associa as necessidades do novo espaço teatral também às grandes mudanças na dramaturgia, quando afirma que

*diferentes grupos teatrais, desde o final do século XIX, (re)colocam em cena movimentos a contrapelo ou, se quiser, exercícios de experimentação, marcas de outro tipo de teatralidade, de uma outra estética e – por que não dizer? – de uma outra forma de intervenção no campo social. Na Alemanha e na França, só para exemplificar, propostas como a do Freie Bühne (Cena Livre), de 1889, ou do Théâtre du Peuple (Teatro do Povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. [...] A nova dramaturgia apontava, como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais.*⁶

Durante o século XX, espaços não convencionais utilizados para a *performance* e o teatro foram cada vez mais apropriados pelos encenadores, principalmente em razão das qualidades espaciais com as quais a dinâmica cênica atual envolve *performers* e participantes.

Ao ponderar que a própria arquitetura se movimenta e, portanto, há uma dificuldade atual de realizar exposições de projetos de arquitetura teatral, no início da terceira década do século XXI, Andrew Filmer ressalta que “uma visão estática da arquitetura como objeto está dando lugar a uma visão performativa da arquitetura como evento, o que complica a ideia de espaço expositivo de performance”.⁷ Professor da Universidade de Aberystwyth no País de Gales, este autor australiano, que coordenou a Exposição de Espaço de Performance na Quadrienal de Praga de 2023, defende que a arquitetura teatral, anteriormente definida como o espaço em que o teatro acontece, seja alterado

¹ *Aujourd'hui: Art et Architecture*, n. 17, Paris, maio 1958.

² Nesse número da revista, os editores dividiram o dossiê em duas partes, *La recherche de nouveaux moyens et expressions scéniques*, com escritos de Appia, Craig, Molnar e outros, e *Recherches pour une nouvelle architecture scénique*, com trechos de depoimentos de Gropius, Kiesler e Polieri, entre outros inovadores da cena no século XX.

³ Ver HANNAH, Dorita. *Event-space: theatre architecture and the historical avant-garde*. London: Routledge, 2019.

⁴ Ver BAUGH, Christopher. *Theatre, performance and technology: the development of scenography in the twentieth century*, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013.

⁵ Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus. *O Percevejo*, n. 7, Rio de Janeiro, 1999.

⁶ PARANHOS, Katia Rodrigues. Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo. *Projeto História*, n. 43, São Paulo, dez. 2011, p. 368.

⁷ FILMER, Andrew. Acts of assembly: exibindo espaço de performance na Quadrienal de Praga de 2023. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck, DRAGO, Niuxa Dias e LYRA, Carolina (eds.). *Architecture, artistic practices and cultural heritage: contemporary reflections, from theory to practice*. Rio de Janeiro: Loope/Faperj, 2022, p. 328.

para “espaço de *performance*” como um termo que reflete melhor a diversidade de locais, cenários e ambientes que abrigam atualmente os eventos performáticos.⁸

Por estarmos investigando as práticas artísticas, notadamente as teatrais, que têm se apropriado de estruturas industriais, agrícolas e ferroviárias, neste artigo se busca analisar as ocupações de distintas configurações espaciais em galpões industriais de valor patrimonial desativados que objetivam estabelecer uma relação participativa entre palco e plateia e atribuem um papel importante à fruição entre o corpo e o espaço, transcendendo os limites do edifício teatral específico. Com base na fundamentação teórica ancorada em pesquisadores anglo-saxões que elaboram conceitos sobre o tema, a exemplo de Marvin Carlson⁹, Juliet Rufford¹⁰ e Andrew Filmer¹¹, a questão central que aqui se coloca consistiu em investigar como certas estruturas industriais têm sido apropriadas na cena brasileira como espaços de *performance* de diferentes configurações. Após pesquisar processos de transformação e adaptação de galpões ferroviários em Belo Horizonte, com diferenciadas configurações espaciais como teatros administrados pela Funarte, e a transformação de um antigo galpão agrícola do Engenho Central de Piracicaba, restaurado e adaptado como teatro, a investigação se voltou para as diversas alternativas para abrigar o teatro em dois antigos patrimônios industriais, o Armazém das Docas D. Pedro II e o Armazém n. 6, ambos na área portuária do Rio de Janeiro.

Qual seria o papel da arquitetura industrial para as experiências teatrais contemporâneas?

Ao analisar a relevância do papel da arquitetura na produção de significados no teatro, a pesquisadora inglesa Juliet Rufford investiga experimentações contemporâneas que têm utilizado galpões industriais em substituição a teatros convencionais.¹² A autora lembra que nos anos 1970 ocorreram discussões sobre as possibilidades de novos valores serem adotados no teatro, visto que inúmeros *performers* nova-iorquinos ocuparam espaços em desuso e abandonados para suas práticas teatrais, face aos altos aluguéis dos teatros naquela metrópole norte-americana. Ela alude também à experiência exitosa do Théâtre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine que ocupou uma fábrica de cartuchos desativada, um “found space”, que é ao mesmo tempo local de trabalho e de moradia.¹³ Acredita-se que tais experiências tenham aberto um novo caminho para os espaços de *performance* pesquisados por Filmer,¹⁴ em especial por promoverem a inclusão social nas áreas em que se situam.

Em que medida o uso do patrimônio industrial pode traduzir as inquietações do teatro contemporâneo? Porque a ocupação fabril do Théâtre du

⁸ Ver *idem, ibidem*, p. 329.

⁹ Ver CARLSON, Marvin. *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

¹⁰ Ver RUFFORD, Juliet. *Theatre & architecture*. Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan, 2015.

¹¹ Ver FILMER, Andrew, *op. cit.*

¹² Ver RUFFORD, Juliet, *op. cit.*, p. 13.

¹³ Ver *idem, ibidem*, p. 66.

¹⁴ Ver FILMER, Andrew, *op. cit.*

Soleil, que já perdura mais de 50 anos em uma antiga fábrica de cartuchos, tem motivado os diretores teatrais mais inovadores a adaptarem seus espetáculos no interior de antigas fábricas ou usinas? Quais as possibilidades espaciais desses galpões, geralmente enormes, como novos espaços para abrigar o fenômeno teatral de uma forma socialmente inclusiva?

A ideia de um teatro que ocorresse sem um edifício específico convencional, foi amplamente aceita pelos praticantes de teatro engajados politicamente nos anos 1960 e 1970. Como afirmou Carlson ainda nos anos 1980, o teatro realizado na rua ou em outros espaços preexistentes se transformou em símbolo de liberdade política e o edifício teatral passou a representar a indústria cultural, associada ao capitalismo.¹⁵ Nas conclusões do livro *Places of performance*, Carlson salienta que quaisquer espaços identificáveis na cidade podem vir a ser lugares para encenação, possibilitando acrescentar suas próprias conotações culturais e espaciais na montagem da apresentação teatral. Nesse sentido, apresentamos configurações espaciais para dois teatros do Complexo de Galpões Ferroviários Funarte/Minc, em Belo Horizonte, recentemente discutidos por Leonardo Castriota e Vilmar Sousa¹⁶, estudiosos do patrimônio cultural no Brasil, e o Teatro Municipal Erotildes de Campos, instalado no interior de um galpão agrícola, em Piracicaba, estado de São Paulo.

Segundo esses pesquisadores, após muitos anos de estudos, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) ocupou vários galpões ferroviários em diferentes cidades brasileiras, destacando-se os de Belo Horizonte, um conjunto composto por seis galpões industriais na área central da cidade, próximo à antiga estação da Rede Ferroviária Federal. Tais galpões estão, desde 2005, sob a tutela da Funarte, acolhendo hoje atividades culturais de diversas expressões artísticas, em especial as destinadas ao teatro e refletem um remanescente significativo da primeira industrialização da capital mineira, localizando-se junto à Residência do Conde, primeira construção aprovada fora da zona urbana, ainda no final do século XIX (Figura 1). Foi ali que se formou um primeiro núcleo industrial da capital de Minas Gerais, com a instalação de ferrarias, serrarias e tecelagens, além de pequenos estabelecimentos produtores de materiais de construção e bens de consumo popular, ao lado de hotéis, cafés e casas comerciais. Os diretores e produtores teatrais que ocuparam os referidos galpões sugeriram também manter tanto a identidade de cada um deles, quanto à flexibilidade dos espaços, que permite uma melhor interação entre as linguagens artísticas.¹⁷

As obras de reconversão foram concluídas em 2010. Construídos no início do século XX, com características ecléticas de grande significado para a preservação do patrimônio, os galpões foram objeto de projeto de restauração pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), cabendo ao Centro Técnico de Artes Cênicas (CTAC), da Funarte o projeto de reestruturação em que foram implementadas duas configurações espaciais: um teatro tradicional italiano, no Galpão 1, no qual já havia um auditório que foi transformado em um teatro para atender a parte das necessidades desenvolvidas e um outro espaço para as artes cênicas que ocupou os Galpões

15 Ver CARLSON, Marvin, *op. cit.*, p. 36.

16 Ver CASTRIOTA, Leonardo Barci e SOUSA, Vilmar Pereira de. The challenges of the value-based conservation approach: the case of FUNARTE's refurbishment and expansion programme. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck, DRAGO, Niuxa Dias e LYRA, Carolina (eds.), *op. cit.*

17 Cf. *idem, ibidem*, p. 238.

3 e 4 do complexo, o primeiro, reconvertido em teatro de uso múltiplo, possibilitando diferentes conformações (Figura 2), ficando o Galpão 4 como espaço de preparação do espetáculo/ensaios, com infraestrutura de camarins e iluminação cênica.



Figura 1. Galpão da Funarte em Belo Horizonte-MG reconvertido para teatro. 2010.

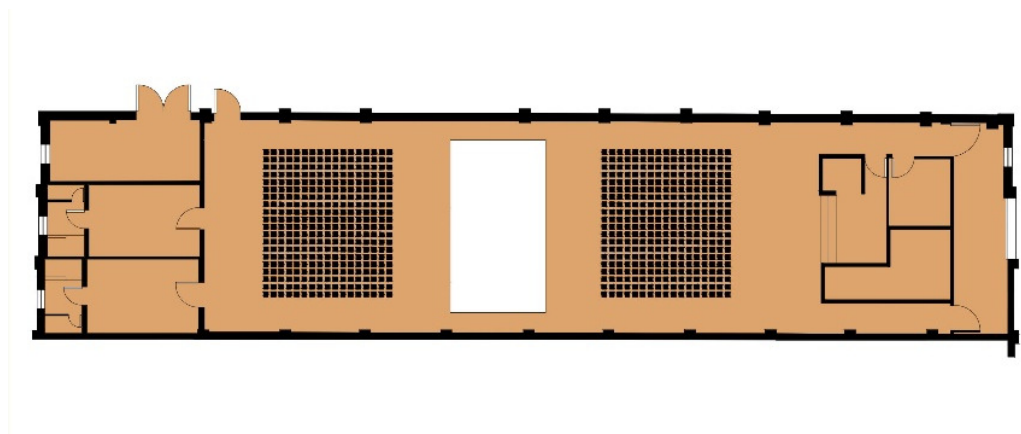


Figura 2. Galpão n. 3 do Complexo da Funarte em Belo Horizonte-MG. Uma das possibilidades de conformação. Esquema da planta desenhado por João Marcos Lima, 2023.

Como houve a demanda pela criação de um espaço cênico alternativo e mais flexível, foi projetado um espaço de *performance* com equipamentos e mobiliário desmontáveis, possibilitando plateias e palcos de diferentes configurações do espaço palco/plateia do tipo arena, semiarena e italiano, além de outros, com o objetivo de atender a espetáculos contemporâneos de artes cênicas e música. Este galpão conta com plataformas pantográficas modulares

e desmontáveis automaticamente. Paralelamente, foram previstos depósito para mobiliário e equipamentos cenotécnicos, depósito de contrarregra, cabine de controle, além de dois camarins coletivos no Galpão n. 4.¹⁸

Trata-se de uma reconversão de uso com preservação do preexistente muito significativa para as artes cênicas na capital mineira que mantém viva a memória do ciclo de industrialização da cidade, ampliando a disponibilidade dos espaços de *performance* com configurações diversificadas de forma a atender aos múltiplos espetáculos que abriga.

Um teatro no galpão agrícola do Engenho de Piracicaba: o Teatro Municipal Erotildes de Campos

Outro exemplo significativo de patrimônio industrial reconvertido é o do galpão que integrava um engenho de beneficiamento de açúcar na cidade de Piracicaba, no estado de São Paulo, apresentando alvenaria em tijolos aparentes e dotado de grandes estruturas metálicas. Ao adaptar uma edificação industrial de valor histórico como um espaço para a cultura, os arquitetos da firma Brasil Arquitetura, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, mantiveram as estruturas originais e criaram inovações na reconversão do galpão para edifício teatral, tal como o palco com abertura para o interior do teatro, mas também prolongado e aberto para uma praça anexa (Figura 3).



Figura 3. Teatro Erotildes de Campos. O galpão utilizado como teatro com a abertura do palco para o interior e exterior. Piracicaba-SP, 2012.

O engenho, às margens do rio Piracicaba, foi desativado nos anos 1970, quando se tornou ponto informal de atividades públicas. Na primeira proposta,

18 Ver Complexo Cultural da Funarte MG. Disponível em <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/espacos-culturais/belo-horizonte-mg/complexo-cultural-funarte-mg>>. Acesso em 15 out. 2023.

o armazém seria ocupado por um pequeno cinema em uma das naves laterais, porém, mais tarde, foram feitas intervenções mais profundas para ali instalar um teatro para a cidade, finalmente inaugurado em 2012.

A reutilização do patrimônio industrial preservou o antigo armazém devolvendo-o à cidade de Piracicaba e a equipe de arquitetos utilizou-se do restauro crítico, também adotado por Lina Bo Bardi, antiga mestra dos arquitetos, com a qual haviam trabalhado como estagiários na reocupação da fábrica do Sesc da Pompeia.¹⁹ Uma das questões polêmicas do projeto foi a escolha do acesso, pois a fachada da edificação ficava em uma área estreita, e a fachada posterior era voltada para uma extensa área que distribui o fluxo pelos edifícios do conjunto²⁰ (Figura 4).

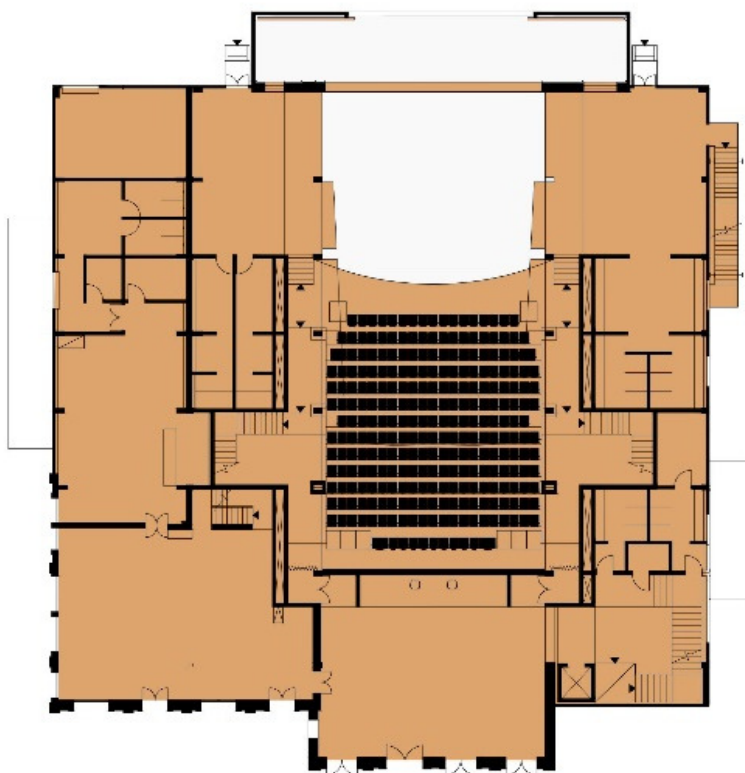


Figura 4. Teatro Erotildes de Campos. Conformação espacial. Esquema da planta desenhado por João Marcos Lima, 2023.

Além de manter a entrada original do galpão, os arquitetos optaram por prolongar o palco quatro metros para fora da projeção original e, na parte posterior do galpão, abrir o palco sobre a praça e permitindo que a população não pagante possa assistir aos espetáculos de fora do teatro. Esse tipo de

¹⁹ Para maiores informações sobre a transformação de uso da fábrica Sesc da Pompeia e seu teatro, ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Factory, street and theatre: two theatres by Lina Bo Bardi*. In: FILMER, Andrew & RUFFORD, Juliet (eds.). *Performing architectures: projects, practices, pedagogies*. London: Bloomsbury Methuen, 2018, v. 1.

²⁰ A autora apresentou uma exposição sobre o restauro e reconversão desse galpão em mesa-redonda em Congresso Internacional em Lisboa. Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *De fábrica e engenho a espaços teatrais: o Teatro Sesc da Pompeia e o Teatro Engenho Central de Piracicaba como exemplos de restauro crítico no Brasil*. *Actas do Congresso Internacional de Viollet-le-Duc à Carta de Veneza: teoria e prática de restauro no espaço iberoamericano*, v. 1, Lisboa, LNEC, 2014.

configuração espacial bastante inclusivo já fora idealizado em Jundiaí, em 1985, na proposta da arquiteta Lina Bo Bardi para a restauração do Teatro Polytheama, cuja obra de restauração somente mais tarde foi efetivamente executada pelos mesmos arquitetos do Teatro Erotildes de Campos, porém, sem incorporar a inovação.²¹

Na área externa, a pavimentação original de pedra foi recuperada e, internamente, configurou-se um espaço teatral tradicional, de palco frontal italiano, sendo necessário demolir as alvenarias existentes, preservando-se apenas os pilares de sustentação da estrutura. Foi necessário rebaixar o piso térreo não só para possibilitar a instalação do urdimento na parte superior do palco, como também para facilitar a comunicação do palco com o exterior, pela larga abertura criada pelos arquitetos. Dentro das normas do restauro crítico, as intervenções introduzidas foram bem-marcadas para não dar margens a falsos históricos, e as alvenarias necessárias foram mantidas em tijolos aparentes, em contraste com as novas estruturas em concreto.²²

O relevante é que na reconversão, o uso teatral não tenta dissimular a presença do antigo armazém de beneficiamento de açúcar. Tal como fazia Lina Bo Bardi, os dois antigos colaboradores utilizaram tinta vermelha nas chapas que vedam a entrada de luz pelos antigos lanternins, no prolongamento que projeta o palco sobre a praça e na escada externa de acesso aos camarins. Assim como também ocorreu no projeto do Teatro Sesc Pompeia em São Paulo, projetado no interior da antiga fábrica Mauser, fica bem claro que esta sala de espetáculo remete ao antigo uso agrícola, pois as características do galpão foram mantidas.

Tanto Bo Bardi quanto Ferraz e Fanucci recuperaram algumas estruturas industriais desativadas para o uso cultural, devolvendo-as às comunidades que hoje as frequentam.²³ Por meio do restauro crítico, foram recuperadas a história, a arquitetura e o contexto urbano para o uso contemporâneo de atividades artísticas que beneficiam a sociedade como um todo. O impacto do Teatro Engenho Central no campo da cultura foi expressivo e a população local busca o equipamento cultural em suas múltiplas atividades, seja para assistir peças dramáticas ou *shows* de música clássica e popular, conforme atestado na pesquisa de campo.

Galpões industriais como espaços alternativos para a cena teatral

Como citou Rufford, uma das primeiras experiências de ocupação de espaços alternativos, em 1970, foi a da diretora francesa Ariane Mnouchkine que ocupou a Cartoucherie de Vincennes, antiga fábrica de armamentos parisiense que se tornou a sede oficial do Théâtre du Soleil (Figura 5). Localizada entre outros equipamentos militares abandonados no 12^e arrondissement de Paris, a Fábrica de Munições estava desativada e em ruínas e houve um projeto naquela ocasião para que a área fosse transformada em uma

²¹ Cf. *idem*, *Edifícios teatrais contemporâneos: impactos urbano-ambientais e sociais nas cidades*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2022, p. 186-190.

²² Cf. *idem*, *De fábrica e engenho a espaços teatrais*, *op. cit.*, p. 304.

²³ No campo do patrimônio industrial, Bo Bardi dirigiu as obras de restauro e transformação do Sesc da Pompeia, antiga fábrica de tambores Mauser, com a colaboração de seus estagiários Ferraz e Fanucci, que mais tarde, já na firma Brasil Arquitetura fariam intervenções em diversos patrimônios industriais como o Teatro Erotildes de Campos, entre outros.

enorme cidade olímpica. Felizmente, uma associação de proteção do Bosque de Vincennes impediu esta proposta. Anteriormente, Mnouchkine já havia dirigido cinco montagens, mas continuava sem uma sede.²⁴ Ao descobrir que havia diversos galpões não utilizados no bosque de Vincennes, a diretora ali se instalou com sua companhia, na qual tem encenado a partir da incorporação de múltiplos estilos de teatro em seu trabalho, desde a *Commedia dell'Arte* até rituais asiáticos, sempre em processo colaborativo e em configurações variáveis (Figura 5). Sobre tais apropriações, o pesquisador britânico Christopher Baugh enfatiza que essas construções abandonadas ocupadas com o uso teatral ampliam associações e relações com o passado, pois, durante os espetáculos, convidam o público a refletir sobre a construção da própria memória.²⁵



Figura 5. Théâtre du Soleil. Paris-França, 2022.

Portanto, credita-se em especial a Ariane Mnouchkine a introdução dessa prática nos anos 1970, visto que encontrou um lugar despojado e ocupou aquele patrimônio industrial com seu grupo, em caráter cooperativista, inaugurando o teatro colaborativo e defendendo um teatro com base humanista que buscasse novas formas de organização econômica e social e contra o modelo capitalista. Desde o início, as encenações ali exibidas foram um sucesso e suas práticas promoveram outras iniciativas de ocupação de galpões desativados. A famosa diretora entende que os artistas precisam ocupar os espaços sem uso e que toda ocupação artística é uma espécie de fertilização. “Já o capital, por exemplo, geralmente não pensa em fertilização, mas em comercialização. Então

²⁴ Cf. PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine: introdução, escolha e apresentação dos textos* por Béatrice Picon-Vallin. São Paulo: Riocorrente, 2011.

²⁵ Ver BAUGH, Christopher, *op. cit.*, p. 228.

o que fizemos com a Cartoucherie foi um processo de fertilização”, explicou ela em uma das vindas ao Rio de Janeiro.²⁶

Seguindo o exemplo de Mnouchkine e de outros diretores europeus, idealizadores da cena teatral brasileira também identificaram nos galpões industriais um espaço encontrado para práticas teatrais, em especial em algumas antigas estruturas portuárias, que, como lembra Carlson, possuem muitas camadas de associações e de memórias da classe trabalhadora antes de terem sido apropriadas.²⁷ Alguns diretores souberam explorar o patrimônio industrial desativado com configurações inusitadas como José Celso Martinez Correia, do Grupo Oficina, quando ocupou o Galpão Docas D. Pedro II em 2007 e Luiz Fernando Lobo, da Companhia Ensaio Aberto, que ocupou permanentemente o Armazém número 6, renomeado de Armazém da Utopia, tendo conseguido a cessão de uso daquele espaço por 30 anos.²⁸

A ocupação do Galpão Docas D. Pedro II pelo Grupo Oficina

Quando ocupou o Galpão Docas D. Pedro II no evento Rio Cena Contemporânea, em 2007, o recentemente falecido e renomado diretor Zé Celso Martinez Corrêa desenvolveu uma abordagem cênica inusitada que combina música, recitação de poesia, dança, *performance*, teatro épico, jogo popular, festa e carnaval, que se traduz na montagem de *Os sertões*, enfatizando a tradição do próprio Teatro Oficina, espaço destinado à democratização da cultura, cuja abordagem social permite manifestações artísticas e políticas que abarcam diferentes classes sociais. A configuração espacial adotada foi a de um “teatro-rua”, tal como é o Teatro Oficina, que apresenta um palco linear permitindo que o público participe da peça seja nas galerias de andaimes ou nas passarelas.

Cabe ressaltar que Zé Celso montou espaços semelhantes ao seu Teatro Oficina²⁹, nas diferentes cidades nas quais realizou suas cinco peças baseadas no romance épico mais famoso de Euclides da Cunha, *Os sertões*. Discute-se aqui como o diretor do espetáculo configurou a espaço para a encenação, que ocorreu no Rio de Janeiro de 2 a 14 de outubro de 2007, no Galpão Docas D. Pedro II, na área portuária do Rio de Janeiro, também conhecido como antigo Galpão da Cidadania, uma Organização Não Governamental que promove ações sociais e políticas de resistência para apoio das populações pobres da região (Figura 6).³⁰

O edifício das Docas D. Pedro II é o mais antigo galpão industrial da área portuária do Rio de Janeiro e apresenta forte relação de pertencimento com os afrodescendentes da área, visto estar em frente ao antigo Cais do Valongo,

²⁶ MNOUCHKINE, Ariane. Um novo porto seguro para o Théâtre du Soleil: entrevista de Ariane Mnouchkine a Luiz Felipe Reis. *O Globo*, O Globo Cultura, Rio de Janeiro, 22 jul. 2013.

²⁷ Ver CARLSON, Marvin. *The haunted stage: the theatre as memory machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

²⁸ Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. A ocupação do Armazém da Utopia na Área Portuária do Rio de Janeiro: entrevista de Luiz Fernando Lobo a Evelyn Furquim Werneck Lima. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 3, Florianópolis, 2022.

²⁹ O projeto do teatro de Lina Bo Bardi e Edson Elito reutilizou a antiga estrutura da década de 1920 e criou um “teatro como rua” – com um palco longitudinal que liga a entrada aos bastidores do teatro, aproveitando um prédio muito longo e estreito, cujo interior foi demolido. Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Factory, street and theatre*, *op. cit.*

³⁰ A ONG foi transferida para outros dois galpões também na Gamboa, com projeto do arquiteto e cenógrafo José Carlos Serroni.

local no qual por mais de um século os escravizados desembarcavam, vindos da África. Aquele galpão mantém valores históricos e etnográficos, pela importância da memória da identidade brasileira, como símbolo de uma luta pela equidade de direitos e oportunidades para a população afrodescendente, ainda em escravidão quando foi construído em 1871, tendo sido projetado pelo engenheiro negro André Rebouças, que edificou a construção sem utilizar o trabalho escravo. Sua dimensão e estrutura arquitetônica únicas consistem em aproximadamente 14.000 m² distribuídos em dois andares muito altos e o espaço interno possui 168 metros de extensão e 36 metros de largura.



Figura 6. Galpão das Docas D. Pedro II. Área portuária do Rio de Janeiro-RJ, 2022.

As características ritualísticas desta produção foram perfeitamente adaptadas à forma basilical do edifício, que, como uma igreja paleocristã, apresenta uma nave central muito extensa e alta e dois corredores laterais mais curtos, divididos em dois andares. O uso desse antigo espaço não teatral para exibir uma peça executada durante 26 horas em cinco dias atesta como a arquitetura pode interferir no significado da dramaturgia, estimulando o pensamento e a imaginação e permitindo a interação entre *performers* e público. Durante a peça, imagens de atores e participantes foram gravadas em tempo real e projetadas em uma tela grande e interagiram com uma banda musical ao vivo. Às vezes, os atores subiam às arquibancadas e os espectadores desciam e entravam na área cênica, confraternizando com os atores. Esse “espaço encontrado” corresponde exatamente ao conceito de espaço teatral que não se limita às suas dimensões e estética, mas absorve as dimensões dos corpos das pessoas que o utilizam, conforme sugerido por Andrew Filmer.³¹

³¹ Ver FILMER, Andrew. *Backstage space: the place of the performer*. Doctoral Thesis. Department of Performance Studies, University of Sydney, 2006, p. 24.

Além de acreditar no poder da arte na intervenção social por meio do culto a Dionísio, também defendido por Nietzsche³², e na sólida relação brasileira entre política e antropofagia, Zé Celso também foi inspirado pelas propostas escatológicas de Antonin Artaud³³ (Figura 7).



Figura 7. Capa do programa *Os sertões*. Rio de Janeiro-RJ, 2007.

Mas a inspiração artaudiana não se reflete apenas no que o corpo tem mais relevância, incluindo em muitas cenas o corpo nu, pois, no que tange ao espaço teatral, cabe lembrar que no primeiro manifesto do teatro da crueldade (1938) Artaud já havia expressado o desejo de abandonar a arquitetura tradicional do edifício teatral, em busca de “um novo conceito de espaço” no teatro, no qual a tipologia e o desenho do espaço escolhido direcionariam o espetáculo.³⁴

³² Ver NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou Os gregos e o pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872].

³³ Ver ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1938].

³⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 52.

Nesse sentido, Zé Celso criou dentro do galpão histórico a configuração de uma nave central semelhante a um templo, que enfatizou o aspecto de ritual da saga dos heróis da Guerra de Canudos, já anteriormente encenada no Teatro Oficina, com direção de arte e arquitetura cênica de Cristiane Cortílio. O mesmo espetáculo foi remontado em várias cidades do Brasil e do mundo, sempre em espaços não convencionais que deixaram uma intensa marca na história do teatro brasileiro contemporâneo, demonstrando como estruturas industriais desativadas podem contribuir muito para a dramaturgia e encenação.

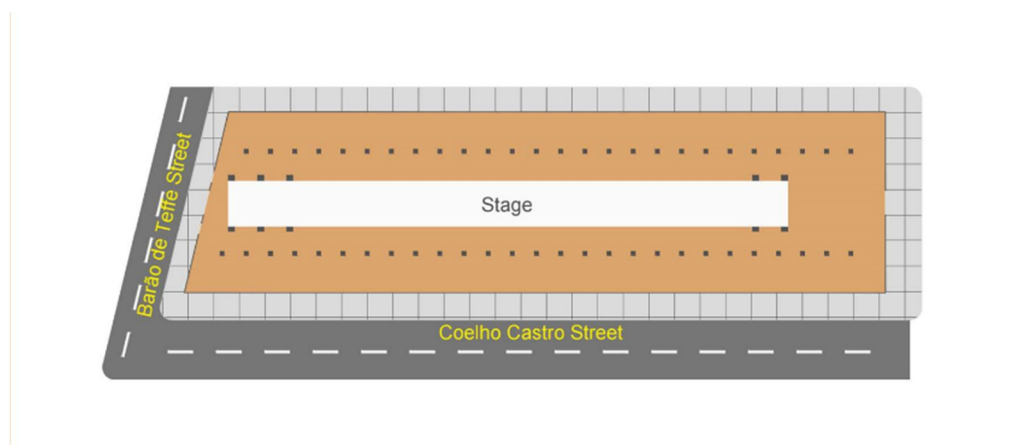


Figura 8. Galpão Docas D. Pedro II. Configuração de palco utilizada na montagem de 2007. Esquema da planta desenhado por João Marcos Lima, 2023.

Diferentes configurações espaciais na ocupação do Armazém da Utopia pela Companhia Ensaio Aberto

Já tendo montado inúmeras peças em locais alternativos desde a criação da companhia em 1992, tais como um antigo hospício (readaptado como dependências da UFRJ), no Paço Imperial, entre outras escolhas que comprovam a mobilidade das suas montagens, a Companhia Ensaio Aberto, dirigida por Luiz Fernando Lobo foca na realidade política e econômica brasileira. Fundamentado nas teorias brechtianas, o grupo estabeleceu uma nova relação palco-público para promover o reconhecimento do poder transformador das massas. É um exemplo de resistência política baseada no marxismo, e oferece numerosos encontros e cursos gratuitos que contribuem para a valorização do trabalhador.

Na trajetória da companhia, após anos de luta e resistência, em 2016, o grupo se instalou no Galpão n. 6 na área portuária do Rio de Janeiro e seu anexo, ambos pertencentes à Companhia das Docas do Rio de Janeiro, e o nomeou Armazém da Utopia (Figura 9). Essa gigantesca estrutura industrial permite que a trupe mude constantemente de configuração espacial, ocupando diferentes espaços dentro do enorme galpão para encenar suas produções.

O grupo atrai um público não habitualmente acostumado a assistir a peças, porque, além dos intelectuais e frequentadores habituais de teatro, convida sindicalistas e estudantes para ver as produções que encena, desenvolvendo uma visão politizada para discutir a realidade do povo brasileiro. Apresentam-se aqui três montagens muito exitosas do grupo, cada qual em um

espaço diferente adaptado dentro do Armazém n. 6 ou do anexo contíguo, que interliga o Armazém 6 ao Armazém 5, intitulado Espaço Vianinha.³⁵



Figura 9. Armazém da Utopia. Rio de Janeiro-RJ, 2022.

Dez dias que abalaram o mundo de John Reed

Em 2017, a peça de John Reed, *Dez dias que abalaram o mundo*, relembra os cem anos da Revolução Russa enfocando os principais acontecimentos que resultaram na tomada do poder estatal pelos bolcheviques. Para encená-la, o diretor Luiz Fernando Lobo e o cenógrafo José Carlos Serroni investigaram documentos da Revolução e buscaram traduzir o que o acontecimento representou para a classe trabalhadora. Para tanto, ocuparam a totalidade do Armazém 6, excluindo o anexo. O público de quase 1000 pessoas acessava o gigantesco salão movendo-se entre os atores e entre as muitas estruturas cenográficas e palcos elevados que se deslocavam sobre rodas empurrados pelos próprios atores, enquanto imagens históricas de arquivo eram projetadas em telas gigantes (Figura 10).

A configuração espacial ocupando 3000 m² (Figura 11) foi impactante na proposta da encenação e mostrou a pertinência de um enorme galpão portuário no qual a memória de milhares de estivadores podia ser sentida pelos participantes.

³⁵ Tais montagens foram escolhidas pelo fato de a autora deste artigo haver assistido a elas no Armazém da Utopia em diferentes temporalidades.



Figura 10. *Dez dias que abalaram o mundo*. Público, atores e praticáveis. Rio de Janeiro-RJ, 2017.

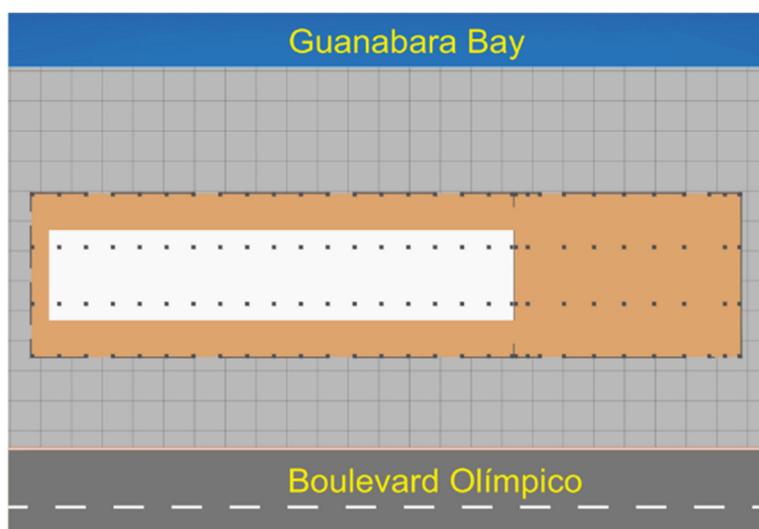


Figura 11. *Armazém da Utopia*. Rio de Janeiro-RJ. Configuração de palco utilizada na montagem de *Dez dias que abalaram o mundo*. Esquema da planta desenhado por João Marcos Lima, 2023.

***A mandrágora* de Niccolò Machiavelli**

Dois anos mais tarde, o grupo ocupou o Anexo Vianinha para encenar *A mandrágora*, também com projeto de arquitetura cênica e cenografia de José Carlos Serroni. Em uma praça pública, uma *piazza* florentina na qual tudo acontece, Maquiavel, o fundador do pensamento político *moderno*, põe em *evidência* as contradições entre o público e o privado, fato transmitido com habilidade pelo diretor e o cenógrafo na construção da configuração cênica. Utilizando a tradição dos praticáveis de feira e da oralidade que imperavam na Florença dos *Cinquecento*, Luiz Fernando Lobo colocou na cena aberta ao redor de uma arena rebaixada uma trupe de menestréis, mambembes e brincantes, que espelhavam o cenário renascentista com uma configuração espacial inusitada no anexo do Galpão (Figura 12). Percebe-se que o diretor e o cenógrafo

recuperam por meio dos praticáveis e a criação de uma arena a herança do teatro político, do teatro épico, do construtivismo russo, do Teatro de Feira, do teatro popular, com suas plataformas, escadas, rampas, tão características do teatro materialista (Figura 13).

Esclarecendo sobre a concepção da montagem, Luiz Fernando Lobo revela, “É o povo em ação. O povo como agente histórico. A cena popular, a partir da história contada pelo povo. O povo, como em Peter Burke, que não tinha nenhum sentido de individualidade: o indivíduo se dispersava na comunidade. Ou o povo de Bakhtin: corpo popular, coletivo e genuíno”.³⁶



Figura 12. *A mandrágora*. Uma arena com praticáveis. Rio de Janeiro-RJ, 2019.

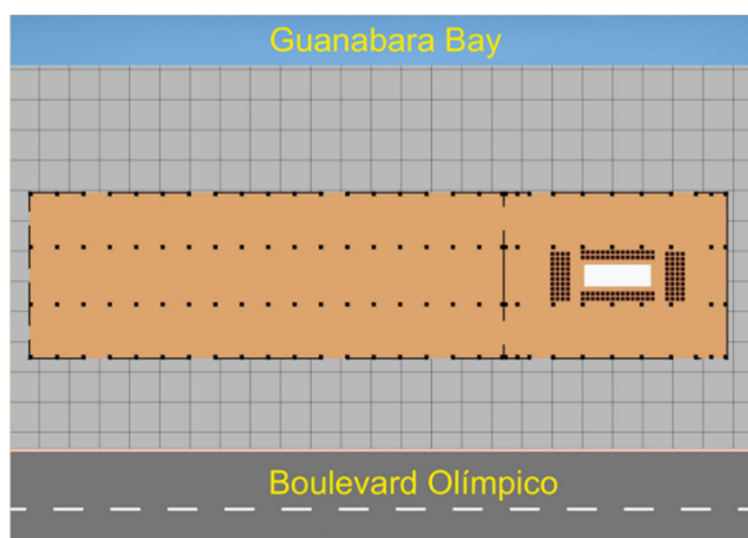


Figura 13. Armazém da |Utopia. A criação de uma arena retangular no Anexo Vianinha. Esquema desenhado por João Marcos Lima, 2023.

³⁶ LOBO, Luiz Fernando. *A mandrágora*, de Maquiavel, estreia no Armazém da Utopia (entrevista). *Jornal da Fundação Perseu Abramo*, 25 out. 2019. Disponível em <<https://fpabramo.org.br/2019/10/25/a-mandragora-de-maquiavel-estrea-no-armazem-da-utopia/>>. Acesso em 12 dez. 2022.

O dragão de Eugène Schwarz

Mais recentemente, em 2021, a Companhia Ensaio Aberto encenou *O dragão* de Eugène Schwarz em um dos lados do Galpão n. 6. Às vésperas da 2ª Guerra Mundial o dramaturgo russo começa a escrever *O dragão* a partir de uma fábula que relata a história da falta de liberdade do povo russo subjugado por um dragão de três cabeças. No final de 1941, Stalingrado é sitiada pelos alemães, Schwartz vai para o exílio e só termina a peça em 1944, porém, a peça foi censurada em Moscou e só reabilitada em 1964. Trata-se de uma dramaturgia impactante e a cenografia contribui para criar um ambiente de tensão entre público e atores. Luiz Fernando Lobo e José Carlos Serroni expõem uma arquitetura cênica de cores e imaginação fantásticas, inspiradas em Chagall, enfatizando a potência do texto político em cena (Figura 14). A configuração espacial (Figura 15) ocupa apenas uma pequena parte do galpão com arquibancadas e palco frontal, permitindo um projeto de iluminação cênica audacioso para o conto de Schwartz.



Figura 14. *O dragão*. Rio de Janeiro-RJ, 2021.

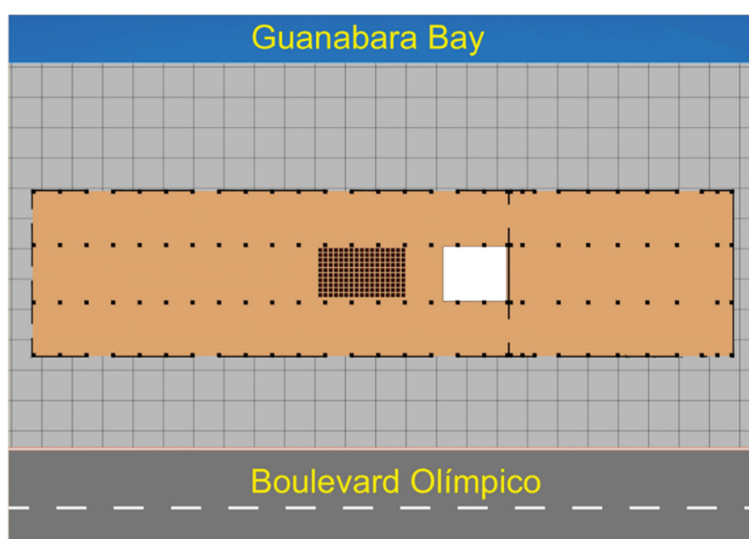


Figura 15. Armazém da Utopia. Ocupação de plateia construída frontalmente ao palco. Esquema desenhado por João Marcos Lima, 2023.

Resultados impactantes

Pode-se concluir que a pesquisa demonstrou que *performances* e peças teatrais montadas em galpões industriais podem ser impactantes quando a espacialidade da cena for coerente com a proposta da encenação. A experiência bem-sucedida da diretora Ariane Mnouchkine, ao ocupar galpões como sede e local de exibição por mais de cinquenta anos e realizar ainda hoje um teatro desafiador e humanista com sua companhia Théâtre du Soleil, tem inspirado diferentes grupos na busca desses patrimônios não convencionais que se afastam das propostas neocapitalistas. Verificou-se que também o poder público identificou a potencialidade dos galpões desativados agrícolas, ferroviários e portuários, conforme investigado nos galpões da Funarte em Belo Horizonte ou no Teatro Erotildes de Campos, de Piracicaba, antigo galpão de um engenho de açúcar.

A ocupação do antigo Galpão Docas Pedro II no Rio de Janeiro como espaço de *performance* permitiu que o diretor paulista Zé Celso Martinez Corrêa idealizasse um espetáculo para a multidão a partir da poética nietzschiana, explorando as imensas dimensões da estrutura desativada em que “o palco” foi articulado em forma de rua – reminiscência do próprio Teatro Oficina em São Paulo. Os experimentos coletivos, a participação do público e a releitura da obra de Euclides da Cunha transformaram a arquitetura fixa do armazém das docas em um verdadeiro “espaço-evento”, tal como formulado por Dorita Hannah.³⁷

Por outro lado, as encenações de *Dez dias que abalaram o mundo*, *A mandrágora* e *O dragão*, obras que o diretor Luiz Fernando Lobo montou em diferentes locais possíveis e com diversas configurações espaciais no interior do Armazém da Utopia, outro galpão portuário, ressignificaram de diferentes maneiras aquele espaço outrora destinado aos estivadores e às mercadorias portuárias.

Nesse sentido, identificou-se que vários diretores contemporâneos assumiram a decisão de encenar suas *performances* em antigas estruturas industriais desativadas, ampliando a noção de espaço teatral para o conceito certeaudiano de “lugar praticado”, como uma tática para burlar as estratégias da indústria cultural em geral impostas pelo Estado.³⁸ A questão de eliminar o ilusionismo do palco italiano e colocá-lo em discussão – com intensa participação dos espectadores –, as contradições econômicas, sociais, dramas e opressões da sociedade típica estruturada em classes existem desde o teatro moderno proposto por Bertolt Brecht. Todavia, a mudança de paradigmas adotada pelos principais encenadores brasileiros que abandonaram o edifício teatral em busca de diferentes espaços de *performance* permitiu experiências desafiadoras para as plateias habituais, mas também ampliou a afluência de um público recém-conquistado, formado por diferentes classes sociais. No caso dos exemplos cariocas, os novos espaços de *performance* passaram a ser frequentados por plateias bastante heterogêneas, que incluem, ao lado do público habitual, cada vez mais espectadores oriundos das imediações, consideradas áreas de baixa e média renda.

Artigo recebido em 5 de novembro de 2023. Aprovado em 18 de dezembro de 2023.

³⁷ Ver HANNAH, Dorita, *op. cit.*

³⁸ Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 202.

Arte, cine y patrimonio:

la documentación audiovisual y el registro experimental de exposiciones museísticas en el film breve moderno sobre arte en México y en Brasil



Cartaz do filme *Di Glauber*, de Glauber Rocha, 1977, fotografia e montagens sem autorias (detalhe).

Javier Cossalter

Doutor em História e Teoria das Artes pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Pesquisador do Conicet/Argentina. Autor, entre outros livros, de *Filmografías comentadas en América Latina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, tomo II, 2023. javiercossalter@gmail.com

Arte, cine y patrimonio: la documentación audiovisual y el registro experimental de exposiciones museísticas en el film breve moderno sobre arte en México y en Brasil

Art, cinema and heritage: audiovisual documentation and experimental record of museum exhibitions in the modern short film on art in Mexico and Brazil

Javier Cossalter

RESUMEN

El presente artículo se aboca a la corriente del film sobre arte en México y en Brasil en el curso de la modernidad cinematográfica y la renovación del campo cultural entre las décadas del cincuenta y del setenta. Comenzaremos por explorar el desarrollo del cine moderno en los dos territorios para asentar la eficacia del film breve y el modelo documental. En segundo lugar, abordaremos la tendencia del film sobre arte en ambos países de forma general, con la intención de vislumbrar sus particularidades estéticas, productivas e institucionales. En tercera instancia, analizaremos un corpus de cortos sobre arte que registran de modo creativo exposiciones en un marco institucional, a fin de reflexionar en torno a la experimentación estética de los productos audiovisuales y la puesta en valor patrimonial de los espacios de exhibición y las obras de arte allí documentadas.

PALABRAS CLAVE: film sobre arte; cine moderno; patrimonio.

ABSTRACT

This article focuses on the trend of film on art in Mexico and Brazil in the course of the modern cinema and the renewal of the cultural field between the 1950s and 1970s. We will begin by exploring the development of modern cinema in the two territories to establish the effectiveness of the short film and the documentary model. Secondly, we will address the tendency of the film on art in both countries in a general way, with the intention of glimpsing its aesthetic, productive and institutional particularities. In the third instance, we will analyze a corpus of short films on art that creatively record exhibitions in an institutional framework, in order to reflect on the aesthetic experimentation of audiovisual products and the enhancement of heritage value of exhibition spaces and the documented works of art.

KEYWORDS: film on art; modern cinema; heritage.



La corriente cinematográfica nominada film sobre arte evidenció una expansión progresiva en Europa a partir de fines de los años treinta del siglo pasado. Anclada sustancialmente en la medida breve y vinculada estrechamente al modelo documental, esta tendencia se afirmó definitivamente culminada la Segunda Guerra Mundial, a raíz de la intervención de la Unesco que le confirió el estatuto de herramienta de cohesión cultural. En palabras de Guillermo G. Peydró, uno de los máximos exponentes teóricos en torno a esta temática: “el film sobre arte se convierte entonces en el catalizador de un proyecto

internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura".¹ Hacia mediados de la década del cincuenta, como corolario de la competencia de la televisión y una pronta uniformización de las producciones, el film sobre arte entró en una fase de decadencia.

En América Latina, desde mediados de los años cincuenta – y en especial a lo largo de toda la década del sesenta y parte de los setenta – dicha corriente conoció su apogeo en el marco de la renovación del campo cultural, el dinamismo de las esferas artísticas, la modernidad cinematográfica² y la experimentación del lenguaje. El film de corta duración, gracias a sus facilidades económicas y potencialidades estético-estructurales, se asentó como un medio de expresión audiovisual que exploró múltiples aristas para aproximarse a las artes – sobre todo de carácter visual. De este modo, el cortometraje se configuró en tanto práctica o dispositivo de reflexión intermedial y documentación del patrimonio artístico-cultural. Las modalidades referidas a la dramatización de la pintura y el registro del proceso creativo del artista³, así como las funciones crítica, pedagógica y poética⁴ fueron las más destacadas en la producción regional. Sin embargo, este fenómeno se extendió de forma desigual en el territorio, en relación al enlace del corto con las entidades de legitimación y su inserción en los respectivos entramados socio-culturales locales.

Así pues, tomando como base la premisa de Paulo Antônio Paranaguá acerca de la ausencia de homogeneidad en la producción fílmica en América Latina⁵, este artículo se propone explorar la corriente del film sobre arte durante el período de la modernidad cinematográfica en México y en Brasil⁶, en tanto dos cinematografías con tradiciones fílmicas industriales que llevaron adelante la transición hacia el cine moderno a través del film breve. Por consiguiente, el propósito general de este escrito contempla el estudio comparado de dicha tendencia en ambos países con el interés de vislumbrar sus especificidades estéticas, el tipo de financiamiento empleado, el vínculo institucional de esta producción y la valoración patrimonial. No obstante, el objetivo concreto consiste en analizar un corpus acotado de cortos sobre arte mexicanos y brasileños⁷ cuya particularidad trasciende a las formas tradicionales concebidas por esta corriente, y escapa a las categorizaciones teóricas hasta el momento elaboradas. Se trata de productos audiovisuales que no abordan las obras plásticas en cuanto

¹ PEYDRÓ, Guillermo G. *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. Tesis (Doctorado en Historia y Teoría del Arte) – Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2014, p. 55.

² Comprendemos a la modernidad cinematográfica como una etapa en el desarrollo del cine, acaecida entre mediados/finales de la década del cincuenta y mediados de la del setenta, que toma los postulados de la modernidad en términos filosóficos: la ruptura con el pasado y la conciencia lingüística. Así pues, el cine moderno y los llamados *nuevos cines* plantean un quiebre respecto a las convenciones del cine clásico en los niveles expresivo, semántico y de producción. No obstante, el punto nodal de dicho cine consiste en la explicitación de la conciencia del lenguaje fílmico que se sustenta en una visión subjetiva del artista en torno a las potencialidades del dispositivo y se manifiesta a través de la evidencia del montaje, la autonomía de la cámara y los quiebres en el continuum espacio-temporal y narrativo del relato, entre otros recursos. Cf. MONTERDE, José Enrique. *La modernidad cinematográfica*. In: *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra, v. IX, Europa y Asia, 1996.

³ Ver PEYDRÓ, Guillermo G., *op. cit.*

⁴ Ver LAMAÏTRE, Henri. *El film sobre arte*. In: *El cine y las Bellas Artes*. Buenos Aires: Losange, 1959.

⁵ Ver PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE, 2003.

⁶ Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que aborda de forma comparada la corriente del film sobre arte en el curso de la modernidad cinematográfica en Argentina, Brasil, Cuba, Chile y México.

⁷ Las obras fílmicas seleccionadas son: *Salón independiente* (Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Rafael Castanedo, 1969) y *Robarte el arte* (Juan José Gurrola, 1972), por México; *Arte pública* (Jorge Sirtio de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967) y *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977), por Brasil.

objetos artísticos materiales autónomos, sino que se aproximan a estas, de forma experimental, al interior de una muestra o exposición en un marco institucional. Es decir que la finalidad de la propuesta audiovisual es doble: registrar – de forma creativa y crítica o pedagógica – las obras plásticas y documentar el evento que las contiene, el cual se erige habitualmente como un acto efímero. Desde esta perspectiva, tales ejemplos llevan a cabo un doble proceso de documentación y patrimonialización de la cultura⁸ y el arte. Por tanto, sostenemos que el corpus atendido efectúa una puesta en valor de un patrimonio del presente⁹, ya que la muestra y las obras visuales pueden ser examinadas desde la noción de tiempo cultural¹⁰, la cual permite acercarse al presente tanto como un tiempo de cultura así como un tiempo de patrimonio.

Para desarrollar las metas planteadas el artículo se dividirá en dos apartados. En una primera instancia se examinará en términos generales la corriente del film sobre arte en México y en Brasil, focalizando la atención en el contexto cultural renovador, la tipología de las producciones y las entidades de sustento, con la intención de corroborar la presencia de un nexo legitimador o una relación dispersa del corto con las instituciones. En segundo lugar se procederá al análisis textual¹¹ y pragmático¹² del corpus escogido con un doble fin: reconocer los procedimientos cinematográficos innovadores utilizados y reflexionar en torno al carácter documental y patrimonial que subyace al abordaje de las obras artísticas y los espacios institucionales que las enmarcan.

El film sobre arte en México y en Brasil. Entre la divulgación cultural y la pesquisa estética

Hacia mediados/finales de los años cincuenta el cine industrial, de modo similar a lo acontecido en Estados Unidos, comenzó a mostrar signos de desgaste en los países de América Latina que habían logrado, con sus diferencias, conformar un cine comercial de carácter popular. En México, el éxito que en décadas previas habían cosechado géneros como el melodrama o la comedia ranchera no fue suficiente para sostener en el tiempo la solidez de una industria cada vez más endógena¹³, lo cual derivó en una parálisis que no sólo repercutía en la calidad estética de las producciones, sino que también

⁸ Ver HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel. La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra. In: RIBERA BLANCO, Javier (org.). *Actas VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria". La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible*, v. II. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2010.

⁹ Ver COLIN, Clement. Patrimonio del presente: fundamentos y límites. *La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos*. Santiago: Universidad de Chile, 2014.

¹⁰ Ver FONTAL MERILLAS, Olaia. Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza. *Pulso*, n. 29, Alcalá de Henares, ene.-dic. 2006.

¹¹ De acuerdo a Jesús González Requena, el análisis textual es una metodología que centra su atención en los elementos significantes del film. La precisión en el trabajo sobre la forma expresiva y el trazado de una descripción detallada en función de examinar los sistemas internos del texto son procedimientos que sustentan a dicha perspectiva de abordaje al film. Ver GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Film, texto, semiótica*. *Contracampo*, n. 13, Madrid, 1980.

¹² Carl Plantinga se aproxima al cine de no ficción desde un enfoque pragmático. Esta postura coloca el foco en la observación de los aspectos sociocomunicativos de este cine: los usos del signo audiovisual en la sociedad. A partir de esta modalidad se pueden evaluar los usos y efectos de la imagen documental en un contexto socio-cultural determinado. Ver PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

¹³ Esta situación se debió a la política cerrada que imponía el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (Stic), el cual no permitía que cineastas externos al ente pudieran producir y exhibir films.

incidía en las vías de exhibición y distribución.¹⁴ En Brasil, luego de los intentos por poner en marcha un cine para las masas de parte de estudios radicados en Río de Janeiro como Cinédia y Atlântida, la consolidación parcial de la industria del cine llegó de forma tardía con el afianzamiento del polo productivo de San Pablo a comienzos de los años cincuenta. Fue gracias a la compañía Vera Cruz (1949-1954), plenamente abocada a la producción y no a la distribución de películas, que se logró instaurar una industria fílmica moderna y de gran presupuesto, aunque dicha experiencia fue relativamente breve.¹⁵ Para mediados de década la chanchada era un género que había logrado dar sus frutos con creces. No obstante, los problemas de autenticidad del cine brasileño en general, que exceden el nivel del contenido y que involucran cuestiones ligadas a las condiciones de producción, el arte y la cultura, llevaron a un sector de la cinematografía y la cultura local a repensar el rumbo del séptimo arte.¹⁶ En este aspecto, “a partir de mediados de la década del cincuenta comenzó a gestarse en la región un cine concebido al margen del circuito comercial e industrial que exploraba tópicos novedosos a partir de perspectivas sociopolíticas originales y que ponía el acento en la búsqueda de nuevos lenguajes”.¹⁷ De todas maneras, el desarrollo del cine moderno en ambos países contemplados no acaeció de la noche a la mañana. El mismo estuvo anclado en la renovación de los respectivos campos culturales; proceso dispar ligado a las contingencias contextuales, iniciado en las décadas previas e intensificado en esta etapa.

Si bien, según Carlos Monsiváis, “en los sesentas, la cultura constituye una de las dos técnicas fundamentales para alcanzar y gozar la modernidad”¹⁸, lo cierto es que ya en los cincuentas podemos encontrar algunos elementos modernizadores en el terreno cultural mexicano. Intelectuales de la época como el propio Monsiváis, Carlos Fuentes y Fernando Benítez promovieron una cultura híbrida – que articule lo mexicano y lo universal, y que se aleje del conservadurismo de la Revolución – e incentivaron el surgimiento de la nueva novela mexicana.¹⁹ En esta senda, emergieron por aquel entonces espacios dedicados en publicaciones periódicas y nuevas revistas que difundieron estas producciones y valores innovadores. Este es el caso del suplemento cultural instaurado por Benítez en el diario *Novedades*, por un lado, y el de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) fundada por Fuentes y Emmanuel Carballo, por el otro. Los jóvenes escritores que integraron esta última pertenecieron a la denominada Generación de Medio Siglo, y la mayoría de ellos militaron

¹⁴ Cf. FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, v. II. Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas, AC, 1988.

¹⁵ Para 1969, con la creación de Embrafilme, una empresa estatal dedicada a la financiación y distribución de films, se garantizaría establecer un proyecto a largo plazo, en un contexto en el que otras formas de producción ya habían ganado terreno.

¹⁶ Nelson Pereira dos Santos ya había planteado estos asuntos en un texto presentado en el Primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileiro celebrado en 1952.

¹⁷ COSSALTER, Javier. El cortometraje como impulsor primigenio de la modernidad cinematográfica en Brasil y en Chile. Entre la pesquisa estética y el compromiso social. *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 12, Santiago, abr.-sep. 2019, p. 21.

¹⁸ MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In: *Historia general de México*. Ciudad de México: Colmex, 1976, p. 1492.

¹⁹ Cf. RODAS RIVERA, Beatriz. Breve panorama de la literatura mexicana: 1950-1990. *Avances*, n. 24, Ciudad Juárez, 2001.

posteriormente de forma comprometida junto al movimiento estudiantil.²⁰ De manera simultánea, en el terreno de las artes plásticas, la década del cincuenta vio nacer a la “generación de la ruptura”, un grupo de artistas que confrontó con el nacionalismo cultural del muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura a través del neofigurativismo y la abstracción.²¹ Allí compartieron sus ideales estético-políticos figuras tales como José Luis Cuevas, Lilia Carillo, Alberto Gironella y Vicente Rojo, entre otras. Para los años sesenta, en sintonía con el rumbo encauzado²², aparecieron nuevas editoriales que sustentaron estas transformaciones culturales: Editorial Era (1960), Joaquín Mortiz (1962) y Siglo XXI Editores (1965). Así pues, el auge de la industria editorial se halla estrechamente vinculado con el fortalecimiento de las disciplinas sociales y, especialmente, con la consolidación de la universidad en tanto espacio de reflexión. En 1951 se había inaugurado la Ciudad Universitaria – el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México – y ya desde fines de la década del cuarenta funcionaba la Dirección de Difusión Cultural de la Unam, la cual se convertiría durante esta etapa en una piedra fundamental de la modernización cultural. Esta se encargaría de fomentar y divulgar todo tipo de propuestas novedosas en derredor a las diversas esferas artísticas. Concretamente, en relación al campo cinematográfico, la universidad se constituyó en un foco medular para la renovación, principalmente gracias al accionar de Manuel González Casanova. En 1959 estableció la Sección de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y en 1960 fundó la Fimoteca de la Unam. Tres años más tarde gestó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Cuec), dependiente de la Unam, entidad que presidió durante veinticinco años en los cuales se produjeron alrededor de ciento veinte films breves y varios largometrajes de corte moderno. Para 1968 tanto el cine como el resto de las disciplinas artísticas, de forma mancomunada, reorientaron sus caminos en apoyo al movimiento estudiantil que sufría una brutal represión por parte del Estado.²³

En Brasil, el modernismo en tanto movimiento de renovación cultural tuvo sus inicios en la década del veinte del siglo pasado, fundamentalmente de la mano de las artes plásticas y la literatura. A partir de los años treinta la modernización se instaló a nivel macro-estructural, por medio de un proceso de industrialización y urbanización, y una fuerte intervención estatal, bajo las diversas modalidades que configuraron los sucesivos gobiernos de Getúlio



²⁰ Algunos de ellos fueron Juan Rulfo, Juan José Arreola, Juan García Ponce y Rosario Castellanos, entre tantos.

²¹ Ver DRIVEN, Lelia. *La generación de la ruptura y sus antecedentes*. Ciudad de México: FCE, 2012.

²² En este trayecto se crearon, durante el primer lustro, el Museo Universitario de Ciencias y Artes (1960), así como las sedes definitivas del Museo Nacional de Antropología (1964) y el Museo de Arte Moderno (1964).

²³ El conflicto estudiantil que desencadenó la conformación del movimiento se inició en julio con el enfrentamiento entre estudiantes de dos entidades, reprimido por la policía. A partir de entonces la violencia estatal fue en aumento, lo que determinó una mayor organización y movilización. La represión de la manifestación acaecida a fines de mes desembocó en el pronunciamiento de las autoridades universitarias y la constitución del Consejo Nacional de Huelga (CNH), con el fin de acercarle al gobierno nacional las demandas estudiantiles en derredor a los actos de violencia. Importantes protestas ocurridas en agosto, disipadas por el ejército, ocasionaron la toma de la Ciudad Universitaria por parte de las fuerzas militares. La manifestación de octubre en la Plaza de las Tres Culturas fue el punto cúlmine, que dio lugar a la denominada Masacre de Tlatelolco. Con el objetivo de quebrar el cerco informativo oficial, la Universidad, a lo largo de este proceso represivo, se dispuso a registrar de forma audiovisual el conflicto. Para profundizar en esta temática, ver VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *Fuera de campo: otros registros cinematográficos del movimiento estudiantil*. In: FERRER ANDRADE, María Guadalupe (org.). *El grito: memoria en movimiento*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Vargas. De todos modos, según Verónica Capasso, fue para fines de la década del cuarenta y principios de la del cincuenta que el campo cultural vislumbró un verdadero auge modernista, marcado por la creación de nuevas instituciones y la aparición de manifestaciones renovadoras.²⁴ Este devenir coincidió con la conformación de São Paulo como polo artístico y cultural. En 1947 se erigió el Museu de Arte de São Paulo; en 1948 se forjó el Museu de Arte Moderna de São Paulo – mismo año de fundación del Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro – y en 1951 se celebró la primera edición de la Bienal de São Paulo, con el objetivo de insertar la cultura y el arte local en el plano mundial y darles visibilidad. Fue entonces dentro de este contexto que vio la luz el movimiento de arte concreto. Como bien señala Silvana Flores, “el concretismo y el debate sobre el figurativismo y el abstraccionismo constituían el centro neurálgico del arte del período, así como también se continuaba propiciando el acercamiento del artista con la realidad histórica”.²⁵ En 1952 los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari fundaron el grupo Noigandres, dando inicio a la renovación poética que desembocaría cuatro años más tarde en la gestación del movimiento de poesía concreta. Este confrontó con la poesía tradicional a través del abandono de la linealidad del verso y la centralidad colocada en los aspectos visuales y espaciales. Asimismo, en 1952 se dio a conocer la agrupación Ruptura, por medio de una exposición y un manifiesto en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, marcando el comienzo del movimiento concreto en artes visuales en el país.²⁶ Los artistas del grupo arremetieron contra el figurativismo y adhirieron a la abstracción constructiva, priorizando las formas y los colores por sobre la referencia al contenido. Por otra parte, en el ámbito del teatro y de la música también se pueden reconocer algunas expresiones novedosas para esta época: de un lado, la dramaturgia de Jorge Andrade, que combina la tensión de lo urbano y lo rural, el tratamiento de los excluidos de la sociedad y la búsqueda de la brasilidad; del otro, la Bossa Nova, surgida a fines de los cincuenta en Río de Janeiro en tanto reformulación estética de la samba. Finalmente, en el terreno del cine, resulta pertinente señalar la influencia de la Cinemateca Brasileira en la formación del Cinema Novo. De la mano de Paulo Emilio Sales Gomes – figura central, militante político y promotor cultural – Decio de Almeida Prado y otras personalidades de la cultura, la misma tuvo su primer origen en el Clube de Cinema de São Paulo en 1940, cuyo objetivo era exhibir films y discutir sobre el cine en tanto manifestación artística independiente. Posteriormente el clube fue instituido como Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo en 1949, convertida en Associação Civil Cinemateca Brasileira en 1956 y transformada en Fundação Cinemateca Brasileira para 1961.²⁷ Gracias a la concreción de retrospectivas de cine brasileño, la exposición de publicaciones y la recopilación de ensayos, entre otras actividades, como bien señala Carlos Roberto De Souza, “em São Paulo, a Cinemateca Brasileira transforma-se numa espécie

²⁴ Ver CAPASSO, Verónica. São Paulo como metrópoli cultural. Arte y ciudad a mediados del s. XX. In: BUGNONE, Ana (org.). *Cultura, sociedad y política: nuevas miradas sobre Brasil*. La Plata: Edulp, 2019.

²⁵ FLORES, Silvana. Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil. *Imagofagia*, n. 12, Buenos Aires, 2015, p. 14.

²⁶ Allí participaron, entre otros, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luis Sacilotto y Leopold Haar.

²⁷ Ver SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – USP, São Paulo, 2009.

de quartel-general do Cinema Novo”.²⁸ A su vez, la renovación expresiva y semántica que significó el desarrollo del Cinema Novo en la década del sesenta tuvo su germen en los años cincuenta en los cineclubes universitarios, sobre todo en aquel que funcionó al interior de la Facultad Nacional de Filosofía do Río de Janeiro. En esta misma ciudad y alrededor del ámbito universitario surgió hacia 1961 el Centro Popular de Cultura (CPC), espacio alternativo que se ocupó de la reflexión acerca de la función social del arte y la producción de obras en torno a las disciplinas del cine, el teatro, las artes plásticas y la literatura.²⁹ El propósito primordial del Centro era alcanzar a las bases populares con sus intervenciones artísticas, aunque el mismo resultaba también un problema de índole operativa. De acuerdo con Ana Carolina Caldas, “por meio dos conceitos do nacional e popular, artistas, intelectuais e estudantes construíram estratégias de comunicação com o povo, a fim de conscientizá-lo da sua realidade”.³⁰ Fue precisamente Carlos Estevam Martins, uno de los fundadores del CPC, quien planteó estos conceptos en el manifiesto “Por uma arte popular revolucionária”. Sin embargo, el carácter dogmático del proyecto de Martins en torno a un arte popular ponderaba el contenido en detrimento de la forma expresiva, en alusión a que el pueblo no estaba capacitado para comprender cuestiones relativas al lenguaje. Dicha perspectiva no era compartida por la mayoría de los artistas implicados en el CPC – ni mucho menos por los cineastas de la renovación – para quienes el componente estético debía ser también – y sobre todo – netamente revolucionario. Estas controversias dejan entrever un proceso modernizador complejo y marcado por conflictos internos. Peso a ello, los conceptos de lo nacional y lo popular calaron hondo en las propuestas cinematográficas del momento. Cabe destacar que con el golpe de Estado de 1964 muchas de las manifestaciones renovadoras comentadas cesaron o reencauzaron sus objetivos.

El cine moderno en México se gestó prácticamente por fuera del aparato industrial.³¹ La conformación del grupo Nuevo Cine para 1961 tenía como finalidad subsanar la crisis en la que estaba inmerso el cine nacional y reestructurar las bases de la cultura cinematográfica.³² Allí se discutía, entre otras cuestiones, la necesidad de poner en marcha una escuela de formación y fomentar espacios de circulación de un cine alternativo e innovador. A pesar de la corta existencia del grupo, gran parte de sus miembros³³ colaboraron para que estas ideas tomaran forma; lo cual acaecería prontamente y bajo un sustento institucional al interior del marco universitario. Manuel González Casanova ya venía trabajando en dicha línea desde comienzos de los años cincuenta en tanto promotor de la cultura cineclubística en México, la que, en alguna medida, propiciaba el aprendizaje y garantizaba la difusión de un cine distinto al de corte comercial.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 83.

²⁹ Ver SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. *História: Questões & Debates*, n. 38, Curitiba, 2003.

³⁰ CALDAS, Ana Carolina. *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política*. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFPR, Curitiba, 2003, p. 18.

³¹ Una de las pocas iniciativas surgidas desde el terreno profesional –aunque con el impulso de los referentes del ya disuelto grupo independiente Nuevo Cine– fue la convocatoria en 1964 del I Concurso de Cine Experimental por parte del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), con el propósito de revitalizar la cinematografía nacional mediante el reclutamiento de nuevas figuras.

³² Cf. MIQUEL, Ángel. Nuevo cine. In: ELIZALDE VALDÉS, Lydia (org.). *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010.

³³ Entre otros figuran Manuel Barbachano Ponce, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Jomí García Ascot y Emilio García Riera.

Por tanto, como bien señalamos, González Casanova organizó hacia 1959 la Sección de Actividades Cinematográficas para la Dirección General de Difusión Cultural, al año siguiente creó la Filmoteca y en 1963 fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos – primera escuela de cine del país –; todos ellos reductos dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizadores como Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo y Leobardo López Arretche, exponentes del cine moderno mexicano, se egresaron del Cuec y ejercieron la docencia en dicha entidad. A partir del mismo año de su constitución esta emprendió una considerable y numerosa producción de films de corta duración cuyo primer exponente fue *A la salida* (Giancarlo Zagni, 1963). El film breve, gracias a sus posibilidades económicas y sus potencialidades estético-estructurales, se transformó en un medio ideal para la exploración del lenguaje fílmico y en un instrumento efectivo de expresión cultural y política. Cabe señalar que, luego de los acontecimientos ligados al movimiento estudiantil en 1968, el cine moderno terminó de fortalecerse durante la década del setenta. A fines de los años sesenta Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Rafael Castanedo, Tomás Pérez Turret y Pedro Miret configuraron, sin respaldo estatal, el grupo Cine Independiente de México, donde realizaron algunas obras rupturistas.

Dentro de este contexto de renovación, la universidad fue el principal ente institucional de promoción de la corriente del film sobre arte. La conciencia patrimonial que vislumbró González Casanova fue fundamental en esta empresa. Este no sólo se preocupó por la recuperación y preservación del acervo cinematográfico mexicano ya existente – labor desarrollada a través de la Filmoteca de la Unam –, sino que se encargó de estimular el vínculo entre las disciplinas artísticas y financiar la producción de cortos que se abocaran a retratar un aspecto de la cultura local, tanto del pasado como del presente. Es por ello que, además del factor económico, esta condición patrimonial y de documentación atribuida al medio audiovisual determinó la primacía del modelo documental y la medida de corta duración. En términos generales, prevalece en las obras sobre arte el carácter experimental, aunque también se hace presente la función divulgativa.³⁴ En principio, se distinguen aquellos films dedicados a la Generación de la Ruptura. La trilogía denominada *La creación artística* (Juan José Gurrola, 1965) – realizada para la Dirección General de Difusión Cultural de la Unam en torno a las figuras de Vicente Rojo, Alberto Gironella y José Luis Cuevas – lleva a la exploración del lenguaje fílmico y al encuentro intermedial a su punto más álgido. Por ejemplo, el corto sobre Rojo registra el proceso creativo del artista en su taller a través de algunas secuencias experimentales, como aquella donde bastidores en blanco comienzan a cubrirse por medio de la técnica de *stop motion* hasta culminar la obra de arte. No obstante, el foco medular del relato consiste en la implicación performática del pintor y la intervención del material sensible con figuras geométricas y abstractas, lo que transforma a la pieza audiovisual en un film-ensayo. En la entrega acerca de José Luis Cuevas se entremezcla la ficción, el documental y el cine experimental, puesto que la

³⁴ Para clasificar y caracterizar los cortos sobre arte seguimos a dos autores. Por un lado, Henri Lemaître propone las siguientes modalidades: biográfica o histórica, didáctica o pedagógica, crítica y poética. Ver LAMAÎTRE, Henri, *op. cit.* Por otro lado, Guillermo G. Peydró plantea siete categorías generales: la dramatización de la pintura, la tendencia poética, el documental divulgativo, el análisis crítico, el cine procesual, el cine de ficción y el film-ensayo, que rompe con las formas establecidas. Ver PEYDRÓ, Guillermo G., *op. cit.*

dramatización de las pinturas y los dibujos se articulan con una puesta en escena en torno a los motivos de inspiración del artista – que también se hace presente en campo – e imágenes de la realidad social. La estructura del film evidencia una clara autoconciencia enunciativa. Asimismo, *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) se aboca puntualmente al proceso creativo de una sola obra del artista homónimo: un mural. Imágenes en color de Tamayo en actividad se intercalan con escenas en blanco y negro en derredor a situaciones cotidianas del pintor, acompañadas de una pluralidad de voces en *over* que reflexionan de manera poética sobre el quehacer artístico y cinematográfico. Por otra parte, hallamos una serie de cortometrajes ligados a las artes visuales en términos generales que son de índole histórico-biográfica, crítica y/o divulgativa: *José Guadalupe Posada* (1966), *Siqueiros* (1969) – ambos de González Casanova – y *Arte barroco* (Juan Guerrero y Carlos González Morantes, 1968-72). En el primero la cámara y el montaje recorren los grabados del artista popular homónimo, los cuales encaran de forma crítica las injusticias que padecía el pueblo en el transcurso de la dictadura de Porfirio Díaz. El film, de manera simbólica, ofrece una lectura en torno al turbado contexto socio-político que se aventuraba. El segundo está centrado en una exposición retrospectiva del pintor y militar mexicano, y combina la dramatización de las obras exhibidas – que ocupan la totalidad del cuadro fílmico – junto con paneos de los visitantes recorriendo la muestra. El tercero consiste en un registro descriptivo y pedagógico de la arquitectura y los ornamentos de una iglesia barroca. A su vez, especial mención merece el film breve *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968-73), documento audiovisual ideado por la Dirección General de Difusión Cultural acerca de un suceso trascendental que marcó uno de los momentos de mayor comunión entre el cine, las artes, la universidad y el compromiso político. El mismo focaliza la atención en la construcción de un mural colectivo en apoyo al movimiento estudiantil. La observación de los diferentes sectores que componen la pieza artística se articula con el tono crítico y contrainformativo sostenido desde el montaje y la posición enunciativa. Luego, fuera del terreno universitario, aunque bajo un sostén institucional, rescatamos la producción de cortos sobre arte de Felipe Cazals, concebida para el programa televisivo “La hora de Bellas Artes” y auspiciada por el Instituto Nacional de Bellas Artes: *¡Qué se callen!* (1965), *Leonora Carrington, el sortilegio irónico* (1965), *Alfonso Reyes* (1965) y *Cartas de Mariana Alcoforado* (1966). *¡Qué se callen!* – única obra del autor a la que hemos tenido acceso – está dedicada al poeta español exiliado en México Felipe Camino Galicia de la Rosa, a través de una propuesta experimental que incluye una cámara observadora, encuadres poco comunes, virajes a negativo e imágenes ilustrativas de los poemas. Finalmente, *Salón independiente* (Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Rafael Castanedo, 1969) y *Robarte el arte* (Juan José Gurrola, 1972) – uno financiado de forma autogestiva y el otro por intermedio de una productora independiente – son cortos documentales que registran de forma experimental las obras al interior de una muestra en un marco institucional, y que serán analizados en el próximo apartado. El primero, enfocado en la muestra independiente que exhibe obras de artistas nóveles y rupturistas, emplea estrategias experimentales en las bandas de imagen y de sonido para criticar y parodiar la escena artística local. El segundo, se organiza como un ensayo de docu-ficción que narra las peripecias de Arnaldo Coen, Juan José Gurrola y Gelsen Gas en torno a la muestra documenta 5 en 1972. De este modo sobresale entonces la



veta experimental y el respaldo institucional en la producción mexicana de arte, por sobre el carácter divulgativo y el sustento independiente.

Al igual que en México, la renovación del cine brasileño se llevó a cabo por vías alternativas al circuito industrial, en clara oposición al modelo hollywoodense. Las reflexiones y los debates suscitados desde comienzos de la década del cincuenta en torno a la identidad del cine local – materializados esencialmente en los escritos de Alex Viany – llevaron a postular a la producción independiente como el camino más efectivo para alcanzar una verdadera conexión con la realidad nacional. De todos modos, la etiqueta de “cine independiente” resulta compleja de definir en el contexto de la época. Como bien expresa María Rita Galvão, las características que permiten calificar de independiente a un film exceden a sus formas de producción e incluyen una temática de orden doméstico, un punto de vista crítico de la sociedad, un acercamiento a la vida cotidiana del sujeto brasileño. En definitiva, “misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a ‘brasilidade’”.³⁵ Así pues, las nociones de libertad de producción, autoría y autenticidad secundaron a la producción independiente innovadora a partir de entonces. Dichas premisas se vieron reflejadas en un film precursor como *Río, quarenta graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955); relato episódico que retrata de forma observacional las condiciones de vida en las favelas de Río de Janeiro a partir de la descripción de sus protagonistas, unos niños que venden maní en las calles de la ciudad.³⁶ Ya para inicios del nuevo decenio la puesta en valor de tradiciones y actores/sectores marginados estaba a la orden del día en el plano audiovisual. Esta toma de conciencia con respecto al cine brasileño es la que ha posibilitado el auge del Cinema Novo hacia mediados de los años sesenta, en tanto representante de un cine moderno provisto, justamente, de conciencia social y voluntad testimonial. Silvana Flores, no obstante, le atribuye a este una temprana primera fase de carácter neorrealista, fundada en el cine como herramienta de denuncia social, que transcurre desde mediados de los cincuenta hasta comienzos de los sesenta y que se encuadra dentro de los lineamientos del cine independiente emergente que hemos descripto.³⁷ Por ende, de acuerdo a este panorama, el cortometraje – sobre todo de naturaleza documental – se posicionó como un medio ideal para abordar desde una perspectiva crítica los problemas de la desigualdad, el hambre, la miseria y el subdesarrollo. Algunas piezas pioneras, estructuradas a partir de un tono observacional y un montaje autoconsciente, fueron *Arraial do cabo* (Mário Carneiro y Paulo César Saraceni, 1959) y *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Estas producciones fueron rescatadas y valorizadas por Glauber Rocha en su *Revisão crítica do cinema brasileiro*

³⁵ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. *Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980*, n. 4. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1980, p. 14.

³⁶ Salvador, capital del estado de Bahía, fue otro espacio geográfico importante que anticipó y albergó al Cinema Novo. El denominado ciclo bahiano, acaecido entre 1957 y 1963, integró entre otras obras ambientadas en la ciudad al film *Barravento* (1962), de Glauber Rocha. Estas películas configuraron un cine vinculado a la esfera social y abocado a las problemáticas de la sociedad bahiana.

³⁷ Ver FLORES, Silvana. *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013. Luego de esta primera etapa neorrealista (1955-1961) la periodización de este movimiento renovador prosigue con una segunda fase conocida como el ciclo del Nordeste (1961-1964) – centrada en la miseria y el hambre del sertão –, una tercera nominada el ciclo Urbano (1964-1968) y una última etapa Tropicalista (1968-1972) – cine de resistencia vinculado al modernismo brasileño–. Para profundizar en esta corriente, ver XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

como antecedentes del Cinema Novo en el terreno del documental, puesto que para él la cuestión de las formas expresivas resultaba fundamental y “o ‘tema social’ não seria dado suficiente para que a obra afirmasse sua lucidez face aos imperativos de uma expressão nacional construtiva, transformadora”.³⁸ Este enfoque nutrido en la reivindicación de lo nacional y lo popular desde la forma y el contenido, tal como expresamos, fue especialmente promovido por el CPC, luego retomado en los largometrajes de ficción correspondientes a la etapa de esplendor del Cinema Novo. Los realizadores – y artistas – involucrados en el CPC procuraron concientizar a las clases populares mediante un cine innovador en términos expresivos y semánticos. En palabras de Miliandre Garcia de Souza, estos intentaron la “busca por alternativas para a realização de uma arte política e esteticamente revolucionária, ainda que fundamentada no ‘nacional-popular’”.³⁹ En consecuencia, destacamos la producción del largometraje de ficción con marcas documentalizantes *Cinco vezes favela* (1962), organizado en cinco episodios – cortos autónomos – acerca de la pobreza y la condición de dominación de los habitantes de las favelas.⁴⁰ El quiebre de las normas estilísticas del cine industrial, las marcas estéticas autorales y la búsqueda de realismo son algunos de los rasgos compartidos por este nuevo cine. Hasta el golpe de Estado en 1964 la universidad tuvo un papel medular en la gestación de un cine rupturista.⁴¹ Y “luego, pequeñas productoras independientes, autoproducciones y hasta incluso el recurso del encargo en pos de plantear perspectivas políticas autónomas completan el abanico de variantes para financiar estas obras modernas y críticas”.⁴²

En un marco de comunión y dinamismo de las esferas artísticas, y en este afán por reivindicar la cultura nacional y popular, el medio cinematográfico se convirtió asimismo en un dispositivo eficaz de reactivación de la tradición artística en tanto elemento capaz de potenciar/consolidar la nacionalidad. Los films sobre arte, que sin duda encontraron durante dicho período buena acogida en derredor a estos postulados, venían desarrollándose desde algún tiempo atrás de la mano de un proyecto institucional educativo que, mediante una óptica particular, también colocaba el foco en la defensa de lo nacional y la difusión de la cultura. El Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), dependiente del Ministério da Educação e Saúde, fue creado en 1936. Ese mismo año el realizador Humberto Mauro fue convocado para ocupar el cargo de director técnico, tarea que desempeñó durante más de dos décadas en las cuales produjo

³⁸ *Idem*, Prefácio. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 19.

³⁹ SOUZA, Miliandre Garcia de, *op. cit.*, p. 136. Con el fin de alcanzar estos objetivos se ideó un plan para fundar diversos CPC en las diferentes ciudades del país, así como se organizó un brazo móvil del CPC de la UNE, en pos de difundir las obras en espacios variados y de difícil acceso. Cf. BERLINK, Manoel. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

⁴⁰ Uno de los principales valores del film reside en la participación de algunos de los máximos exponentes de la renovación cinematográfica en Brasil: Miguel Borges, Joaquím Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias y Leon Hirszman. No obstante, y si bien la película tuvo buena circulación, su difusión no logró impactar en las capas populares; meta prioritaria del CPC. Esta situación motivó una serie de críticas hacia dicha obra, incluido el hecho de postular el problema de manera categórica provocando una cierta pasividad en el receptor, lo que da cuenta de un proceso renovador que explicita las tensiones generadas dentro del campo de acción.

⁴¹ La producción de un cine alternativo dentro del ámbito universitario también tuvo lugar en la Escola de Comunicações e Artes (ECA) de la Universidade de São Paulo, creada en 1966, la cual centró su atención en la formación de profesionales con perspectiva crítica e incentivó la realización de cortometrajes innovadores.

⁴² COSSALTER, Javier. El cortometraje latinoamericano moderno. Registro, dispositivo, documento y memoria. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, n. 20, Málaga, ene.-jul. 2020, p. 318.

alrededor de trescientos cincuenta films. De acuerdo con Lara Rodrigues Pereira, “a função do Instituto era a de documentar, por meio de filmes, as manifestações culturais, científicas, cívicas e a História do Brasil, para difundir-las na rede escolar”.⁴³ Es decir que la labor principal de la entidad era de tipo científico-pedagógica, aunque también se ejerció desde allí la propaganda política.⁴⁴ Hasta los años cincuenta la producción del Instituto estuvo sólo a cargo de Mauro, quien criticó fuertemente las fórmulas estandarizadas del cine industrial y aclamó la modalidad documental de corta duración, la cual le brindaba al cineasta una mayor libertad de acción y posibilitaba vehiculizar las metas educativas. Este, influenciado por las tendencias modernistas, logró imprimirle a las piezas una marca estilística propia en su búsqueda por retratar la brasilidad rural y visibilizar la cultura y la historia nacional; problemáticas que, bajo otro enfoque, retomará el cine moderno independiente tiempo después.⁴⁵ Concretamente, dentro de la producción específica sobre arte podemos señalar varias obras. *Gravuras: buril, ponta seca, água tinta* (Humberto Mauro, 1952) exhibe de manera pedagógica el proceso completo de la técnica de grabado en metal, desde el trabajo con el cincel, pasando por la prensa hasta la reproducción del diseño en el papel. De forma similar, *Cerâmica – Escola Técnica Nacional* (Humberto Mauro, 1951) registra cómo los alumnos de esta escuela aprenden técnicas variadas para confeccionar cerámica artística – la modalidad didáctica estructura el film. Por otro lado, *Congonhas do Campo* (Humberto Mauro, 1957) – concebido con la colaboración del Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – se aboca a la arquitectura barroca de dicha ciudad del estado de Minas Gerais. Allí la cámara recorre la Basílica do Senhor Bom Jesus de Matozinhos y seis capillas que contienen estatuas representativas de la Pasión de Cristo – las categorías histórica y divulgativa son las que priman en este relato.⁴⁶ Ya para la década del sesenta, dentro del Ince, hallamos al menos dos cortos sobre arte que combinan la función educativa con una experimentación estética manifiesta. Por ejemplo, *O monumento: monumento nacional aos mortos da Segunda Guerra Mundial* (Jurandyr Passos Noronha, 1965) es un ensayo reflexivo sobre dicho monumento que articula un montaje de obras plásticas, encuadres poco comunes, movimientos pendulares y giratorios de cámara que narrativizan las piezas, junto a una música electrónica y concreta que complementa el sentido propuesto por la banda de imagen. En *Mário Gruber* (Rubem Biáfara, 1966) la vida y obra del pintor y grabador homónimo están estructuradas a partir de un montaje rítmico, la dramatización de las pinturas mediante el uso del *zoom* y las sobreimpresiones, y el registro del proceso creativo del artista. En la década del setenta rastreamos el cortometraje *Ensino artístico* (Gerson Tavares, 1973), film de encargo del Ministério da Educação e Cultura con auspicio del INC, en torno a la relevancia de la enseñanza de las artes y su rol en la formación estudiantil.

⁴³ PEREIRA, Lara Rodrigues. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: debates e circulação de ideias. *Cadernos de História da Educação*, v. 20, Uberlândia, 2001, p. 3.

⁴⁴ En 1966 el Ince se transformó en el Instituto Nacional de Cinema (INC), dentro del cual se gestó el Departamento do Filme Educativo (DFE) para continuar las tareas del Ince. Hacia 1976 el INC se fusionó con la empresa Embrafilme y allí se creó el Departamento do Filme Cultural (DFC) en reemplazo del DFE.

⁴⁵ La serie documental *Brasilianas*, dirigida por Mauro entre 1945 y 1964, aborda las costumbres del mundo rural acompañado de canciones populares del folclore brasileño; antecedente temático del Cinema Novo. De hecho, para Glauber Rocha, en palabras de Ismail Xavier, “Humberto Mauro é uma prefiguração do cinema novo, uma manifestação da verdade ainda cheia de limites”. XAVIER, Ismail, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶ Otros cortos del mismo estilo referidos a la historia y a la arquitectura de las ciudades brasileñas fueron *Cidade de Caeté* (Humberto Mauro, 1958) y *Ouro Preto* (Geraldo Santos Pereira, 1959).

Por último, *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977), producido ya por Embrafilme y el Departamento do Filme Cultural del Ministério da Educação e Cultura, es una propuesta rupturista que articula imágenes del funeral del artista plástico con un acercamiento experimental a su obra – film breve que analizaremos en el próximo apartado. Cabe destacar que hoy en día podemos acceder a la mayoría de los cortos sobre arte del Ince gracias al trabajo de conservación y preservación llevado a cabo por la Cinemateca Brasileira. Esta no sólo se encargó de la recuperación de las obras, sino también de su difusión.

Finalmente, por fuera de la esfera educativa, relevamos una serie de cortos sobre arte que entremezclan la exploración del lenguaje fílmico y la puesta en valor de la cultura y el arte nacional y popular, colocando en segundo plano el carácter puramente pedagógico. Estas obras fueron financiadas, en su mayoría, por pequeñas productoras independientes. *Arte no Brasil de hoje* (Gerson Tavares, 1959), sustentado por Procine Produções Cinematográficas – emprendimiento del periodista y gestor cultural Ruy Pereira da Silva –, es un documental que resalta la modernidad de las artes brasileñas focalizando la atención en las obras de los reconocidos arquitectos Oscar Niemeyer y Lúcio Costa, el pintor Candido Portinari, el paisajista Burle Marx y el escultor Bruno Giorgi, ubicadas en distintas ciudades del país. A su vez, *Arte pública* (Jorge Siritto de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967) – producido por Totem Filmes Ltda., creación del propio Paulo Roberto Martins – es un cortometraje documental que exhibe de forma novedosa las obras-instalaciones de algunos de los artistas que renovaron las artes en el Brasil de esta época y recorre también con su cámara, de manera dinámica, la novena edición de la Bienal de São Paulo. Este film será examinado a continuación. Por su parte, *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), corto testimonial concebido por Saga Filmes – productora forjada por Joaquim Pedro de Andrade –, documenta la vida cotidiana del reputado sambista carioca a través de primeros planos del artista que habla y canta frente a cámara, complementado por paneos sobre el pueblo en donde habita. *A fonte* (André Luiz Oliveira, 1972) – producción independiente correspondiente al movimiento contracultural conocido como Cinema Marginal – es un film de corta duración que, a partir de una estética conformada por imágenes y música psicodélica, aborda el proceso de concepción de la escultura-monumento *Fonte do Mercado* realizada por el escultor y artista plástico Mario Cravo Jr. en la plaza del antiguo Mercado Modelo de Salvador. Finalmente, *Marcelo Grassmann: 25 anos de gravura* (Silvio de Campos Silva, 1971) – uno de los cinco documentales que produjo la Companhia Cinematográfica Vera Cruz –⁴⁷ se trata de un homenaje a la trayectoria del grabador y dibujante paulista que incluye al artista en pleno acto creativo, una aproximación experimental a sus obras y sonidos disonantes de fondo. En definitiva, si bien hemos señalado un corpus de cortos sobre arte brasileños donde se ensayan variantes novedosas en términos del lenguaje cinematográfico – y que son fundamentalmente aquellos films producidos de forma independiente –, las modalidades histórica y pedagógica también se hicieron presentes conforme

⁴⁷ Resulta oportuno señalar que a comienzos de la década del cincuenta la Companhia Cinematográfica Vera Cruz ya había producido dos cortos documentales sobre arte dirigidos por Lima Barreto, los cuales adscriben a un estilo más bien clásico con algunas pocas innovaciones de lenguaje. *Painel* (1950) se organiza bajo una descripción didáctica en torno al mural Tiradentes de Candido Portinari situado en el Colégio de Cataguases en Minas Gerais a partir de diversos encuadres sobre la obra; mientras que *Santuário* (1951) aborda el conjunto escultórico de los profetas del Aleijadinho en Congonhas do Campo, obra de Antonio Francisco Lisboa, desde la perspectiva ocular del protagonista, el viejo Zé Cristino.

el interés generalizado por revalorizar el arte popular y nacional; en sintonía con el macro-proyecto de divulgación desarrollado por el Ince, aunque profundizado luego desde una postura crítica por otros actores del campo cultural local en el período. Asimismo, esta pretensión por documentar y difundir la cultura y el arte popular nacional marca una cierta conciencia patrimonial por parte de las instituciones y del campo cinematográfico en su conjunto, el cual atravesaba al mismo tiempo una notable renovación.

Análisis fílmico. Intervención poética, documentación de lo efímero y re-patrimonialización del arte

El film sobre arte contiene en su esencia una cierta voluntad patrimonial puesto que, a priori, registra de manera (audio)visual obras de arte que forman parte de la cultura de una nación. Siguiendo a Gil-Manuel Hernández i Martí, es posible afirmar que dichos films llevan a cabo un proceso de patrimonialización cultural.⁴⁸ Este talante puede ser implícito o manifiesto, de acuerdo al tipo de vinculación establecida entre la instancia de producción y el producto artístico-comunicacional. En los dos casos examinados hemos advertido una clara intencionalidad de parte de las entidades y actores culturales involucrados revisados por documentar, desde un enfoque pedagógico-divulgativo o crítico-revalorativo, el arte popular/modernista y nacional. Así pues, en función de estos presupuestos, del cuadro general del film sobre arte en ambos países relevado en el apartado anterior y, precisamente, del corpus puntual escogido para el análisis, surgen al menos tres premisas que suscitan una reflexión fructífera en torno a esta corriente fílmica y en derredor a las metas aquí propuestas: 1. La documentación del arte también es arte; 2. El patrimonio cultural no sólo refiere a una herencia del pasado; 3. La inscripción e intervención audiovisual de una exposición re-patrimonializa el espacio institucional y re-significa a la obra de arte.

En cuanto a la primera, la capacidad tecnológica de fijar en imágenes un objeto o evento cultural permite construir una memoria visual testimonial que puede transmitirse de generación en generación. Si bien al día de hoy todavía hay quienes sostienen lo contrario, ningún registro (audio)visual es natural y objetivo. Desde la selección del material – el qué – hasta el punto de vista – el cómo – un producto está atravesado por la subjetividad del sujeto enunciador, aunque muchas veces este trate de ocultar sus huellas. De este modo, en relación al film sobre arte, podemos recuperar el interrogante que plantean Pau Alsina y Vanina Hofman a propósito de la documentación del arte de los medios: “¿Hasta qué punto obra y documentación se confunden, o incluso más, la documentación se transforma y erige en obra ella misma?”.⁴⁹ Efectivamente los cortos sobre arte, y en particular aquellos de índole moderna que abordaremos a continuación, los cuales experimentan explícitamente con el lenguaje cinematográfico, no sólo se erigen en tanto documentos culturales, sino que también se convierten en piezas artísticas con valores estéticos autónomos.

⁴⁸ Ver HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel, *op. cit.*

⁴⁹ ALSINA, Pau y HOFMAN, Vanina. Agencia y materialidad en la documentación del arte de los medios. *Icono*, v. 12, n. 14, Madrid, jul.-dic. 2014, p. 60.

En segunda instancia, es cierto que el concepto de patrimonio cultural está asociado mayormente al tiempo pretérito: herencia del pasado o legado de una comunidad. Trasladado a nuestro objeto de estudio, gran parte de los films sobre arte están dedicados a referentes culturales consagrados y abordan obras de trascendencia para la historia local. Es decir que remiten a una cultura del pasado. Sin embargo, algunas películas se abocan a procesos artísticos en desarrollo y otras, como veremos de inmediato, se aproximan a piezas de arte contenidas dentro de una exhibición, entendida esta como un evento único y efímero, acaecido en un momento cercano al de la culminación del producto audiovisual. Es por ello que resulta pertinente traer al campo de juego dos nociones que complejizan el devenir patrimonial, que son las de patrimonio del presente⁵⁰ y tiempo cultural.⁵¹ Estos films acompañan la patrimonialización del arte efectuada por las muestras institucionales, o mejor dicho, emprenden una puesta en valor de un patrimonio del presente, en el instante en que plasman en imágenes este evento transitorio y pretenden difundirlo reforzando su valía cultural. Por tanto, dado que el presente cultural será parte del legado del futuro, este puede en efecto ser estudiado desde un enfoque patrimonial. En palabras de Olaia Fontal Merillas: “Este análisis del tiempo cultural va a suponer nuestro primer argumento para considerar el presente cultural no sólo como un tiempo fundamental desde la óptica de la cultura, sino también, del patrimonio cultural”.⁵² De esta forma, dicho corpus de films sobre arte se ocupa de una cultura del presente y revaloriza un patrimonio configurado desde el presente.

Finalmente, el último postulado permite revisar y enriquecer las categorías tradicionales en torno al film sobre arte. Si el cine procesual generalmente se aboca al proceso creativo del artista en su taller y la dramatización de la pintura se sustenta en el recorrido de la obra como objeto autónomo, el registro o documentación de una muestra le atribuye al espacio institucional que enmarca a la obra un papel clave. La pieza artística en el contexto de una exposición genera nuevas relaciones de sentido en su enlace con el resto de las producciones seleccionadas y con el propio espacio de exhibición, que incluye también la variable de la recepción *in situ*. En tal sentido, como bien señala Francisca Hernández Hernández, “los museos están llamados a resignificar el patrimonio [...] haciéndolo presente como una realidad viva que tiene algo que comunicarnos en el presente”.⁵³ Ese presente – cultural – que, como señalamos, se transforma asimismo en patrimonio. Por tal motivo, la documentación audiovisual de la muestra re-patrimonializa el espacio de exhibición. Y si al mero registro le sumamos la intervención subjetiva moderna a partir de la experimentación del lenguaje fílmico y la estructura del relato, la re-significación de las obras de arte vislumbra un abanico de posibilidades sin fronteras.

Acto seguido, retomaremos y ratificaremos estas ideas en el análisis textual y pragmático del corpus de cortos sobre arte mexicanos y brasileños escogido. Por el lado de México, *Salon independiente* (Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Rafael Castanedo, 1969) – producido por el grupo autogestivo Cine



⁵⁰ Ver COLIN, Clement, *op. cit.*

⁵¹ Ver FONTAL MERILLAS, Olaia, *op. cit.*

⁵² *Idem, ibidem*, p. 16.

⁵³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Los museos y el patrimonio en una sociedad líquida. In: MAGALHÃES, Fernando *et alii* (orgs.). *Museología e patrimonio*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, 2019, v. 1, p. 23.

Independiente – aborda de forma experimental la segunda entrega de este evento acontecido en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, cuya edición primigenia había surgido en tanto respuesta de un sector del campo cultural y artístico que apoyaba mancomunadamente al movimiento estudiantil, frente a la Exposición Solar convocada por el Instituto Nacional de Bellas Artes como parte de las actividades que acompañarían las Olimpiadas de 1968. Además de este respaldo al colectivo universitario, la exposición otorgaba un espacio de libertad para los artistas emergentes y rupturistas. Un medio alternativo e independiente de los organismos oficiales con el fin de divulgar propuestas creativas heterogéneas. El film procuraba darle visibilidad a la segunda exhibición y a las obras desde una óptica audaz, expeditiva, humorística y paródica. Este se organiza como un documental que intercala segmentos de cámara en mano que recorren el ambiente y reportajes al público y a los artistas participantes en la inauguración de la muestra, junto con escenas centradas en el registro de las piezas artísticas. Todo el recorrido está atravesado por la experimentación estética y narrativa de las bandas de imagen y sonido. Por ejemplo, gran parte de los testimonios que vierten opiniones sobre el evento están intervenidos por sonidos en off en tono burlesco como balbuceos, abucheos o código morse. A las palabras de David Alfaro Siqueiros – representante de un arte al cual se opone la nueva generación de artistas –, que reclama la falta de humanidad en las obras expuestas, se le responde de manera simbólica y crítica con sonidos de chimpancé. En contraposición, la declaración de José Luis Cuevas, portavoz de la renovación y de la propuesta contestataria, se reproduce sin distorsión: “El salón independiente sirve para precisamente independizarse de cualquier ayuda de tipo oficial y demostrar sobre todo que los pintores cuando nos organizamos hacemos las cosas mejor que los organismos oficiales”. Por otra parte, “en la película se insertan una serie de retratos fílmicos de algunos de los pintores, realizados en las salas del MUCA, pero sin público”.⁵⁴ En estas secciones, precedidas por fotografías de los rostros y rótulos con los nombres de los artistas, Brian Nissen, Miguel Felguérez y Vicente Rojo, entre otros, posan junto a sus obras o las manipulan de forma lúdica, mientras la cámara efectúa paneos, barridos y acercamientos en torno a estas piezas. De modo performático, mediante acciones y gestos conectados temáticamente o expresivamente con las obras – el caso de Rojo imitando las formas geométricas de sus pinturas –, los hacedores le añaden un plus de significación a estas, en el marco de un proyecto audiovisual que pretende no sólo documentar los productos artísticos, sino también el espíritu innovador y revolucionario de la muestra. En definitiva, este cortometraje se erige como un film moderno y experimental que documenta y fija en imágenes un evento determinante para la historia de las artes visuales en México, concediéndole un valor patrimonial tanto a la muestra como a las obras plásticas. Esta producción cinematográfica, a partir del montaje de los testimonios, los emplazamientos sobre las piezas y el registro observacional del espacio institucional, permite no sólo difundir y transmitir hacia el futuro dicho fenómeno cultural en sus diferentes aristas, sino que a su vez posibilita la reflexión, re-significación y puesta en valor

⁵⁴ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. La libertad como experimento: el grupo Cine Independiente de México (1968-1972). In: GARCÍA, Pilar y MEDINA, Cuauhtémoc (orgs.). *Un arte sin tutela: salón independiente en México, 1968-1971*. Ciudad de México: Editorial RM, 2018, p. 356.

de un patrimonio artístico local particular en diversos contextos de recepción, conforme el devenir histórico.

Por otra parte, *Robarte el arte* (Juan José Gurrola, 1972) – financiado por la productora independiente Foro 70 – es un documental experimental que termina convirtiéndose en un film-ensayo; un “anti-film, película para leer”, como señala el intertítulo inicial. La propuesta original consistía en narrar las peripecias de Arnaldo Coen – artista plástico perteneciente a la Generación de la Ruptura –, Juan José Gurrola – arquitecto, pintor, cineasta, director de teatro y actor – y Gelsen Gas – director de cine y teatro, productor, actor, escultor y poeta – cuando, en un proyecto conceptual neovanguardista para participar de la muestra documenta 5 en la ciudad de Kassel (Alemania, 1972), “se robaron el arte”. No obstante, gran parte del material filmado dentro de la propia muestra en su sede central, el Museo Fridericianum, se perdió de forma accidental; motivo que justifica y/o refuerza la estructura ensayística del film. Cabe destacar que la exposición documenta es uno de los acontecimientos culturales más importantes de la vanguardia artística, y que “documenta” la escena artística contemporánea con particular interés por la experimentación y la novedad. En consecuencia, el carácter innovador del cortometraje se encuentra en sintonía con el espíritu moderno del evento sobre el que focaliza. El núcleo medular de la película se corresponde con el momento en que los tres artistas “roban” una pieza de la muestra –que resguardan dentro de una carpeta– y la sitúan en una piedra del parque Wilhelmsöhe, con la intención de que sea de libre acceso para el público, denominándola “la primera obra de arte anti-kinética”. Sin embargo, esto sucede al final del relato. El resto del recorrido audiovisual se conforma de los preparativos del hecho, intertítulos multifacéticos sobre fondo negro, recortes de diarios con fases inconexas entre sí y algunas imágenes de la fachada del museo y de ciertas obras exhibidas en el interior. Con respecto a dichas tomas rodadas en el lugar, especial y reiterada atención le brinda el ojo de la cámara a la instalación “Oasis 7” del grupo Haus-Rucker-Co. ubicada en la parte delantera exterior del edificio – una esfera inflable transparente que incluía unas palmeras y asientos para relajarse, accesible desde el primer piso del museo – y a las estatuas que integran la sección superior de la fachada. Luego, a propósito de la muestra desarrollada en el museo se conservó e incluyó de manera intercalada el registro de una obra de grandes dimensiones, otra pieza de corte experimental, una sala vacía y un montaje sucesivo de fotos fijas que captan escenas de algunos de los cuadros expuestos junto al público visitante. Todas estas imágenes, más allá del objetivo primigenio del proyecto audiovisual, se transforman en documentos culturales que rescatan y difunden un patrimonio del presente. Paralelamente, los intertítulos, que ofician como un guión del itinerario, suscitan reflexiones a modo de interrogantes, plasman consignas poéticas y conceptuales, reafirman asimismo el valor documental y patrimonial del film, así como constatan la capacidad y voluntad del mismo para re-significar la muestra, sus obras y el arte de vanguardia en general. Reproducimos aquí los tres enunciados que sustentan estas premisas: “Teníamos en mente robarnos el arte y esconderlo para que en virtud de esta acción tomara nueva forma y de esta manera restituir su verdadero valor de oferta y demanda”; “Caminamos por el museo sin levantar sospechas, pero la cámara de cine nos delataba en parte. En el peor de los casos quedaba un documento de documenta 5 para la posteridad”; “El arte es eventual. La única manera de aprehenderlo es

robándose el evento”. El acto simbólico del robo, junto a la escena final del corto, en la cual los tres artistas colocan tiras de cinta scotch a una escultura en el parque –constituyendo de este modo una nueva pieza artística –, no sólo definen la relación ambigua y conflictiva de los artistas en México con la neovanguardia, sino que al mismo tiempo refuerzan la dimensión puramente subjetiva y dinámica que subyace a todo producto estético, cultural y patrimonial.

En cuanto a la cinematografía brasileña, *Arte pública* (Jorge Siritto de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967) – respaldado por Totem Filmes Ltda. – es el cortometraje menos experimental del corpus general. Con guión de Pedro Escosteguy – escritor y artista plástico cuya postura estético-ideológica se ve ante todo reflejada en los textos iniciales y en la narración en over –, el film se concentra primordialmente en la IX Bienal de São Paulo celebrada entre fines de septiembre y principios de diciembre de 1967. El documental comienza con una cámara movедiza que toma a los visitantes observando a los cuadros y a las instalaciones de la exposición, al tiempo que la voz narradora reafirma el valor del arte público comprendido como un arte que “democratiza el consumo de sus experiencias y de sus mensajes”. El espectador juega un rol esencial en la nueva escena artística, caracterizada por una vanguardia que buscaba incentivar la participación de la audiencia y romper con la pasividad contemplativa, tanto en términos estéticos como políticos. Es por ello que tales imágenes iniciales cobran un sentido particular en virtud de dicho panorama socio-cultural. En una primera parte, la cámara recorre de cerca las obras de la vanguardia internacional. Acto seguido, la vanguardia nacional se hace presente por medio de un montaje de piezas que ocupan la totalidad del cuadro fílmico. Resulta pertinente resaltar que muchas de estas instalaciones innovadoras incluyen juegos ópticos, sonidos experimentales y figuras tridimensionales, por lo que una foto fija no podría reproducir la obra en su real completitud, ni su efectiva recepción por parte del público. De este modo, la documentación audiovisual llevada a cabo por el medio cinematográfico re-patrimonializa el espacio global que alberga el evento y efectúa una puesta en valor de un patrimonio artístico del presente de manera sin igual. Por tanto, como bien sostiene Artur Freitas, “*Arte pública* era, e ainda é, o mais importante registro audiovisual já realizado sobre a vanguarda brasileira dos anos 1960”.⁵⁵ Por otra parte, el film presenta a los máximos exponentes del arte de vanguardia brasileño – como Wesley Duke Lee, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Glauco Rodrigues, Lygia Clark o el propio Pedro Escosteguy –, algunos en el marco de la bienal, y otros en sus talleres particulares, en pleno acto creativo. Todos ellos son introducidos mediante una imagen congelada virada a negativo y un intertítulo con su nombre, en tanto recurso expresivo autoconsciente que se halla en armonía con el contenido artístico contemplado. Una vez más, en esta sección, el registro audiovisual es determinante a la hora de aproximarse con precisión y fidelidad, por ejemplo, a las obras de Escosteguy, que conllevan sonido y movimiento, las cuales son activadas por el propio artista. Hacia el final del cortometraje el carácter patrimonial y el enfoque político del film afloran de forma explícita. Por un lado, en derredor al registro de la pieza de danza performática y efímera de Hélio Oiticica, la voz narradora sostiene que “las obras de vanguardia no apuntan a la

⁵⁵ FREITAS, Artur. Notas sobre o amor: Pedro Escosteguy em Curitiba. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 1, n. 1, Campinas, 2017, p. 132.

perpetuidad". Por consiguiente, la propuesta audiovisual re-significa el arte de vanguardia al fijar en imágenes un acto pensado como fugaz y transitorio. En este caso el valor patrimonial del registro fílmico es incomparable, puesto que "la documentación del arte no es ni la actualización de un evento artístico pasado ni la promesa de una obra de arte que viene, sino que es la única forma posible de referencia a una actividad artística que no puede ser representada de ninguna otra manera".⁵⁶ Por otro lado, en relación a esta misma obra de Oiticica – una danza popular con música rítmica –, para quien el arte debe tomar una posición frente a los problemas sociales, la narración expresa que "el arte público se presenta como funcional, irritante, provocador" y que el "objetivo es lograr un resultado rápido: el estímulo de la percepción sorprendido por la asociación inesperada". Según Artur Freitas, en base a los postulados de Pedro Escosteguy refrendados en el film breve, el arte nacional de vanguardia asume una postura revolucionaria al promover la participación activa del espectador, en estrecha conexión con la lucha contra la pasividad política de la época.⁵⁷

Finalmente, *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977) – o también conocido simplemente como *Di* – es un documental experimental, moderno y provocador, producido por Embrafilme S.A. y el Departamento do Filme Cultural del Ministério da Educação e Cultura, en tanto homenaje del cineasta a su amigo fallecido, el pintor, dibujante y muralista carioca Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo. Este ensayo audiovisual entremezcla diversos estilos, modalidades y materialidades a partir de un montaje fragmentado, rítmico y poético. El mismo, por un lado, registra y difunde de manera rupturista imágenes del velorio del artista ocurrido en el Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro – y a su vez incluye algunas tomas del sepelio –; por el otro, documenta de forma creativa sus pinturas, grabados y dibujos expuestos en esa misma institución – además de recorrer con la cámara algunos catálogos con reproducciones de sus obras. Al respecto, el film le confiere al museo un sentido particular, en cuanto configura un espacio que acoge a dos eventos culturales efímeros a los que se les pretende resaltar o imprimir un carácter estético y patrimonial. Como bien sostiene Rodrigo López, "Rocha exhibe el cadáver tal como el museo exhibe su obra pictórica".⁵⁸ El relato integra, sobre todo en la banda de sonido aunque también en el plano visual, significantes musicales, literarios y cinematográficos pertenecientes a la cultura brasileña, principalmente en torno a la cultura popular carioca⁵⁹, en alusión directa al universo estético de Di Cavalcanti y a su propia persona. En este punto resulta clave el papel del narrador, representado por Glauber Rocha, quien, a través de un ritmo vertiginoso y un estilo periodístico, aglutina y comunica todas estas referencias, además de aportar datos informativos sobre el artista. Por ello, el documental se aleja de sus formas tradicionales desde el instante en que este se vuelve autoconsciente y autorreferencial; por ejemplo, a partir de la lectura del titular de una nota periodística donde se menciona la incomodidad que la filmación del velorio generó en los

⁵⁶ GROYS, Boris. Art in the age of biopolitics: from artwork to art documentation. In: *Art power*. Londres: The MIT Press, 2008, p. 53.

⁵⁷ Ver FREITAS, Artur, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁸ LÓPEZ, Rodrigo. Glauber antropólogo: mal de archivo, del manifiesto *Pau-Brasil* a *Di-Glauber*. *Zama*: Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana, n. 11, Buenos Aires, 2019, p. 64.

⁵⁹ Allí se insertan textos de Federico Moraes y Edison Brenner, versos de Augusto dos Anjos y Vinícius de Moraes, una pieza musical de Heitor Villa-Lobos y participa el actor Antônio Pitanga, entre otras figuras.

familiares del difunto⁶⁰ o de la participación performática del cineasta en las exequias y en la muestra, tratando de cubrir en parte su identidad. Esta conjunción entre lo popular y lo moderno que se manifiesta en la estructura y el contenido del film remite análogamente a la figura de Di Cavalcanti. Este fue el impulsor de la Semana de Arte Moderno de 1922, asimiló influencias de las vanguardias europeas y también se dedicó a temáticas populares de índole nacional, en especial favelas y obreros. Asimismo fue reconocido por sus retratos de mulatas, en tanto signo de la identidad brasileña. De este modo, dicha dualidad puede apreciarse en las secuencias destinadas a documentar la obra plástica del artista. En primer lugar, tanto los cuadros y dibujos exhibidos como las reproducciones en el catálogo son registrados por una cámara excéntrica y movidiza, por medio de movimientos bruscos y pendulares, a través del uso del *zoom* y el difuminado, en sintonía con la cadencia del montaje y la narración en *over*. Por momentos el dispositivo fílmico pareciera adentrarse en las piezas. Se acerca tanto a las mismas que logramos percibir desde ángulos poco comunes la textura del trazo, procedimiento que le aporta un plus de significación patrimonial al documento visual. La mayoría de estas abordan el tópico del mulato. Por otra parte, el recurso de la ficcionalización, con la intervención en la muestra y en la ceremonia de dos actores vinculados temática y/o expresivamente con el artista, permite re-significar la obra plástica y el valor cultural de Di Cavalcanti, a la luz del tributo cinematográfico. De un lado, el actor afro-brasileño Antônio Pitanga baila una samba en la sala del museo, como si fuera una figura popular que brota de uno de estos cuadros. Del otro, la actriz Marina Montini, que ofició de modelo para el personaje de la mulata en el último tramo de la carrera del artista carioca, no sólo se hace presente en el velorio y en el funeral, sino que la propuesta audiovisual le otorga un encuadre protagónico. En definitiva, por lo expuesto, este film breve re-valoriza y re-patrimonializa la obra y la vida de Di Cavalcanti ya que, en palabras de Bárbara Igor Ovalle, “sienta las bases para el renacimiento del artista a través de sus propias cenizas, lo que para los efectos del homenaje se traduce en la perpetuación de su legado a través de fragmentos, extensiones de su vida que trascenderán su muerte física”.⁶¹

Particularidades y divergencias en torno a la corriente del film sobre arte en Brasil y en México

A lo largo de este artículo, por medio del análisis comparado, hemos pretendido desentrañar las especificidades de la corriente del film sobre arte en México y en Brasil en el curso de la modernidad cinematográfica y la renovación del campo cultural, en términos estéticos, institucionales y patrimoniales. En una primera instancia abordamos sintéticamente las transformaciones suscitadas en el terreno de la cultura y el arte en los dos países durante las décadas del cincuenta y del sesenta, en pos de enmarcar el dinamismo de las esferas artísticas y el surgimiento del cine moderno. Luego mencionamos y nos concentramos en algunas entidades que sustentaron, legitimaron y difundieron la renovación del cine, por fuera del ámbito industrial: de un lado, la Dirección General de Difusión

⁶⁰ La exhibición del film estuvo prohibida por daños morales, a pedido de la hija adoptiva del artista, hasta 2003.

⁶¹ IGOR OVALLE, Bárbara. Di Glauber-Di Cavalcanti: trayecto analítico de un homenaje poético. *Eikon: Journal of Semiotics and Culture*, n. 9, 2021, Covilhã, p. 36.

Cultural, la Filmoteca y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México, y los grupos Nuevo Cine y Cine Independiente; del otro, la Facultad Nacional de Filosofía do Río de Janeiro, el Centro Popular de Cultura, la empresa estatal Embrafilme, la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo y varias productoras independientes. Allí pudimos observar por igual la primacía del film de corta duración y del modelo documental para iniciar la renovación expresiva y semántica de los respectivos cines nacionales. En cuanto al desarrollo concreto del film sobre arte hemos constatado, en el caso de México, el peso de la universidad en el impulso de dicha producción por sobre el sustento independiente y la prevalencia de la experimentación estética moderna en detrimento de la función descriptivo-pedagógica. Con respecto a Brasil, advertimos un equilibrio entre el respaldo institucional – de la mano del Instituto Nacional de Cinema Educativo – y el financiamiento de pequeñas productoras independientes, así como la preponderancia del carácter divulgativo y la puesta en valor de lo popular por encima de la exploración manifiesta del lenguaje; si bien la renovación del lenguaje fílmico se vislumbra en la mayoría de las obras, sobre todo en aquellas concebidas a partir de mediados de la década del sesenta en adelante. Estas diferencias responden a contingencias contextuales en torno a cómo cada cinematografía reconfiguró sus bases en oposición a la industria fílmica y en relación a qué tipo de actores y expresiones del campo cultural decidieron colocar el foco de atención. No obstante, ambas demostraron una voluntad por rescatar, documentar, revalorizar y difundir un patrimonio artístico y cultural nacional.

En segunda instancia, examinamos un corpus de cortos sobre arte mexicanos y brasileños con el propósito de problematizar las categorías tradicionales acerca de esta tendencia, descubrir los recursos modernizadores y reflexionar sobre el valor patrimonial del medio audiovisual. Estos films abordan y registran creativamente exposiciones o muestras de arte en un marco institucional acaecidas en un lapso cercano al de la difusión de dichas producciones cinematográficas. A diferencia de las tipologías de la dramatización de la pintura y del cine procesual⁶², esta modalidad le concede al espacio que contiene y vincula a las obras un papel fundamental. De este modo, planteamos tres premisas que atravesaron el análisis y que nos permitieron justificar los objetivos propuestos y confirmar las hipótesis formuladas. En principio, los cortos analizados llevan a cabo un proceso de documentación y patrimonialización de la cultura⁶³ al fijar en imágenes las obras de arte y los eventos que las albergan. Pese a ello, la documentación del arte no se erige como un mero registro pasivo e inocuo, puesto que aquella está acompañada e intervenida por un montaje poético y explícito, la manipulación de la banda sonora, la presencia de una cámara autónoma, la ficcionalización, la participación performática de los artistas y otros procedimientos modernistas que tornan a los films productos estéticos de valía propia. En el corpus mexicano, lo innovador y provocador del arte atendido se ve directamente correspondido por la experimentación del lenguaje y el enfoque crítico; en tanto que en la selección brasileña, si bien la reflexión en torno al dispositivo fílmico se hace presente, la preeminencia de la cultura popular y la reivindicación de lo nacional en el arte contemplado determinan un equilibrio entre lo

⁶² Ver PEYDRÓ, Guillermo G., *op. cit.*

⁶³ Cf. HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel, *op. cit.*

moderno y lo popular en el nivel formal y el campo de sentido. Por otra parte, los cuatro cortos están centrados en piezas artísticas al interior de exhibiciones, comprendidas estas en tanto actos efímeros y transitorios cuyo registro inmediato posibilita apreciarlos como un patrimonio del presente⁶⁴ y bajo la óptica del tiempo cultural⁶⁵, ya que los productos fílmicos efectúan una puesta en valor cultural de estos procesos artísticos y procuran asentarlos en la memoria audiovisual nacional. Las cuatro muestras comentadas tuvieron un rol esencial en el desarrollo y devenir de los respectivos ámbitos culturales en el período estudiado, por lo que su conservación en términos visuales guarda una importancia histórica inconmensurable. Por último, la documentación e intervención audiovisual subjetiva de las exposiciones, en donde el espacio institucional que conecta a las obras e involucra a la recepción de la audiencia adquiere una función protagónica, hacen posible la re-significación de las piezas. Estas trascienden su autonomía artística para formar parte de un proyecto estético más amplio, el cual re-patrimonializa ese espacio museístico otorgándole un nuevo valor cultural a dichos fenómenos artísticos, lo que permite revisar y reinterpretar tales procesos históricos a la luz de estos documentos audiovisuales testimoniales. Profundizar en estas aristas será, probablemente, una tarea que emprendemos en próximas publicaciones.

Artigo recebido em 14 de abril de 2023. Aprovado em 17 de julho de 2023.

⁶⁴ Cf. COLIN, Clement, *op. cit.*

⁶⁵ Ver FONTAL MERILLAS, Olaia, *op. cit.*

Modelos virreinales e intelectualidade decimonônica:
el germen de la construcción de la categoría
“colonial” en Chile (1813-1911)



Beato Gil de Boncellas (Serie el Santoral Dominicano), dos irmãos Cabrera e Manuel Palacios. 1841, fotografia do autor (detalhe).

Antonio Marrero Alberto

Doutor em História da Arte pela Universidad de La Laguna (ULL-Espanha). Professor do Departamento de História da Arte e Filosofia da ULL. Autor, entre outros, do livro *Arte de retorno: retroalimentación artística e Historia Cultural en el ámbito atlántico* (siglos XVI-XIX). Buenos Aires: Akal, 2022. amarrera@ull.es

Modelos virreinales e intelectualidad decimonónica: el germen de la construcción de la categoría “colonial” en Chile (1813-1911)*

Viceregal models and 19th century intellectuality: the germ of the construction of the “colonial” category in Chile (1813-1911)

Antonio Marrero Alberto

RESUMEN

En el presente artículo abordaremos la formación del constructo de lo colonial en Chile entre 1813 y 1911, año de creación del Instituto Nacional en Santiago y fecha de inauguración del Museo Histórico Nacional en la misma ciudad, respectivamente. Lo expresado por la intelectualidad residente en Santiago en el siglo XIX, imbricada en una situación post-independientista cargada de aires republicanos, junto con el apego por el lenguaje colonial manifestado por las clases trabajadoras, establecen una convivencia de maneras, modelos, lecturas y formas, que ofrecen una doble realidad y que se mezclan, funden y transitan de la mano durante el marco cronológico propuesto. A partir de la reflexión sobre los textos producidos en Chile, pretendemos dimensionar tanto la construcción de un ideario generalizado del concepto “colonial” como su mutación y transformación para dar cabida a ambas realidades mencionadas.

PALABRAS CLAVE: colonial; Chile; siglo XIX.

ABSTRACT

In this article we will address the formation of the colonial construct in Chile between 1813 and 1911, the year the National Institute was created in Santiago and the inauguration date of the National Historical Museum in the same city, respectively. What was expressed by the intelligentsia residing in Santiago in the 19th century, imbricated in a post-independence situation charged with republican airs, together with the attachment to the colonial language manifested by the working classes, establish a coexistence of ways, models, readings and forms, that offer a double reality and that mix, merge and travel hand in hand during the proposed chronological framework. From the reflection on the texts produced in Chile, we intend to measure both the construction of a generalized ideology of the “colonial” concept, as well as its mutation and transformation to accommodate both mentioned realities.

KEYWORDS: colonial; Chile; 19th century.



Pensar el patrimonio colonial en Chile conlleva, inevitablemente, un atento análisis acerca de aquellos estudios y fuentes que han contribuido a la construcción de un ideario histórico-artístico que orbita en torno al concepto “colonial”, tanto en el país austral, como en los demás territorios americanos que fueron incorporados al imperio español.

* Este trabajo se enmarca dentro del Postdoctorado de Excelencia Junior titulado Arte de retorno: techumbres mudéjares policromadas y retroalimentación artística entre las Islas Canarias, México, Ecuador y Bolivia (siglos XVII-XVIII), fruto del convenio entre la Universidad de La Laguna, la Fundación Bancaria La Caixa y la Fundación Bancaria CajaCanarias.

Antes de continuar, debemos precisar que entendemos el concepto “colonial”, no sólo como la producción artística desarrollada entre la conquista de América y la independencia de las colonias, lo cual puede resultar muy reduccionista y dejar fuera de estudio aspectos fundamentales para entender dicho patrimonio. Es por ello que postulamos que el estudio de la categoría también implica abordar las obras de arte que, siguiendo maneras y lenguajes propios de los siglos XVII y XVIII, continúan gestándose a lo largo del siglo XIX. Así mismo, podemos plantear el estudio del término desde una perspectiva decimonónica, en cuanto al constructo que se genera a partir de los textos publicados y como este ideario permea en la sociedad, en el caso de estudio que nos compete, la chilena.

Lo expresado por la intelectualidad residente en Santiago en el siglo XIX, imbricada en una situación post-independentista cargada de aires republicanos, junto con el apego por el lenguaje colonial manifestado por las clases trabajadoras – léase, la mayoría de la población capitalina – establecen una convivencia y/o coexistencia de maneras, modelos, lecturas y formas, que ofrecen una doble realidad y que, al contrario de lo que pudiera pensarse, se mezclan, funden y transitan de la mano durante el marco cronológico propuesto. A partir de la reflexión sobre los textos producidos en Chile, pretendemos dimensionar tanto la construcción de un ideario generalizado del concepto “colonial”, como su mutación y transformación para dar cabida a ambas realidades mencionadas.

En la convicción metodológica de que la adopción de un lenguaje artístico concreto no responde únicamente a cuestiones de gusto y tendencias, nos proponemos investigar una realidad bilateral profundamente interconectada que da cuenta de la efervescencia cultural del siglo XIX, que marca el desarrollo y riqueza patrimonial chilena contemporánea y, al mismo tiempo, gesta un ideario colectivo que permea en todos los estratos y contextos, hasta condicionar la visión que en la actualidad se tiene del periodo colonial y de todo aquello que con él se vincula.

La elección del marco cronológico en el que desarrollar nuestro artículo, responde a dos hitos relacionados con la Independencia de Chile, las nuevas estructuras educativas, la exposición pública de piezas coloniales y la apertura de museos en Santiago: en 1813 se crea el Instituto Nacional y en 1911 abre sus puertas en Museo Histórico Nacional, ambos en la capital. No olvidemos que otro momento importante en el conocimiento y gestación del concepto “colonial” coincide con la Exposición del Coloniaje de 1873. Dentro de este segmento temporal, consideraremos nuestras fuentes documentales.

Contexto decimonónico e intelectualidad en Santiago de Chile

Una de las maneras de implementar los ideales republicanos en el siglo XIX chileno, fue a través de las reformas educacionales, influenciados por líderes y pensadores como Simón Bolívar, José de San Martín, Bernardo O'Higgins, Camilo Henríquez, Manuel de Salas y Juan Egaña. En la generación siguiente, intelectuales como José Victorino Lastarria, Benjamín Vicuña Mackenna, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Miguel Luis Amunátegui y Andrés Bello, compartirán las opiniones detractoras, condescendientes y apasionadas con el pasado colonial. Impregnados estos de

un sentimiento que los elevaba a la condición de herederos directos de los próceres de la patria, se propusieron terminar de implantar los nuevos ideales post-independentistas por medio de reformas educacionales. Cabe destacar el discurso del mencionado Lastarria, el cual da buena cuenta de lo dicho:

Ya veis, señores, que Chile, así como las demás repúblicas hermanas, se ha encontrado de repente en una elevación a que fue impulsado por la lei del progreso, por esa lei de la naturaleza, que mantiene a la especie humana en un perpetuo movimiento expansivo... Nuestros padres no labraron el campo en que echaron la democracia, porque no pudieron hacerlo, se vieron forzados a ejecutar sin prepararse; pero la jeneración presente, más bien por instinto que por convencimiento, se aplica a cultivarlo; parece que se encamina a completar su obra.¹

En este mismo sentido, contamos con las palabras de Subercaseux, cuando afirma que “el discurso de la elite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos: se trata de educar y civilizar en el marco de un ideario ilustrado, en sus vertientes republicana y liberal”.² Conscientes de que, históricamente, la educación del individuo pasa por la enseñanza en los ideales deseados, los esfuerzos se centrarán en aplicar las reformas y cambios necesarios para alcanzar dichos fines:

Si bien la independencia produjo menos cambios de los que corrientemente se suele creer, no hay duda de que en lo cultural significó una ruptura consciente con el pasado. En efecto, ella representó una modificación en los hábitos mentales y una apertura hacia las novedades intelectuales y hacia lo extranjero, de preferencia los Estados Unidos, en un primer momento, y Francia más adelante. En los miembros mejor dotados de la sociedad santiaguina, la formación ilustrada que poseían, fuertemente anclada en los tópicos del siglo XVIII, los hizo especialmente receptivos a innovaciones de todo orden. La idea del progreso se percibe ahora como factible y de pronta ejecución. Para ello debe, en primer término educarse al sector dirigente y también al pueblo.³

En este contexto, se plantea la creación del Instituto Nacional en 1813, que funde cuatro instituciones preexistentes que son el Convictorio Carolino, el Seminario de Santiago, la Real Universidad de San Felipe⁴ y la Academia de San Luis.⁵ Aunque pudiera generar dudas el hecho de que tres son instituciones religiosas, esto no hace sino remarcar la intención que nace, desde todas las organismos, de avanzar en los postulados republicanos y la búsqueda de una identidad nacional como país independiente. Aun así, el Instituto no olvida el pasado colonial e intenta rescatar aquello que considera positivo para sus objetivos. Un claro ejemplo en la línea de este proyecto es la permanencia de los cursos de dibujo, los cuales ya se realizaban desde los tiempos de la Academia

¹ LASTARRIA, José Victorino. *Discurso de incorporación a la Sociedad de Literatura*. Santiago de Chile: Imp. de M. Rivadeneyra, 1842, p. 5 y 6.

² SUBERCASEUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* (vol. II). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011, p. 13.

³ CRUZ, Carlos Alberto y SILVA, Fernando. *Raíces de una ciudad: Santiago, siglo XVI-XIX*. Santiago de Chile: Mar del Sur, 1980, p. 30.

⁴ Ver MEDINA, José Toribio. *Historia de la Real Universidad de San Felipe de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Impr. Universo, 1928.

⁵ Ver BENIGNO Cruz, Domingo et al. *El Seminario de Santiago*. Santiago de Chile: Impr. Revista Católica, 1907, y FRONTAURA ARANA, José Manuel. *Historia del Convictorio Carolino*. Santiago de Chile: Impr. Nacional, 1889.

de San Luis⁶ y ayudarían en la gestación de un gusto estético determinado: “Con la idea de que el dibujo – o el arte – forma el gusto, idea que ya estaba presente en Manuel de Salas, nos encontraremos muchas veces durante el siglo XIX. Y podemos considerarla análoga, hasta cierto punto, a las voluntades de formar ciudadanos o formar la nación, más cuando tenemos en cuenta el cariz pedagógico de la idea de “formación”.”⁷

Sin lugar a duda, fue fundamental la figura de Manuel de Salas, que recordemos, formó parte del grupo que redactó la constitución provisoria de 1812 durante el gobierno militar de José Miguel Cabrera. Tanto en su empeño por crear una academia de dibujo, como en su adhesión a los ideales republicanos, residen las bases de las reformas educativas mencionadas y de la necesidad de la formación en Artes, aspectos ambos que tuvieron protagonismo en los planes de estudio que él mismo propuso para la institución.⁸ La creación de una Comisión de Educación en los primeros años de la República, denota un interés por generar un aparato que controle y articule el ámbito educativo y cultural.

A este propósito nos parece esclarecedor citar la segunda estrofa del himno del Instituto Nacional escrito por Eduardo Moore en 1913 y con música de Ismael Parraguez⁹, en la que la Institución es orgullosamente proclamada la detentora de la antorcha que guía a Chile lejos del dominio hispano: “Arriba, institutanos, nuestro colegio es cuna/ de todo cuanto llaman chilena ilustración/ pues cupo al instituto la espléndida fortuna/ de ser el primer foco de luz de la nación”.¹⁰

Uno de los hitos históricos que avalan la idea de que la herencia colonial no acaba con la Independencia, sino que permanece viva en el ideario común, es el encargo de numerosos lienzos de procedencia quiteña por parte de la Recoleta Dominica en el siglo XIX, lo cual rivaliza en tiempo con la admiración que en la élite santiaguina despiertan los artistas europeos y sus obras. Se hace evidente una cuestión tremendamente dicotómica en cuanto a la percepción de la obra de arte y su aceptación dependiendo del estrato social que se ocupe. Mientras las clases más bajas siguen leyendo en clave colonial, los sectores más privilegiados, en un intento por dejar atrás siglos de dominación hispana, miran ávidos de experiencias a países culturalmente pujantes en esa época, destacando Francia e Italia.

⁶ Es de mención la sucesión de instituciones que encuentran iniciativas para su creación y perpetuación en el siglo XIX, tales como: la creación de la primera Academia de Pintura en 1849, la Escuela de Artes y Oficios creada el mismo año, la primera cátedra de arquitectura iniciada en 1850 y el Museo Nacional de Pintura fundado en 1880, que adopta su nombre actual de Museo Nacional de Bellas Artes al trasladarse de manera definitiva al Palacio de Bellas Artes, en 1910.

⁷ BERRÍOS, Pablo *et al.* *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago de Chile: LOM, 2009, p. 47.

⁸ Cf. CINELLI, Noemi. *Pintura, Independencia y Educación. La evolución de las Bellas Artes chilenas en el siglo XIX. Cuadernos de Historia del Arte*, n. 29, Mendoza, 2017.

⁹ Ver VILLEGAS VERGARA, Ignacio. *Dibujo y enseñanza en Chile*. En: VILLEGAS VERGARA, Ignacio *et al.* (eds.). *Dibujo en Chile (1797-1991): variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales*. Santiago de Chile: LOM, 2017.

¹⁰ La trascendencia de la enseñanza de las Artes se observa en la Escuela de Artes y Oficios que, junto con la Academia de San Luis, se consideran los antecedentes de la actual Universidad de Santiago. Cf. CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. *La Escuela de Artes y Oficios*. Santiago de Chile: OchoLibros, 2014.



Figura 1. Beato Gil de Boncellas (Serie el Santoral Dominicano). Taller de los Hermanos Cabrera y Manuel Palacios. 1841, óleo sobre lienzo, 217 x 247 cm.

Fruto de esa pervivencia del arte colonial es la adquisición del ciclo pictórico anteriormente mencionado. Aunque se trata de pinturas, los antecedentes documentales arrojan luces sobre el fenómeno de la declinación del arte quiteño. En el libro de *Acuerdos del consejo* conventual se lee:

En 29 de abril de 1837 el muy reverendo padre Vicario General fray Matías Fuenzalida reunió a los reverendos padres del Consejo y les propuso si sería conveniente encargar a Quito, con don Antonio Palacios, algunos lienzos de pintura para adornar nuestros claustros, los cuales se reducían a la vida de nuestro fundador y santos de la Orden, siendo por todos ochenta y tres, todos fueron de parecer que se comprasen, principalmente por lo moderado del precio que era a sazón de veinte pesos cada cuadro.¹¹

El desprecio hacia las creaciones locales, incluyendo la imaginería quiteña, comienza a ser un fenómeno cada vez más extendido, lo cual se puede comprobar en expresiones como la que sigue: “Que la educación que se recibe en los talleres de nuestros artistas es imperfecta nadie puede dudarlo, siendo cierto, como hemos constatado, que muy pocos son los buenos que hay entre nosotros”.¹² La idea de la imperfección del arte quiteño llegó a convencer a los

¹¹ *Libro de acuerdos del consejo*, 29 de abril de 1837, Archivo del Convento de la Recoleta Dominica de Santiago (ACRDS), Santiago de Chile.

¹² *Revista Católica* 106, Santiago, 22 oct. 1846, apud SÁNCHEZ GAETE, Marcial. *Historia de la Iglesia en Chile: los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*, v. III. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2015, p. 696.

mismos artistas y comerciantes de esa ciudad ecuatoriana. En un aviso periodístico del año 1854, el suscriptor parece disculparse por las deficiencias de su arte: “Ninguna de estas obras puede compararse ni sobreponerse a las de la Europa, pero tienen en sí el mérito singular de ser lo mejor que produce la América del Sur en este ramo, sin más modelos, ni premios, ni estímulos que las inspiraciones del genio y el influjo de una naturaleza industriosa y fecunda”.¹³



Figura 2. Beato Gonzalo de Amarante (Serie el Santoral Dominicano). Taller de los Hermanos Cabrera y Manuel Palacios. Ca. 1837-1841, óleo sobre lienzo, 204 x 234 cm.

Ante este panorama en declive, aunque nos ha dejado obras coloniales tardías de innegable valor, Chile se convierte, auspiciado por familias pudientes y por el sentimiento republicano, en meta privilegiada de teóricos y artistas extranjeros que, con su producción y forma de hacer, abren un abismo insalvable entre los nuevos aires europeos que llegan al territorio y el pasado hispano, contando con pocos apoyos para el arte producido en la capitanía.¹⁴

A esto sumamos los catálogos de las bibliotecas chilenas, los cuales permiten reconstruir la circulación de ideas acerca del arte a mediados de la

¹³ *El Mercurio*, Valparaíso, 17 nov. 1854, s./p. (aviso comercial).

¹⁴ Un ejemplo de uno de estos intentos es la Exposición del Coloniaje de 1873. Ver VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Catálogo razonado de la esposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en septiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*. Santiago de Chile: Imprenta del Sud-América de Claro i Salinas, 1873a.

decimonovena centuria. Por ejemplo, en el libro *Chef-D'Oeuvres de l'antiquite sur les beaux arts, monuments précieux de la religion de Grecs & de Romains*, publicado en París el año de 1784 y registrado en el catálogo de la biblioteca de Mariano Egaña, se pueden encontrar observaciones acerca de la belleza del mármol, habituales en los textos de finales del siglo XVIII y de la primera mitad del siglo XIX.¹⁵ En el *Voyage en Italie* de La Lande, cuya segunda edición de 1786 se encontraba en la biblioteca del mencionado Egaña, se utiliza en varias ocasiones la expresión “beau marbre” para referirse a la materialidad de un edificio o una escultura.¹⁶ Algo semejante ocurre en la edición de 1843 del *Handbook for travellers in central Italy* que formaba parte de la biblioteca de Vicuña Mackenna.¹⁷

Numerosos son los testimonios de intelectuales que avalan lo expuesto: Monseñor Eyzaguirre y sus descripciones del templo de Santo Domingo en Popayán¹⁸ y su manifiesta admiración por la Catedral de Bogotá, edificio de clara inclinación clasicista diseñado por Domingo de Petrés y construido entre 1807 y 1823¹⁹; los viajes de Sarmiento y sus reflexiones sobre la ornamentación propia de las iglesias romanas²⁰; el diario de viaje de Vicuña Mackenna y sus observaciones sobre Roma, en las que podemos encontrar algunas de sus inclinaciones estéticas.²¹



Figura 3. Interior de la Catedral de Bogotá-Colombia. Domingo de Petrés. 1807 y 1823.

¹⁵ Ver POCELIN DE LA ROCHE-TILHAC, Jean Charles. *Chef-D'Oeuvres de l'antiquite sur les beaux arts, monuments précieux de la religion de Grecs & des Romains*, v. II. París: chez l'auteur, 1784, p. 187.

¹⁶ En la edición de 1786 las referencias son las siguientes: LA LANDE, Joseph Jérôme. *Voyage en Italie*. París: Chez le Veuve Desaint, 1786, v. III, p. 154, 164 y 416; v. IV, p. 177, 184, 326 y 448; v. V, p. 236 y 338; v. VI, p. 200, 202, 332 y 333.

¹⁷ Cf. CRISTI, Mauricio. *Catálogo de la biblioteca i manuscritos de D. Benjamín Vicuña Mackenna*, v. II. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1886, p. 248.

¹⁸ Ver EYZAGUIRRE, José Ignacio. *El catolicismo en presencia de sus disidentes*, v. II. Santiago de Chile: Librería de Garnier Hermanos, 1857, p. 88.

¹⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 218.

²⁰ Ver SARMIENTO, Domingo. *Viajes en Europa, África i América*. Santiago de Chile: Impr. Julio Belín i Cia., 1849, p. 412.

²¹ Ver VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Páginas de mi diario durante tres años de viaje*. Santiago de Chile: Imprenta del Ferrocarril, 1856, p. 238, 242 y 244.

Igualmente, es interesante el testimonio que recogen las actas del Cabildo de la Catedral de Santiago acerca del “restablecimiento de la antigua anda vestida de género vendría a esterilizar los esfuerzos de cuarenta años por desterrar de las iglesias las imágenes vestidas de género”.²² Monseñor Orrego se hace cargo de las críticas del secularismo a los excesos de la piedad católica, reconociendo que “el culto externo ha dado origen a mil absurdas, ridículas y detestables supersticiones”.²³ También se pronuncia José Victorino Lastarria, afirmando que “el fervor con que el colono se entregaba al culto externo i a la práctica de sus supersticiones, no puede inducirnos a creer que este poseía realmente las virtudes cristianas”.²⁴ Amunátegui achaca al culto teatral instaurado por los jesuitas la tragedia del incendio del año 1863, deteniéndose a describir críticamente su capacidad para cultivar “las alucinaciones de la fantasía estimulada por la devoción i por los fervores ardorosos de la sensibilidad que conmovían los objetos religiosos”. A su juicio, la falta de atención a las consideraciones de la razón “los arrastraba a conceder una importancia decisiva a los aparatos de un culto pintoresco, dramático i aún artificioso”.²⁵

Retomando lo expresado anteriormente, la intelectualidad chilena decimonónica se muestra despectiva con el pasado colonial. A pesar de su minoría numérica frente al resto de la sociedad, la trascendencia de sus opiniones no debería extrañarnos, pues controlan las imprentas, la educación y los medios de difusión. Es por esto que los juicios contra el dominio español fueron habituales en los años inmediatos a la Independencia. El abogado Juan Egaña manifiesta en sus *Cartas pehuenches*, publicadas el año 1819, que la nación se debe construir sobre bases enteramente nuevas, descartando el legado de España, “porque ellos no han poseído mayor cultura, ni han permitido alguna en nuestros países, procediendo a destruir, sin aprovecharse, la que encontraron en los indígenas”.²⁶

Resulta muy esclarecedor lo expuesto por Barra en 1858, en su reflexión sobre la situación de toda América:

I. Dormía la América sin esperanzas de despertar; su suelo vírjen estaba cubierto aun con los cadáveres de sus propios hijos, a los cuales acababan de sacrificar la avaricia y el furor de los conquistadores; las leyendas i baladas de la Europa cantaban sus riquezas, sus vírjenes, sus flores i sus aguas [...]

Capítulo III. Méjico.

II. La avaricia i un despotismo frio i calculado formaban las bases políticas de la administracion colonial [...]

Capítulo VII. Chile.

I. La historia del coloniaje en nuestro país no es mas que una serie de batallas sangrientas entre españoles i araucanos. [...] Valdivia creia que el origen de todos los males que aflijian a los españoles i que ocasionaban la continuidad de la guerra no era

²² *Libro de Actas del Cabildo*, 8 nov. 1887, Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Santiago de Chile, v. 14.

²³ ORREGO, José Manuel. *Tratado de los fundamentos de la fe*. Santiago de Chile: Impr. del Conservador, 1857, p. 73.

²⁴ LASTARRIA, José Victorino. *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile*. Santiago de Chile: Impr. del Siglo, 1844, p. 113.

²⁵ AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. El templo de la Compañía de Jesús en Santiago de Chile. *Revista de Santiago*, n. 1, Santiago de Chile, 1872, p. 51.

²⁶ EGAÑA, Juan. *Cartas pehuenches*. Santiago de Chile: Imprenta del Gobierno, 1819, p. 2.

otro que la base de su sistema colonial. En efecto, al partir a Chile no les movía mas estímulos que la esperanza de obtener hermosas adjudicaciones de tierras i gran número de indios con que cultivarlas i trabajar en las minas.²⁷

En el caso del teórico Luis Miguel Amunátegui, se inscribe en una larga lista de pensadores que defendieron la libertad individual frente a la excesiva injerencia del Estado²⁸, promoviendo la secularización de una sociedad en la que la Iglesia tenía una significativa influencia²⁹, juzgando el período colonial como una etapa caracterizada por la ignorancia de la población y percibiendo como un rasgo característico de la administración española su desinterés por el progreso social y económico.³⁰

La oligarquía chilena fue consciente de la necesidad de poner al pueblo en sintonía con el proyecto nacional, para lo cual fue necesario inculcar la visión de que el pasado colonial era una rémora para el progreso de la nación. En 1844 se presentó en la Universidad de Chile una memoria escrita por José Victorino Lastarria, titulada: *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*. El texto está colmado de expresiones negativas respecto del período colonial, tales como: “La influencia fatal de la España y de su sistema en nuestras costumbres e inclinaciones”³¹ o “las tinieblas del coloniaje”.³² El escrito fue comentado por Andrés Bello, alabando su carácter científico y criticando su falta de imparcialidad, manteniendo esa visión negativa del sistema colonial español: “Encadenaba las artes, cortaba los vuelos al pensamiento, cegaba hasta los veneros de la fertilidad agrícola; pero su política era de trabas y privaciones, no de suplicios ni sangre”.³³

En 1845, se publicó en Valparaíso el libro de otro argentino, el intelectual y político Juan Bautista Alberdi. Se trata de *Veinte días en Génova*. El autor, al analizar las esculturas de mármol y bronce que pudo ver en las iglesias de la capital de la Liguria, afirma que no es posible compararlas con “los toscos y groseros trabajos de escultura que conocemos por acá”.³⁴

Los sectores más cultos de la sociedad comenzaron a manifestar su desprecio hacia lo que consideraban formas anticuadas. Especialmente representativas de esta reacción son las expresiones vertidas por Miguel Luis Amunátegui en sus *Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile*, publicado el año 1849: “Nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños”.³⁵ En la misma dirección apuntan los comentarios del argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien vivió en Chile

²⁷ BARRA, Miguel de la. *Compendio de la historia del coloniaje e independencia de América*. Santiago de Chile: Imprenta Chilena, 1858, p. 3-58.

²⁸ Cf. SUBERCASEUX, Bernardo, *op. cit.*, p. 21.

²⁹ Cf. SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la República?: política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 44-47 y 199-219.

³⁰ Cf. SUBERCASEUX, Bernardo, *op. cit.*, p. 10.

³¹ LASTARRIA, José Victorino, *op. cit.*, p. 134.

³² *Idem, ibidem*, p. 124.

³³ BELLO, Andres. *Investigaciones sobre la influencia de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*. Memoria presentada a la Universidad en sesión solemne de 22 de septiembre de 1844, por don José Victorino Lastarria. En: SCARPA STRABONI, Roque Esteban (ed.). *Antología de Andrés Bello*. Santiago de Chile: Fondo Andrés Bello, 1970, p. 83.

³⁴ BAUTISTA ALBERDI, Juan. *Veinte días en Génova*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Imprenta La Tribuna Nacional, 1886, v. 2, p. 299.

³⁵ AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. *Apuntes sobre lo que han sido las bellas Arte en Chile*. *Revista de Santiago*, n. 3, Santiago de Chile, 1849, p. 44-52.

cerca de veinte años, al comparar el arte romano con el arte barroco hispanoamericano: “La artística Roma se cubriría la cara de vergüenza, si viera erigidos en alto algunos de nuestros crucifijos, con sus formas bastardas que rebajan la dignidad del Hombre Dios”.³⁶ Para Sarmiento las esculturas locales “con sus caras pintadas y sus arreos de jergón o brocato, exponen a los espíritus elevados a caer en el error de los iconoclastas”.³⁷ Interesante es la descripción de los altares de la iglesia de San Agustín en Santiago, publicada el año 1904 por el sacerdote Víctor Maturana: “Los altares eran un bosque de columnas: unas derechas y otras torcidas, unas arrancando de sus propios zócalos, otras de cabezas de ángeles, llegando todas a una cornisa, en cuyos bordes se contemplaban serafines de piernas colgantes y en actitudes más bien cómicas que religiosas”.³⁸

Pedro Lira en su artículo de 1865, “Las Bellas Artes en Chile”, al referirse a la abundancia de pintura quiteña en las iglesias y claustros de Santiago señala: “la vista cotidiana de tanto cuadro debía hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrando el ojo a ver toda clase de defectos y ninguna belleza”.³⁹

El sínodo de Ancud de 1851 dedicó la segunda constitución a las imágenes de los santos, manifestando una clara intención de suprimir las imágenes vestidas y se ordena a los párrocos “que jamás permitan se expongan a la adoración pública, en sus iglesias ni en ninguna capilla de sus curatos, semejantes imágenes indecentes, imperfectas o defectuosos”.⁴⁰ El comentario de Manuel Concha en 1871 es aún más explícito cuando se refiere a la “imponente sencillez” con que se han ejecutado los nuevos altares de la iglesia de San Francisco “pintados i dorados con gusto i sin recargazón de mal jénero que con frecuencia se notan en la mayor parte de los templos”.⁴¹ El cronista serenense se indignaba ante el aspecto de las pinturas coloniales de la sacristía de la Iglesia de San Francisco, “adornada con lienzos pintados con tan relajado gusto, que están clamando por arder en un auto de fe con honra y prez del noble arte de la pintura”.⁴²

Usado anteriormente, el término *colonialaje* cobra protagonismo cuando Benjamín Vicuña Mackenna organiza la exposición homónima en Santiago. Se hace evidente, parafraseando a Vicuña, la necesidad y posibilidad de avanzar una vez aceptado e interiorizado un pasado que forme parte del ideario común chileno, en el cual, de Norte a Sur, el hombre podía verse reflejado y por ende sentirse incluido: “Agrupar estos tesoros mal conocidos, clasificar estos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida exterior del colonialaje con sus propios ropajes, i prestarle, mediante la investigación i el método una vida pasajera para exhibirla a los ojos de un

³⁶ SARMIENTO, Domingo, *op. cit.*, p. 414.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 412.

³⁸ MATURANA CORTÍNEZ, Víctor. *Historia de los agustinos en Chile*, v. II. Valparaíso: Imprenta Valparaíso de Federico T. Lathrop, 1904, p. 498.

³⁹ LIRA, Pedro. *Las bellas artes en Chile*. *Anales de la Universidad de Chile*, 28, Santiago de Chile, 1865, p. 276.

⁴⁰ RETAMAL, Fernando. *El primer sínodo chileno de la época republicana: Ancud 1851*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile/Facultad de Teología, 1983, p. 126.

⁴¹ CONCHA, Manuel. *Crónica de La Serena: desde su fundación hasta nuestros días, 1549-1870*. La Serena: Editorial Universidad de La Serena, 1871, p. 223.

⁴² *Idem*.

pueblo inteligente pero demasiado olvidadizo, hé aquí la mira filosófica de este propósito".⁴³

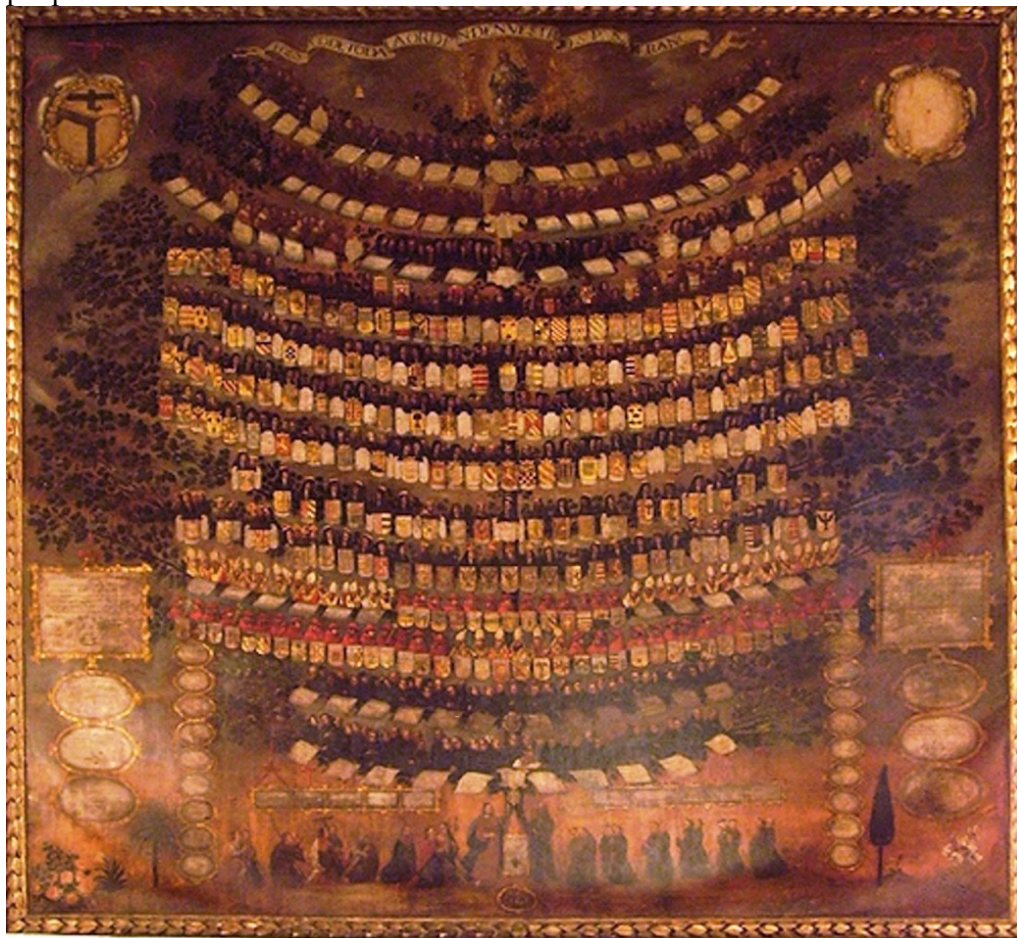


Figura 4. Árbol genealógico de la orden franciscana. Epílogo de la orden de N. P. S. Francisco. Círculo de Espinosa de los Monteros. 1723, óleo sobre lienzo, 380 x 395 cm.

En el mismo documento, el autor sigue con las palabras que reportamos a continuación: “así podríamos nosotros resucitar el coloniaje con sus estrecheces i su jenerosa opulencia, su nostalgia moral y su pobreza de medios, i exhibir su esqueleto vestido con sus propios i ricos atavios i desmedrados harapos ante la luz de la civilización que hoi nos vivifica i nos engrandece”.⁴⁴

En el *Tratado de poesía chilena* de Valderrama, el tono y contenido del mismo documento quedaron claros desde la introducción: “No he elejido por tema del presente trabajo ninguno de esos grandes episodios históricos que, arrancados de las sombrías pájinas del coloniaje o de las gloriosas jornadas de nuestra emancipacion, hacen palpar el pecho de indignacion o de entusiasmo”.⁴⁵ En la primera parte del mismo libro se refiere a la obra de Alonso de Ercilla, *La Araucana*, el autor afirmaba que

Natural era, pues, que los que en la época del coloniaje se ocupaban en rendir culto a las musas, buscasen en la Araucana, a la vez que un modelo que imitar, un consuelo a su

⁴³ VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Catálogo razonado de la exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en septiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*, op. cit., p. 343 y 344.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ VALDERRAMA, Adolfo. *Bosquejo histórico de la poesía chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Chilena, 1866, p. 5 y 6.

situación: que harto consuelo necesita el que mira subyugada a su patria i se siente esclavo aun en las inaccesibles profundidades de sus bosques. El poema de Ercilla, que pinta con tanta grandeza la lucha titánica de un pueblo salvaje que defiende su independencia, aun contra la civilización, i que derrama con prodigalidad la sangre de sus venas para defender la pobre tienda en que duerme el hijo de su amor, no podía menos de agradar a los que mas tarde debian aprender lo que vale la libertad.⁴⁶

Artistas y modelos virreinales en el Chile republicano

Si trazamos, a grandes rasgos, un panorama en cuanto a la compraventa de piezas de raigambre colonial en el territorio chileno, podríamos afirmar que los santeros locales trabajaban para demandantes de menor cultura y escasos recursos, mientras que los trabajos de los artistas quiteños adquiridos por fieles con una mejor formación cultural y mayor nivel adquisitivo. La investigadora ecuatoriana Alexandra Kennedy⁴⁷ aborda la relación artística entre Quito y Chile, afirmando que durante el siglo XVIII se importaban sólo la cabeza y las manos de la imagen, el resto era elaborado *in situ*. La posterior migración de artistas quiteños a Chile, particularmente durante la primera mitad del siglo XIX, se tradujo en la organización de talleres que produjeron imaginería religiosa en la zona central hasta bien entrado el siglo.

La presencia de estos artistas itinerantes se explicaría en primer lugar por la inestabilidad política y económica de Ecuador, más prolongada que la chilena. Los artistas se vieron obligados a trasladarse personalmente para buscar compradores y desarrollar en otros sitios su trabajo artístico. Perú, Colombia y Chile fueron los principales destinos. Hernán Rodríguez, en su artículo “Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX”, reconoce a tres escultores que producían tallas quiteñas en la cuarta década del siglo: el chileno Telésforo Allende y los quiteños Pedro Palacios e Ignacio Jácome, activos en Santiago en torno al año 1844.⁴⁸ Pereira Salas agrega el nombre de Pedro Blanco, quien, junto a Ignacio Jácome, tenía su taller en el Portal Tagle.⁴⁹

La situación de la zona central y norte de Chile, en torno a 1840, ofrecía condiciones atractivas para los artistas quiteños. Como se ha indicado, en Chile existía una demanda de esculturas religiosas no satisfecha por la oferta local. Perdido el oficio que Santelices transmitió a su hijo y yerno, el medio local se vio restringido a los imagineros populares, cuya calidad artística no satisfacía a los comitentes más exigentes. Fue la oportunidad de revertir la disminución de adquisiciones que se debió producir mientras funcionó el taller de Santelices y con mayor razón, al deteriorarse las condiciones económicas del país. Los artistas quiteños, como a mediados del siglo XVIII, volvieron a servir los encargos de mayor jerarquía. La diferencia es que ahora la escultura quiteña tiene

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 29.

⁴⁷ Ver KENNEDY TROYA, Alexandra. Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile – siglos XVIII y XIX. *Historia*, n. 31, Santiago de Chile, 1998, p. 98.

⁴⁸ Ver RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán. Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n. 100, Santiago de Chile, 1989, p. 337.

⁴⁹ Ver PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 36.

representantes comerciales en Chile y, en algunos casos, como los mencionados artistas ecuatorianos instalan sus talleres en Santiago, Valparaíso o Concepción.⁵⁰



Figura 5. *María Magdalena*. Anónimo quiteño. Siglo XVIII, madera policromada y estofada. Iglesia parroquial, Pisco Elqui-Chile.

Los testimonios de su presencia en la zona central abundan y se pueden seguir a través de los avisos comerciales que publican en los periódicos: “Pinturas en lienzo y escultura de Quito. Se dará cumplimiento en un plazo limitado, según la obra de entidad, asegurándolas en lienzo, que tendrán mucho aprecio aún de las romanas, las demás como constan las de venta, que se halla en Santiago en la tienda de don Cayetano Malacrida, casa del señor Valdivieso esquina de Plaza de Armas y en Valparaíso en la tienda de don Bartolo Carvajal, Plaza del Puerto”.⁵¹

Otro aviso del año 1844 da cuenta de la presencia en Santiago de dos escultores quiteños que anuncian su traslado a la ciudad de Concepción: “Los que suscriben, escultores quiteños, tiene el honor de avisar al respetable público de Santiago que las personas que les hayan favorecido y que en la actualidad tengan algunas obras en su tienda, pueden pasar por ellas, pues se les espera hasta el término de los meses. Avisan también que teniendo una contrata en el Sur,

⁵⁰ La recuperación de la demanda por esculturas quiteñas fue efímera. Al promediar el siglo XIX, la llegada de artistas europeos y la propaganda anti barroca produjo un rápido declive de los talleres de escultura en madera.

⁵¹ *El Mercurio*, Valparaíso, 2 sep. 1842, s./p. (aviso comercial).

piensan retirarse dejando su taller a cargo de Telésforo Allende, profesor del mismo arte. Ignacio Jácome y Pedro Palacios”.⁵²

Dos años después se lee el siguiente aviso en *El Mercurio*: “Efigies de Quito. Se venden Cristos y niños para nacimientos de todas clases y lienzos, a precios muy moderados, en la planchada al lado de la Botica del señor Leyton”.⁵³ En el año 1848, Manuel Palacios, probablemente comerciante, publicó el siguiente aviso en el periódico *El Progreso*: “Manuel Palacios pone en conocimiento del público que acaba de llegar con un selecto surtido de efigies quiteñas; se compone de cuadros iluminados y santos esculpidos, trabajados con el mayor gusto y propiedad. Las personas que necesiten algunos de estos objetos pueden concurrir a la calle de la Nevería en una de las tiendas del señor Valdivieso”.⁵⁴ Son numerosas las referencias en prensa al trasiego comercial de obras que, de raigambre colonial, encuentran compradores en Chile en el siglo XIX.



Figura 6. *Genealogía de Santo Domingo de Guzmán*. Antonio Palacios, Ascencio Cabrera y Nicolás Cabrera. 1838, óleo sobre lienzo, 210 x 239 cm.

Finalmente, en 1911 se procedió a la apertura del Museo Histórico Nacional en la casa de la familia Urmeneta (ubicada en la calle Monjitas), aunque se trasladaría a su emplazamiento actual, el Palacio de la Real Audiencia, en 1982. Pero el germen de este museo se encuentra en la Exposición del Coloniaje

⁵² *Idem, ibidem*, 18 nov. 1844, s./p.

⁵³ *Idem, ibidem*, 7 nov. 1846, s./p.

⁵⁴ *El Progreso*, Santiago de Chile, 8 dec. 1848, s./p. (aviso comercial).

organizada por Vicuña Mackenna en el antiguo Palacio de los Gobernadores (hoy, sede del Correo Central) que entronca con lo que mencionamos anteriormente. En 1874, a partir de la colección expuesta en dicha exposición, se abrió el museo histórico en el Castillo de Hidalgo (Cerro de Santa Lucía), donde las obras podían ser visionadas. Sería en 1911 cuando, próximos a celebrarse el centenario de Chile, se realizarían las gestiones necesarias para la creación del emblemático Museo Histórico ubicado en la Plaza de Armas de Santiago.

La elección de este museo se debe al rico acervo colonial que contiene en sus diversas salas. Aunque existan otras instituciones museísticas que cuentan con piezas coloniales destacables⁵⁵, el Museo Histórico Nacional se erige emblemático en esta área de la historia chilena.⁵⁶ Las piezas expuestas servirán como ejemplo visual y tangibilizador de las teorías postuladas a partir del análisis riguroso y pormenorizado de los textos expuestos previamente, cobrando así una nueva dimensión que asocia a la obra de arte a valores, no sólo históricos, sino a corrientes de pensamiento y teoría del arte en Chile.

En definitiva, debido a la Independencia chilena del territorio español entre los años 1813 y 1911, la élite intelectual chilena hace patente su necesidad de volver sus ojos a los países europeos que, pujantemente, están marcando la senda a seguir en un mundo en constante cambio (especialmente, Francia e Italia). Al mismo tiempo, el gran grueso de la clase trabajadora, ajena a corriente ilustradas y cambios filosóficos y de pensamiento, sigue fiel a los modelos coloniales que se democratizaron a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Mecidos por aires republicanos, Chile intenta encontrar su lugar como territorio independizado, al mismo tiempo que busca nuevos modelos y lenguajes artísticos que forjen una historia del arte nacional que los identifique, intentando alejarse, infructuosamente, de la marca hispana, de hondo e imborrable calado durante la Edad Moderna.

Artigo recebido em 1º de maio de 2023. Aprovado em 14 de julho de 2023.

⁵⁵ Son dignos de mención el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de la Merced, el Museo del Carmen en Maipú, la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, etc.

⁵⁶ Ver ALVARADO, Isabel y MATTE, Diego (eds.). *Museo Histórico Nacional*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2011.

Um modernismo, duas ditaduras: a vertente conservadora do modernismo brasileiro e as políticas culturais autoritárias ao longo do século XX



Semana de Arte Moderna,
de Louise Dutra, 2022,
fotografia (detalhe).

Marcos Napolitano

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017. napoli@usp.br

Um modernismo, duas ditaduras: a vertente conservadora do modernismo brasileiro e as políticas culturais autoritárias ao longo do século XX

One modernism, two dictatorships: the conservative stream of Brazilian modernism and authoritarian cultural policies

Marcos Napolitano

RESUMO

As políticas culturais das duas ditaduras que marcaram o século XX brasileiros – o Estado Novo (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985) estão intimamente associadas a uma determinada vertente do modernismo brasileiro, aqui tomado como uma agenda de intervenção cultural por parte de setores da elite letrada, e não como um movimento programático coeso. Essa vertente pode ser nomeada como um “modernismo conservador”, em que pese a aparente contradição do termo, e foi caracterizada pela defesa de um novo lugar do intelectual como mediador entre Estado e sociedade, pela defesa da democracia racial e pelo nacionalismo cívico e integrador dos vários regionalismos brasileiros, devidamente depurado das experiências mais radicais, estética e politicamente falando, do modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: modernismo; Brasil; modernismo de direita; Brasil: história cultural.

ABSTRACT

The cultural policies of the two dictatorships that marked the Brazilian twentieth century – the Estado Novo (1937-1945) and the military dictatorship (1964-1985) are closely associated with a certain strand of Brazilian modernism, as an agenda for cultural intervention by part of sectors of the literate elite, rather than as a cohesive programmatic movement. This strand can be named as a “conservative modernism”, despite the apparent contradiction of the term, and was characterized by the defense of a new place of the intellectual as a mediator between State and society, by the defense of racial democracy and by civic and moderate nationalism, seek a junction of the various Brazilian regionalisms. The “conservative modernism” was purged of the most radical experiences, aesthetically and politically speaking, often related to the modernist avant-gard.

KEYWORDS: modernism; Brazil; rightwing modernism; Brazil: cultural history.



O estudo da perspectiva de direita sobre o legado modernista, longe de se constituir em uma denúncia do desvirtuamento dos belos ideais progressistas de ruptura e renovação de 1922, talvez revele uma vertente de política cultural oficial mais vigorosa do que se supõe, uma espécie de cartilha para neutralizar os efeitos de radicalismo político e ruptura estética que também, de alguma maneira, estavam ligados ao campo mais progressista do modernismo brasileiro.

O termo “modernismo”, ao longo do século XX brasileiro, serviu para orientar a ação de artistas e intelectuais de diversas correntes políticas, à

esquerda e à direita, em busca de novas formas de expressão estética, alguns em diálogo direto com as vanguardas internacionais, orientados pela busca de um idioma cultural comum a todas as classes sociais, raças e regiões que foram o arquipélago cultural brasileiro. Quase todas as vertentes do modernismo eram críticas à mera emulação da cultura burguesa cosmopolita e às visões históricas pessimistas sobre o Brasil pautadas pelo racismo eugênico e arianista, muito forte no meio intelectual e científico entre fins do século XIX e a década de 1930. Estes dois eixos da crítica modernista – os estrangeirismos culturais e o arianismo racista – se expressaram na busca de uma cultura nacional-popular sem os rigores estéticos e convenções impostos pelos cânones academicistas eurocêntricos e pelo ideal da mestiçagem racial e cultural que deveria ser assumido pelas novas elites e nortear a nação brasileira no processo de modernização que então se esboçava. Compartilhando estes eixos programáticos, o modernismo brasileiro foi assumido por diversos intelectuais e artistas orientados por valores estéticos, ideológicos e políticos diversos, oscilando à direita e à esquerda, espalhados por diversas regiões brasileiras.¹ Apesar desta dispersão regional, o modernismo paulista protagonizado sobretudo por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ocupou um papel central na articulação do movimento em nível nacional, bem como na sua consagração institucional.

A partir dessa perspectiva de análise, algumas questões são fundamentais: Qual seria o papel histórico do modernismo para os projetos autoritários que marcaram o século XX brasileiro, sobretudo aqueles que estiveram no poder entre 1937 e 1945 e entre 1964 e 1985? Foram meros ornamentos intelectuais de projetos anticulturais, como quer certa memória progressista em torno do movimento? Foram agentes de legitimação político-ideológica? Foram formuladores de políticas culturais contraditórias e complexas? Ou uma combinatória de tudo isto?

Os debates em torno do centenário da Semana de Arte Moderna já colocaram sob uma perspectiva crítica a autoimagem de um movimento nacionalmente coeso, esteticamente disruptivo e visceralmente nacionalista. No seu lugar, a revisão historiográfica sobre o modernismo tem denunciado o “paulistocentrismo” das narrativas consagradas, a fragilidade da ruptura pretendida pela Semana de 22 e as contradições do nacionalismo cultural propagado pelos artistas do movimento. No lugar do “paulistocentrismo” que, supostamente, teria sequestrado o movimento modernista, o debate do centenário tem enfatizado a presença de núcleos regionais modernistas², ou a premência do Rio de Janeiro como lugar da “modernidade” antes mesmo da mítica semana.³ O caráter meramente ideológico do modernismo paulista que se arvorou em falar em nome da nação para ocultar seu profundo regionalismo também tem sido apontado pelos autores.⁴ Para problematizar o caráter disruptivo no campo estético do legado modernista (visão reforçada por artistas progressistas e radicais nos

¹ Ver COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, e FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens*. In: PRIORE, Mary del e GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

² Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de *op. cit.*

³ Cf. CARDOSO, Rafael. *Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correo da Manhã (1924-1937)*. *Revista História*, n. 172, São Paulo, jan.-jun., 2015.

⁴ Cf. FOOT-HARDMAN, Francisco. *A ideologia paulista e os eternos modernistas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2022.

anos 1960 e 1970), a nova crítica tem problematizado a suposta relação direta entre modernismo e vanguarda.⁵ Por fim, o nacionalismo visceral que formou a autoimagem do movimento dá lugar a uma perspectiva mais matizada, demonstrando a permanência da influência estrangeira em vários artistas modernistas.⁶

Os trabalhos que se debruçaram sobre a vocação autoritária dos modernistas, sobretudo a partir dos anos 1980, se concentraram nas críticas ao nacionalismo (sobretudo, o apego ao chamado “nacional-popular”). Vale dizer que a historiografia intelectual se concentrou nos grupos intelectuais de direita, focando suas matrizes fascistas, católicas ou positivistas, sem explorar a fundo suas conexões com o modernismo histórico.⁷ Entretanto, alguns trabalhos dos anos 1980 já apontavam algumas contradições dos projetos modernistas brasileiros e suas relações com um autoritarismo atávico das elites brasileiras, sem prejuízo das grandes realizações estéticas dos artistas ligados ao movimento.⁸

Na visão oficial elaborada por intelectuais conservadores ligados às duas ditaduras que marcaram o século XX brasileiro – o Estado Novo e a ditadura militar – os elementos mais críticos e a vertente progressista do modernismo brasileiro foram matizados ou neutralizados enquanto potencial de ruptura estética e ideológica, enfatizando-se a descoberta da identidade nacional adormecida, a defesa acrítica do folclore, a celebração do patrimônio colonial ligado ao poder e a defesa da mestiçagem racial como elo entre classes e raças. O foco central do olhar da direita está mais voltado para a suposta “independência cultural” conquistada pelo modernismo do que na ruptura estética sempre relacionada ao movimento. Essa independência teria orientado uma maior aproximação do artista e do intelectual com o povo, sob o rótulo geral de “modernismo”, sob a benção do Estado tutor da nacionalidade. Assim, foram elaborados os principais pontos da agenda modernista de direita que pautaram as políticas culturais das duas ditaduras: 1) integração nacional em termos territoriais e simbólicos, se contrapondo à ideia de Brasil como um conjunto de arquipélagos regionalistas desconexos e autocentrados; 2) oficialização da mestiçagem como base da “democracia racial” e “democracia social” à brasileira, que, contraditoriamente, prescindia da própria democracia política; 3) busca de uma identidade nacional-popular que servisse de contrapeso à inexorável modernização capitalista diluidora do “homem brasileiro” tradicional e desintegradora dos laços orgânicos idealizados para sustentar o tecido social (religião, hierarquias sociais, costumes, sociabilidades tradicionais).

Parto de uma premissa de que não foi a ação de políticos profissionais inescrupulosos, nem tampouco o “Estado”, como ente abstrato e apartado da

⁵ Cf. JACKSON, Kenneth D. As molduras do modernismo. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos, 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

⁶ Cf. MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁷ Ver BEIRED, Jose L. *Sob o signo da nova ordem: intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Loyola, 1999, FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, LENHARO, Alcir. *A sacralização da política*. Campinas: Papyrus, 1986, e CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papyrus, 1998.

⁸ Ver CONTIER, A. *Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo: Edições Verona, 2020, e WISNIK, José Miguel. *Getúlio da paixão cearense*. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

vida social, que inventou um modernismo de direita e cooptou intelectuais inocentes e bem-intencionados. A vertente modernizadora do autoritarismo brasileiro, predominante nas duas ditaduras do século XX se nutriu de formulações e equações culturais em grande parte herdadas da própria agenda mais ampla do modernismo, criada pelos próprios intelectuais que protagonizaram o movimento nos anos 1920, posteriormente transformada em uma espécie de modernismo “oficial”. O “oficialismo” calcado nessa agenda ocupou espaço, sobretudo, nas chamadas “estruturas culturais conservadoras” que acomodavam modernistas e antimodernistas, dentre as quais se destacavam o Conselho Federal de Cultura, os institutos históricos e geográficos (a começar pelo próprio IHGB) e a Academia Brasileira de Letras.⁹

O modernismo conservador e suas formações e movimentos – tais como o grupo Bandeira, grupo da Anta, modernismo católico do grupo Festa – esteve presente nas instituições da burocracia federal varguista, permitindo a intelectuais conservadores ou francamente autoritários, fazer a ponte entre o “Brasil legal” e o “Brasil real” que os liberais e seu formalismo jurídico não logravam (conforme a crítica de Oliveira Viana), sob a tutela do Estado e das elites. A linguagem e o vocabulário modernistas em torno do “novo”, frequentemente esvaziados de sentido propriamente de ruptura e experimentalismo, permitia a construção de uma ideologia integracionista e orgânica em torno da ideia de brasilidade. Tratava-se de um modernismo esvaziado do sentido de vanguarda, sem ruptura e sem democratização cultural efetiva.

O modernismo entre o progressismo e o conservadorismo

Os modernistas de direita e os intelectuais autoritários tradicionais (antimodernistas) dos anos 1920 e 1930 tinham muitos pontos em comum, o que pode encobrir suas diferenças. Ambas as correntes partilhavam de uma visão cultural de “nação orgânica”, em termos de classes, raças e regiões, que deveria expressar o Brasil como ente espiritual resultado de forças históricas que se harmonizaram desde o descobrimento e portavam uma singularidade civilizacional histórica. Para ambos, modernistas conservadores ou intelectuais tradicionais não modernistas, a repressão política e a política cultural do Estado nacional deveriam servir de contrapeso ao processo desagregador e universalista da inevitável modernização econômica influenciada pelo capitalismo internacional. O crescimento de uma classe operária, urbana, sem os devidos contrapesos de uma tutela ideológica e cultural, colocariam em risco a suposta “harmonia social” herdada do passado. Finalmente, esses intelectuais tinham em comum uma visão política dirigista, centrada no Estado nacional como árbitro de conflitos internos ao corpo social e condutor dos processos políticos nacionais, auxiliado por intelectuais tutores das elites e do povo.

Por outro lado, a diferença básica entre intelectuais modernistas e tradicionais era a abertura dos modernistas para a incorporação de uma cultura popular oral como base para uma nova cultura nacional brasileira. Vale lembrar que, para os tradicionalistas antimodernistas, não havia propriamente um

⁹ Cf. CUNHA, Diogo. *A Academia Brasileira de Letras durante a ditadura militar: os intelectuais conservadores entre cultura e política*. Curitiba: Appris, 2019.

“povo” no Brasil, mas um amontoado anômico de gentes sem caráter, racialmente decaída e sem identidade, a ser moldada no futuro pelo branqueamento e pela educação moral das massas. Talvez, essa seja a maior diferença no seio do campo intelectual conservador, o que permitia a intelectuais que reivindicavam o modernismo um novo tipo de interlocução com um novo tipo de Estado nacional, construído após 1930, que também buscava, ao seu modo, uma nova relação de poder com as massas populares urbanas.

Sem prejuízo dessas miradas críticas sobre a história e a memória do modernismo, cujo balanço mais aprofundado acerca dos seus argumentos e contradições foge aos limites deste artigo, não seria errôneo constatar que as imagens e valores consagrados em torno do modernismo pautaram intelectuais e artistas ao longo do século XX brasileiro. Em outras palavras, a palavra “modernismo” galvanizou um conjunto nem sempre homogêneo de produções artísticas e projetos de intervenção cultural. Mais do que um conjunto coeso e programático de valores estéticos ou ideológicos, as linhagens modernistas se constituíram em torno de pautas identificáveis, mas um tanto genéricas, tais como a busca da identidade nacional-popular, a defesa dos intelectuais e artistas como arautos da brasilidade e o papel do Estado como lugar de ação cultural. As respostas e posicionamentos em torno dessa pauta é que traçaram os limites entre o modernismo conservador e o que eu chamo do modernismo “progressista” e “radical”.¹⁰ Além disso, as experiências artísticas e intelectuais em torno do significado do modernismo também ensejaram disputas sobre a memória do movimento.

Neste último ponto, em meio à diversidade de núcleos modernistas que proliferaram no Brasil desde os anos 1920, podemos identificar duas narrativas básicas, construída em grande parte pelos próprios protagonistas do movimento, mas que se tornaram as bases da memória social sobre o movimento.

A narrativa hegemônica, dominante principalmente no meio universitário paulista, nos meios de comunicação e nos sistemas artísticos e culturais vê no modernismo e no seu evento fundador – A Semana de Arte Moderna de 1922 ocorrida em São Paulo – a conquista da liberdade estética vocacionada para a ruptura evolutiva das linguagens artísticas e para a consolidação de um novo estágio de engajamento do artista com a sociedade brasileira em busca de uma identidade nacional. Nessa linha de interpretação, a ida de muitos artistas e intelectuais modernistas para a burocracia estatal da cultura criada nos anos 1930 durante o regime autoritário liderado por Getúlio Vargas – como Villa-Lobos, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, entre outros – não esvaziou o caráter contestatório e inovador do movimento e foi vista mais um processo de cooptação por parte de políticos ou pela natureza classista dos intelectuais brasileiros à época, filhos empobrecidos das oligarquias agrárias.¹¹

¹⁰ Aqui utilizo o conceito de radicalismo proposto por Antonio Candido, que não se confunde com o uso que a palavra tem no senso comum, sinônimo de extremismo ideológico. Para Cândido o radicalismo é uma família política comum no Ocidente que se situa à esquerda do liberalismo e à direita do socialismo. Defende a emancipação nacional, a autodeterminação dos povos, a aliança de classes em nome do progresso social inclusivo, mas rejeita o internacionalismo proletário e a luta de classes como princípio de ação política. Ver CANDIDO, Antonio. *Radicalismos. Estudos Avançados*, v. 4, n. 8, São Paulo, 1990.

¹¹ Cf. MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



Constituiu-se, assim, um imaginário, chancelado pela tradição acadêmica dominante, de um modernismo brasileiro conectado às “vanguardas artísticas” disruptivas, deixando na sombra as vozes mais conservadoras que reivindicavam um “modernismo contido”, sem os “excessos” das vanguardas.¹² Esta tensão parece ter sido resolvida pela crítica literária e pela crítica de artes entre os anos 1960 e 1970, problematizando e, em alguma medida, expurgando do “projeto moderno brasileiro” os desvios estéticos que impuseram certo “retorno à ordem” nas décadas de 1930 e 1940. Apesar dessa perda de espaço e prestígio junto à classe média produtora de cultura de vanguarda, o viés conservador do modernismo manteve-se presente nas políticas oficiais por mais tempo do que supõe nosso imaginário social em torno do movimento.

A presença de intelectuais que se consideram herdeiros do modernismo nas diversas burocracias de Estado e instituições culturais oficiais e para oficiais, acabou por fundamentar uma narrativa oficial, dominante entre as elites intelectuais associadas ao Estado. Essa narrativa entende o modernismo como um momento fundacional na “redescoberta” de uma brasilidade orgânica, gestada desde os tempos coloniais, mas que estava adormecida e recalcada na história por causa das elites estrangeiradas que dominaram o país até os anos 1930. O novo intelectual modernista deveria sistematizar a identidade adormecida e disseminá-la por toda a sociedade, através da ação do e no Estado nacional.¹³ Nessa linha narrativa, o modernismo seria menos uma vocação de ruptura criativa e liberdade estética orientado para o futuro, e mais a busca de uma conciliação entre as tradições orgânicas que formaram o “povo brasileiro” ao longo de cinco séculos e o processo inevitável de modernização capitalista, a ser conduzido por uma elite intelectual dirigista. Ou seja, o modernismo brasileiro seria menos vanguardista, em termos estéticos, e mais “inovador”, em termos culturais, incidindo no reposicionamento da elite intelectual brasileira.¹⁴

Se o modernismo da tradição crítica e acadêmica pode ser associado ao campo ideológico da esquerda (com todos os matizes e polissemia que esta palavra pode sugerir), o modernismo oficial se inclina mais para o campo das direitas. Entre ambos, a busca da identidade nacional e popular é um ponto em comum, com maior ou menor grau de radicalidade estética. Mesmo compartilhando a luta para afirmar uma identidade nacional e popular “moderna”, as duas grandes linhagens do modernismo brasileiro experimentam muitas divergências.

O modernismo mais à esquerda, situando-se entre o radicalismo progressista e o socialismo, dá mais espaço às tensões internas na constituição histórica e social do “povo” na definição da identidade nacional brasileira. O lugar do artista e do intelectual, embora muitas vezes se arvore como arauto desta nação-povo, não se define como apartado das lutas políticas mais amplas na direção de um efetivo protagonismo dos movimentos populares.

¹² Cf. GOES, Maria Lívia Nobre. O modernismo contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, n. 23, 2021.

¹³ Cf. LAHUERTA, Milton. Intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena e COSTA, Wilma (orgs.). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora Unesp/Fapesp, 1997.

¹⁴ Cf. JACKSON, Kenneth, *op. cit.*

O modernismo de direita que se afirmou no final dos anos 1920 está muito mais focado no civismo, no nacionalismo integrador de regiões e raças, corolário da “modernização conservadora” que superasse o atraso, mas também impedisse a revolução. Sua primeira corrente autodenominou-se movimento verde-amarelista, tendo como principais nomes Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. Não por acaso, os dois primeiros se tornaram importantes quadros intelectuais do Estado Novo e o último criou a Ação Integralista Brasileira, versão local do fascismo. Vale ressaltar que muitos intelectuais artistas e protagonistas e herdeiros do modernismo histórico dos anos 1920 não seguiram o caminho da direita conservadora, permanecendo dentro das linhagens liberais, radicais progressistas ou mesmo aderindo ao socialismo. Alguns poucos modernistas, como o grupo da Antropofagia, seguiram o caminho da esquerda mais radical e do internacionalismo, mas não foi este o eixo dominante no modernismo brasileiro que aderiu às políticas do Estado autoritário.

Os grupos modernistas autoritários e politicamente conservadores tampouco se constituíam um bloco homogêneo. São identificáveis, ao menos, algumas vertentes tais como: 1) Integralistas (Plínio Salgado, Câmara Cascudo); 2) Nacionalistas autoritários (Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia) 2) Católicos modernistas (Grupo Festa, Cecília Meirelles, Jorge de Lima). Além destes, é incontornável a figura de Gilberto Freyre e seu luso-tropicalismo, se não se constituiu propriamente em uma vertente coletiva identificável, influenciou o debate do século XX brasileiro e internacional, com apropriações ideológicas diversas.

As posições desses grupos, vistas em seu conjunto, fundamentaram uma visão cultural conservadora que alimentou o nacionalismo autoritário brasileiro de corte modernista. Para eles, o Brasil constituía um ente espiritual repousado no tempo histórico que fundamenta uma sociedade orgânica, cujo povo é “jovem” e ainda está em formação. Como corolário desse processo, a formação racial do Brasil era vista como plural e harmônica, confluindo para uma mestiçagem sob o predomínio civilizatório eurocêntrico, garantido pela elite letrada branca. Esse elemento foi particularmente importante para que a nova elite que se via como modernista se desviasse do determinismo geográfico negativo, do arianismo e da eugenia negativa, tão presentes nos textos de intelectuais influentes à época, como Renato Kehl ou Oliveira Viana. Outro elemento comum do modernismo conservador é a adesão a uma espécie de “geografia afetiva” do território nacional que fundamentava o ente espiritual “Brasil”, vista em sua diversidade regionalista na forma um conjunto de paisagens e gentes plurais e unas a um só tempo. O folclore, como campo de estudos associado a essa sensibilidade nacional e popular conservadora, era o método central que deveria conhecer e preservar as formas tradicionais criadas pelas comunidades populares para superar seus conflitos internos e externos, como o sincretismo cultural e religioso e a sublimação das privações e opressões cotidianas. Por fim, estes grupos modernistas conservadores viam no Estado Nacional a força centrípeta que deveria regular as políticas culturais, centradas na defesa do patrimônio histórico-arquitetônico, na formalização do folclore nacional-regional, na promoção de uma educação cívica que harmonize o passado com a modernização inerente à vocação econômica brasileira.

Muitas dessas marcas ideológicas já estavam presentes no Manifesto verde-amarelista de 1929, assinado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, marco inaugural de um modernismo assumidamente conservador:

A Nação é uma resultante de agentes históricos. O índio, o negro, o espadachim, o jesuíta, o tropeiro, o poeta, o fazendeiro, o político, o holandês, o português, o índio, o francês, os rios, as montanhas, a mineração, a pecuária, a agricultura, o sol, as léguas imensas, o Cruzeiro do Sul, o café, a literatura francesa, as políticas inglesa e americana, os oito milhões de quilômetros quadrados...[...] Temos de aceitar todos esses fatores, ou destruir a Nacionalidade, pelo estabelecimento de distinções, pelo desmembramento nuclear da ideia que dela formamos [...] Como aceitar todos esses fatores? Não concedendo predominância a nenhum [...]. Não há entre nós preconceitos de raças. [...] Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas.¹⁵

Em 1935, o cardápio musical da “Noite cultural” da Ação Integralista Brasileira, liderada por Plínio Salgado, incorporava peças de Radamés Gnattali claramente inspiradas nas propostas de Mário de Andrade e Villa-Lobos, sugerindo elos com a Semana de Arte Moderna, e sublimando as tensões raciais em nome de uma nacionalidade “orgânica e telúrica”.¹⁶ Ao mesmo tempo, o discurso inaugural de Rodolpho Josetti, secretário nacional de Educação e Cultura Artística da AIB, desancava as “aberrações” da arte moderna que tudo “deforma e enfeia”.¹⁷ Esse evento e os discursos a ele ligados, exemplificam a relação contraditória entre conservadores de extrema direita e o modernismo. Por um lado, defendiam uma sublimação do “bataque” (título de uma das peças apresentadas), diluído pela dicção modernista, devidamente desprovido da síncope e dos timbres de percussão que remetessem à África. Por outro, o modernismo entendido como estética de ruptura com a tradição era criticado como “neurose” e “extravagância”.¹⁸

As trajetórias individuais de inúmeros membros desses grupos não são coerentes ao longo do tempo, não sendo incomum a migração de indivíduos entre diversas essas correntes ou mesmo entre posições de direita e de esquerda ao longo das várias décadas nas quais o modernismo deu o tom de atuação da intelectualidade brasileira, numa espécie de síndrome de Paulo Martins, o intelectual agônico glauberiano de *Terra em transe*. Exemplos dessa migração não faltam. Gilberto Freyre, inicialmente um crítico do Estado Novo getulista, tornou-se ainda mais conservador a partir do final dos anos 1940, quando se assumiu como ideólogo do luso-tropicalismo. Alceu Amoroso Lima era um modernista agnóstico nos anos 1920, tornando-se prócer do catolicismo conservador dos anos e terminando sua trajetória intelectual nos anos 1960 como um liberal-democrata crítico do regime militar. Lima nunca abriu mão do modernismo no campo estético, embora criticasse a “versão radical” do

¹⁵ SALGADO, Plínio, DEL PICCHIA, Menotti e RICARDO, Cassiano. Manifesto verde-amarelista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 maio 1929.

¹⁶ Cf. TOWNSEND, Sarah. Os elos do modernismo. *Revista Brasileira de História*, v. 42, n. 90, São Paulo, 2022.

¹⁷ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 136.

¹⁸ Cf. *Idem*.

movimento que vinha de São Paulo.¹⁹ Mário de Andrade temperou seu catolicismo conservador com valores liberais, não sem flertar com as políticas culturais do comunismo soviético no final da vida. O pensamento de Mário, sobretudo depois da traumática experiência como burocrata de segundo escalão no Rio de Janeiro, se politizou e se interrogou ainda mais sobre a função social da arte e dos intelectuais.²⁰ Esse olhar crítico, presente na famosa conferência de 1942, foi um elo importante entre o grande nome do modernismo paulista e a juventude de esquerda da *Revista Acadêmica* no Rio de Janeiro e do grupo da revista *Clima* em São Paulo.²¹

Um modernismo de Estado

A narrativa oficial do modernismo como “fundador da brasilidade” foi consolidada por um episódio político central na história republicana brasileira, a chamada “Revolução de 30” que colocou Getúlio Vargas no poder estatal e se afastou do liberalismo oligárquico e federalista da Primeira República (1889-1930). Nesse novo modelo político, que reforçou as estruturas técnicas e burocráticas do Estado nacional e procurou redimensionar o espaço político das elites regionais, o pensamento autoritário e antiliberal desempenhou um papel central, mobilizando intelectuais de direita, modernistas ou não. A cultura foi vista como um instrumento para realizar a nova política, e o modernismo se rotinizou nas políticas culturais.²² Depois do autogolpe de novembro de 1937 que implantou o Estado Novo, o controle da vida cultural passou a ser ainda mais rígido, combinando rigorosa censura com uma ativa política cultural que convivia com o crescimento de uma incipiente cultura de massa comercial, no rádio, na música popular e no cinema. Naquele contexto, os modernistas incorporados ao Estado brasileiro disputavam espaço com outras correntes, inclusive antimodernistas, tais como católicos reacionários, fascistas, liberais de gosto acadêmico tradicional.²³ Todos se arvoravam de serem os “intérpretes” da nova brasilidade, transformada em pedagogia autoritária de natureza cívica. A lógica do Estado varguista era incorporar o máximo de correntes ideológicas, incluindo alguns quadros liberais, desde que não se questionasse a autoridade do Presidente, o nacionalismo cívico e a busca da identidade nacional integradora.

Na burocracia estatal, a Secretaria de Educação Musical e Artística, a cargo de Villa-Lobos, o Instituto Nacional do Livro, dirigido pelo escritor Augusto Meyer, e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com Rodrigo de Mello Andrade à frente, eram as instituições

¹⁹ Cf. GOMES JUNIOR, Guilherme. Crítica, combate e deriva do campo literário em Alceu Amoroso Lima. *Tempo Social*, v. 23, n. 2, São Paulo, nov. 2011.

²⁰ Essa perspectiva mario-andradiana tardia é uma das matrizes da narrativa hegemônica que se construiu sobre o modernismo brasileiro como um movimento essencialmente radical e progressista. A outra matriz se apoia na visão oswaldiana sobre o movimento, exposta em uma conferência realizada em Belo Horizonte em 1944, e na recuperação da sua obra nos anos 1950 pela vanguarda concretista. Esta visão é hegemônica, ou ao menos o foi até o limiar do século XXI, no campo da crítica literária e da historiografia acadêmica.

²¹ Cf. BOTELHO, André e HOELZ, Maurício. Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia. *Novos Estudos Cebrap*, v. 37, n. 2, São Paulo, maio-ago. 2018.

²² Cf. BOTELHO, André. *O Brasil e os dias: Estado-nação, modernismo e rotina intelectual*. São Paulo: Edusc, 2005.

²³ Ver WILLIAMS, Daryle. *Cultural wars in Brazil: the first Regime Vargas*. Durham: Duke Univ. Press, 2001, e CAPELATO, Maria Helena, *op. cit.*

privilegiadas de atuação dos modernistas. Além delas havia modernistas nas agências de propaganda ideológica, como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O poderoso Ministério da Educação, criado logo depois da “Revolução de 30”, foi um dos principais espaços de acomodação e negociação entre modernistas e antimodernistas, e a presença de Carlos Drummond de Andrade como quadro central da burocracia talvez não tenha sido tão anódina quanto se supõe para o “entrismo” do modernismo nas políticas culturais do Estado.²⁴ Por outro lado, a violenta dissolução do núcleo intelectual que se formara em torno da Universidade do Distrito Federal na onda de repressão ao levante comunista de 1935, demonstrava que a força dos reacionários na cultura, e sobretudo na educação, ainda era muito grande. O núcleo da UDF congregava nomes ligados ao modernismo não alinhado aos conservadores, como Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto (diretor da Escola de Filosofia e Letras) e o próprio Gilberto Freyre, que estava longe ser um intelectual oficial do varguismo, como certa memória social o consagrou. O que se pode sugerir a partir destes casos, passível de maiores estudos, é que havia uma rede modernista progressista sob uma política cultural de tendência mais conservadora, ainda que reivindicando certo modernismo depurado de suas tendências mais radicais.

O incômodo gerado pela vertente modernista autoritária, e assumidamente de direita, acomodada no Estado autoritário pós-1930, fez com que esses intelectuais conservadores fossem apontados, pela memória hegemônica de um modernismo visceralmente progressista, como falsos vanguardistas que teriam desvirtuado o sentido histórico do movimento.²⁵ Entretanto, em que pese a ligação dos modernistas conservadores com formas mais convencionais de expressão estética ou seu apego às hierarquias sociais tradicionais, é inegável que sua atuação, como escritores ou intelectuais oficiais, também se movimentava naquela agenda comum anteriormente citada: criar a imagem de uma nação homogênea a partir da idealização do “popular” e reposicionar a função do intelectual para além da “torre de marfim” das ideias. Além disso, os intelectuais modernistas conservadores foram fundamentais na reconfiguração do debate sobre a “raça” brasileira, a partir de uma peculiar apropriação da eugenia, em defesa da “mistura de raças” (sempre sob a égide da premência do elemento branco e eurocêntrico) e da defesa da “democracia racial” brasileira, nuvem de fumaça para ocultar o racismo, ainda que não abertamente segregacionista, nas relações sociais. O modernismo serviu como categoria aglutinadora de vários intelectuais conservadores na busca do “popular” em suas obras (seja como temática ou como linguagem), sempre visto como essência do nacional a ser construído por intelectuais comprometidos e politicamente afinados com a nova elite política pós-1930. Este é o caso de Gilberto Freyre ou de Cassiano Ricardo, por exemplo, dois próceres do modernismo conservador brasileiro. No caso do segundo, sua obra poética inicial (*Martin Cererê*, 1928), sua atuação como ensaísta (em *Marcha para oeste*, de 1940) e como intelectual oficial do Estado Novo (diretor do jornal *A Manhã*), revelam uma linha de ação coerente com a nova agenda de intervenção

²⁴ Ver CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, e CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, v. 2, 4, São Paulo, 1984.

²⁵ Cf. PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerários de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



cultural e política a um só tempo.²⁶ Gilberto Freyre, em que pesem seus conflitos com o regime varguista, foi fundamental para a consagração da imagem da “democracia racial” brasileira, embora o termo tenha sido inaugurado pelo discurso de posse de Cassiano Ricardo na Academia Brasileira de Letras em 1937.

A partir de 1939, sob a pressão das convulsões geopolíticas que anunciavam a Segunda Guerra mundial e da aproximação com os Estados Unidos, o Estado Novo abriu espaço para um modernismo mais disruptivo e progressista, ao menos no plano da diplomacia cultural. O Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York (1939/1940), apresentando o Brasil como um “país do futuro”, a cargo de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, na qual a modernidade surgia conciliada com a tradição, o passado com e natureza, serviu como afirmação de uma corrente modernista mais ousada que se abrigava sob as políticas culturais do Estado Novo. Sintomático das lutas culturais dentro do campo cultural ligado ao Estado, a escolha de Candido Portinari para expor obras no pavilhão tinha apoio de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, mas era questionada por nichos antimodernistas do próprio Estado. O próprio Ministro Gustavo Capanema tinha receio de que as “figuras deformadas” de Portinari difundissem uma imagem errônea do povo brasileiro.²⁷ Por outro lado, o figurativismo social do pintor agradava os círculos intelectuais norte-americanos, com a vantagem de Portinari não ser propriamente um “pintor oficial” do Estado Novo, ao contrário do que se imaginou posteriormente, bem como não ser tão direto em suas mensagens políticas quanto os muralistas mexicanos, por exemplo.²⁸ No campo estético, esse “modernismo contido” da pintura social em torno do Grupo Santa Helena e de Portinari permitiu a incorporação de alguns princípios do movimento de 22 nas políticas culturais fundamentalmente conservadoras do Estado pós-1930.²⁹

Se até o fim dos anos 1930 modernistas e antimodernistas conviviam nos labirintos burocráticos do Estado brasileiro e suas instituições oficiais e para oficiais, a partir de então, a balança da política cultural varguista começou a pesar par ao lado dos herdeiros de 22. Os estudos da Política de Boa Vizinhança sugerem que essas trocas se realizaram a partir de uma “exportação cultural” da brasilidade moderna operada pelas elites político-culturais brasileiras e pelo interesse exótico da cultura de massa norte-americana, filtrada por interesses geopolíticos do mundo em guerra. Entretanto, a visão de uma cultura brasileira oficial “pronta e acabada” que foi “exportada” para os Estados Unidos³⁰ vem dando lugar a uma visão mais fluida de matizada, propondo que o próprio conceito de brasilidade moderna não estava definido, sendo forjado precisamente nesse processo de trocas culturais com o exterior.³¹ Longe de

²⁶ Cf. MOREIRA, Luiza. *Meninos, poetas e heróis: aspectos de Cassiano Ricardo, do modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: Edusp, 2001.

²⁷ Cf. MARI, Marcelo. Mario Pedrosa e Candido Portinari nos Estados Unidos. *Revista Poiésis*, n. 14, Niterói, dez. 2009.

²⁸ Cf. *idem*.

²⁹ Cf. GOES, Maria Livia Nobre, *op. cit.*

³⁰ Cf. WILLIAMS, Daryle, *op. cit.*

³¹ Ver NICODEMO, Thiago Lima. Intelectuais brasileiros e a política de divulgação cultural do Brasil entre 1930-1950: primeiros apontamentos para o estudo do problema. *Dimensões*, n. 30, Vitória, 2013, e *idem*, O modernismo de estado e a política cultural brasileira na década de 1940: Candido Portinari e Gilberto Freyre nos EUA. *Landa*, v. 5, n. 1, Florianópolis, 2016.

serem a expressão de uma tática de exportação de um modelo cultural e de uma identidade nacional consciente, os eventos, artistas e mediadores envolvidos nesse processo sugerem que a Política de Boa Vizinhança foi uma janela de oportunidades para o Brasil se afirmar no exterior em um contexto de reconstrução internacional pós-guerra, para o qual conceitos de modernidade, harmonia social e mestiçagem racial foram lidos como virtudes e alternativas positivas para um mundo colapsado, esfumando o eurocentrismo racista em xeque no contexto da Segunda Guerra. Por outro lado, este processo de trocas culturais também consolidou a normatização/rotinização do modernismo como política cultural do Estado brasileiro e sedimentou uma nova elite político-cultural, em luta contra o arianismo e a germanofilia, que ainda eram muito influentes na cena cultural brasileira.

As políticas culturais do regime democrático que vigorou no Brasil entre 1946 e 1964, surgido depois do fim do Estado Novo, foram menos dirigidas e mais dispersas. A composição dos seus espaços oficiais (conselho nacional, conselhos estaduais de cultura, por exemplo) foram mais pluralistas, compostas por um amplo leque ideológico que ia da direita liberal à extrema esquerda. Em 1961, já em meio às agitações pautadas pelo nacionalismo e pelo reformismo de esquerda, um novo Conselho Nacional de Cultura foi formado, de caráter mais plural, em termos ideológicos e estéticos, com foco em atividades de democratização cultural, sobretudo em áreas e regiões mais carentes de equipamentos públicos de cultura, e apoio ao desenvolvimento de atividades artísticas.³² O Conselho tinha como secretário geral o crítico de arte de formação trotskista e internacionalista Mario Pedrosa e foi dirigido por um liberal-progressista, o produtor teatral Paschoal Carlos Magno.³³

A referência ao modernismo histórico, sobretudo na arquitetura, literatura e artes visuais, passou a ser dominante a partir dos anos 1950, mas também neste período novas estéticas e movimentos de vanguarda foram além de alguns cânones do modernismo histórico brasileiro, excessivamente convencional se compararmos com as vanguardas europeias predominantes dos anos 1920, como o dadaísmo, construtivismo abstrato, cubismo ou surrealismo. A I Bienal de São Paulo e o movimento concretista, ainda que não rejeitassem as “conquistas modernistas”, retomaram e ampliaram significativamente o sentido de ruptura propagado pelas narrativas hegemônicas acerca do modernismo histórico dos anos 1920. Por outro lado, a vertente conservadora do modernismo ainda era forte nas instâncias oficiais (ou semioficiais) da cultura, como demonstra o vigoroso movimento folclorista brasileiro dos anos 1940 e 1950, dominante na Academia Brasileira de Letras, no ramo brasileiro da Unesco, ligado ao Ministério das Relações Exteriores e no Conselho Nacional do Folclore.³⁴ A linguagem da mestiçagem racial, civismo, lirismo sentimentalista, nacionalismo integrador, folclorismo idealista eram seus pilares, contrapondo-se tanto ao nacional popular de esquerda, caracterizado pelo nacionalismo anti-imperialista e revolucionário, como às

³² Cf. COSTA, Lilian. *A política cultural do Conselho Federal de Cultura, 1966-1976*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – CPDoc-FGV, Rio de Janeiro, 2011.

³³ Ver CURY, Cláudia Engler. *Políticas culturais no Brasil: subsídios para construções de brasilidade*. Tese (Doutorado em Educação) – Unicamp, Campinas, 2002.

³⁴ Ver VILHENA, Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1961)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997, e VELLOSO, Mônica Pimenta. *A dupla face de Janio: romantismo e populismo*. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

estéticas de ruptura e experimentalismo das vertentes mais radicais das novas vanguardas surgidas na cena cultural brasileira dos anos 1950 (como o abstracionismo, concretismo e neoconcretismo, por exemplo).

Mas se a década de 1950 viu nascer uma leitura progressista do modernismo e consolidou seus elos com a vanguarda que então se afirmava, o “modernismo oficial”, de corte estética e politicamente conservador, nunca perdeu espaço nas narrativas das elites. Ao contrário, a afirmação de um projeto desenvolvimentista no campo econômico e a incorporação eleitoral das massas operárias no campo político, davam um novo lastro para o projeto modernista dos anos 1920 e 1930.

Não por acaso, a incorporação dos valores modernistas ao projeto de governo implantado por Vargas foi exaltada pelo próprio Presidente, agora como mandatário eleito pelo voto popular. Em discurso proferido em 1951, Vargas destacou o movimento como elo entre cultura e política, unidas pela mesma aspiração “revolucionária” de criar a brasilidade adaptada ao mundo capitalista moderno, sem o risco da ruptura anômica da nacionalidade:

As forças que provocaram o movimento revolucionário do modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana da Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução vitoriosa de 1930. A inquietação brasileira, fatigada do velho regime e das velhas fórmulas, que a rotina transformara em lugar-comum, buscava algo de novo, mais sinceramente nosso, mais visceralmente brasileiro. Por outro lado, a evolução econômica do mundo, o progresso técnico e industrial, a ascensão do proletariado urbano como força ponderável na decisão dos fatos políticos estavam a exigir nova estruturação da sociedade e novas leis, capazes de atender com eficiência a essas necessidades [...] Uns e outros fatores que congregaram para forjar o movimento, que aos poucos se dilatou, criou raízes e, finalmente, amadureceu, determinando, de um lado, a renovação dos valores literários e artísticos, de outro lado, a renovação dos valores políticos e das próprias instituições.³⁵

O modernismo no contexto da ditadura militar: entre a história oficial e a memória hegemônica

A ditadura militar implantada em 1964, embora menos dirigista no plano cultural do que o Estado Novo dos anos 1930/1940, retomou a narrativa oficial do modernismo criado pelo regime varguista, ao mesmo tempo em que muitos intelectuais que participaram da primeira geração modernista reingressavam nas estruturas oficiais da cultura, na expectativa de “reconstruir a nação” e influenciar as políticas culturais voltadas para a pedagogia cívica. Vale lembrar que, apesar de muitas diferenças, ambas as ditaduras tinham o mesmo projeto estratégico: modernizar o Brasil, mas sem efetiva democratização cultural, distribuição das riquezas ou protagonismo político das classes populares.

³⁵ VARGAS, Getúlio *apud* LEITÃO, Alice. *O modernismo e o projeto nacional de Vargas: a construção de uma identidade brasileira*. Monografia (Faculdade de Ciências Econômicas) – UFRGS, Porto Alegre, 2016, p. 42 e 43. O discurso original, proferido na Universidade do Brasil, em 28 de julho de 1951, encontra-se em VARGAS, Getúlio Dornelles. Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República, Getúlio Dornelles Vargas, na abertura da sessão legislativa. In: *MEC/Inep: a educação nas mensagens presidenciais*. Brasília: Inep, 1987.

O lugar do modernismo nas políticas culturais e as comemorações e apropriações oficiais que a ditadura militar brasileira promoveu em torno das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna fizeram parte das estratégias de legitimação de seu projeto modernizante e valores cívico-nacionalistas. Para tanto, os militares recuperaram alguns elementos da política cultural e do discurso nacionalista oficial consolidado na ditadura varguista dos anos 1930 e 1940, que, por sua vez, estava ancorada nos setores mais conservadores do modernismo brasileiro.

A criação do Conselho Federal de Cultura procurou dotar o novo governo de um espaço institucional formulador de políticas culturais e normatizador de ações educativas e culturais para reorientar a intelectualidade e a sociedade brasileira, que pareciam marchar para a esquerda desde o fim dos anos 1950. Outra explicação para a criação do Conselho, além da obsessão legalista, institucionalista e normativa do regime autoritário, era também derivada de uma tática política. O governo militar buscava legitimar-se para setores da classe média liberal que apoiaram o golpe de 1964 contra o reformismo trabalhista de esquerda, mas que logo após o golpe ficaram um tanto chocados com as perseguições e inquéritos criminais contra artistas e intelectuais respeitados, cientistas e professores universitários, eventos que ficaram consagrados sob o nome de “terrorismo cultural”.³⁶ O impacto dessa repressão na área da cultura não pode ser minimizado, a ponto de fazer com que alguns jornais liberais que apoiaram o golpe de 1964 passassem para a oposição ao regime militar em nome das liberdades públicas ameaçadas.

Do ponto de vista institucional, os objetivos do novo Conselho Federal de Cultura eram diversos, entre eles: formular políticas culturais, elaborar pareceres na área artístico-cultural, normatizar as políticas de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, subsidiar campanhas de caráter cultural, atender às demandas culturais regionais, promover eventos etc. O Conselho era constituído por câmaras temáticas: Artes, Letras, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além de uma Comissão de Legislação e Normas.

A composição do CFC foi claramente orientada pela combinação entre 3 grupos: membros identificados com a ala conservadora do modernismo brasileiro, quadros que haviam participado do movimento integralista nos anos 1930 e membros oriundos da chamada “reação católica” de extrema direita nos anos 1920 e 1930, cujos marcos eram o Centro Dom Vital e a revista *A Ordem*. Nos anos 1960, a bem da verdade, quase todos os membros do CFC que tinham sido extremistas de direita na juventude já haviam se convertido a um liberalismo conservador ou “moderado” (o que no vocabulário político brasileiro significa ser contra o progressismo de esquerda e contra o radicalismo democrático). Além dessas vertentes, herdeiras dos movimentos intelectuais dos anos 1920 e 1930, outros membros do Conselho foram escolhidos entre quadros técnicos, de formação liberal, consagrados pelas Academias de Letras e Institutos Históricos, espaços tradicionais de confluência entre elites políticas e vida cultural oficiosa. Mesmo sem prestígio na crescente indústria cultural,

³⁶ Ver NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017, e CZAJKA, Rodrigo. Esses chamados intelectuais de esquerda: o IPM do PCB e o fenômeno do comunismo na produção cultural do pós-golpe. *Antíteses*, v. 8, Londrina, 2015.

em franca afirmação de uma *midcult* sofisticada³⁷, e no meio universitário cada vez mais especializado, estes espaços tradicionais da cultura gozavam de prestígio entre as elites políticas, sendo celeiros de recrutamento de quadros para a burocracia cultural.

Em termos quantitativos, levando-se em conta os anos de formação dos cerca de 40 conselheiros que passaram pelo CFC entre 1967 e 1975, temos a seguinte composição: modernistas conservadores (freyrianos, verde-amarelistas, regionalistas, católicos): 15; conservadores (Reação Católica e fascistas integralistas): 7; liberais históricos e quadros técnicos sem militância ideológica conhecida: 14 (ao menos 3 nomes podem ser considerados, liberais-progressistas).

Como podemos perceber a partir dessa breve prosopografia do CFC, as heranças de um modernismo conservador e nacionalista, bem como o liberalismo moderado, eram as bases ideológicas e critérios de seleção do grupo responsável pela formulação de uma política cultural da ditadura até meados dos anos 1970.³⁸ Claramente, as escolhas dos nomes se baseavam nas sociabilidade culturais próximas ao poder, das acadêmicas de letras e institutos históricos, com predomínio de uma comunidade epistêmica que tinha passado ou se convertido ao modernismo conservador. Conforme Tatyana Maia, “Acredito que a criação do CFC responde, observando as especificidades do período, ao projeto modernista, iniciado nos anos 1920 e vitorioso no interior do aparelho estatal nos anos 1930. Trata-se de uma continuidade não linear, cujo ponto de inflexão será a radicalização do civismo alicerçado no ideário otimista adotado na ditadura civil-militar”.³⁹

As publicações e atividades do CFC consolidaram, no contexto dos anos 1960 e início dos anos 1970, a narrativa oficial do modernismo gestada nos anos 1930. O primeiro artigo sobre a história do modernismo no âmbito do Conselho foi escrito pelo conselheiro Andrade Muricy⁴⁰, poeta simbolista convertido ao modernismo. Nos anos 1920, ao criar a revista *Festa*, Muricy sugeriu um “modernismo espiritualista” de base católica, esteticamente mais convencional que a vertente paulista, propagando uma visão idealizada do popular como exemplo de comunidade orgânica.⁴¹ No ano seguinte, Cassiano Ricardo, quadro histórico do movimento verde-amarelista e um dos principais intelectuais do

³⁷ Em linhas gerais, o conceito de *midcult*, elaborado por Dwight MacDonal em 1960, sugere a existência de uma “cultura média”, consagrada pela crítica, acessível pelo consumo, que se utiliza de elementos e referências de uma cultura erudita, mesclando-a com uma linguagem mais popular e massificada. Apesar desse conceito ser muito datado e não ser totalmente apropriado para entender a peculiar cultura moderna brasileira no campo da música, cinema, teatro, podemos delinear as experiências da MPB, Cinema Novo, as experiências teatrais entre os anos 1950 e 1980, entre outras áreas, como exemplos dessa “cultura” híbrida, voltada para o consumo de setores letrados. A partir dos anos 1990, essas hierarquias passaram a ser duramente questionadas e a desqualificação das expressões culturais das classes populares ganharam novas perspectivas. Ver MACDONALD, Dwight. *Against the american grain: essays on the effects of mass culture*. New York: Da Capo Paperback, 1983.

³⁸ Ver MAIA, Tatyana. *Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Iluminuras/Instituto Itaú Cultural, 2012, p. 156.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 31

⁴⁰ Ver MURICY, José Cândido de Andrade. *Festa aos 40 anos... In: Conselho Federal de Cultura: MEC, ano I, n. 5*, Rio de Janeiro, nov. 1967. Na visão do conselheiro, a revista *Festa* era um projeto modernista marcado pela “alegria serena”, sem buscar “chocar a burguesia” mediante o escândalo e “histrionismo sistemático”, e clara alusão aos quadros mais aguerridos do modernismo, como Mário e Oswald de Andrade. Cf. MAIA, Tatyana, *op. cit.*, p. 138).

⁴¹ Cf. GOMES, Ângela de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de *Festa*. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1, Michigan, 2004.

Estado Novo, também publicou um artigo sobre o modernismo. Nele, Ricardo destacava que a busca da “reforma estética” foi comum a todas as vertentes do movimento, mas o que predominou foi um projeto orientado pelo nativismo “neoindianista” e pelo regionalismo.⁴²

No ano do cinquentenário da Semana em 1972, o conselheiro Peregrino Junior, publicou um artigo de balanço, claramente crítico ao discurso progressista sobre o modernismo dominante nas Universidades e meios intelectuais mais progressistas, intitulado “Modernismo brasileiro”. Para o autor, a “Semana de 22” era um evento importante, mas “ultrapassado e superado”, que deixara um legado de “participação nas questões nacionais”, além da “reabilitação” (*sic!*) do negro e do índio pela intelectualidade, “revitalização” do regionalismo e do folclore como movimento de “introspecção nacional”.⁴³ Nesses textos, nota-se um esforço para construir uma memória conservadora oficial do movimento.

Mas as celebrações do modernismo no contexto do cinquentenário da Semana de 22 não se limitaram aos solenes boletins oficiais que quase ninguém lia. Um pequeno filme de propaganda do regime, produzido pela Assessoria Especial de Relações Públicas, de pouco mais de 1 minuto, sintetiza a visão oficial sobre 1922. Na tela, intercalando-se com imagens anódinas de pessoas escrevendo, compondo e pintando, vemos os rostos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa-Lobos e Candido Portinari, além de esculturas e pinturas modernistas. A voz de Cid Moreira, sob um fundo musical solene, enfatiza que a Semana de Arte Moderna realizou “nossa independência cultural [...] nas letras, na música, nas artes plásticas. 1972: O Brasil fiel às suas raízes no rumo do seu grande destino”. Assim como o Sesquicentenário da Independência política, o cinquentenário da Semana de Arte Moderna era parte das grandes efemérides daquele ano, momento de máximo poder e popularidade do regime, sob forte clima repressivo e ufanista a um só tempo.

Para além das instâncias oficiais da ditadura, outras instituições e atores socioculturais destacavam a inovação estética e a liberdade criativa, ainda que informada pela busca do nacional e refém do aristocratismo da elite cafeeira paulista, a financiadora da Semana de 22.⁴⁴ No campo das pesquisas acadêmicas, mercado e instituições de arte as celebrações em torno da Semana se encaminhavam para esta leitura, que acabou sendo hegemônica, ainda que não propriamente oficial (ou seja, chancelada pelas elites políticas e pela burocracia cultural).

A partir do começo dos anos 1970, o modernismo passava a ser estudado de maneira mais programática dentro do meio acadêmico brasileiro (sobretudo, paulista e uspiano), beneficiado pelas políticas de apoio à pós-graduação dos militares. A tônica das pesquisas era celebrar a liberdade criativa e o caráter de ruptura nas artes visuais e na literatura, como uma promessa de democratização cultural e busca de um *aggiornamento* estético-cultural que se



⁴² Ver RICARDO, Cassiano. A poesia de 22: o neoindianismo e outros aspectos. *Conselho Federal de Cultura*: MEC, ano II, n. 10, Rio de Janeiro, abr. 1968.

⁴³ PEREGRINO JÚNIOR. Modernismo brasileiro. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, ano II, n. 5, jan.- mar., Rio de Janeiro, 1972, p. 18-25.

⁴⁴ Cf. LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

manteria pelas décadas posteriores.⁴⁵ Via de regra, o modernismo passava a ser um marco de refundação da vida literária e artística, um modelo de ação cultural inovadora. Seu viés oficial, bem como a inserção dos modernistas de direita nas agências estatais, era visto no meio acadêmico e na crítica de arte como “falsa vanguarda”, desvio da tradição histórica do modernismo ou simplesmente cooptação individual de alguns intelectuais menores.⁴⁶

O campo das artes visuais e da literatura foram os mais celebrados no contexto do cinquentenário tanto nos eventos oficiais, quanto nas atividades acadêmicas, que aliás em alguns casos se retroalimentavam.⁴⁷ Essa conexão entre a narrativa hegemônica, que enfatizava a conquista da ruptura estética e da liberdade de criação, e a narrativa oficial, que celebrava a conquista da “independência cultural” e a incorporação simbólica do popular pelo mundo letrado, era possível graças à celebração da nacionalidade como elemento comum das narrativas.

As comemorações oficiais do cinquentenário da Semana de 22 foram assumidas pelo governo federal brasileiro, mas organizadas sobretudo pelo governo estadual de São Paulo, estado no qual a narrativa heroica do modernismo coincidia com a própria história cultural oficial, em parte chancelada pelo olhar hegemônico no meio acadêmico paulista. Em janeiro de 1972 foi firmado um convênio entre a Secretaria de Cultura de São Paulo e o Ministério das Relações Exteriores para divulgar o modernismo no exterior, com a presença do prestigiado chanceler Mario Gibson Barbosa, o que atestava o prestígio da efeméride. As embaixadas de Paris, Lisboa e outras capitais da América Latina receberam uma exposição itinerante, preparada pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, a principal instituição de guarda do acervo modernista brasileiro.

A comissão organizadora responsável pelas comemorações oficiais do governo paulista era plural, formada por gestores de importantes museus, institutos de pesquisa e críticos de arte: Walter Wey (diplomata e crítico, diretor da Pinacoteca de São Paulo entre 1972 e 1973); Nilo Scalzo (diretor do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* OESP); Leonilda Panula (técnica em museu); Clovis Graciano (pintor e diretor da Pinacoteca em 1971); Oswald de Andrade Filho (filho de Oswald de Andrade, ligado à Pinacoteca); Walter Zanini (crítico e diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP); Paulo Mendes de Almeida (crítico de arte, ligado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo); Mauricio Segall (diretor do Museu Lasar Segall); Eduardo Kneese de Mello (membro do IEB).

Em que pese ser uma comissão oficial e institucional, seus membros não passaram despercebidos dos órgãos de vigilância da ditadura. Exemplo disso foi um documento confidencial do II Exército informando que Segall e Kneese deveriam ser vigiados, pois eram militantes de esquerda, o primeiro como quadro do PCB e simpatizante da Aliança Libertadora Nacional-ALN (a

⁴⁵ Ver AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, e BOSI, Alfredo. *Moderno e modernista da literatura brasileira. Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

⁴⁶ Cf. PRADO, Antonio Arnoni, *op. cit.*

⁴⁷ Ver SIMIONI, Ana Paula. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, *Perspective*, n. 3, Paris, 2013. Disponível em <<http://journals.openedition.org/perspective/5539>>. Acesso em 1 fev. 2022, e ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana – 1932-1942. *Revista USP*, n. 94, São Paulo, 2012. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45182>>. Acesso em 1 fev. 2022.

principal organização de luta armada contra a ditadura, liderada por Carlos Marighella), e o segundo, partícipe de um evento em Cuba.⁴⁸ Em certa medida, a tensão entre a Comissão, um espaço institucional ligado a uma esfera política institucional, e a paranoia anticomunista dos órgãos de repressão revela as contradições da vida cultural brasileira sob a ditadura, quando políticas culturais oficiais e práticas de resistência cultural, ainda que passiva, colidiam entre si, mas também se interpenetravam.⁴⁹

As comemorações oficiais se concentraram no período de 2 a 6 de maio de 1972, marcadas por diversos eventos oficiais ou apoiados pelo poder público paulista, entre os quais destacamos: a) Exposição: Semana de 22 – antecedentes e consequências (Museu de Arte de São Paulo-Masp; b) Seminário de Literatura da Academia Paulista de Letras (APL); c) lançamento do fac-símile de *Klaxon*, a primeira revista modernista brasileira; d) concerto no Theatro Municipal de São Paulo, com obras de compositores modernistas; e) montagem de peça teatral voltada para professores, alunos e público em geral intitulada *A Semana: esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa Semana de Arte Moderna*, de José Carlos Queiroz, pela Cia. Beatriz Segall, no Teatro São Pedro⁵⁰; f) conferência do cineasta José Medina, ator e diretor de cinema – um dos pioneiros do cinema paulista – sobre a histórica do cinema brasileiro.

Durante o seminário de literatura na APL, o governador do Estado, Laudo Natel, homem de confiança do regime, nomeado pela ditadura militar, sintetizou em seu discurso, a narrativa oficial do modernismo. Ou seja, o elogio de uma renovação da consciência de caráter instrumental, voltada para a promoção da identidade nacional e da modernização:

*O espírito da Semana de Arte Moderna, pois continua vivo até hoje. Nas comemorações que fazemos do grande acontecimento, nele procuramos identificar o que representou como passo à frente em nossa evolução cultural. Não foi por acaso que o movimento de 1922 teve por palco São Paulo. Já naquela época, em São Paulo, se refletiam as exigências de modernização e renovação, mercê mesmo do grande impulso que o Estado vinha experimentando em seu desenvolvimento. Também não foi por acaso que outros brasileiros participaram da Semana, transformando-a num grande acontecimento nacional.*⁵¹

Além disso, os espaços de consagração do modernismo no mercado de arte coincidiram com os efeitos da modernização capitalista incentivada pela ditadura militar. Aliás, a consagração via mercado foi retroalimentada pela própria legitimação intelectual do modernismo no mundo acadêmico, mas também impulsionada pela atuação de galerias, críticos de imprensa e *marchands* entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com uma forte política de aquisição de obras de artistas canônicos do primeiro modernismo (Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila, entre outros). Conforme Raquel Vallego Rodrigues, o aumento do consumo e investimento em arte, como base no

⁴⁸ Cf. Informação n. 701, Centro de Informação do Exército, 20 mar. 1972 (Arquivo Nacional).

⁴⁹ Ver NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*, op. cit.

⁵⁰ Ver HOTIMSKY, Nina. Estudo sobre o espetáculo “A Semana: esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa Semana de Arte Moderna” (1972). *Anais do XI Congresso da Abrace*, v. 21, Campinas, 2021. Disponível em <<https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5114>>. Acesso em 2 fev. 2022.

⁵¹ NATEL, Laudo *apud* RODRIGUES, Raquel Vallego. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: percursos de uma coleção de arte*. Dissertação (Mestrado em Arte) – UnB, Brasília, 2015, p. 70.

cânone modernista, coincidiu com o auge do “milagre econômico” em 1972, trazendo o sistema financeiro para o coração do mercado de artes visuais. Não por acaso, segundo a autora, o esgotamento desse modelo de política econômica, baseada na expansão do crédito e do consumo de bens duráveis, a partir da crise do petróleo em 1973/74, prejudicou esses tipos de operação do mercado.⁵²

Vale lembrar que um pouco antes, em fins da década de 1960, a vertente mais contestadora e radical do modernismo histórico brasileiro, representada pela antropofagia oswaldiana, tinha sido recuperada pelas vanguardas mais ousadas, como o Tropicalismo e o Teatro Oficina, que dominaram a cena cultural de 1968 no Brasil.⁵³ Porém, não era esse modernismo radical, crítico do nacionalismo de esquerda e de direita, que era celebrado oficialmente em 1972. A tendência dos burocratas culturais era identificar “modernismo” e “brasilidade” orgânica, enquanto os agentes institucionais do mercado de arte era depurar o modernismo histórico de seus desdobramentos estéticos mais radicais e contestadores do sistema artístico, genericamente conhecido como “arte contemporânea” que então se afirmava⁵⁴, mas que ainda não tinham caído no gosto da burguesia compradora de arte.

Por volta de 1973, no final do governo do general Emilio Médici, o mais duro em termos de repressão política, começou a ser esboçada uma nova política cultural cujas contradições e ambiguidades até hoje desafiam analistas. As mudanças costumam ser interpretadas como o reconhecimento, por parte do governo militar, que o oficialismo do CFC era insuficiente para interferir na vida cultural brasileira, impactada pelo crescimento da indústria cultural, pela luta generalizada do meio artístico-cultural contra a censura e pelo prestígio de jovens artistas de esquerda no mercado cultural ocupado pela classe média letrada, incrementada pela expansão das universidades. Paradoxalmente, essa fração de classe era beneficiária das políticas de modernização do regime, mas também era o epicentro de uma forte contestação política aos seus valores e ideologias.⁵⁵ Sob risco de perder ainda mais o apoio da classe média escolarizada, parte essencial nas políticas de modernização do regime, os generais e seus tecnocratas começaram a gestar outros planos para o controle da cultura, para além das normatizações frias dos conselheiros presos aos valores do passado e da ação dos censores.

Nesse contexto, o CFC começou a perder espaço como grande formulador de políticas culturais, ainda que se mantivesse como uma espécie de “guardião” da cultura nacional. Ao contrário do civismo integrador e nacionalista que predominava no CFC, novas agências culturais começaram a ser criadas, mais voltadas para a promoção e incentivo de uma cultura voltada para o mercado, espaço no qual os jovens criadores progressistas de esquerda eram hegemônicos, no cinema, na música popular, no teatro. A lista dessas novas agências culturais oficiais, criadas nos anos 1970, é significativa: Empresa Brasileira de Filmes ou Embrafilme (1969, reorganizada em 1975 como instância de

⁵² Ver *idem, ibidem*, p. 114 e 115.

⁵³ Ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 1995.

⁵⁴ Cf. JORDÃO, Fabrícia. *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período de redemocratização brasileira (1974-1989)*. Tese (Doutorado em Artes) – USP, São Paulo, 2018.

⁵⁵ Ver MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARZ, Jorge (orgs.). *O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

produção); Departamento de Assuntos Culturais do MEC (1970); Conselho Nacional de Direito Autoral (1973); Centro Nacional de Referência Cultural (1975); Fundação Nacional de Arte (1975); Conselho Nacional de Cinema (1976); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979); Fundação Nacional Pró-Memória (1979). Além disso, muitos eventos e programas de incentivo foram organizados, a partir de documentos técnicos do próprio CFC e outras instâncias do governo, como o próprio MEC: Programa de Reconstrução das Cidades Históricas (1973); Programa de Ação Cultural (1973); Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1975); Encontro Nacional de Dirigentes de Museus (1975); Plano Nacional de Cultura (1975); Seminário Nacional de Artes Cênicas (1979).

A nova política cultural da ditadura, sistematizada em 1975 sob o nome de Plano Nacional de Cultura (PNC) já sob o governo do general Ernesto Geisel, foi um corolário de sua política de “distensão” para se aproximar politicamente da sociedade civil e dos segmentos liberais. O PNC procurava incentivar essa cultura através de um mecenato agressivo que se importava mais em enredar os artistas na burocracia da cultura, financiando-os em troca, do que controlar o conteúdo de suas obras. O controle, na verdade, era feito “negativamente”, pelo veto a temas abertamente críticos aos militares ou em defesa da luta armada e da revolução socialista. Por outro lado, críticas genéricas às injustiças sociais ou ao arcaísmo das elites brasileiras, sobretudo rurais, não eram totalmente vetados, acomodando-se ao processo de modernização dos militares que, bem ao seu modo, também era crítico ao Brasil rural e arcaísta. A censura prévia, muito atuante entre 1969 e 1979, analisava caso a caso, oscilando entre momentos de muito rigor e maior flexibilidade.

A partir desse novo contexto ditatorial, a política cultural mesclava elementos do modernismo conservador, como a defesa dos valores nacionais integradores, do patrimônio histórico e das tradições folclóricas do “homem brasileiro” como contrapontos aos efeitos da modernização desagregadora.⁵⁶ Mas também havia uma clara tentativa de promover uma cultura de mercado ocupada por artistas e produtos brasileiros valorizados pela indústria cultural, com predominância da rubrica nacional-popular, ora mais experimental (como no Cinema Novo), ora mais realista (como no teatro de matriz comunista, amplamente beneficiado pelo mecenato oficial, ainda que muito censurado).⁵⁷

As mudanças na área cultural não se limitaram às políticas culturais do Estado. Entre o final dos anos 1970 e 1980, a emergência de novos sujeitos sociais e projetos políticos teve grande impacto no debate cultural brasileiro. O crescimento da contestação social da ditadura, a emergência de um novo movimento operário e da nova esquerda, particularmente crítica à tradição do nacionalismo progressista de matriz comunista ou trabalhista, propiciou uma nova revisão dos cânones modernistas. O nacionalismo modernista de esquerda passou a ser objeto de uma dura crítica, frequentemente associado a valores de direita, como se ambas fossem similares. O intelectual dirigista e sua pedagogia autoritária que falava em nome do povo e para o popular, tipo muito comum à esquerda e à direita, foi considerado parte de um autoritarismo elitista a ser

⁵⁶ Cf. BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

⁵⁷ Cf. GARCIA, Miliandre. Patética: o prêmio e as censuras (anos 1970). *Baleia na Rede*, v. 9, Marília, 2012.

superado. O grande debate em torno do legado nacional-popular e a valorização da cultura popular sem o complemento “nacional” puseram boa parte do legado modernista na berlinda no campo intelectual⁵⁸, enquanto novos movimentos sociais surgidos nos anos 1970 contestavam suas bases, como o nacionalismo integrador de classes e a ideologia da democracia racial.

A partir desse debate, o longo modernismo brasileiro⁵⁹ encontrou um limite histórico, sendo questionado como agenda cultural disputada à esquerda e à direita. Mas isso não significava o fim da Semana de 22 e do modernismo como balizas da memória cultural brasileira e suas instituições oficiais ou oficiosas. O centenário da Semana que ora se rememora, em 2022, ainda que marcado pela reavaliação radical do modernismo e seus cânones, nos mostra que estes temas ainda estão presentes no debate, embora muito mais como uma ruína a ser decifrada do que como um pilar para de ações culturais por parte de entes estatais ou sociais.

Se, ao longo do século XX, modernidade, modernismo e modernização eram categorias em disputa nos projetos sobre o futuro do Brasil, neste início de século XXI, o Brasil continua um país condenado a ser moderno, embora as bases sociais e econômicas da modernização estejam cada vez mais frágeis. Qual seria o papel do exame das ruínas do sonho modernista nesse contexto de fragmentação, por um lado, e triunfo do arcaísmo provinciano, por outro?

Artigo recebido em 27 de julho de 2023. Aprovado em 7 de setembro de 2023.

⁵⁸ Ver CHAUI, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários* São Paulo: Brasiliense, 1980, e WISNIK, Jose Miguel, *op. cit.*

⁵⁹ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André, FREITAS, Artur e KAMINSKI, Rosane (orgs.). Arte e política no Brasil: modernidades.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

Luiz de Barros no cinema brasileiro: historiografia e intermedialidade



Luiz de Barros. Fotografia
sem autoria, s./d. (detalhe).

Luciana Corrêa de Araújo

Doutora em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP). Professora dos cursos de graduação e de pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Autora do livro *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013. lucianaraujo@ufscar.br

Luiz de Barros no cinema brasileiro: historiografia e intermedialidade*

Luiz de Barros in Brazilian cinema: historiography and intermediality

Luciana Corrêa de Araújo

RESUMO

Luiz “Lulu” de Barros realizou mais de uma centena de filmes entre as décadas de 1910 e 1970, em uma das carreiras mais longevas do cinema brasileiro. Teve contribuição expressiva também em outros tipos de espetáculos, como teatro de revista e bailes de carnaval, trabalhando como encenador, cenógrafo e empresário. Este artigo irá discutir suas atividades a partir de duas abordagens. Inicialmente, serão desenvolvidas questões relacionadas à historiografia do cinema brasileiro, procurando compreender os critérios que nortearam o tratamento frequentemente negativo conferido aos filmes de Luiz de Barros e ao próprio cineasta. Em seguida, seus primeiros anos de atividade profissional na década de 1910 serão analisados sob a perspectiva da intermedialidade e do diálogo com o cinema estrangeiro, enfatizando as conexões entre diferentes mídias e práticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Luiz de Barros; cinema brasileiro; intermedialidade.

ABSTRACT

Luiz “Lulu” de Barros directed more than a hundred films between the 1910s and 1970s, in one of the most enduring careers in Brazilian cinema. He also made a significant contribution to other types of shows, such as teatro de revista (stage revues) and carnival balls, working as a director, set designer and impresario. Discussion of his activities in this article will take two approaches. First, matters regarding Brazilian film historiography will be addressed, as a way to understand the criteria that guided the often negative treatment toward Luiz de Barros’s films and the filmmaker himself. Then, his first years of professional activity in the 1910s will be analyzed from the perspective of intermediality and the dialogue with foreign cinema, in order to emphasize the connections among different media and cultural practices.

KEYWORDS: Luiz de Barros; Brazilian cinema; intermediality.



O cineasta e homem de espetáculo Luiz “Lulu” de Barros (1893-1982) é considerado um dos profissionais mais longevos e produtivos do cinema brasileiro, tendo exercido também diversas atividades no teatro e em outros espaços de entretenimento. Sua carreira e suas contribuições, porém, ainda são proporcionalmente pouco conhecidas e pesquisadas, embora nos últimos anos tenha sido crescente o interesse pelo seu trabalho.

* Este artigo é resultado parcial da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense (UFF), entre 2022 e 2023, com supervisão do Prof. Dr. Rafael de Luna Freire.

Profissional dos mais atuantes no panorama artístico e cultural brasileiro da primeira metade do século 20, Lulu (como era conhecido no meio) acumulou incontáveis críticas e restrições por parte de críticos e historiadores de cinema, tornando-se um personagem ora anedótico, ora condenável. O reconhecimento que eventualmente recebeu por seus trabalhos não chegou a ser traduzido em um efetivo e duradouro interesse em pesquisar e conhecer melhor suas atividades.

Este artigo irá abordar a carreira de Lulu de Barros em duas frentes. Inicialmente, será apresentada uma leitura historiográfica, procurando mapear o tratamento conferido a ele e a seus filmes por alguns autores e textos históricos, a fim de compreender os critérios que nortearam tais avaliações, em geral permeadas de elementos negativos. Em seguida, um olhar mais detido será lançado sobre o período inicial de sua trajetória, nos anos 1910, para analisar suas obras e atividades na perspectiva da intermedialidade, eixo de pesquisa que se refere às ligações e cruzamentos entre práticas artísticas e midiáticas.¹

Um breve resumo da carreira de Luiz de Barros já mostra a extensão e diversidade de seus trabalhos.² Entre as décadas de 1910 e 1970, ele realizou mais de cem filmes, entre curtas e longas-metragens, filmes de enredo e de não ficção. Atuou não só como diretor, mas também como produtor, roteirista, câmera, montador e cenógrafo. Esteve à frente das produtoras Guanabara-Film, entre meados dos anos 1910 até a década seguinte, e da Sincrocine, no início do cinema sonoro. Dirigiu filmes para estúdios como Cinédia, Brasil Vita Filme e Atlântida. Até a década de 1940, teve também uma expressiva atuação no campo teatral e em outros tipos de espetáculo, a exemplo dos bailes de carnaval para os quais fez a decoração e de sua contribuição como diretor artístico em cassinos. Muito ativo como realizador até o início dos anos 1960, não conseguiu concretizar novos projetos por mais de uma década, até dirigir seu último filme, *Ele, ela, quem?* (1977), produzido pela cineasta Adélia Sampaio e com financiamento da Embrafilme, que seria lançado comercialmente três anos depois, em 1980.

Nesse intervalo longe das câmeras, porém, seu trabalho ele ganharia uma série de reconhecimentos. Em 1971, é tema do curta-metragem *O incrível... Luiz de Barros*, dirigido por Lucien Mellinger. Neste mesmo ano a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro dedicou a Lulu uma das retrospectivas que vinha organizando desde 1968, sempre acompanhadas de publicações.³ Pouco depois, em 1973, ele foi escolhido pelo Instituto Nacional de Cinema para receber o Grande Prêmio INC e a Coruja de Ouro, entregue anualmente a personalidades que reconhecidamente haviam prestado “relevantes serviços ao cinema brasileiro”.⁴ A premiação serviu de mote para que a revista *Filme Cultura*, então editada pelo INC, publicasse o dossiê “Luiz

¹ Ver LÓPEZ, Ana M. Calling for intermediality: Latin American mediascapes. *Cinema Journal*, v. 54, n. 1, Austin, 2014, p. 136.

² Ver HEFFNER, Hernani. Barros, Luiz de. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Senac, 2012, p. 65-67, e BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

³ Ver *Retrospectiva Luís de Barros*, Cinemateca do MAM/Clube de Cinema do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 12, fev. 1971.

⁴ Luís de Barros aos 80 anos prepara novo filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1973, p. 10.

de Barros, 60 anos de cinema”.⁵ Em 1978 viria a publicação mais extensa sobre ele, com o lançamento de sua autobiografia, *Minhas memórias de cineasta*, feita a partir de depoimentos colhidos por Alex Viany e Maria Helena Saldanha.⁶

A morte de Lulu em 1982 e também a pouca circulação de seus filmes depois disso, seja nos cinemas ou em outras plataformas, contribuíram para que ele e seus trabalhos ficassem pouco conhecidos fora do restrito grupo formado por pesquisadores da história do cinema brasileiro. Em relação aos filmes que dirigiu no período silencioso, pesa também o fato de não haver, ao que se saiba, nenhum título ou fragmento preservado. Para além das dificuldades quanto ao acesso aos filmes, no entanto, é preciso considerar algumas posturas historiográficas que não só restringiram uma compreensão mais abrangente e apurada da trajetória de Luiz de Barros como ainda favoreceram abordagens limitadas, quando não francamente pejorativas.

Luiz de Barros: considerações historiográficas

A trajetória de Lulu de Barros assim como suas criações escapam, ou se ajustam com certa dificuldade, a parâmetros que nortearam durante muitas décadas boa parte da crítica e dos textos históricos sobre cinema brasileiro: a ênfase em abordagens nacionalistas; a dificuldade em lidar com o cinema comercial, que tem como contraponto a autoria como chave de leitura predominante; a postulação do cinema brasileiro como um campo autônomo diante de outras artes e práticas culturais. Embora Lulu, com sua excepcionalmente extensa e fecunda carreira, seja um exemplo flagrante, tais parâmetros e as leituras restritas que engendram incidiam, de maneira geral, sobre o cinema comercial voltado para o grande público.

A abordagem nacionalista tem formulação exemplar no estudo pioneiro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, lançado em 1959. O mesmo Viany que organizou e viabilizou a publicação da autobiografia de Lulu, nos anos 1970, havia dedicado no seu primeiro livro breves passagens ao cineasta. No trecho mais extenso, Viany reconhece os “esforços” de Lulu na época do período silencioso, comentando alguns filmes realizados pelo cineasta.⁷ Já a referência a *Acabaram-se os otários*, primeiro longa-metragem brasileiro sonorizado, dirigido por Lulu em 1929, vem acompanhada pela reprodução da crítica negativa de Octavio de Faria no periódico *O Fan*, que Viany volta a citar ao se referir às “insanidades de nossos primeiros filmes falados”.⁸ Outra referência, também negativa, é direcionada a duas adaptações realizadas nos anos 1940 por Lulu, *O cortiço* (1945) e *Inocência* (1949), nas quais teria desperdiçado a história de romances famosos.⁹

Ao contrário de Humberto Mauro e Almeida Fleming, dois cineastas marcantes do período silencioso que recebem subcapítulos próprios, Luiz de Barros tem referências pontuais e não parece se encaixar no cânone estabelecido pelo livro, que é composto, como analisa Arthur Autran, “de filmes que conseguiram expressar ‘brasilidade’, e, além disso, filmes nos quais havia

⁵ FONSECA, Carlos. Luiz de Barros, 60 anos de cinema. *Filme Cultura*, ano VII, n. 23, Rio de Janeiro, 1973.

⁶ Ver BARROS, Luiz de, *op. cit.*

⁷ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987, p. 46.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 96.

⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 93.

indícios de realismo, especialmente quando havia ‘aculturação’ do neorrealismo italiano”.¹⁰ O que há de tom positivo direcionado a Lulu diz respeito ao fato dele ter permanecido em atividade, exemplo que Autran insere entre as “continuidades individuais” destacadas por Viany no livro.¹¹ No entanto, é curioso como essa mesma continuidade acaba por lançar uma carga negativa sobre sua carreira e também sobre sua personalidade, quando avaliadas em retrospecto nesta publicação dos anos 1950. Mesmo se referindo ao “resistente Luiz de Barros”, Viany não deixa de acrescentar que o cineasta se tornou uma “legítima fonte de anedotas nos anos que se seguiram”.¹² E, quando valoriza sua contribuição no período silencioso, faz questão de colocar o adendo: “fossem quais fossem os pecados que viria a cometer”.¹³ Tal postura explica por que não houve por parte de Viany, durante a elaboração do livro, um eventual interesse em entrevistar Lulu e a ele dedicar um subcapítulo, como feito com Almeida Fleming.

Enquanto Viany mantém certa discrição quanto aos tais “pecados”, Sérgio Augusto será mais explícito, quando não virulento, ao tratar de Luiz de Barros no seu livro *Este mundo é um pandeiro*, lançado em 1989. Com raras exceções, o autor adota um tom sistematicamente depreciativo quanto ao que considera ser as “indigentes tolices que Lulu de Barros não se cansava de acumular”.¹⁴ Diante da proverbial rapidez com que o cineasta realizava a maior parte dos seus filmes, façanha da qual frequentemente ele se gabava, o jornalista vai ressaltar seu “desleixo”, definindo por exemplo sua produção na Cinédia como “sempre comédias, sempre ligeiras e fuleiras”.¹⁵

Curiosamente, mesmo dedicando todo um livro às chanchadas, com foco mais acentuado nas produções e diretores da Atlântida, Sérgio Augusto expõe certo desconforto quanto à cultura de massa e à precariedade dos filmes brasileiros quando comparados ao modelo norte-americano. Sobre o pianista José Iturbi, pianista nos filmes da Metro, e Bené Nunes, “o José Iturbi da Atlântida”, comenta que eram dois casos de “excrecência cultural”, em seus esforços para democratizar a música erudita, acrescentando que não questiona “o potencial de seus respectivos talentos”, mas “as limitações que os compromissos do entretenimento massificado lhes impuseram”.¹⁶ Observa que, enquanto a Metro queria parecer “cult”, a Atlântida queria parecer a Metro. No entanto, “bem ou mal, a Metro oferecia um produto industrial e a Atlântida, meras imitações artesanais de qualidade inferior”.¹⁷

As dificuldades de Sérgio Augusto em relação a características de seu objeto podem ser inseridas nas considerações metodológicas expostas por Arthur Autran em estudo sobre o pensamento cinematográfico brasileiro, quando aponta “a necessidade de analisar em profundidade os filmes voltados para o público de massa, pois a produção ‘cult’ no que diz respeito à discussão

¹⁰ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo-Rio de Janeiro: Perspectiva/Petrobrás, 2003, p. 25.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 203.

¹² VIANY, Alex, *op. cit.*, p. 47.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁴ AUGUSTO, Sergio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989, p. 127.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 102 e 93.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 149.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 148.

de estilo, ideologia, da estrutura narrativa ou mesmo de conteúdo domina amplamente o trabalho dos historiadores”.¹⁸ A disseminação e o predomínio do conceito de “autoria” nos estudos cinematográficos acabaram por estabelecer uma hierarquia na qual o cinema de autor é visto como superior ao cinema comercial, tópico que é amplamente discutido por Rafael de Luna Freire na sua tese sobre cinema policial no Brasil. Para ele, “a própria imprecisão do termo *cinema brasileiro comercial* e de suas fronteiras reflete o lugar secundário reservado pela crítica e historiografia a um amplo conjunto de filmes que constituem uma produção numericamente muito superior aos filmes ‘cultos’ ou ‘autorais’”, como as obras ligadas ao Cinema Independente, ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal.¹⁹

Freire identifica dois discursos hierarquizantes “diferentes, mas imbricados”: o primeiro, obedecendo ao caráter estético, que distingue entre alta cultura (filmes cultos, filmes de autor) e produtos da cultura de massa (filmes de gênero, filmes de não-autor); o segundo, que opõe, de um lado, um cinema “considerado não apenas cultural e artisticamente relevante (culto ou autoral), mas também moralmente elevado (não apelativo), e principalmente *social e politicamente consciente* (empenhado ou mesmo revolucionário)”; e, do outro lado, “um cinema associado aos filmes de gênero, francamente comercial (não autoral), tido como apelativo (e até mesmo imoral ou pornográfico), ou sobretudo *politicamente alienado e alienante* (acomodado e conformista)”.²⁰

Tanto as considerações de Autran quanto de Freire remetem à discussão levada a cabo por Jean-Claude Bernardet nos anos 1970, em críticas como “A pornochanchada contra a cultura ‘cultas’”, em que analisa *Ainda agarro essa vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974) em relação a outras produções daquele momento. Bernardet enfatiza a necessidade de observar as diferenças entre as pornochanchadas e, rebatendo as críticas ao conservadorismo do gênero, desmonta o caráter pretensamente artístico de algumas produções de prestígio, que seriam também elas conservadoras em seus valores. Sobre a reiterada “vulgaridade” das pornochanchadas, lembra a etimologia latina da palavra – “vulgos” significa multidão, povo – para enfatizar o caráter elitista deste juízo de valor: “Quando alguém declara a vulgaridade de um filme, geralmente não tenta fazer nada mais do que confirmar o seu status social e cultural e se diferenciar da ‘massa’ que aprecia essa pretensa vulgaridade”.²¹

As reflexões acima, ainda que introdutórias e não exaustivas, ajudam a situar Luiz de Barros no panorama da historiografia do cinema brasileiro e também a compreender as reservas, as críticas e as ostensivas desqualificações em relação ao trabalho do cineasta, como vistas nos livros de Alex Viany e Sérgio Augusto. Desde o início de sua carreira Lulu se dedicou a filmes que se mostrassem viáveis comercialmente, lançando mão de uma série de elementos e estratégias capazes de atrair espectadores para a sala de cinema. Sua produção se encaixa no “cinema comercial brasileiro”, assim como definido sucinta e objetivamente por Rafael de Luna Freire: “aquele inserido no mercado e



¹⁸ AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 230.

¹⁹ FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915–1950)*. Tese (Doutorado em Comunicação) – UFF, Niterói, 2011, p. 48.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 50 e 51.

²¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 212.

objetivando a comunicação com o público”.²² Essa classificação nos parece adequada à filmografia de Lulu – que alcançou resultados de bilheteria bastante variáveis ao longo das décadas –, já que não pressupõe que filmes comerciais sejam aqueles que necessariamente alcançaram sucesso comercial. Difere, portanto, da definição de “cinema popular” adotada por Lisa Shaw e Stephanie Dennison no livro *Popular cinema in Brazil*, que se refere em geral a filmes bem-sucedidos comercialmente.²³

Enquanto cinema comercial, os filmes de Lulu escapam à esfera da “cultura culta”, para retomar o termo usado por Bernardet; e, por não atender a supostos critérios de “brasilidade” e “qualidade”, não se enquadram aos cânones do cinema brasileiro relevante, assim como visto pela historiografia clássica, de acentuada carga nacionalista, nem à categoria de “cinema de autor”, que se tornou chave dominante nos estudos de cinema brasileiro a partir dos anos 1960. Além disso, embora muitos de seus filmes tenham sido comédias musicais, alguns deles reconhecidos como chanchadas, não se enquadram inteiramente no panorama dos filmes populares de grande público que, por serem fenômenos comerciais tanto quanto culturais e artísticos, foram mais reconhecidos como objetos de estudo importantes.

A ausência de reconhecimento pela sua contribuição ao cinema brasileiro, que só viria a ser amenizada em parte nos anos 1970, era sentida e também expressa por Lulu de Barros, que não deixou de atuar em sua própria defesa em vários momentos. Um deles aconteceu depois do lançamento, em 1966, de *70 anos de cinema brasileiro*, livro em coautoria entre Paulo Emilio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga, sendo o primeiro responsável pelo texto e o segundo pelo material fotográfico e respectivas legendas.²⁴ Em carta a Paulo Emilio, Lulu exime Gonzaga de qualquer crítica, pois a este, assegura, não teria sido permitida a revisão final. O cineasta protesta: “Nota-se perfeitamente, no seu livro, a vontade de me boicotar e menosprezar”.²⁵ Para ele, um homem do gabarito e da inteligência de Paulo Emilio, “quando procura escrever um livro para historiar e documentar, não pode se deixar levar por simpatia ou antipatia fugindo da verdade e cometer maldades e injustiças”. Faz algumas correções, negando que tenha trabalhado na publicidade de uma agência americana no Brasil e dando informações mais precisas sobre as companhias teatrais de que tomou parte. Quanto à parte final do texto do livro, correspondente ao período entre 1950 e 1966, afirma que aí Paulo Emilio “resolve matar-me definitivamente”, omitindo qualquer menção a filmes que realizou.

Lulu rebate, em dois momentos, a afirmação feita por Paulo Emilio de que ele seria “um homem ideal para as chanchadas [...] e que quando me atiro a filmes como *O cortiço* o resultado era penoso”. Primeiro, Lulu ressalta que, “fora as chanchadas de muito êxito de bilheteria, realizadas para poder sustentar a indústria [em caixa alta no original], fiz muitos filmes de grande

²² FREIRE, Rafael de Luna. Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas. In: SILVA, Hadija Chalupe e NETO, Simplício (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2012, p. 112.

²³ DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil, 1930–2001*. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 2.

²⁴ GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emilio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

²⁵ BARROS, Luiz de. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes. Rio de Janeiro, 19 jan. 1967. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira. As citações seguintes são desta carta.

sucesso". Mais adiante, assinala a importância dos filmes comerciais para a continuidade da indústria:

enquanto O cortiço premiado e tão elogiado mal se pagava, uma chanchada realizada em 10 dias, como Esta é fina [1948] num ano produzia mais de dez vezes o capital empregado.

E fazia-se Esta é fina para a indústria não morrer como aconteceu com os grandes estúdios de São Paulo, a Maristela, a Multi Filmes e a Vera Cruz [citados em caixa alta]. Faziam-se filmes populares para se fazer renda que permitisse fazer os filmes de arte, estes embora, como nos Estados Unidos, sejam feitos "for prestige".

Em sua resposta, na qual contesta com veemência que tenha feito modificações no texto à revelia de Adhemar Gonzaga, Paulo Emilio rebate as queixas do cineasta e salienta sua importância para o cinema brasileiro: "o número de palavras dedicadas a Luiz de Barros é provavelmente maior do que o número de palavras consagradas a qualquer outro cineasta brasileiro. Isso aliás não tem nada de extraordinário. Já há algum tempo estou convencido de que Luiz de Barros é um nome-chave na história do cinema brasileiro e nos meus estudos tenho procurado verificar essa hipótese".²⁶

Até o momento não foram encontrados textos nos quais Paulo Emilio desenvolva de forma mais detalhada suas considerações sobre a carreira de Luiz de Barros, à parte os comentários que já estão presentes em *70 anos de cinema brasileiro*. No entanto, um artigo curto escrito em 1973, que provavelmente não chegou a ser publicado, expõe em sua frase final o que devia constituir o cerne do interesse do pesquisador pelas atividades de Luiz de Barros. A propósito da premiação dos melhores do ano pelo INC, cuja festa iria ocorrer em junho de 1973, Paulo Emilio comemora a escolha de Luiz de Barros para receber o prêmio especial, a Coruja de Ouro. Para ele, "causa uma imensa alegria ver finalmente reconhecido o esforço de um homem cuja carreira se confunde com a própria história do cinema brasileiro".²⁷ Com a informação de que as memórias de Lulu de Barros serão publicadas em livro, ele conclui: "Será certamente um documento precioso. Sua vida guarda a chave de um enigma: a continuidade do cinema brasileiro através dos tempos e apesar de tudo".²⁸

A investigação desse "enigma", e também de outras riquezas que a trajetória de Luiz de Barros carrega, demanda outras abordagens metodológicas, para além de questões relacionadas ao nacionalismo, à brasilidade ou à contraposição entre cinema comercial e cinema de autor – o que já vem sendo observado em estudos recentes que abordam as atividades de Luiz de Barros.

Fundamental para compreender a continuidade na carreira de Lulu de Barros é analisar como sua produção está articulada às esferas da distribuição e exibição. São recorrentes na sua carreira acordos estabelecidos com profissionais e empresas do comércio cinematográfico, que não só viabilizam a realização de seus filmes como garantem sua exibição nas salas de cinema. É o que acontece, por exemplo, com a comédia *Augusto Annibal quer casar!* (Luiz de

²⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. Carta a Luiz de Barros. Fazenda Santa Maria, 3 mar. 1967. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira.

²⁷ *Idem*. Os melhores e Luiz de Barros. Documento original, sem data, possivelmente 1973. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira.

²⁸ *Idem*.

Barros, 1923), que conta com a participação do exibidor Generoso Ponce²⁹, e em quatro filmes realizados na segunda metade dos anos 1940 coproduzidos e distribuídos pela UCB (União Cinematográfica Brasileira S.A.) e exibidos em salas do circuito Severiano Ribeiro, empresa também proprietária da distribuidora.³⁰ Esse e outros aspectos da carreira de Lulu de Barros – como características dos filmes que dirigiu, sua atuação como produtor, a realização do primeiro filme sonoro brasileiro, textos seus sobre questões cinematográficas publicados na imprensa – são abordados no volume 1 do livro *Nova história do cinema brasileiro*, no qual é perceptível a mudança no tratamento e na compreensão das atividades do realizador.³¹

Outros trabalhos recentes, que por meio da análise fílmica abordam características da obra de Lulu até então pouco exploradas, concentram-se em filmes dirigidos por ele na Cinédia entre os anos 1930 e 1940, dos quais existem cópias preservadas. Margarida Adamatti trata de questões relacionadas à encenação em três títulos dos anos 1930 – *O jovem tataravô* (1936), *O samba da vida* (1937) e *Maridinho de luxo* (1938).³² Rafael de Luna Freire analisa *O samba da vida*, destacando a adaptação teatral e a influência do filme-revista.³³ Evandro Gianasi Vasconcellos também explora as relações entre cinema e teatro, mais especificamente do teatro de revista, em dois filmes dirigidos por Lulu na década de 1940, *Berlim na batucada* (1944) e *Caidos do céu* (1946).³⁴ Luís Alberto Rocha Melo, por sua vez, discutiu em comunicações apresentadas em encontros da Socine-Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual não os filmes e sim as considerações de Barros sobre cinema, publicadas na coluna que assinou no *Diário Trabalhista* entre 1946-7³⁵, e sua associação com a Companhia Industrial Cinematográfica.³⁶

A ausência de filmes completos e materiais preservados não impede que as atividades de Lulu durante o período silencioso e no início do sonoro venham sendo objetos de estudo. Nós já abordamos a articulação entre cinema e espetáculos de palco na carreira de Luiz de Barros entre os anos 1910-20.³⁷ E Rafael de Luna Freire, além de escrever sobre *Acabaram-se os otários*, o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro, revelando gravações até então

²⁹ Ver ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Augusto Annibal quer casar!:* teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, v. 16, n. 31, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2015, p. 69.

³⁰ Ver MELO, Luís Alberto Rocha. O cinema independente no Rio de Janeiro (1940-1950). In: RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, v. 1. São Paulo: Sesc, 2018, p. 406.

³¹ Ver RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.), *op. cit.*

³² Ver ADAMATTI, Margarida Maria. Os filmes de Luiz de Barros na Cinédia dos anos 1930: estilo e encenação em profundidade. *Interin*, v. 26, n. 1, Curitiba, jan.-jun. 2021.

³³ Ver FREIRE, Rafael de Luna. *O samba da vida: o cinema brasileiro dos anos 1930 entre o teatro cômico e a revista musicada*. In: MAIA, Guilherme e ZAVALA, Lauro (orgs.). *Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas*. Salvador: Edufba, 2018.

³⁴ Ver VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. *Entre o palco e a tela: as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – UFSCar, São Carlos, 2015.

³⁵ Ver MELO, Luís Alberto Rocha. Arte e indústria: as ideias de Luiz de Barros no *Diário Trabalhista*. *Anais digitais do XVII Encontro Socine*, Florianópolis, 2013. Disponível em <https://associado.socine.org.br/anais/2013/13141/luiz_alberto_rocha_melo/arte_e_industria_as_ideias_de_luiz_de_barros_no_diario_trabalhista>. Acesso em 9 maio 2023.

³⁶ Ver *idem*, Luiz de Barros e a Companhia Industrial Cinematográfica. *Anais digitais do XIX Encontro Socine*, Campinas, 2015. Disponível em <https://associado.socine.org.br/anais/2015/15436/luiz_alberto_rocha_melo/luiz_de_barros_e_a_companhia_industrial_cinematografica>. Acesso em 9 maio 2023.

³⁷ Ver ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Intermediality in Brazilian silent cinema: Luiz de Barros' works and intermedial strategies. In: NAGIB, Lúcia, ARAÚJO, Luciana Corrêa de e DE LUCA, Tiago (eds.). *Towards an intermedial history of Brazilian cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

desconhecidas³⁸, realizou *A reconstituição de Acabaram-se os otários* (2019), curta-metragem codirigido com Reinaldo Cardenuto que recompõe o filme a partir de diversos materiais existentes.

Entre tantas abordagens possíveis suscitadas pela obra e carreira de Luiz de Barros, iremos desenvolver a seguir uma perspectiva intermediática para a análise dos primeiros anos de atividade do realizador.

Intermedialidade como eixo de pesquisa

A relação entre cinema, teatro e outras mídias e práticas culturais na trajetória de Luiz de Barros mostra-se uma linha de estudo particularmente estimulante, considerando que dinâmicas intermediáticas marcaram suas atividades e produções. A abordagem intermediática, ao invés de isolar o cinema e privilegiar uma suposta autonomia em relação a outros campos, explora justamente a riqueza das conexões e cruzamentos entre eles.

Na história do cinema brasileiro, um exemplo marcante de rejeição ao intenso diálogo do cinema com outras mídias ocorre a partir dos anos 1930 na recepção crítica dos filmes musicais e das chanchadas. Na visão de muitos críticos, essas produções sequer poderiam ser consideradas propriamente cinema; seriam teatro de revista filmado, rádio com imagens. Em artigo publicado na revista *A Scena Muda* em 1952, o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva define as comédias cinematográficas brasileiras como “disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e de frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burleta e do radiologismo mais ruim”.³⁹ Os estudos sobre chanchada há muito desmontaram essa visão negativa sobre a relação entre cinema, teatro, rádio e também televisão, fundamental na constituição e comercialização do gênero. Mais recentemente, análises vêm incorporando à discussão o conceito de intermedialidade, como acontece em trabalhos de João Luiz Vieira⁴⁰ e Flávia Cesarino Costa.⁴¹

A pesquisadora Ana M. López defende que a intermedialidade “pode nos ajudar a compreender melhor o desenvolvimento e a evolução das paisagens midiáticas latino-americanas e os momentos cruciais em sua trajetória histórica”.⁴² Tomando por base as considerações de Jürgen E. Müller, ela entende a intermedialidade não como uma teoria mas como um “eixo de pesquisa”, que “se refere principalmente a maneiras de reformular questões específicas de pesquisa, de forma a abranger ligações e pontos de intersecção

³⁸ Ver FREIRE, Rafael de Luna. *Acabaram-se os otários*: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro. *Rebeca*, v. 2, n. 3, São Paulo, jan.-jun. 2013.

³⁹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de *apud* AUGUSTO, Sergio, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰ Ver VIEIRA, João Luiz. Chanchada, samba and beyond: from the cinema of radio to the cinema of television (1930s-1960s). In: NAGIB, Lúcia, ARAÚJO, Luciana Corrêa de e DE LUCA, Tiago. (eds.), *op. cit.*

⁴¹ Ver COSTA, Flávia Cesarino. Watson Macedo's *Aviso aos navegantes* (1950): reflections on the musical numbers of a Brazilian chanchada. In: NAGIB, Lúcia, ARAÚJO, Luciana Corrêa de e DE LUCA, Tiago. (ed.), *op. cit.*

⁴² LÓPEZ, Ana M., *op. cit.*, p. 135. No original: “I also argue that intermediality can help us better understand the development and evolution of Latin American mediascapes and crucial moments in its historical trajectory”.

entre diferentes mídias e formas artísticas (e os campos de estudo a partir dos quais falamos sobre elas)".⁴³

Em artigo originalmente publicado em 2010, Müller avalia que no princípio dos estudos intermediáticos, "devido a uma ênfase muito pronunciada em aspectos textuais e, principalmente, literários [...], as dinâmicas dos processos intermediáticos foram praticamente negligenciadas".⁴⁴ Desde então, houve um imenso avanço nos estudos de intermedialidade para além do campo literário, abrangendo de forma expressiva as pesquisas relacionadas a cinema e audiovisual. Essas pesquisas vêm abordando não só os aspectos textuais, incluindo aí o texto fílmico, mas também as "dinâmicas dos processos intermediáticos", como propôs Müller. Neste artigo, não contemplamos aspectos textuais, por meio da análise fílmica. Não só devido à inexistência de materiais preservados dos filmes de Lulu de Barros neste período, mas também porque nos interessa explorar a "rede de comunicações midiáticas dinâmicas", para usar outra expressão de Müller⁴⁵, que caracterizou o cinema brasileiro já nas suas primeiras décadas, em suas relações com o teatro e com outros tipos de espetáculos e práticas culturais.

Uma abordagem intermediática, embora não com essa terminologia, já estrutura o livro de Dennison e Shaw sobre o cinema popular brasileiro, que conjuga essa perspectiva (abrangendo teatro de revista, circo, rádio, televisão e carnaval) com outra vertente definidora da produção estudada: a relação dialética com Hollywood. As autoras adotam um recorte temporal que começa nos anos 1930, no início do cinema sonoro, quando o país intensificava sua entrada na modernidade.⁴⁶ No entanto, a articulação que se estabelece no cinema brasileiro entre Hollywood (e a produção estrangeira em geral) e outras manifestações artísticas (como o teatro de revista), midiáticas (como a imprensa) e culturais (o carnaval, por exemplo) já vinha acontecendo, e de forma sistemática, desde as décadas anteriores – como comprova o estudo das atividades de Luiz de Barros entre os anos 1910 e 1920.

Neste artigo, iremos nos concentrar na década de 1910 para analisar os anos iniciais da carreira de Lulu de Barros, momento formador no qual já estão presentes muitas das estratégias intermediáticas e do diálogo com o cinema estrangeiro que se tornaram características de sua trajetória profissional. Um termo que abrange essa articulação entre intermedialidade e cinema estrangeiro, da maneira como desenvolvemos aqui, é o de "culturas do espetáculo", proposto pelo grupo de pesquisa do mesmo nome, sediado na Bélgica.⁴⁷ Tal expressão diz respeito ao circuito de espetáculos apresentados ao vivo ou projetados para frequentadores de uma variedade de espaços públicos, como cinemas, teatros, salas de concerto, circos, *music-halls*, teatros de variedades e espaços multifuncionais como salões de cidades do interior, feiras



⁴³ *Idem, ibidem*, p. 137. No original: "As such, it refers primarily to ways of refocusing on particular research questions so as to encompass the links and overlaps among different media and art forms (and the disciplines within which we talk about them)".

⁴⁴ MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira e VIEIRA, André Soares (eds.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, v. 2. Belo Horizonte: Rona/UFMG, 2012, p. 85.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 83.

⁴⁶ Ver DENNISON, Stephanie e SHAW, Lisa, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷ Ver Cultures of spectacles. Ku Leuven, 2019. Disponível em <<https://soc.kuleuven.be/fsw/english/culturesofspectacle/index>>. Acesso em 8 maio 2023.

ou praças.⁴⁸ Um aspecto importante relacionado à recepção é que espectadores em geral pertenciam a diferentes públicos, frequentando tanto cinemas quanto teatros, circos, apresentações musicais etc.⁴⁹ Além disso, diferentes formas de espetáculos eram muitas vezes consumidas em um mesmo espaço e/ou faziam parte de um mesmo espetáculo.⁵⁰ Pensar em termos de “culturas do espetáculo” nos ajuda a compreender as atividades de Luiz de Barros neste período inicial e também nos momentos posteriores, levando em conta o circuito do entretenimento (ou a “paisagem midiática”, como escreve Ana López) no qual o cinema estava inserido e em constante diálogo com outras mídias, práticas culturais e também com o cinema estrangeiro.

Luiz de Barros: anos de formação e primeiros filmes

Nascido em uma família da elite carioca, Luiz de Barros chegou a começar o curso de Direito, seguindo os passos do pai, Luiz Teixeira de Barros Filho, que exercia um cargo de prestígio na magistratura, o de curador das massas falidas, responsável pelos processos de falência e concordata. Antes mesmo de abandonar o curso, contudo, Lulu já estava se envolvendo com teatro, trabalhando como ator e cenógrafo em grupos amadores e profissionais, no Rio e em Niterói, como narra em sua autobiografia.⁵¹

Como cenógrafo, Luiz de Barros iria transitar por diferentes tipos de espetáculo. Criou cenários para alguns de seus filmes e também para peças de teatro, seja para os grupos dos quais fez parte no início de sua carreira, seja para companhias de teatro de revista em que trabalhou como diretor artístico (como a Tro-lo-ló, nos anos 1920; a Uiara e a Companhia de Revista Parisiense, nos anos 1930) e para sua própria companhia, a Ra-ta-plan, na segunda metade da década de 1920.⁵² Elaborou a decoração de bailes de carnaval, primeiro em cineteatros e depois, a partir da década de 1930, em cassinos e clubes de futebol, chegando a decorar com Renato Cataldi em 1942 o Baile de Gala do Teatro Municipal, filmado por Orson Welles em sua passagem pelo Brasil para realizar o inacabado *It's all true*.⁵³ Seus trabalhos com decoração de bailes de carnaval são mais frequentes justamente no período em que dirige comédias musicais na Cinédia, em geral lançadas no período do carnaval e que trazem elementos da festa, seja no enredo ou nos números musicais, a exemplo de *Tereré não resolve* (1938), *Samba em Berlim* (1943), *Berlim na batucada* (1944) e *Caidos do céu* (1946).

Anda muito jovem, Lulu de Barros teve formação em artes plásticas e artes decorativas em tradicionais instituições europeias. Como conta em sua autobiografia, a viagem de estudos para a Europa fez parte do acordo com o pai, diante de sua desistência do curso de Direito.⁵⁴ Em Milão, é aluno do pintor Francesco Malerba e estuda na Accademia di Belle Arti di Brera; em Paris, matricula-se na Académie Julian, por onde também passariam pintores

⁴⁸ Cf. ENGELEN, Leen e WINKEL, Roel Vande. The theatres of war: cultures of spectacle in German-occupied Belgium, 1914-1918 & 1940-1945. *Journal of Belgian History*, LIII, Brussels, 2023, p. 15.

⁴⁹ Cf. *idem, ibidem*.

⁵⁰ Cf. *idem, ibidem*.

⁵¹ Ver BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 23 e 25.

⁵² Cf. Vasconcellos, Evandro Gianasi, op. cit.

⁵³ Cf. Três grandes prêmios para as fantasias no baile de gala do Municipal patrocinado pela sra. Darcy Vargas. *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1942, p. 1.

⁵⁴ Ver BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 28.

brasileiros como Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Ismael Nery.⁵⁵ Na primeira escola, os estudos devem ter se voltado mais para pintura, enquanto na segunda é possível que Lulu tenha tido oportunidade de estudar artes decorativas, já que a instituição estava entre aquelas que incentivavam os artistas a realizar trabalhos com painéis decorativos.⁵⁶

Na autobiografia, Lulu escreve com vivacidade sobre os anos na Europa e em particular sobre as temporadas na cidade suíça de Lausanne, onde sua mãe e irmãs permaneceram durante um período, e onde ele conheceu aquela que seria sua esposa durante toda a vida, a italiana Thereza Morandi. Gita, como era chamada, se tornaria uma colaboradora frequente em inúmeros trabalhos do marido. Enquanto continuava os estudos e entre idas ao teatro para ver peças, óperas e operetas, bailes em que chamava a atenção dançando maxixe e uma ou outra sessão de cinema, Lulu conta como assistiu por acaso, nas ruas de Paris, uma filmagem com o famoso cômico francês Max Linder. A partir daí seu interesse por cinema, que já existia, aumentou ainda mais. Segundo ele, depois de se passar por um célebre e elegante ator brasileiro e fazer uma visita a Gaumont, conseguiu acompanhar os trabalhos no estúdio.⁵⁷

Com a eclosão da Primeira Guerra, voltou com Gita para o Brasil. A primeira tentativa de fazer filmes aconteceu com *A viuvinha*, adaptação do romance de José de Alencar, com Lulu e Gita interpretando os papéis principais. Diante do resultado desastroso, optou por fazer uma fogueira e queimar tudo. Por meio de sua própria produtora, a Guanabara-Film, ele dirigiu e lançou comercialmente seus dois primeiros filmes, *Perdida* e *Vivo ou morto*, ambos de 1916, nos quais há o empenho em alcançar condições de produção menos precárias e em mobilizar artistas e procedimentos com potencial para atrair o interesse dos espectadores.

Embora não sejam adaptações de obras literárias e teatrais de prestígio, os dois filmes valem-se de artistas atuantes no meio teatral carioca e se filiam ao *film d'art* europeu, gênero ou filão cinematográfico surgido na França no final dos anos 1900, que constituiu uma estratégia coordenada para “legitimar o cinema enquanto uma forma cultural respeitável”.⁵⁸ Uma das principais empresas, que inclusive deu nome ao novo filão, Le Film d'Art foi fundada em janeiro de 1908 com o propósito de “atrair a classe média ao cinema com produções de prestígio; adaptações de peças teatrais ou material original escrito para a tela por autores consagrados [...] e estrelado por atores teatrais conhecidos”.⁵⁹ Tanto *Perdida* quanto *Vivo ou morto* miravam o público de classe média e classe média alta que frequentava os cinemas cariocas mais luxuosos, situados na Avenida Rio Branco. Estreando, respectivamente, no Pathé e no

⁵⁵ Cf. Académie Julian. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 2023. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao237911/academie-julian>>. Acesso em 11 mar. 2023.

⁵⁶ Cf. VIANA, Marcelle Linhares. *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015, p. 166.

⁵⁷ Ver BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 42.

⁵⁸ ABEL, Richard. *French silent cinema*. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 113. No original: “a concerted attempt to legitimize the cinema as a respectable cultural form”.

⁵⁹ PEARSON, R. Transitional cinema. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.), op. cit., p. 35. No original: “for the specific purpose of luring the middle classes to the cinema with prestige productions; adaptations of stage plays or original material written for the screen by established authors [...], starring well-known theatrical actors”.

Palais, duas das melhores salas da cidade, os filmes receberam ampla publicidade nos jornais, o que aponta o investimento realizado pela produtora e pelas salas exibidoras.

Anunciado como o “primeiro filme de arte em seis atos da Guanabara-Film”⁶⁰, *Perdida* reuniu diversos nomes de teatro no elenco, entre eles a jovem Yole Burlini, intérprete da protagonista, que atuava no teatro amador depois de se formar na Escola Dramática Municipal; o ator português Erico Braga, integrante da Companhia de Comédias e Vaudevilles do Teatro Polytheama de Lisboa, que desde maio cumpria temporada no Rio de Janeiro; e o ator brasileiro Leopoldo Froes, que vinha se destacando como protagonista em comédias de costumes. Em 1916, quando o filme foi lançado, Froes ainda não havia se tornado “a maior estrela do teatro brasileiro” de sua época, o que viria a acontecer já no ano seguinte, quando sua companhia foi contratada pelo Teatro Trianon, onde alcançou grande sucesso.⁶¹

Ao contrário do que comentários sobre *Perdida* nas décadas seguintes costumam ressaltar, a principal personalidade teatral do filme, quando do seu lançamento, não é Froes e sim Oscar Lopes. Autor de peças de teatro, escritor e jornalista, Lopes é responsável pelo argumento, sendo creditado como “autor” do filme.⁶² Nome conhecido no meio cultural e na imprensa carioca, Lopes empresta seu prestígio para reforçar o caráter artístico pretendido pelo filme. A estratégia de atrair a atenção também de plateias seletas estende-se à exibição. A matinê oferecida “à imprensa e a um grupo de famílias da elite carioca”⁶³ toma ares de um acontecimento mundano, sendo comentada inclusive por João do Rio na sua coluna “Pall-Mall-Rio”, no jornal *O Paiz*, em que assina como José Antonio José. Entremeadas às observações sobre o filme, que “agrada por completo”⁶⁴ desde as primeiras cenas, há referências a jornalistas e senhoras da sociedade presentes na sessão e aos aplausos a Oscar Lopes após a projeção, quando foi cercado de admiradores.

A coluna de João do Rio dedicada a um filme brasileiro, o que não era habitual na sua produção para a imprensa, se explica pelas relações que havia entre o escritor e a família Teixeira de Barros. Todos faziam parte da sociedade carioca, circulando por eventos e participando de encontros que a crônica social costumava registrar, como as conversas durante o passeio à tarde pela Avenida Rio Branco das quais tomaram parte, entre outras pessoas, João do Rio e Mme. Teixeira de Barros, mãe de Lulu.⁶⁵ Outra nota social, ao informar que Mme. Oscar Lopes era uma das convidadas na primeira recepção oferecida pelas *mademoiselles* Teixeira de Barros (Lilah e Leila, irmãs de Lulu), aponta as relações sociais e mundanas que ligavam Lulu a Oscar Lopes, o que certamente facilitou a colaboração do escritor em *Perdida*.⁶⁶

Em relação a João do Rio, houve uma aproximação maior quando da realização de um espetáculo beneficente que ocorreu no Teatro Municipal em

⁶⁰ Pathé – *Perdida*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 out. 1916, p. 5.

⁶¹ FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – USP, São Paulo, 2004, p. 78.

⁶² *Perdida*. *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 out. 1916, p. 5.

⁶³ AGAS. Carnê de um indiscreto. *Fon-Fon*, ano X, n. 43, Rio de Janeiro, 21 out. 1916, p. 28.

⁶⁴ JOSÉ, José Antonio. Pall-Mall-Rio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 out. 1916, p. 2.

⁶⁵ Cf. DENIS, Marquês de. O Dia Elegante. *Revista da Semana*, ano XVII, n. 29, Rio de Janeiro, 26 ago. 1916, p. 24, e *idem*, O Dia Elegante. *Revista da Semana*, ano XVIII, n. 11, Rio de Janeiro, 21 abr. 1917, p. 41.

⁶⁶ Cf. As festas beneficentes. *Revista da Semana*, ano XVII, n. 21, Rio de Janeiro, 1 jul. 1916, p. 28.

julho de 1916, poucos meses antes da estreia de *Perdida*. No programa do festival organizado pelo Patronato de Menores de São João Baptista da Lagoa, a segunda parte era a apresentação de uma peça de João do Rio, *Um chá das cinco*, que tinha entre seus intérpretes os irmãos Lilah e Luiz Teixeira de Barros.⁶⁷ Nesta sua incursão como ator, Lulu ganharia elogios do próprio João do Rio, que o destacou entre os rapazes do elenco, considerando-o “realmente mais que um intérprete”.⁶⁸ Entre as atrações do espetáculo estava Leopoldo Froes, atuando em uma cena cômica na primeira parte e como ensaiador do poema coreográfico “Primavera”, que fechou o evento. É possível que tenha se estabelecido aí um contato mais próximo entre Froes e Lulu do qual iria resultar o convite para o ator estrelar *Perdida*.

A participação nesse tipo de espetáculo não comercial e promovido pela gente de sociedade, que um cronista da época chama de “teatro de *gens du monde*”⁶⁹, proporcionou elementos aproveitados por Lulu para estreiar em outro campo artístico e com um alcance de público mais amplo, passando a realizar filmes para o circuito de exibição comercial. Em *Perdida*, portanto, a articulação com o teatro se dá não só na escalação dos atores mas também nas relações de Lulu com o circuito teatral, tanto amador quanto profissional – relações favorecidas pela sua inserção social, como membro de uma respeitável família da burguesia carioca.

Na realização de *Vivo ou morto*, Lulu também iria se valer das relações familiares: o autor do enredo foi seu próprio pai e o apoio financeiro veio do “grande homem de negócios” Zózimo Barroso do Amaral, muito provavelmente alguém do círculo de relações da família Teixeira de Barros.⁷⁰ Enquanto o nome de Amaral fica ausente nos materiais de divulgação, o mesmo não acontece com o Dr. Teixeira de Barros, sempre creditado como autor do enredo (ou “libretista”, para o usar o termo dos anúncios). Sua colaboração afina-se às estratégias publicitárias do filme, ao trazer uma carga adicional de respeitabilidade que atende à busca por prestígio por parte dessa produção brasileira, e de certa forma chancelando, por meio da sua bem-conceituada posição social de advogado, o enredo criado por ele que “se passa num ambiente da mais alta distinção”.⁷¹

Em *Vivo ou morto*, o elenco contou com uma intérprete internacional no papel principal, a italiana Tina D’Arco, cantora de operetas da Companhia Maresca-Weiss, que então se apresentava no Rio de Janeiro. Em outros papéis, estão a francesa Lucienne Duval, que participava de espetáculos no cabaré do Internacional Club com o pseudônimo Apachinette, e o português Alves da Cunha, em sua temporada brasileira na qual integrou diversas companhias. Também vale destacar o trabalho de Angelo Lazari, cenógrafo de grande atividade e reconhecimento na cena teatral carioca, que realizou para o filme cenários elegantes, como comprovam as fotos de cena existentes.⁷² A presença dos profissionais Tina D’Arco e Lazari aponta um outro tipo de relação intermediária entre cinema e teatro: ambos trabalharam em peças de teatro nas quais o cinema era

⁶⁷ Cf. Notícias e comentários. *Revista da Semana*, ano XVII, n. 23, Rio de Janeiro, 15 jul. 1916, p. 18.

⁶⁸ JOSÉ, José Antonio. Pall-Mall-Rio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1916, p. 2.

⁶⁹ Sorrisos & Frivolidades. *Revista da Semana*, ano XVII, n. 25, Rio de Janeiro, 29 jul. 1916, p. 12.

⁷⁰ Cf. BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 51.

⁷¹ Cine Palais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1916, p. 10.

⁷² Fotos do filme podem ser encontradas no Arquivo Pedro Lima, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

elemento central tanto na intriga quanto na encenação. Tina D'Arco participou do elenco de *A menina do cinematógrafo*, encenada no Teatro Carlos Gomes antes da estreia de *Vivo ou morto*, em que o protagonista se via comprometido devido a uma filmagem indiscreta; enquanto Lazary iria fazer o cenário de peças como *Brutalidade*, adaptação teatral de um faroeste americano, montada no Rio de Janeiro em 1921.⁷³

Assim como em *Perdida*, o aspecto “artístico” será marcante na publicidade de *Vivo ou morto*. Mais de uma semana antes da estreia, o cinema Palais começou a anunciar a segunda produção da Guanabara-Film como “o primeiro Filme de Arte Brasileiro”.⁷⁴ É uma investida puramente publicitária, sem qualquer pretensão de rigor histórico, mesmo porque, menos de dois meses antes, *Perdida* já havia sido apresentado como “filme de arte”. Os dois filmes dialogam com a produção estrangeira, sobretudo com o *film d'art* europeu e com os filmes estrelados pelas divas italianas. O divismo cinematográfico italiano, que ganhou força a partir de 1913, atraía o público com melodramas que culminavam em morte ou perda, tendo à frente atrizes cujo desempenho como *femmes fatales* ou *femmes fragiles* exprimiam emoções de forma extrema, por meio de sua linguagem corporal.⁷⁵ Para Angela Dalle Vacche, os filmes das divas italianas estavam relacionados intrinsecamente à História, ao tempo, já que tinham como tema principal “a mudança de velhos para novos modelos de comportamento na esfera doméstica e entre os sexos”.⁷⁶

Perdida e *Vivo ou morto* trazem personagens femininos com comportamentos destoantes dos padrões tradicionais. No primeiro filme, a protagonista é uma jovem francesa que vem ao Rio procurar sua tia e, sem encontrá-la, acaba se tornando amante do filho de uma baronesa.⁷⁷ Em *Vivo ou morto*, a personagem de Tina D'Arco é uma mulher da alta burguesia carioca que, depois de ver seu marido sair de casa para morar com a amante, assume uma relação com outro homem, mesmo continuando a ser oficialmente uma mulher casada.⁷⁸ Ambas as protagonistas morrem no final.

O resumo dos enredos aponta as aproximações estabelecidas com os filmes das divas italianas, que naquele momento constituíam um fenômeno de popularidade entre o público. Só em 1916, ano de produção e exibição de *Perdida* e *Vivo ou morto*, os espectadores cariocas puderam assistir a mais de dez títulos estrelados pelas principais divas italianas: foram seis filmes com Francesca Bertini, quatro com Pina Menichelli e dois com Lyda Borelli. Também neste ano, Francesca Bertini saiu-se vencedora do concurso promovido pelo jornal *Correio da Manhã*, que lançava uma enquete ao público feminino: “Das grandes artistas dos filmes qual a preferida da leitora?”⁷⁹



⁷³ Cf. ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Intermediality in Brazilian silent cinema, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁴ Cine-Palais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1916, p. 12.

⁷⁵ Cf. BLOM, Ivo. Italy. In: ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of early cinema*. Nova York: Routledge, 2005, p. 487 e 488.

⁷⁶ VACCHE, Angela Dalle. *Divas, Defiance and passion in early italian cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008, p. 2. No original: “diva film was concerned with history—namely, time— its primary topic was the change from old to new models of behavior in the domestic sphere and between the sexes”.

⁷⁷ Cf. *Filmografia Brasileira/Cinematoteca Brasileira*. Disponível em < <https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em 10 mar. 2023.

⁷⁸ Cf. Theatros & Cinemas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1916, p. 5, e *Vivo ou morto*. *Careta*, ano IX, n. 444, Rio de Janeiro, 23 dez. 1916, p. 29.

⁷⁹ A apuração final. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 out. 1915, p. 5.

Os novos modelos de comportamento feminino, porém, provocavam reações quando ambientados na sociedade brasileira. É o que se percebe na crítica não assinada de *Vivo ou morto* publicada na revista *Careta*. Depois de fazer referência à “gorda elegância da senhora Tina D’Arco” e sugerir que ela seria velha para o papel, o resenhista dedica-se a desfazer o que julga ser um “engano insultuoso”, “desfavorável aos bons costumes peculiares à família brasileira”.⁸⁰ Para ele,

A heroína da fita, abandonando o marido e rolando para uma esfera moral que não era a da gente com a qual vivera até então, continua a manter com esta gente as mesmas relações de amizade, e as senhoras e senhoritas que foram as suas amigas dos tempos de solteira e de casada acham tão natural a irregularidade da sua situação anormal, que a acompanham por montes e selvas, assistindo sem escândalo aos cálidos beijos que lhe dá o amante.

Sendo uma decaída e querendo ir a um baile com o amante, a dama principal do filme da autoria do sr. Curador das massas falidas [refere-se ao pai do diretor] em lugar de ir a um clube de mulheres desenvoltas da sua espécie, apresta-se para brilhar nos honestos salões aristocraticamente familiares do Clube dos Diários...⁸¹

A citação longa se justifica aqui porque deixa explícita a carga moralista com a qual o filme é recebido pelo resenhista e mostra a difícil negociação em jogo quando produções nacionais procuravam incorporar modelos estrangeiros que de alguma forma se contrapunham aos valores da sociedade brasileira marcada pelo patriarcalismo mais conservador. E não eram só as personagens. Também as atrizes provocavam reações por comportamentos fora dos modelos dominantes. Lucienne Duval, que em *Vivo ou morto* interpreta a amante do marido da protagonista, tornava-se alvo de insinuações em colunas na imprensa dedicadas a fofocas e comentários maliciosos sobre pessoas da classe artística. A orientação sexual de Apachinette, pseudônimo da atriz, rende notas dando conta do “numeroso cortejo de admiradores e... admiradoras” que a acompanha, bem como dos “moços bonitos”⁸² que andam desanimados porque não recebem atenção por parte dela. A própria atriz iria expor e reforçar a ambiguidade sexual, posando para fotos nas quais veste roupas masculinas.⁸³

Lucienne Duval/Apachinette voltará a trabalhar, desta vez como protagonista, no filme seguinte dirigido por Lulu de Barros, *A derrocada ou A vingança do peão*, lançado em fevereiro de 1918. Não deixa de ser intrigante o longo intervalo de um ano entre este filme e o anterior. Em 1917, a única atividade de Lulu de Barros encontrada até agora pela pesquisa é a participação, como ator, em um espetáculo beneficente realizado no Teatro Municipal, em que contracena com a irmã Lilah na comédia *Quem desdenha...*, um dos números do programa.⁸⁴ Em 1918, porém, estrearam comercialmente não só *A derrocada ou A vingança do peão* como também mais dois filmes em que ele trabalhou: *Zero 13* (em maio) e *Amor e boemia* (setembro). Observando essas produções, o que se pode especular

⁸⁰ *Vivo ou morto*. *Careta*, op. cit., p. 29.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Pelos Cabarés. *Theatro & Sport*, ano IV, n. 127, Rio de Janeiro, 31 mar. 1917, p. 12, e Clubes e cabarés. *Comedia*, ano I, n. 4, Rio de Janeiro, 30 dez 1916, p. 4.

⁸³ Cf. Pelos Cabarés. *Theatro & Sport*, ano IV, n. 161, Rio de Janeiro, 24 nov. 1917, p. 5, e O perfil de Apachinette. *Theatro & Sport*, ano V, n. 183, Rio de Janeiro, 27 abr. 1918, p. 10.

⁸⁴ Cf. Uma festa de caridade, de elegância e de arte. *Revista da Semana*, ano XVIII, n. 41, Rio de Janeiro, 17 nov. 1917, p. 30.

para compreender o intervalo entre os primeiros filmes de 1916 e os seguintes, já em 1918, é que Lulu tenha encontrado dificuldades para dar continuidade às atividades da Guanabara-Film. Para tornar sua carreira viável financeiramente, obtendo assim condições de se manter como profissional do meio, ele passou a alternar filmes que produzia pela Guanabara com trabalhos realizados como profissional contratado de outras produtoras.

Entre os títulos lançados em 1918, apenas *Zero 13* é da Guanabara. *A derrocada ou A vingança do peão* foi produzido pela Companhia Brasil Cinematográfica, empresa que tinha à frente o exibidor Francisco Serrador. Acordos com exibidores e distribuidores para a produção de filmes irão se tornar, como já abordado acima, procedimento recorrente na trajetória de Lulu. Nos anúncios e nas resenhas deste filme, seu nome pouco aparece e quando creditado surge como o responsável pela *mise-en-scène*. O escritor e jornalista Leopoldo Teixeira Leite Filho, que adaptou sua obra para o cinema, é quem ganha maior destaque, como “a formosa inteligência que criou o filme”.⁸⁵ Já em *Amor e boemia*, Lulu é contratado não como diretor, mas como montador, porque, segundo ele, os realizadores do filme não conseguiam montar o material filmado.⁸⁶

Produzida pela Guerreiro-Film, do jornalista português Joaquim Guerreiro, essa “finíssima e *sui generis* comédia” tinha como maior atrativo o elenco que reunia diversos artistas e jornalistas, além de atores de teatro, como Antonia Denegri.⁸⁷ Em seu estudo sobre a modernidade no Brasil entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, Rafael Cardoso refere-se ao filme depois de analisar longamente o quadro *Boemia*, pintado em 1903 por Helios Seelinger. De acordo com Cardoso, a obra é um manifesto a favor não só de “todos os traços relacionados com o idílio da boemia” como da “unidade da arte e dos artistas”, ao reunir, sem hierarquias, “pintores e ilustradores, escultores e arquitetos, escritores e jornalistas, poetas e músicos”.⁸⁸ No filme, realizado quinze anos depois, trabalharam artistas representados no quadro, como os caricaturistas K. Lixto e Raul Pederneiras, o escritor e jornalista João Luso, e o próprio Seelinger. Também no elenco está o ilustrador J. Carlos, entre diversos outros profissionais. É interessante observar *Amor e boemia* como uma atualização, ao que parece despreziosa e bem-humorada, da proposta do quadro de 1903, dessa vez tomando o cinema como o meio de expressão do entrelaçamento entre artes e artistas.

Enquanto *Amor e boemia* mostra a cena artística urbana e boêmia do Rio de Janeiro, tanto *A derrocada ou A vingança do peão* quanto *Zero13* se voltam para enredos regionais, filmados em locações no interior. *A derrocada* é anunciado como um “delicado romance da vida do nosso sertão”.⁸⁹ Em *Zero13*, embora haja cenas na então Capital Federal, “aparecem as grandes lendas, as soberbas paisagens, os conhecidos tipos e costumes da vida brasileira. Dentro do quadro das nossas infinitas belezas naturais, cenas da vida característica das nossas fazendas tiradas na bela propriedade do sr. Barão de Taquara”.⁹⁰ Em comparação

⁸⁵ Odeon. *Fon-Fon*, ano XII, n. 6, Rio de Janeiro, 9 fev. 1918, p. 17.

⁸⁶ Ver Barros, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 67.

⁸⁷ Cf. Amanhã – Cine Palais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1918, p. 10, apud CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 105.

⁸⁸ CARDOSO, Rafael, op. cit., p. 103 e 104.

⁸⁹ Odeon. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1918, p. 12.

⁹⁰ *Cinema Haddock-Lobo* [folheto], s./d. Arquivo Cinédia.

com os filmes dirigidos por Lulu de Barros em 1916, percebe-se uma clara mudança de tema e modelo cinematográfico. Com o cinema europeu perdendo a hegemonia no mercado brasileiro para as produções norte-americanas, os *films d'art* e os filmes das divas italianas, ambientados no meio da alta burguesia, com cenários internos e figurinos mais elaborados, já não exercem a mesma influência na produção brasileira nem mantêm o grande apelo que tinham junto ao público.

As histórias de teor regional, que procuram se diferenciar da produção estrangeira ao mostrar a paisagem física e humana do interior do país, não impedem, contudo, que os filmes explorem atrativos característicos da produção norte-americana. É assim, por exemplo, que na publicidade de *Zero13* o ator Fernando Val, intérprete do protagonista, ganha o epíteto “o George Walsh Brasileiro”, que o associa ao popular ator americano da época.⁹¹ Segundo Lulu, no filme havia “uma briga, tipo americana”.⁹² Também em *Ubirajara* (1919), embora baseado no romance indigenista de José de Alencar publicado em 1874, os figurantes que deveriam encenar uma luta entre duas tribos começaram a brigar de verdade, no estilo popularizado pelo ator Eddie Polo com seu personagem Rolleaux, na série *A moeda quebrada* (*The broken coin*, Francis Ford, 1915). Os figurantes mais fortes “suspendiam os inimigos e os atiravam longe, gritando: ‘- Eu sou Rolleaux!’”.⁹³ O episódio demonstra bem o cruzamento de referências no qual o filme apostava, combinando a busca de prestígio e diferenciação por meio da temática nacionalista, vinculada à adaptação de um autor consagrado da literatura brasileira, com a incorporação de procedimentos característicos dos filmes norte-americanos, acionando um repertório familiar e atrativo para os espectadores.

Assim como os filmes anteriores, *Ubirajara* formou seu elenco com vários atores dos palcos, mas a partir desse período passa a ser mais acentuada nos filmes de Lulu a escalação de artistas que vinham do teatro de revista, gênero de grande apelo popular. Esse aspecto é explorado na divulgação, quando se destaca que “no filme tomam parte vários artistas do Teatro S. José”.⁹⁴ Neste teatro se apresentava desde 1911 a Companhia de Revistas e Burletas, considerada a mais importantes do gênero musicado nas primeiras décadas do século XX.⁹⁵ Outra forma de promover o elenco se valia do próprio cinema, ao ressaltar que os artistas haviam posado em *Alma sertaneja* (1919), filme dirigido por Lulu e produzido por Alberto Botelho, que havia estreado com sucesso dois meses antes.⁹⁶ Mais um exemplo de enredo regional, *Alma sertaneja* é anunciado como “verdadeiro poema do nosso sertão, com a poesia de seus lânguidos cantares, as diversões, as festas do arraial, as danças, as paisagens maravilhosas”.⁹⁷

Para além da história e dos conhecidos artistas de teatro, *Alma sertaneja* contou com uma atração que certamente contribuiu para seu sucesso junto aos espectadores: exibições acompanhadas por orquestras ou conjuntos regionais

⁹¹ *Idem*.

⁹² Barros, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 55.

⁹³ *Idem*, *ibidem*, p. 56.

⁹⁴ *Ubirajara* [recorte], s./d. Arquivo Cinédia.

⁹⁵ Ver REIS, Angela e MARQUES, Daniel. A permanência do teatro cômico e musicado. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Sesc-SP, 2012, p. 330 e 331.

⁹⁶ Cf. *Cinema pátria* [folheto], s./d. Arquivo Cinédia.

⁹⁷ *Filmografia Brasileira/Cinematoteca Brasileira*, op. cit.

que faziam um acompanhamento musical adequado ao enredo do filme. Nas exposições no Theatro Phenix, por exemplo, havia “grande orquestra e massas corais”⁹⁸, além de violão caipira; no Cinema Guarany uma “trupe sertaneja”⁹⁹ tocava durante as sessões. Neste mesmo ano de 1919, Lulu e Alberto Botelho já haviam combinado espetáculos de palco e tela nas sessões do filme de não ficção *Carnaval* (também anunciado como *Carnaval de 1919*), produzido por ambos. Quando exibido no Cinema Avenida, o filme contou com acompanhamento de coros, dos quais participavam cantores do tradicional rancho carnavalesco Ameno Resedá.¹⁰⁰ Essas relações intermediáticas entre palco e tela durante o período silencioso, que aconteciam na esfera da exibição, seriam absorvidas a partir do cinema sonoro no próprio texto fílmico, como demonstram as comédias musicais e chanchadas entre os anos 1930 e 1950.¹⁰¹

Para avançar na investigação

A intermedialidade como eixo de pesquisa e a concepção de “culturas do espetáculo” oferecem métodos capazes de avançar na investigação e análise das atividades de Luiz de Barros, abrindo outras possibilidades para além dos parâmetros que nortearam textos históricos e críticos nos quais o trabalho do realizador era em geral objeto de severas restrições. Maior atenção quanto às “dinâmicas dos processos intermediáticos”¹⁰² coloca sob outra perspectiva as críticas que lamentavam o que no cinema existia de “baixo teatro” e “radiologismo”¹⁰³, para investigar a riqueza e complexidade das trocas e negociações entre mídias, artes e práticas culturais. A articulação entre diferentes tipos de espetáculos mostra-se procedimento recorrente não só para o cinema brasileiro (em termos de produção e de exibição) como para o campo das diversões, de maneira geral. O viés nacionalista tão presente na historiografia clássica do cinema brasileiro é tensionado quando, às relações intermediáticas, vêm se conjugar circuitos transnacionais, seja na presença de atores estrangeiros que se apresentam nos palcos brasileiros e atuam em filmes nacionais, seja na incorporação, não sem conflitos, de modelos do cinema estrangeiro.

Mostra-se fundamental também avaliar os trabalhos de Lulu de Barros, e do cinema brasileiro comercial em geral, levando em conta seus próprios parâmetros. Se no cinema de autor a originalidade é um critério de excelência, nas produções de Lulu o que se impõe é a atualidade, o senso de oportunidade. Desde o início ele recorre a artistas, temas e procedimentos presentes na paisagem midiática de cada momento e familiares ao público que desejava atrair para suas produções. Não à toa, a atualidade é um imperativo do teatro de revista, tipo de espetáculo bem-sucedido comercialmente e voltado para o grande público, com o qual Lulu terá grande aproximação a partir dos anos 1920.

Embora não constituíssem critérios dominantes, originalidade e autoria nem por isso deixam de ser categorias pertinentes ao se analisar os trabalhos de Lulu, como mostram filmes sonoros preservados como *Tereré não resolve* (1938)

⁹⁸ Casino Theatro Phenix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1919, p. 5.

⁹⁹ Cinema Guarany. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1919, p. 5.

¹⁰⁰ Cf. Cinema Avenida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1919, p. 10.

¹⁰¹ Cf. ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Intermediality in Brazilian silent cinema, op. cit.*, p. 183.

¹⁰² Cf. MÜLLER, Jürgen E., *op. cit.*, p. 85.

¹⁰³ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de *apud* AUGUSTO, Sergio, *op. cit.*, p. 24.

e *Berlim na batucada* (1944). Nesses e em outros filmes, aspectos como a metalinguagem, a relação entre ficção e documentário, a apropriação de assuntos e novidades do momento são tratados com grande inventividade e força expressiva. O fato de Lulu ter sempre trabalhado em espetáculos comerciais não exclui a análise de traços de estilo e marcas autorais em sua longa trajetória, considerando inclusive as intersecções entre suas realizações no cinema, nos palcos e em outras formas e espaços de diversão.

Entre outras possibilidades, são através de perspectivas metodológicas como essas – levando em conta as relações com cinema estrangeiro, as conexões intrínsecas com outras mídias e a dinâmica de práticas que embaralha categorias e hierarquias – que as obras e as atividades de Luiz de Barros podem ser melhor, e devidamente, compreendidas.

Artigo recebido em 19 de maio de 2023. Aprovado em 23 de agosto de 2023.

Raul Seixas e a indústria da música: sociologia do cargo de produtor fonográfico



Raul Seixas. Fotografia
sem autoria, s./d.
(detalhe).

Lucas Souza

Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do curso de graduação em Sociologia na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), em Redenção/CE. Autor de *A trajetória social de Raul Seixas: uma metamorfose ambulante no rock brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2016. lucassouza@unilab.edu.br

Janaina Lobo

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do curso de graduação em Sociologia da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), em Redenção/CE. Coautora de *Ensaio de promessa de quicumbi entre quilombolas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Iphan/Gem/PPGMus-UFRGS, 2013. janaina.lobo@unilab.edu.br

Raul Seixas e a indústria da música: sociologia do cargo de produtor fonográfico

Raul Seixas and the music industry: sociology of the record producer position

Lucas Souza

Janaina Lobo

RESUMO

Este artigo investiga o período em que Raul Seixas (1945-1989) trabalhou como produtor fonográfico, na gravadora CBS, entre 1970 e 1973, e a forma como a experiência no cargo influenciou o *habitus* artístico do cantor e compositor. Para isso, é feita uma análise das suas funções e responsabilidades enquanto produtor, o significado desse cargo no contexto econômico e cultural de nossa indústria fonográfica e a característica dos artistas e estilos musicais produzidos por ele na gravadora. A partir daí, avança-se na tentativa de uma melhor compreensão da dimensão da incidência desse trabalho como executivo de uma multinacional, tanto no repertório musical do cantor como no direcionamento de sua carreira profissional.

PALAVRAS-CHAVE: Raul Seixas, indústria fonográfica, produtor musical.

ABSTRACT

This article investigates the period in which Raul Seixas (1945-1989) worked as a phonographic producer, at the CBS record label, between 1970 and 1973, and the way in which the experience in the position influenced the artistic habitus of the singer and composer. For this, an analysis is made of the functions and responsibilities assumed by him as a producer, the meaning of this position in the economic and cultural context of our phonographic industry and the characteristics of the artists and musical styles produced by him on the label. From there, advances in a better understanding of the dimension of the incidence of this work as an executive of a multinational, both in the singer's musical repertoire and in the direction of his professional career.

KEYWORDS: Raul Seixas; music industry; music producer.



Ao meu pai, o maior de todos os Malucos Beleza.

Lucas Souza

Em 1974, Raul Seixas (1945-1989) emplacava mais um sucesso com “Gita” e chegava à marca de 600 mil cópias vendidas de seu LP. No ano anterior, “Ouro de tolo” despontava entre as canções mais tocadas em rádios pelo país. Os êxitos alcançados pelo jovem artista chamavam atenção da crítica. Era comum jornalistas procurarem entender seu talento musical e como ele conseguia fazer canções com conteúdo e crítica social, mas a partir de um linguajar simples, revestido por melodias populares. Inúmeras vezes, as experiências de Raul Seixas até ali surgiam como alternativa para explicar sua habilidade artística. Cláudio Cavalcanti assim escreveu para o *Diário de Notícias*:

É fantástico. O danado do Raul faz uma musiquinha de Odair José, com arranjo igual aos do Odair José, cantando igual ao Odair José. Mas a letra é que é fogo! Aparentemente, na base de Odair José... Mas aí a gente presta atenção, e é uma paulada. A “mensagem” é de tamanha violência, a coisa é curtida tão “até o fundo”, que a gente descobre por que Raul Seixas está no primeiro lugar. E fica tudo muito bonito.¹

A lembrança que o jornalista traz de Odair José não é desproposital. Antes de se lançar como artista solo, entre 1970 e 1972, Raulzito, como era chamado na época, trabalhou como produtor fonográfico na gravadora CBS², companhia líder do mercado brasileiro de discos no final da década de 1960, e produziu um LP do popular cantor Odair José, o aclamado “rei das empregadas domésticas”.³

De um modo geral, o peso e influência da “teoria crítica” sobre os estudos de música popular no Brasil⁴ fizeram das relações de um artista com uma gravadora um assunto interdito. Por representar o polo industrial mais nefasto de standardização de nossa cultura musical, frequentemente estudiosos buscaram formas de exceção, alternativas de produção que escapassem às dinâmicas da racionalidade empresarial que as gravadoras, supostamente, imprimiam aos artistas e aos produtos culturais. Daí José Miguel Wisnik falar do surgimento de dois modos de produção diferentes, que “coexistiam (e, muitas vezes, se interpenetravam): o industrial, que cresceu nos anos 70 graças às gravadoras e às empresas que controlam os canais de rádio e TV; e o artesanal, que compreende os poetas-músicos de criação mais individualizada”.⁵ Rita Morelli e Márcia Tosta Dias vão no mesmo caminho ao distinguirem os “artistas de marketing”⁶ ou “comerciais”⁷, cujas dinâmicas de criação musical se sujeitam às das empresas discográficas, e os de “prestígio”⁸ ou de “catálogo”⁹, que encontravam

¹ CAVALCANTI, Cláudio. Raul Seixas e o medo da chuva. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 set. 1974.

² Subsidiária da multinacional Columbia Records Broadcasting System.

³ Cf. FONSECA, Diogo Direna. *Entre o “brega” e o rock: a ressignificação da música de Odair José*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – UFF, Niterói, 2015, e CAVALCANTI, Ivan Luís Lima. *“Ame, assumo e consuma”*: canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972-1979). Dissertação (Mestrado em História) – UFPB, João Pessoa, 2015.

⁴ Ver BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2010.

⁵ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. 1979. In: NOVAES, Adauto (org.) *Anos ainda sob tempestade: música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 2005, p. 25.

⁶ Cf. MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico – um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 1988, e DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

⁷ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz, *op. cit.*

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*

alternativas de produção artística alheias às regras impostas, exclusivamente, pelo mercado.

No caso específico de Raul Seixas, o assunto é ainda mais complexo. Enquanto produtor fonográfico, ele não era um artista que procurava formas de resistir às imposições do mercado, mas sim funcionário de uma empresa de discos cuja função passava por identificar e produzir sucessos comerciais. Em alguma medida, isso explica o fato desse período em que Raul Seixas atuou como produtor fonográfico ter sido pouco analisado em trabalhos acadêmicos ou de divulgação, provavelmente por arranhar a imagem do roqueiro transgressor e rebelde que, atualmente, adorna a figura do cantor.¹⁰

Embora desprezada por analistas e estudiosos, foi exatamente sua atuação como “homem de gravadora” um dos momentos mais recuperados pela crítica musical, nas tentativas de se compreender o talento artístico de Raul Seixas.¹¹ O termo é sociologicamente interessante. Sugere a ideia do indivíduo cujo *habitus* se adaptou com perfeição à *doxa* do campo¹², quase como uma noção weberiana de vocação, uma aptidão pessoal que revelaria uma convicção ética em um trajeto vida.¹³ E o próprio Raul Seixas reconheceu a importância do seu trabalho como produtor fonográfico para a configuração de sua obra musical: “Eu tive uma escola muito importante que foi a CBS [...]. Foi uma vivência fantástica para mim. Apreendi muito a comunicar”.¹⁴

A análise aqui desenvolvida foca nesse momento de sua trajetória. O objetivo deste artigo é compreender as funções e responsabilidades assumidas por Raul Seixas como produtor fonográfico na CBS, o significado desse cargo no contexto econômico e cultural de nossa indústria do disco e os artistas e estilos musicais produzidos por ele. Dessa forma será possível dimensionar a extensão da influência do seu trabalho como executivo de uma multinacional no *habitus* artístico de Raul Seixas.

Chegando à CBS: Evandro Ribeiro e o cenário musical na década de 1960

A trajetória de Raulzito como produtor fonográfico começou com um grande fracasso. Depois de dominar a cena jovem-guardista de Salvador, na primeira metade da década de 1960, Raulzito e os Panteras¹⁵ chegaram ao Rio de Janeiro, em 1967, esperançosos para a gravação de um LP. A euforia do conjunto não era para menos. Como principal grupo de iê-iê-iê soteropolitano, a

¹⁰ José Rada Neto dedicou parte de um artigo à análise desse período da trajetória de Raul Seixas. Ver RADA NETO, José. O artista dentro da fábrica: as experiências de Raul Seixas como produtor musical. In: ABONIZIO, Juliana e TEIXEIRA, Rosana da Câmara (orgs.). *Raul Seixas: estudos interdisciplinares*. Cuiabá: Carlini & Caniato/EdUFMT, 2015.

¹¹ Cf. SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. *Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas*. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2016.

¹² Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹³ Ver WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

¹⁴ SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990, p. 87.

¹⁵ Nome do conjunto de iê-iê-iê de Raul Seixas.

banda desembarcava na capital carioca apadrinhada por nomes importantes da cena musical, como Roberto Carlos e Jerry Adriani, que já conheciam os baianos de suas excursões pelo Nordeste.¹⁶

O LP *Raulzito e os Panteras* foi gravado pela Odeon em 1967, contudo, por alguns atrasos da companhia, terminou sendo lançado apenas no início do ano seguinte. As expectativas de sucesso logo se dissiparam. O disco não emplacou nenhum grande *hit*, e a mídia quase que ignorou o conjunto. No final de 1968, a banda praticamente já havia acabado. Os poucos recursos que conseguiam provinham dos trabalhos como conjunto de palco de Jerry Adriani em suas apresentações televisas. Algo que também não duraria muito, fazendo com que, um a um, eles retornassem à Bahia.

Raul Seixas falou sempre com certa tristeza sobre sua volta a Salvador. O fracasso musical, os míseros ganhos financeiros obtidos unicamente pela esposa, momentos de reclusão e estudo marcaram o difícil cenário do seu retorno: “comecei a estudar filosofia de novo. Ficava trancado num quarto [...] o dia inteiro, não falava com ninguém. Quem me sustentava era minha mulher, que ensinava inglês [...]. Inclusive foi uma fase meio obscura que eu não consigo me lembrar direito. Foi uma barra”.¹⁷ O convite para se tornar produtor fonográfico na CBS chegou exatamente nesse momento, feito pelo diretor geral da companhia, Evandro Ribeiro, sujeito que merece uma análise mais detida.

Os anos 1960 e 1970 foram decisivos para o arranque e a consolidação de um mercado de bens culturais Brasil, com amplo destaque para a indústria do disco.¹⁸ O crescimento e racionalização da indústria fonográfica no Brasil foram acompanhados pela proeminência de “executivos e produtores envolvidos nessa atividade”, em um período em que ainda existia a possibilidade de “uma atuação mais marcante desses profissionais, capazes de imprimir sua marca pessoal às empresas que comandavam”.¹⁹ Sem dúvida, o mais reconhecido executivo de gravadora no Brasil foi André Midani. O imigrante sírio, que aportou no Brasil em 1954, foi responsável por uma depuração e seleção dos contratados da Philips/Phonogran e uma aposta em artistas detentores de qualidades que extrapolavam, exclusivamente, as virtudes musicais. Na ideia dele, ao buscar “personalidades artísticas” fortes, a empresa amealharia lucros mais duradouros no longo prazo, com contratados capazes de despertar atenção da mídia e do público para formas diversas de debates e discussões. E foi nessa linha que Midani se converteu em figura relevante para a eclosão de movimentos musicais como a bossa nova e o tropicalismo, além de reunir os nomes de maior peso da MPB em sua empresa, na década de 1970.²⁰

Embora pouco estudado e bem menos reconhecido que André Midani, Evandro Ribeiro foi um executivo de grande relevo para as novas direções que a indústria do disco vinha tomando nos anos 1960. Mineiro de Maiumirim, ele

¹⁶ Cf. MINUANA, Carlos. *Raul Seixas, por trás das canções*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2019.

¹⁷ SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio, *op. cit.*, p. 99.

¹⁸ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁹ VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação) – USP, São Paulo, 2002, p. 117.

²⁰ Ver MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

chegou à CBS jovem, em 1963, como contador, e foi exatamente no departamento financeiro que se afirmou como uma espécie de “homem dos números”. A companhia era uma gravadora de projeção, porém deficitária. Possuía “um *cast* internacional de primeira linha (Frank Sinatra, Doris Day, Johnny Mathis, Sarita Montiel) e investia cada vez mais num elenco nacional (Silvio Caldas, Maysa, Tito Madi)”; no entanto, eram os discos Ray Conniff os únicos que atingiam uma vendagem, de fato, significativa.²¹

Evandro Ribeiro assumiu a direção geral da CBS ao acumular o cargo de diretor artístico, que era ocupado, desde a fundação da empresa, por Roberto Corte Real, indivíduo de tremendo reconhecimento, mas cuja visão musical tinha pouca afinidade com os novos planos e projetos da gravadora. O único conhecimento musical de Evandro Ribeiro, era de música clássica, da qual realmente gostava. Para ele, produção cultural de alto nível se resumia à esfera erudita. No mais, qualquer manifestação de música popular não passava de um produto comercial, fosse bossa nova, samba, *rock* ou outro gênero de “música massiva”.²² E, sob essa ótica, Evandro Ribeiro tratou logo de depurar o *cast* de contratados da CBS, organizados por segmentos de mercado, e direcionar a produção de cada um deles para algo que fosse, em sua visão, rentável.²³ Foi a partir daí que a empresa abriu espaço para a música jovem e se transformou em um enorme celeiro do iê-iê-iê nacional.²⁴

Com sua mentalidade gerencial, ele centralizava e controlava todos os meandros da companhia, desde a contratação de músicos e artistas até as verbas de divulgação e gastos gerais. Enquanto André Midani se destacou por garimpar personalidades artísticas fortes, Evandro Ribeiro foi sempre refratário a esse tipo de contratado. Dispensou nomes da maior importância da música popular, exatamente por se chocarem com sua concepção mais comercial, como Elis Regina e outros mais. Em contrapartida, canalizava seus esforços em direção a músicos e compositores habilidosos na confecção de um bem musical rentável. Foi assim que Evandro Ribeiro se tornou peça básica em dois momentos fundamentais na trajetória de Roberto Carlos: o primeiro, quando ele abandonou seus intentos bossa-novistas e as tentativas de imitação de João Gilberto, e o segundo, quando o compositor/cantor deixou o universo restrito da música



²¹ Cf. ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006, p. 95.

²² O termo “música massiva” se liga “às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura”. JANOTTI, Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós*, v. 6, Brasília, ago. 2006, p. 3.

²³ Cf. ARAÚJO, Paulo César de, *op. cit.*

²⁴ Cf. PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2015.

jovem, mirando um público ampliado do segmento romântico, por meio do qual se consolidou como o campeão em vendas de discos no país.²⁵

Mas o que um homem da envergadura de Evandro Ribeiro teria visto em Raul Seixas, a ponto de convidá-lo a integrar o quadro de funcionários da gravadora? Raulzito não havia demonstrado, até então, ser um virtuose. Seus conhecimentos musicais eram, até ali, relativamente elementares, nada muito além de um violão ou guitarra que ele aprendera a tocar com alguns professores e colegas de turma, amantes de *rock*. E o disco que produzira, em 1967, não tinha nada de muito arrojado. O LP era composto por melodias simples e meio orquestradas feitas, em larga medida, pelos próprios produtores da Odeon.²⁶ Entretanto, isso não representava, para Evandro Ribeiro, maior impedimento. Como ele mesmo aprendera sobre música popular dentro da gravadora, Raulzito bem que poderia se desincumbir satisfatoriamente do papel que o executivo previa para ele.

Contavam a favor de Raul Seixas algumas vantagens. A primeira era o capital social por ele trazido, especificamente o contato com um consagrado vendedor de discos da CBS, Jerry Adriani. Nascido no bairro do Brás, este artista era descendente de imigrantes italianos radicados em São Paulo. Suas primeiras incursões artísticas se deram através de músicas românticas, cantadas no idioma italiano. Quando Jerry Adriani conheceu Raulzito, o paulistano passava por um período de transição na carreira, ao tentar se adaptar a uma sonoridade mais jovem e moderna. Em franca ascensão, o cantor conseguia cada vez mais destaque com suas baladinhas românticas de *iê-iê-iê*. Portas também se abriam como apresentador de programas na TV Excelsior, “Excelsior a go go”, e “A Grande Parada”, na TV Tupi; e como artista de cinema, estrelando os filmes *A grande parada* e *Abraça-me forte*. Nesse meio-tempo, Jerry se entusiasmou pela banda Raulzito e os Panteras e desenvolveu uma relação muito próxima a Raul Seixas.

Quando Raulzito voltou a Salvador com seu conjunto, ele deixou algumas composições de *iê-iê-iê* que vinham ganhando mais e mais repercussão. A banda Os Jovens gravou “Se você me prometer”; Jerry Adriani, “Tudo que é bom dura pouco”; Ed Wilson, “Se ela não serve para você, também não serve para mim”; o conjunto Renato e seus Blue Caps, “Obrigado pela atenção”, todas de autoria de Raulzito. Paralelamente, ele realizou algumas versões. O grupo The Sunshine gravou “Um novo amor pode vir”, versão da canção “How’d we ever get this way”, de Andy Kim, e Leno Azevedo, “Um minuto mais”, originalmente “I will”, de Dean Martin. Naquele cenário de música jovem, pipocavam conjuntos e intérpretes de *iê-iê-iê*, apesar de os compositores desse tipo de música não serem tão numerosos.²⁷ Decerto, Evandro Ribeiro identificou em Raulzito um talento como compositor comercial, o que, aliado à indicação de Jerry Adriani, levou o empresário a convidá-lo a compor a equipe de produtores musicais da CBS. Em 1970, portanto, Raul Seixas voltou com sua esposa ao Rio de Janeiro, dessa vez com um emprego fixo de funcionário de uma multinacional.

²⁵ Cf. ARAÚJO, Paulo César, *op. cit.*

²⁶ Cf. SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de

²⁷ Sobres os cantores e compositores de *iê-iê-iê*, ver PUGIALLI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda*. São Paulo: Ediouro, 2006.

O cargo de produtor fonográfico

O cargo ocupado por Raul Seixas na CBS é sintomático de um processo de modernização e racionalização de nossa indústria cultural. Nos seus anos iniciais, as empresas de discos se valiam de técnicas ainda rudimentares de análise de mercado. Os antigos festivais da canção eram um cardápio privilegiado para contratação de novos talentos, enquanto a aferição de popularidade de um artista ou canção passava pelas polêmicas suscitadas nessas competições, pela estridência e animação dos palcos de auditório, pelos pedidos das canções feitas às rádios ou mesmo pela encomenda de lojas revendedoras de discos.²⁸

Os tempos do “milagre econômico” (1968-1973) foram cruciais para a consolidação da cultura de massa no Brasil, e a indústria fonográfica foi um setor proeminente nesse processo. O crescimento e a expansão da classe média aumentavam a clientela de toca-discos e televisores que, pelas políticas de financiamento e crédito, surgiam como franjas de mercado a serem exploradas pelas gravadoras.²⁹ Apoiada, simultaneamente, em políticas estatais de apoio e fomento, como “Disco é cultura”, a indústria fonográfica começava sua escalada de fortalecimento, com números espantosos, que a conduziram até o posto de sexto maior mercado mundial de discos no final da década de 1970.³⁰

No fim dos anos 1960, as gravadoras principiaram a dispensar os festivais da canção como instrumentos de sondagem, tendo em vista não somente o volumoso crescimento econômico do país, como o estrangulamento que esses eventos vinham sofrendo, pelo arrocho da censura ou por sua perda de prestígio junto à classe artística ou crítica musical.³¹ Na sua maioria, tais empresas as gravadoras se serviram, desde então, de dados estatísticos produzidos por uma série de institutos de pesquisa mercadológica, como o Ibope e o Nopem).³²

A partir daí, as empresas discográficas tomaram para si, gradativamente, as rédeas de todas as etapas do processo de descoberta, produção e divulgação do bem artístico. Ao trazerem para dentro das gravadoras essas tarefas, despontaram, no interior das companhias, setores e agentes especializados em cada uma dessas fases, sob um rígido controle racional e gerencial. Othon Jambeiro fala em uma espécie de “divisão do trabalho” em quatro áreas

²⁸ Cf. PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 1994.

²⁹ Cf. MORELLI, Rita de Cássia Lahoz, *op. cit.*, DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*, PAIANO, Enor, *op. cit.*, e VICENTE, Eduardo, *op. cit.*

³⁰ No tempo em que Raul Seixas trabalhou como produtor, a indústria fonográfica cresceu cerca de 26% em 1970, 19% em 1971 e 34,5% em 1972. Cf. os autores citados na nota anterior.

³¹ Sobre a história dos festivais da canção, ver MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

³² Renato Ortiz chama atenção para o surgimento, nesse período, de uma série de empresas estatísticas, especializadas em pesquisas de mercado, em diferentes setores, como IVC (1961), Mavibel (1964), Ipsem (1965), Gallup (1967), Demanda (1967), Simonsen (1967), Ipape (1968), Audi-TV (1968), Nielsen (1969) e LPM (1969). Ver ORTIZ, Renato, *op. cit.* A fundação do Ibope data de 1942, a do Nopem, de 1961.

distintas: a artística, a técnica, a comercial e a industrial.³³ Ao assumir o comando de todo o processo de produção e vendagem musical, a indústria do disco realmente se capacitou. Suas novas funções iam desde a gravação de demos até registro das obras, busca por licenciamentos, divulgação, direção artística de *shows*, controle de arrecadação e distribuição, assessoria jurídica e de imprensa, desenvolvimento de artistas e repertório.

O cargo de produtor fonográfico é criado nesse contexto de ampliação das funções das empresas de discos e racionalização de suas atividades. Segundo Eduardo Vicente, “a par da crescente divisão e especialização das atividades, torna-se obrigatório também um processo oposto – o de maior integração entre os aspectos artísticos, técnicos e comerciais do trabalho”.³⁴ O produtor fonográfico estava destinado a cumprir um papel polivalente de transitar pelas diferentes áreas de atuação da companhia. Ele poderia exercer um cargo fixo na gravadora (caso de Raul Seixas) ou trabalhar como *freelancer*, Sua função era bastante diversificada. Agia junto ao artista, desenvolvendo um trabalho criativo que afetava diretamente a concepção do disco, e também como técnico administrativo, perante os gerentes da empresa, negociando o orçamento e lutando pelos projetos por ele produzidos. Sua intervenção, portanto, ia do estúdio de gravação (coordenação de músicos e escolha de repertório) até a direção administrativa, na qual se decidia de que modo determinado artista seria trabalhado na imprensa, bem como o montante de recurso direcionado para tal divulgação.³⁵

Um dos mais destacados produtores brasileiros foi Roberto Menescal. Ele atuou na Philips, empresa líder de mercado na década de 1970, responsável pela contratação de Raul Seixas e a produção de seu principais LPs no período. Menescal explica as funções do cargo ocupado por Raulzito na CBS:

*Raul era um produtor; ele vinha com um projeto, se o projeto fosse aprovado, ele dirigia o projeto. Ele tinha um orçamento e fazia um disco dentro do orçamento. E lutava pelo artista na divulgação e tal. O diretor artístico é o cara que é responsável por toda aquela verba do ano de divulgação, de tudo, então ele não tem que ver só um cara, ele tem que ver o quanto vai custar tudo isso, e dar a intenção do disco. Aí eu escolho, pra isso vem esse produtor, pra esse outro vem esse produtor. Pra esse eu não tenho produtor, tem que achar um produtor.*³⁶

Menescal estabelece uma diferença e uma hierarquia entre o diretor artístico e o produtor fonográfico. Nessa escala, o diretor assume uma função maior, de visualização panorâmica sobre todos os projetos artísticos da gravadora. O produtor teria uma atuação mais setORIZADA, específica a cada artista sob sua reponsabilidade. Mesmo assim, esse cargo é realmente muito versátil. Ele seria o responsável pela negociação, junto ao diretor artístico, das verbas que envolvem, nas palavras de Menescal, um “projeto”, ou seja, a concepção do

³³ Ver JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

³⁴ VICENTE, Eduardo, *op. cit.*, p. 64.

³⁵ Cf. DIAS, Márcia Tosta. Produção e difusão de música gravada no Brasil contemporâneo: o papel do produtor musical. *XXVII Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Sociologia* (Alas), Buenos Aires, ago.-set. 2009.

³⁶ MENESCAL, Roberto *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de, *op. cit.*, p. 108.

disco e do artista em seu todo, suas formas de divulgação, promoção e venda-gem.

Se a atuação de Raul Seixas como produtor fonográfico se centrava em artistas específicos, é preciso compreender melhor qual o perfil desses músicos, em qual segmento de mercado eles atuavam e as características fundamentais de suas canções.

Raulzito e a produção musical cafona

A expansão do mercado de discos no país foi acompanhada pelo início de um processo de segmentação. As gravadoras procuravam atuar e especializar-se em nichos de mercado em potencial. A Philips, como já foi dito, privilegiava a vertente consagrada da MPB, enquanto a Som Livre apostava em trilhas sonoras de novela e a CBS, em gêneros populares românticos.³⁷

A opção da CBS surgia em um momento oportuno. Com o fim do programa “Jovem Guarda” na rede Record de televisão, o iê-iê-iê entrou em franca decadência. O ícone principal do movimento, Roberto Carlos, firmava sua imagem como cantor romântico, mas o restante dos artistas ainda buscava um reposicionamento no campo musical. Foi quando um jovem cantor capixaba, chamado Paulo Sérgio, começou a desenhar um estilo próprio de música romântica, de grande repercussão junto às classes populares. De acordo com Araújo, Paulo Sérgio teve uma produção musical significativa e foi “o precursor de um estilo de balada romântica que mais tarde ficaria conhecido como brega”.³⁸ Na esteira dele, outros tantos, muitos saídos dos quadros da Jovem Guarda, redefiniram suas posições e imagens, se tornando pioneiros da música “cafona” no Brasil, caso de Odair José, Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Reginaldo Rossi e Nelson Ned.

No meio musical brasileiro, o uso do termo “cafona” virou algo corrente no final da década de 1960, quando Carlos Imperial, o popular apresentador de TV, lançou mão dele para designar um conjunto de artistas lacrimosos, que cresciam em popularidade nos segmentos de mercado mais simples, que o desenvolvimento econômico fez emergir como consumidores em potencial.³⁹ A expressão englobava artistas de origens populares⁴⁰, identificados a estilos variados como o bolero (Waldick Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Cláudia

³⁷ Cf. VICENTI, Eduardo, *op. cit.*

³⁸ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 25.

³⁹ Cf. *idem, ibidem*.

⁴⁰ Wando foi feirante, jornalista e engraxate; Nelson Ned, auxiliar numa loja de doces e chocolates; Agnaldo Timóteo, engraxate, carregador de malas, torneiro mecânico e vendedor de frutas e salgados; Amado Batista, trabalhador rural na infância, depois faxineiro, balconista e subgerente de uma livraria; Antônio Marcos, balconista de loja de calçado e vendedor; Evaldo Braga, garoto de rua e interno do Serviço de Amparo ao Menor (órgão que precedeu a Febem e a Fundação Casa); Elymar Santos trabalhou como carro e vendedor de garrafas; Nenéo foi engraxate e Waldick Soriano, garimpeiro, lavrador, caminhoneiro, faxineiro e servente de pedreiro. Cf. SOUZA, Lucas e LOBO, Janaina. “Cafonices” do rock nacional: Raul Seixas e a cultura “brega” na década de 1970. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 20, n. 1, Uberlândia, jan.-jun. 2023, p. 87.

Barroso), a balada (Paulo Sérgio, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo) e o chamado “sambão-joia” (Benito de Paulo, Luiz Ayrão e Wando).

Conforme as convicções gerenciais de Evandro Ribeiro, não existia pudor algum a CBS explorar o público consumidor de música “cafona”, que era formado, basicamente, por indivíduos de “baixa renda, pouca escolaridade e habitantes dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”.⁴¹ E Raulzito foi designado para produzir, exatamente, esse tipo de artista.

Embora Raul Seixas fosse filho de uma elite ascendente soteropolitana, sua sociabilidade, quando jovem, não foi absolutamente oposta à das classes populares. O *rock*, na Salvador de sua juventude, era consumido, acima de tudo, por garotos de periferia. Segundo Raul Seixas, “jovem de sociedade não gostava de rock’n’roll. Sabe quem dançava rock? Só empregada doméstica, chofer de caminhão. E eu metido ali no meio, dançando”.⁴² E ele complementa: “Eu ia dançar sempre com o pessoal da TR (uma transportadora de lixo). Era a moçada que curtia rock”.⁴³ Porém, o universo simbólico de proximidade entre Raul Seixas e os artistas “cafona” a rigor se encerrava aí. Qualquer forma de interação com esse tipo de música se daria, na prática, no interior do estúdio, produzindo e aprendendo ao mesmo tempo. E Raul Seixas foi muito bem-sucedido nessa empreitada.

É comum alguns produtores musicais de renome realçarem seu papel na confecção de determinados discos, inclusive como meio de reivindicar o caráter artístico do seu trabalho em estúdio.⁴⁴ Em se tratando de Raulzito, isso não era necessário. Além de todas as tarefas inerentes ao seu cargo, ele era compositor de inúmeras canções incluídas nos discos que ele mesmo produzia. Em parceria com Mauro Motta, Raulzito compôs derramadas canções de amor, que ficaram conhecidas no repertório “cafona”. “Doce, doce amor”, com Jerry Adriani, foi um enorme sucesso da dupla. Por sinal, os dois produziram todo o LP de estreia de Odair José e compuseram “Tudo acabado”. Para Diana, Raul Seixas, mais do que produzir alguns de seus LPs, compôs *hits* como “Hoje sonhei com você”, “Você tem que aceitar” e “Ainda queima a esperança”. Para José Roberto, ele reservou “Lágrimas nos olhos”, “Hoje resolvi partir” e “Deus queira”. Núbia Lafayette cantou igualmente canções “bregas” da dupla Raulzito e Mauro Motta, como “Jamais estive tão segura de mim mesma”. Já Luiz Carlos Magno ficou com “Deixe ele falar sozinho”.⁴⁵



Raulzito e a contracultura: um produtor para além da música “brega”

Raul Seixas estava financeiramente estabilizado, com ganhos substanciais provenientes de seu emprego de produtor e de direitos autorais dos sucessos gravados. Todavia, isso não significou que ele estava plenamente satisfeito com os rumos de sua carreira. Em um dos seus escritos particulares se lê: “fazer

⁴¹ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*, op. cit., p. 16.

⁴² SEIXAS, Raul apud PASSOS, Sylvio, op. cit., p. 130.

⁴³ SEIXAS, Raul apud ESSINGER, Silvio. *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 47.

⁴⁴ Ver MAZZOLA, Marco. *Ouvindo estrelas*. São Paulo: Planeta, 2007.

⁴⁵ Cf. SOUZA, Lucas e LOBO, Janaina, op. cit., p. 83.

poema é um saco; música outro saco, porque poemas e músicas eu tenho que fazer para os outros e nunca no momento exato”.⁴⁶

Raul Seixas entrou no universo da música “cafona”, ou mesmo na carreira de produtor fonográfico, por acaso. Suas ambições quando jovem eram, de fato, ser cantor de *rock*, popular e transgressor, como seus ídolos Elvis Presley e John Lennon. E foi nesse contexto que ele começou a se imiscuir na seara do movimento contracultural.

O termo contracultura pipocava na imprensa americana no início da década de 1960, época em que muitas manifestações populares, nos Estados Unidos e na Europa, ganharam as ruas com uma agenda de reivindicações até então inusitada, solidária com certos povos oprimidos e causas de foro íntimo, relativas às liberdades individuais, democracia participativa, espontaneidade e ativismo criativo. A partir da publicação de *The making of a counter culture*), por Theodor Roszak, em 1969 (lançada no Brasil três anos depois), a expressão contracultura conquistou um *status* conceitual que sintetizava um conjunto difuso de aspirações e protestos que marcaram o fim da década de 1960 e a converteram em um dos movimentos mais notáveis do século XX. Sua influência se expandiu em diversificados campos políticos e culturais: inscreveu a juventude como sujeito histórico determinante para as transformações em processo, animou a crítica aos tradicionais partidos de esquerda, inspirou experimentalismos estéticos e propagandeou a experiência *hippie*.⁴⁷

Evidentemente, toda essa agitação que sacudiu o mundo ecoou por aqui. Acimatada inicialmente pelo movimento tropicalista, entre 1967 e 1968, a contracultura brasileira se confundiu, sob vários aspectos, com a cena pós-tropicalista, como uma espécie de distensão e desdobramento das discussões capitaneadas pelo grupo baiano na área cultural e estética. E, a despeito de não encontrar aqui as condições sociais e culturais mais favoráveis ao seu desenvolvimento, por estar espremida entre uma censura militar repressora, de um lado, e as “patrulhas ideológicas”⁴⁸ de uma esquerda tradicionalista, de outro, a contracultura floresceu no país. De diferentes maneiras e intensidade, a contracultura fecundou um ambiente de questionamentos a padrões comportamentais, movimentou debates e linguagens estéticas, irrompeu em experimentalismos diversos e elegeu seus arautos. Da “marginália” ao cinema super-8, da poesia de mimeógrafo à imprensa *underground*, do *rock* nacional ao tropicalismo, do hippismo à ufologia, do orientalismo à psicodelia, foi possível notar a influência do movimento contracultural nas artes plásticas, na música, no cinema, na literatura, poesia, jornalismo, quadrinhos etc.⁴⁹

⁴⁶ SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷ Ver ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972, PEREIRA Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1984, e ARAÚJO, Maria. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

⁴⁸ Cf. VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de e VENTURA, Zuenir (orgs.) *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

⁴⁹ Cf. SOUZA, Lucas. Contracultura nos tempos do condor: análise do (auto)exílio de Raul Seixas e Paulo Coelho. In: GASPARETTO, Antônio e SILVA, Francisco (orgs.). *Sanções e coações políticas no Brasil: degredos, desterros, exílios e deportações*. Londrina:

Por mais que a CBS fosse formada, prioritariamente, por cantores românticos, havia no seu *cast* outros interessados nessas informações contraculturais. Um deles era Gileno Wanderley de Azevedo, que ficou popularmente conhecido como Leno Azevedo. Nordeste de Natal, Leno começou sua carreira musical em 1965, participando de algumas bandas de iê-iê-iê, como Renato e seus Blue Caps, e inovou ao criar uma dupla com uma mulher, Lilian, com quem despontou no cenário da jovem guarda. Leno, que procurava uma reformulação na carreira após o fim da dupla com Lilian, em 1968, propôs a Raulzito um álbum conceitual que retratasse o interesse de ambos por figuras exponenciais do rock e da contracultura.

O LP *Vida e obra de Johnny McCartney* foi gestado no fim de 1970 e início de 1971. O título continha uma clara referência aos Beatles, que haviam acabado de se separar. Na música “Johnny McCartney” narra-se “a saga com começo, meio e fim do personagem-título, que sonhava com o estrelato no rock’n’roll”.⁵⁰ O disco também apresenta canções com certa conotação política e social. Em “Sentado no Arco-íris”, possíveis referências à reforma agrária ou à distribuição de renda aparecem no verso “olho essa gente, gente sem terra/ Gente sem nome, velha de guerra”. Em “Sr. Imposto de Renda”, há uma bem-humorada crítica ao milagre econômico e ao imposto de renda cobrado pelo governo federal: “Senhor Imposto de Renda/ que renda o senhor tem me imposto!/ em cada posto que eu passo/ o senhor quer que eu me renda/ Senhor Imposto de Renda/ eu me rendo ao seu imposto”. Esse projeto foi completamente mutilado pela censura, que barrou parte das músicas do LP. Como consequência, o diretor da CBS Evandro Ribeiro abortou o lançamento e arquivou o disco.⁵¹

Segundo Leno Azevedo, a concepção desse trabalho foi toda sua. No entanto, ele fala de uma contribuição maior que o malogrado LP deu ao colega, relacionada ao incentivo a um trabalho mais autoral: “Eu fiz a cabeça dele pra fazer as coisas dele. [...] Até ali, ele só tinha feito músicas falando de amor, ele só fazia músicas muito comerciais [...]. Mas não era isso que o realizava como artista. Mas, a partir daí, ele se empolgou mesmo”.⁵²

O plano seguinte que Raulzito tinha em mente seguia essa linha contracultural, contudo com uma proposta mais arrojada e experimentalista. Com seu prestígio e estofo na gravadora para contratar artistas ou sugerir projetos, sua ideia era buscar parceiros para esse novo empreendimento. E o primeiro nome encontrado foi o de Sérgio Sampaio (1947-1994). O capixaba de Cachoeiro de Itapemirim vinha de um passado musical ligado aos cantores de rádio, que ele sempre ouvia em sua cidade natal – como Francisco Alves, Ari Barroso, Nelson Gonçalves, Orlando Silva (seu ídolo) –, e à boemia e à vida dos seresteiros locais. No Rio de Janeiro, ele vivia em casas de pensão ou parentes e tentava a carreira

Toth, 2021, FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. E-book kindle, 2019, e KAMINSKI, Leon (org.). *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidade*. Curitiba: CRV, 2019.

⁵⁰ SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco*: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). São Paulo: Boitempo, 2004, p. 179.

⁵¹ O LP ficou esquecido por 25 anos, até que o jornalista e pesquisador Marcelo Froes descobriu, no acervo da CBS (atualmente Sony Music), em 1995, as fitas originais da gravação. Leno Azevedo fez, a partir desses acetatos, o disco conceitual *Vida e obra de Johnny McCartney*, lançado pela sua gravadora independente, a Natal Records.

⁵² AZEVEDO, Leno *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz, *op. cit.* p. 113.

artística em esparsas apresentações na Rádio Mauá, quando conheceu Raulzito, nos estúdios da CBS, ao acompanhar um cantor chamado Odibar, em um teste para a companhia.⁵³

A segunda escolhida foi Miriam Lavecchia, mais conhecida como Miriam Batucada (1947-1994). Paulistana da Mooca, Miriam era uma sambista cuja carreira se iniciou em 1967, ao ser descoberta por Blota Junior em seu programa “Essa Noite se Improvisa”, da TV Record. Perambulou por outros programas de tevê de São Paulo, tocando seus sambinhas com bатуque nas mãos e caixas de fósforos, até chegar ao Rio de Janeiro no fim dos anos de 1960. Na capital carioca, não teve muita sorte. O máximo que conseguiu foram alguns *shows* com Billy Blanco, Paulinho da Viola e Grande Otelo. O promissor início de carreira não foi muito adiante. Gravou apenas um LP pela Chantecler, *Amanhã ninguém sabe*, e oito compactos de escassa repercussão.⁵⁴

O terceiro escolhido foi Edivaldo de Souza, cujo nome artístico era Edy Star. Ele e Raulzito já se conheciam de Salvador, quando a banda Raulzito e os Panteras o acompanhou em apresentações na Rádio Cultura da Bahia. Edy era um artista polivalente: foi desenhista, artística plástico e tinha experiências em teatro e circo. Até coordenou um programa televisivo em Salvador, “Só para Mulheres”, e fazia apresentações folclóricas no celebrado Galeria Bazar. Homossexual assumido, ele ostentava uma postura andrógena, com muita maquiagem, perucas e vestimentas extravagantes.

Estava formado o conjunto que gravaria o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*. O disco é um tanto caótico, muito em função das diferentes personalidades que ali se juntavam. Um temperamental e impulsivo cantor de serestas, um espalhafatoso artista homossexual, uma sambista de carreira incerta e um roqueiro produtor de músicas “cafonas”.

Edy Star admite: “eu não acreditava que ele iria me levar para o Rio de Janeiro, porque ele tinha muitos outros amigos [...], gente que era, vamos dizer, mais artista do que eu. Eu era ainda muito complexado naquele tempo”.⁵⁵ Mas, para o projeto que Raul Seixas tinha em vista, um provocador artista gay lhe parecia ideal. Como produtor musical, o trabalho artístico que ele desenvolvia estava absolutamente constrangido e enquadrado em determinados padrões comerciais advindos da própria linha romântica e popular da gravadora. O LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10* assumiu uma função quase catártica para Raul Seixas. Para o jornal *O Globo*, eles disseram que fizeram esse disco “porque são contra a máquina de consumo, ‘principal causa do caos que está formado’”.⁵⁶ O LP carrega um tom quase dadaísta de choque pelo grotesco. A abertura se dá por meio de uma chamada circense que anuncia: “respeitável público, o maior espetáculo da Terra”; e se encerra com um barulho de descarga de privada e vaias ininterruptas. Sérgio Sampaio falava que queria

⁵³ Odibar havia sido parceiro de Paulo Diniz em “Quero voltar pra Bahia”, sucesso em 1970.

⁵⁴ Cf. MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro: Muiraquitã, 2003.

⁵⁵ STAR, Edy *apud* MAGALHÃES, Luiz de. *Dossiê Kavernista: a história perdida do álbum “A Sociedade da Grã-Ordem Kavernista”*, documentário, 2012.

⁵⁶ Sociedade da Gran-ordem Kavernista: “Eles fizeram um disco para dizer absolutamente nada”. *O Globo*, Rio de Janeiro, ago. 1971.

um “LP que feda, dê nojo, e que as pessoas se sintam realmente incomodadas com ele”.⁵⁷ À imprensa, o conjunto afirmava que o disco perseguia uma única intenção: “dizer absolutamente nada, não acrescentar absolutamente nada, e ser apenas o espelho de nossa crise musical”.⁵⁸

A censura vetou grande parte das letras. Provavelmente por questões morais, todas as músicas assinadas por Edy Star foram proibidas, sob acusação de mensagens indutivas a drogas ou depravação.⁵⁹ No disco, o *rock* não reina sozinho; há marchinhas de carnaval, boleros, serestas e sambas. Uma das inspirações para o LP vinha de Frank Zappa. Muitas músicas eram intercaladas por vinhetas, e outras simulavam diálogos ou monólogos, perfazendo um clima teatral, à semelhança do que fazia o anárquico e iconoclasta compositor americano. Uma outra característica fundamental do disco é o humor ácido presente nas canções. À maneira do conjunto Mutantes, as músicas do LP são marcadas por um forte teor sarcástico. Em “Sessão das 10”, o anúncio de uma “homenagem aos boêmios da velha guarda” descamba para uma coisa imitativa e jocosa com Orlando Silva. Nem o pessoal da contracultura escapou da zombaria. Miriam Batucada cantou “Chorinho inconsequente”, antecedida por uma vinheta, em tom de galhofa, que dizia: “Há um hippimpé no meu portão, no meu portão/ há um hippimpé no meu portão, que piração, que piração”. Essa atmosfera se estende à capa do LP, que traz os quatro integrantes em uma foto, em frente ao palco do Cinema Império, no Rio de Janeiro, e no centro o nome disco, tingido de vermelho, que parece derramar sangue. Na imagem, eles zombam de alguns traços socioculturais marcantes da época. Miriam Batucada, fantasiada de *super girl*, com capa e minissaia, critica a cultura de massas; Sérgio Sampaio, com a camiseta da seleção campeã mundial de futebol, debocha do clima de ufanismo patriótico; Edy Star, de terno e com uma faixa escrita “grande astro do ano”, faz referência ao cenário da música popular brasileira e Raul Seixas, vestido de calças jeans e camiseta com franjas, porta um medalhão com um símbolo *hippie* no pescoço, um modo de ele caçar do próprio movimento contracultural.

Evandro Ribeiro, ao tomar conhecimento do resultado final do disco, tratou de retirar o LP do mercado, o que acabou jogando esse trabalho na vala do ostracismo. Após a morte de Raul Seixas, o LP foi recuperado como fonte privilegiada de análise e pesquisa. O conteúdo de algumas canções serviu como protótipo para certos trabalhos futuros de Raul Seixas, que se tornariam músicas consagradas. *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10* é todo ambientado na cidade do Rio de Janeiro, cujo cenário funciona como esteio para críticas à sociedade de consumo, como em “Eta vida”: “Moro aqui nesta cidade/ que é de São Sebastião/ tem Maracanã Domingo/ pagamento a prestação/ sol e mar em Ipanema/ sei que você vai gostar/ mas não era o que eu queria/ o que eu queria mesmo era me mandar”. Raul Seixas chancela desaprovações semelhantes em “Ouro de tolo” (LP *Krig-Há, Bandolo!*, Philips, 1973), tendo ainda como pano de fundo a capital carioca: “Eu devia estar alegre e satisfeito/ por morar em Ipanema/ depois de ter passado fome por dois anos”. O personagem de “Ouro de tolo” – “o dito cidadão respeitável que ganha quatro mil cruzeiros por mês” – encontra algum paralelo com o eu lírico de “Dr. Paxeco” (LP

⁵⁷ SAMPAIO, Sérgio *apud* MOREIRA, Rodrigo, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁸ Sociedade da Gran-ordem Kavernista, *op. cit.*

⁵⁹ Cf. MAGALHÃES, Luiz de, *op. cit.*

Sociedade da Grã-Ordem Kavernista), “com sua careca inconfundível/ a gravata e o paletó/ misturando-se às pessoas da vida [...]/ O herói dos dias úteis”. Por outro lado, a vinheta que antecede “Sessão das dez” (“Eu comprei uma televisão/ à prestação/ à prestação/ eu comprei uma televisão/ que distração”) faz eco a “Fim do mês” (LP *Gita*, Philips, 1974): “Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento/ kitnet de um quarto que eu comprei a prestação/ pela Caixa Federal, au, au, au/ eu não sou cachorro, não”.

De Raulzito a Raul Seixas, ou de produtor a artista

Raul Seixas não foi um artista criado por uma gravadora, mas sim um sujeito cujo talento amadureceu dentro da empresa. E compreender a dimensão da influência desse trabalho como executivo de uma multinacional em seu *habitus* artístico passa por identificar algumas características mais evidentes que se espraiam por grande parte de sua obra musical e outras menos perceptíveis que dão forma e direção à carreira do cantor.

Depois dos dois trabalhos contraculturais feitos por Raulzito, Evandro Ribeiro foi taxativo com seu empregado: “Aqui é copa e cozinha. É Jerry Adriani e Roberto Carlos. O salão fica lá na Phonogran”.⁶⁰ Essa metáfora doméstica é elucidativa acerca das diferenças entre as especialidades musicais das gravadoras CBS e Philips/Phonogran, ao mesmo tempo em que lança luz sobre umas tantas limitações. O executivo tinha pouca disposição em contrariar a vocação romântica e popular de sua companhia ou em ver seu rentável produtor tornar-se cantor. Os planos do empresário para Raulzito na CBS se restringiam, exclusivamente, ao trabalho de compositor e produtor musical. Grande parte da rejeição aos discos *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* e *Vida e obra de Johnny McCartney* explica pela sua recusa de determinados intentos artísticos de Raul Seixas. O parceiro “kavernista” Edy Star lembrou que o sinal dado a Raulzito por Evandro Ribeiro era claro: “Você quer ser cantor? Então vá para a Philips!”⁶¹

E Raul Seixas lançou-se, realmente, como artista popular fora da CBS, exatamente na Philips/Phonogran. A essa mudança de empresa se seguiu uma alteração em seu nome artístico. Como produtor musical, ele assinava seus trabalhos como Raulzito; e, como músico, quem se destacava era Raul Seixas. Evidentemente, toda essa conjuntura de conversões apontava para uma grande alteração nos projetos de Raul Seixas. Ele não queria prosseguir na linha romântica e adocicada da CBS. Todavia, isso não significa que os anos nessa gravadora não deixaram marcas no *modus operandi* do seu fazer musical.

A experiência de produtor musical reforçou, no cantor e compositor Raul Seixas, a dimensão comercial que sustenta a canção popular como produto de consumo. O sucesso de público, o propósito do reconhecimento ampliado, terminou por ser uma marca decisiva na sua carreira. “Quero minha música vendável, consumível para ser entendida por todo mundo”, disse Raul Seixas.⁶² E ele, de fato, trabalhou artisticamente para tanto. Longe de ser um artista de



⁶⁰ RIBEIRO, Evandro *apud* MAGALHÃES, Luiz de, *op. cit.*

⁶¹ *Idem.* Ver GAMA, Thildo. *Raul Seixas: a trajetória de um ídolo*. São Paulo: Pen, 1995, p. 69.

⁶² SEIXAS, Raul *apud* SEIXAS, Kika (org.). *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Globo, 1995, p. 59.

um nicho, prestigiado e cultuado por poucos, Raul Seixas empenhou-se em divulgar ao máximo sua música. Foi frequentador assíduo de programas de televisão, dos mais prestigiados aos mais populares, nos quais desfilava com grande desenvoltura. Apresentava-se, com frequência, nos programas de Sílvio Santos, Blota Júnior, Flávio Cavalcanti, Fantástico e Chacrinha, no qual fazia questão de levantar a plateia dançando junto às chacretes.

Com exceção de seu ano de estreia na Philips, em 1973, quando Raul Seixas se limitou a ocupar, duas vezes, palcos de prestígio da música popular, o Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, e o Teatro das Nações, em São Paulo, seus *shows* eram, na maioria, amplos espetáculos, tanto nas capitais quanto no interior. Pouco importava se eram festivais de *rock* meio *hippie*, como em Saquarema⁶³, em 1976, ou apresentações para os garimpeiros de Serra Pelada, em 1985.⁶⁴ Efetivamente, a busca por um reconhecimento ampliado de sua obra se deu sem maiores preconceitos. A proximidade que ele manteve com os artistas “cafonas” desfez qualquer aversão ao público consumidor desse tipo de música. Na concepção de Raul Seixas, suas canções nada perderiam se fossem ouvidas e cantaroladas por intelectuais de esquerda, pela juventude contracultural ou até pelas plateias mais pobres e suburbanas do país. Eis por que Raul Seixas era visto em espaços universitários⁶⁵, em concursos de beleza⁶⁶ e em programas em homenagem aos seresteiros da “velha guarda”.⁶⁷

Esse caráter heteronômico⁶⁸ de sua produção e carreira não implicava a sua submissão aos imperativos comerciais das gravadoras. Os anos de produtor musical lhe renderam uma experiência desfrutada por poucos, seja dentro do estúdio de gravação ou nas tratativas de divulgação do seu trabalho artístico. Como Raul Seixas conhecia as dinâmicas das múltiplas etapas que envolviam a produção de um disco ou um artista, ele adquiriu muita autonomia no interior das gravadoras, da qual se beneficiou para a condução dos seus projetos

⁶³ O Festival de Saquarema foi produzido por Nelson Mota na praia de Itaúna, na cidade carioca de Saquarema, e contou com a participação dos principais nomes do *rock* nacional. Em 2018, lançou-se o documentário “*Som, sol & surf – Saquarema*”, com de direção de Helio Pitanga, trazendo imagens do evento e os bastidores de sua produção.

⁶⁴ Esse *show* foi realizado na região distrital do município de Curionópolis, no sudeste do Pará, em um acontecimento de enorme divulgação destinado aos garimpeiros locais.

⁶⁵ Em 1983, ele apresentou-se na Praça do Relógio, no centro da Universidade de São Paulo.

⁶⁶ Em 1976, Raul Seixas apareceu de pijama, meia e sapato-tênis, ao lado de Benito di Paula e Maria Alcina, no concurso Miss Brasil, realizado em Brasília, numa apresentação que o levaria à polícia por ofender os militares que estavam na plateia.

⁶⁷ Em 1975, o artista foi um dos convidados do programa “Globo de Ouro” que homenageou Nelson Gonçalves.

⁶⁸ O termo é utilizado em referência à ideia de autonomia e dependência que um subcampo de produção cultural estabelece com os princípios e hierarquias externas. De acordo com Bourdieu, no subcampo da grande produção, a heteronomia de seus princípios faz com que as obras ou autores nele posicionados sejam avaliados por méritos extrínsecos ao campo, distantes da prestigiosa ideia de uma “arte pela arte”. Nesse polo do campo cultural, “o êxito temporal é medido por índices de sucesso comercial (tais como a tiragem dos livros, o número de representações das peças de teatro etc.) ou de notoriedade social (como as condecorações, os cargos etc.), a primazia cabe aos artistas conhecidos e reconhecidos pelo ‘grande público’”. BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 246.

autorais. Roberto Menescal, que foi diretor artístico da Philips, nos anos em que Raul Seixas esteve na companhia, afirma:

Entrevistador: *Então, cada artista tinha o seu produtor específico. E quem era o do Raul?*

Roberto Menescal: *O do Raul era, normalmente, ele mesmo. Como ele era produtor, a gente fazia o que o Raul fazia como produtor, a organização da produção dele. Agora, a realização dele, dentro do estúdio, ele sabia melhor do que ninguém. Entendeu?*

Entrevistador: *Então ele deveria ter uma liberdade incrível dentro da gravadora?*

Roberto Menescal: *Tinha sim, mas dentro do orçamento, dentro da possibilidade. Sei lá, “Raul você tem 20 dias pra fazer um disco de estúdio, você tem tanto para orquestra, tanto para divulgação”. “Você tem certeza disso?”, “tenho”. “Olha, vamos colocar um cara controlando isso. Porque ela [a verba] não pode passar” [...]. Se ele gastasse mais em estúdio, ele teria menos tanto de divulgação. Como ele conheceu um pouco na CBS, ele entendia o quanto ele iria vender.⁶⁹*

André Midani, presidente da Philips/Phonogram, ao recordar a chegada de Raul Seixas à empresa, se recorda dele como um artista “pronto”, com uma obra definida: “não tinha que mudar nada, não tinha que aconselhar nada, não tinha que ter dúvida nenhuma”.⁷⁰ Para um empresário que se consagrou pela procura de polivalências em seus contratados, a ideia de um artista “pronto” engloba qualidades que extrapolam o repertório musical. São muitas as dimensões que englobam o amadurecimento artístico de um músico, e não é intuito deste artigo investigar essa complexa questão. Todavia, é possível identificar determinados aspectos de versatilidade e talento que Raul Seixas precocemente mostrava e que provavelmente ele consolidou em seus anos como produtor fonográfico.

Longe de ser um artista “maldito”, como se acostumou designar alguns artistas na década de 1970 – como Luiz Melodia, Jards Macalé e Sérgio Sampaio – por assumirem uma postura avessa aos esquemas de divulgação e consumo, Raul Seixas sempre transitou muito bem, como vimos, por ambientes tidos como não sofisticados, razão pela qual, ao que tudo indica, não compartilhou qualquer tipo de rejeição a essas estratégias de exposição. Além do mais, desde a sua estreia como cantor solo, em 1973, ele apresentava um cardápio de atrativos extrapolava suas músicas. Em suas inúmeras aparições em rádios e televisão, notabilizou-se por anunciar projetos os mais inusitados possíveis. Em entrevistas, dizia estar em contato direto com seres extraterrenos, com magos satanistas e com o ex-Beatles John Lennon, e que lutava pela abolição do dinheiro; e mais, teria sido um jacobino na Revolução Francesa e vinha construindo uma cidade onde cada um viveria da maneira que quisesse, enquanto preparava um tratado de metafísica, um filme e uma peça de teatro. Atualmente, essas falas e projetos – a maior parte deles nunca passou de discursos acalorados do cantor – adornam a figura do roqueiro rebelde, que ronda a imagem de Raul Seixas. Não que essa dimensão não existisse, mas é evidente como todas essas declarações serviam como um chamariz na promoção de sua carreira. É difícil imaginar um artista estreante, sem maior conhecimento prévio, conseguir manusear com destreza esse conjunto de estratégias. Mais uma vez, a experiência como

⁶⁹ MENESCAL, Roberto *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁰ MIDANI, André *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz, *op. cit.*, p. 73.

produtor musical surge como chave para se entender essa habilidade que ele tinha e usava com tanta frequência.

Quando falava sobre seus interesses, Raul Seixas explicava: “Meu pai sempre gostou de mistérios, de coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho, de tudo que é inexplicável na face da Terra, debaixo do mar, no céu”.⁷¹ Na sua visão, os anos de produtor musical foram decisivos para que ele lograsse traduzir em forma de música popular essa miríade de “coisas estranhas” que habitavam o espectro de suas curiosidades. À imprensa, Raul Seixas comentava sobre o reconhecimento do seu trabalho artístico musical e mencionava uma espécie de aprendizado linguístico, obtido dentro da gravadora: a *expertise* para abordar conteúdos e assuntos complexos, porém revestidos em linguajar simples e palatável aos ouvidos mais populares.

*Minhas músicas são muito fáceis, muito bobas, mas eu gosto delas, eu sinto. Eu só posso fazer isto. Aí tem nego que diz, “você é um escritor, suas ideias são muito mais avançadas que suas músicas”. E eu digo, “que loucura, não tem comparação, é um absurdo traçar um paralelo desses”. Eu gosto é desse cum-pá-cum-cum, é a única coisa que sei fazer, se adapta exatamente. Eu consigo escrever meu livro colocando dentro da música, desse ritmo tribal, porque o que eu falo é tribal.*⁷²

Contudo a perícia linguística adquirida por Raul Seixas ia além da ideia de fazer músicas fáceis. Os anos como “homem de gravadora” lhe ensinaram a importância da comunicação, de ser entendido e compreendido pelo maior número de pessoas. Mauro Motta, que compôs com Raul Seixas uma série de canções para os artistas da CBS, lembra: “Ele já fazia música com essa verve absolutamente popular, dessa linha melódica dele. Eu sou pianista formado, pianista clássico. [...] E eu tinha muita vergonha, porque eu achava muito brega. E o Raul jamais tinha vergonha dessas coisas; eu que era preconceituoso”.⁷³ Paulo Coelho reconhece um esforço pedagógico de Raul Seixas desde quando eles começaram a escrever, juntos, letras musicais: “A coisa que mais agradeço dessa relação foi ele ter me ensinado que cultura popular não é, necessariamente, uma coisa negativa. Ao contrário, a capacidade de se comunicar com todos é uma coisa positiva. No fundo, é o objetivo do ser humano, a comunicação com seu próximo. A segunda coisa que ele me ensinou é a linguagem e de como fazer uso dela”.⁷⁴

O propósito de Raul Seixas era “ser popular sem ser popularesco” a ponto inclusive de transmitir conteúdos complexos de modo compreensível por todos, algo que Raul Seixas alcançou graças a uma adaptação linguístico-gramatical peculiar às classes populares. De quebra, nessa linha Raul Seixas não se furtava do capricho no sotaque e da utilização de um português coloquial. Por exemplo, na canção “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, ele abandona a flexão do plural nos versos: “Eu que já passei por todas as religião/ filosofias, políticas e lutas”. Coisa semelhante aparece em “Rock das aranha”. Em “Eu nasci há dez mil anos atrás”, Raul Seixas apela para o recurso da redundância, tanto no título, quanto no refrão da canção.

⁷¹ SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio, *op. cit.*, p. 14.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 26.

⁷³ MOTTA, Mauro *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁴ COELHO, Paulo. Uma relação complicada. *Rolling Stone*, n. 35, São Paulo, ago. 2009.

Com tal preocupação de ser palatável para o grande público, ele cuidou igualmente da construção do percurso melódico e entonação vocal de suas composições. Em um momento em que o tropicalismo já havia não só atentado para o aspecto comercial da música gravada, como também englobado em sua estética tanto radicalidades musicais experimentais quanto o arcaico e o “cafona”, Raul Seixas foi habilidoso ao aproveitar sua proximidade com a sonoridade “brega”. “Sessão das dez” (“Ao chegar do interior/ inocente puro e besta”), por exemplo, é um bolero ao melhor estilo “cafona”, cantado com a voz eloquente de um seresteiro amargurado. Em “Ouro de tolo” (“Eu que não me sento/ no trono de um apartamento/ esperando a morte chegar!”), o eu lírico declama os versos combativos da canção com um tom choramingoso, até o desfecho que avisava a chegada de um disco-voador. “Medo da chuva” (“É pena/ que você pense que eu sou escravo/ dizendo que eu sou seu marido/ e não posso partir”) enuncia os princípios de um amor livre, vestindo seus versos em uma “cafona” toada caipira e melodia pegajosa. “A maçã” (“se esse amor/ ficar entre nós dois!”) sustenta a mesma temática poligâmica com uma melodia doce e belo vocal em falsete. “Tango para minha morte” (“Ó morte/ tu que és tão forte!”) é uma ode fúnebre, declamada com uma voz derramadamente “cafona”. “Ave Maria da rua” (“Oh, minha mãe/ minha filha, tu és qualquer mulher”) é uma canção lírica com harpas e cordas, que contorna o teor profano da letra, na qual se cultua o sagrado feminino e se equipara a mãe de Cristo a todas mulheres. “O homem” (“Esse meu canto que não presta/ que tanta gente então detesta”) contém uma pesada autocrítica artística “bordada de coros femininos ultracafonas e arranjos de cordas grandiloquentes”.⁷⁵

Ao explicar o fracasso de um disco produzido para Jerry Adriani, ele mencionou: “fiz o Jerry gravar um long-playing no estilo dos blues americanos, com letras elaboradas. Não vendeu quase nada. Descobri então que o veículo não estava de acordo com a mensagem”.⁷⁶ Essa aprendizagem de Raul Seixas diz respeito a uma adequação do conteúdo à plataforma, da linguagem musical a suas condições materiais de gravação e consumo, em suma, das relações inevitáveis que a música popular estabelece com as suas “condições de produção”.⁷⁷ E isso tem um significado profundo, que é a compreensão da música popular como um gênero artístico próprio, submetido às regras específicas do seu universo de produção cultural. O que conduziu Raul Seixas a compreender a música, em seu formato canção, como uma obra feita por intermédio de uma linguagem que lhe é particular, distante de certos maneirismos característicos de uma rebuscada escrita poética. Daí exemplificar Paulo Coelho:

⁷⁵ SANCHES, Pedro Alexandre, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁶ SEIXAS, Raul *apud* ARAÚJO, Celso. Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais. *Manchete*, Rio de Janeiro, s./d.

⁷⁷ Para Eliseo Verón, “as condições produtivas dos discursos sociais têm a ver ou com as determinações que dão conta das restrições de geração de um discurso e de um tipo de discurso, ou com as determinações que definem as restrições de sua recepção. Chamamos as primeiras condições de produção e, as segundas, condições de reconhecimento. Os discursos são gerados sob determinadas condições, que produzem seus efeitos sob condições também determinadas. É entre esses dois conjuntos de condições que circulam os discursos sociais”. VERÓN, Eliseo *apud* JANOTTI, Jeder, *op. cit.*, p. 2

A primeira versão de “Al Capone”, por exemplo, era um grande tratado. Raul disse: “Não é nada disso, cara”. Eu, irritado, respondi: “Você quer algo como ‘Al Capone, vê se te emenda?’” Ele disse que sim. Eu respondi: “Raul, não se escreve dessa maneira”, mas a frase ficou na minha cabeça. “Vê se te emenda’, olha que coisa horrorosa”. E, só pra sacanear, continuei: “Já sabem do teu furo, nego, no imposto de renda”. E perguntei: “Você acha que isso é bonito?” Ele: “É ótimo”. Falei: “Então tá”. Fui para casa e escrevi a letra de “Al Capone”. Ele nunca dizia que a letra estava uma droga. Dizia: “Não é assim, sabe?” Letra de música não é poesia. Letra de música é letra de música. É preciso libertar-se um pouco dessa ideia. Aprendi fazendo letra de música que é preciso ser absolutamente objetivo – sem ser superficial.⁷⁸

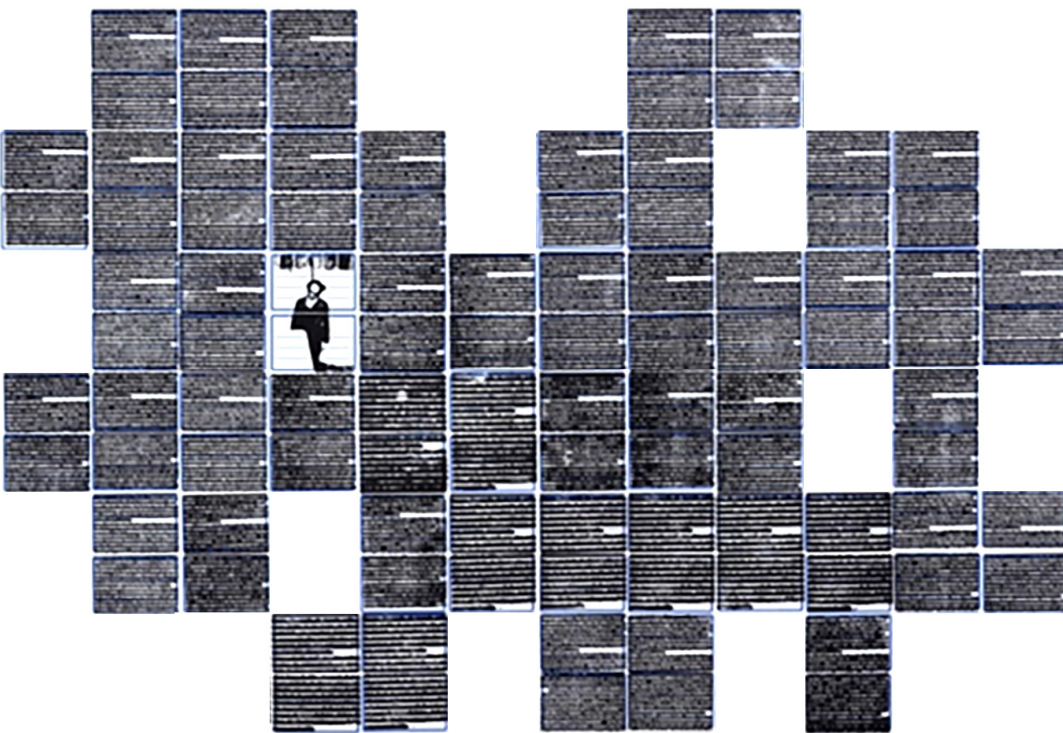
De um modo geral, percebe-se que os anos como “homem de gravadora” fizeram com que Raul Seixas compreendesse a música como um “produto midiático”⁷⁹, objeto de consumo e apreensão por parte do público. E essa condição, em larga medida, reforçou a atenção do artista aos vários aspectos de sua produção musical: desde uma linguagem específica e própria à música popular, a importância dos meios técnicos de gravação e circulação, passando pelos veios comerciais que sustentam o negócio da música, a relevância do seu componente performativo – do visual do intérprete a sua entonação vocal – até o papel imprescindível dos instrumentos promocionais, como rádio e televisão. Uma visão panorâmica que Raul Seixas adquiriu, muito provavelmente, a partir da sua atuação como produtor fonográfico.

Artigo recebido em 5 de abril de 2023. Aprovado em 29 de agosto de 2023.

⁷⁸ COELHO, Paulo. Uma relação complicada. *Rolling Stone*, n. 35, São Paulo, ago. 2009, p. 73.

⁷⁹ Sobre a condição midiática da “música popular massiva”, ver JANOTTI, Jeder, *op. cit.*

Figuras da memória ditatorial: borrões e apagamentos para (des)lembrar o passado



25 de outubro de 1975, parte
da série *Pesquisa escolar*. 2020,
de Leila Danziger, fotografia
(detalhe).

Ana Carolina Lima Santos

Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). outracarol@gmail.com

Figuras da memória ditatorial: borrões e apagamentos para (des)lembrar o passado

Figures of dictatorial memory: blurs and erasures to (dis)remember the past

Ana Carolina Lima Santos

RESUMO

Este artigo analisa obras de arte que recorrem a borrões e apagamentos para elaborar a memória da ditadura civil-militar brasileira, entendidos como modos de referenciar esquecimentos. São examinados três trabalhos que integraram a exposição *MemoriAntonia*, montada em 2021 com curadoria de Márcio Seligmann-Silva e Diego Matos: *Reconstituição*, de Lais Myrrha; e *Decreto e Pesquisa escolar*, de Leila Danziger. Aqui, interessa investigar de que forma as produções subsidiam a rememoração do período ditatorial a partir de uma perspectiva que, permeada por descontinuidades, sugere tanto a potência quanto a fragilidade da memória. Percebe-se, com isso, que as obras também marcam a necessidade de reformular o que se (des)lembra acerca da ditadura, impulsionada por um querer saber.

PALAVRAS-CHAVE: arte; memória; ditadura.

ABSTRACT

This article analyzes three art works which explores blurs and erasures to elaborate the memory of the Brazilian civil-military dictatorship, understood as ways to referencing forgetfulness. Three works, that were part of the MemoriAntonia exhibition, curated by Márcio Seligmann-Silva and Diego Matos in 2021, are examined: Reconstituição, by Lais Myrrha; and Decreto and Pesquisa escolar, by Leila Danziger. Here, it is investigated how the productions subsidize the remembrance of the dictatorial period from a perspective that, permeated by discontinuities, points out both the power and the fragility of memory. It is perceived, therefore, that the art works also mark the need to reformulate what is (dis)remembered about the dictatorship, driven by a will to knowledge.

KEYWORDS: art; memory; dictatorship.



Voltando-se aos vestígios memorialísticos da ditadura civil-militar brasileira¹, em 2014, Márcio Seligmann-Silva atesta que a opressão exercida pelo

¹ Não há, entre historiadores, consenso em relação ao termo mais preciso para designar a ditadura: militar ou civil-militar. Aqui, a opção pelo segundo objetiva sinalizar o papel assumido por civis na sustentação do regime militar. Daniel Aarão Reis pondera que, embora a primeira denominação fosse legítima na luta política, o outro traz uma melhor compreensão para a história porque não deixa apagar a participação ativa e os apoios extensos e consistentes que ocorreram para além do militarismo. É importante, contudo, tomar cuidado, como também reforça Reis, para com isso não se negar o protagonismo exercido pelos militares. Ver REIS, Daniel Aarão. “A luta armada se esqueceu de fazer consulta ao povo”, afirma historiador (Entrevista concedida para Bernardo Mello Franco). *Folha de S. Paulo*, 29 mar. 2014. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/03/1432835-a-luta-armada-se-esqueceu-de-fazer-consulta-ao-povo-afirma-historiador.shtml>>. Acesso em 4 set. 2022; e *idem*, Liderada por milicos, com participação civil (Entrevista com o historiador Daniel Aarão Reis para Juliana Bublitz sobre a ditadura). *Zero Hora*, Porto

Estado entre 1964 e 1985 é pouco lembrada coletivamente, ficando restrita a imagens precárias e tênues inscrições.² Na segunda década do século XXI, também pela articulação de políticas públicas com a terceira versão do Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3) em 2009 e com a atuação da Comissão Nacional da Verdade (CNV) entre 2011 e 2014, um movimento de ocupação mais efetiva das memórias ditatoriais no campo das artes visuais começou a se processar, com diversas iniciativas para dar vez aos acontecimentos pretéritos como vistos no presente.³ Ainda assim, no novo ciclo de memória permitido pelos vínculos entre os mecanismos institucionais e as obras artísticas⁴, a constatação do autor mantém sua validade. Tanto que, em 2021, ele se junta a outro curador, Diego Matos, em uma tentativa de dar fôlego às recordações da brutalidade da época ao reunir em exposição produções que versam sobre o passado autoritário.⁵ Em *MemoriAntonia: por uma memória ativa a serviço dos Direitos Humanos*, encontram-se obras de Carlos Zilio, Cildo Meirelles, Claudio Tozzi, Evandro Teixeira, Fulvia Molina, Gilvan Barreto, Giselle Beiguelman, Hiroto Yoshioka, Jaime Lauriano, Lais Myrrha, Leila Danziger, Marcelo Brodsky, Orlando Brito, Rafael Pagatini e Renato Tapajós e do coletivo formado por Roney Freitas, Israel e Sueli Maxacali. De acordo com o texto curatorial, os trabalhos “permitem uma imersão crítica na história da violência ditatorial e enfrentam o desafio de criar representações imagéticas possíveis para os traumas advindos do período”.⁶

Alegre, 29 mar. 2014. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/03/entrevista-com-o-historiador-daniel-aarao-reis-sobre-a-ditadura-liderada-por-milicos-com-participacao-civil-4460416.html>>. Acesso em 4 set. 2022.

² Ver SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 1, n. 43, Brasília, 2014. Disponível em <periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9942>. Acesso em 31 jan. 2023.

³ Ver SANTOS, Ana Carolina Lima. O que resta das ditaduras nas artes visuais: usos das memórias ditatoriais entre 2000 e 2019. *Anais da Compós 2021*. Disponível em <proceedings.science/compos-2021/trabalhos/o-que-resta-da-ditadura-nas-artes-visuais-usos-das-memorias-ditatoriais-entre-2000-e-2019>. Acesso em 31 jan. 2023.

⁴ Cf. ATENCIO, Rebecca. O momento da memória: a produção artístico-cultural e a justiça de transição no Brasil. *Revista Anistia*, v. 10, n. 1, Brasília, 2016. Disponível em <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/comissao-de-nistia/anexos/revista_anistia_n10_web.pdf/@@download/file/revista_anistia_n10_web.pdf>. Acesso em 31 jan. 2023.

⁵ A exibição, realizada no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, busca revalorizar o prédio como local de memória, contextualizando um episódio ali ocorrido em 2 de outubro de 1968. À época sede da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, o lugar foi invadido por militares durante assembleia do grêmio estudantil, em ação repressiva que teve como saldo uma morte e dezenas de feridos. A proposta da mostra parte desse acontecimento, ainda que não se resume a ele, estendendo a rememoração de todo o período da ditadura. Antes disso, em 2017, Seligmann-Silva havia feito a curadoria de uma iniciativa afim: *Hiatus: memória da violência ditatorial na América Latina*. Obras de Andreas Knitz, Clara Ianni, Fulvia Molina, Horst Hoheisel, Jaime Lauriano, Leila Danziger, Marcelo Brodsky e Rodrigo Yanes integram essa primeira exposição, montada no Memorial da Resistência de São Paulo, também na capital paulista. A presença de Fulvia Molina e Leila Danziger em ambas as exposições dá um indicativo do que norteia a escolha de artistas feita pelos curadores: Molina e Danziger, assim como a maioria daqueles reunidos nas mostras, são reconhecidas por trabalharem a questão da memória, em especial das memórias ditatoriais, “escovando a história a contrapelo”, como prescreve Walter Benjamin. É o que afirma Seligmann-Silva no catálogo que deriva de *Hiatus*. Ele adverte que “esses artistas da memória [...] têm promovido uma outra autoimagem do Brasil: na qual os protagonistas passam a ser os que lutam na resistência contra a violência estatal e das elites”. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Por uma nova arte da memória crítica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio e MOLINA, Fulvia (orgs.). *Hiatus: arte, memórias e direitos humanos na América Latina*. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2018, p. 11. Disponível em <https://memorialdaresistencia.org.br/wp-content/uploads/2021/04/HIATUS_MIOLO_REVISAO_ABR2021-compressed.pdf>. Acesso em 4 set. 2022.

⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio e MATOS, Diego. *MemoriAntonia: por uma memória ativa a serviço dos Direitos Humanos* (texto curatorial), 2021, s./p.

Assim encarada, a investida de Seligmann-Silva e Matos revela algo curioso: para subverter o que se entende como precariedade e tenuidade dessa rememoração, parece ser preciso, primeiramente, acolher certos esquecimentos. Isso porque, observando as produções exibidas⁷, nota-se a recorrência a borrões e apagamentos, apreendidos em alusões ao olvido. Analisando três dessas obras, aquelas cujas poéticas se baseiam centralmente em tais recursos, este artigo propõe discutir aspectos envolvidos no tratamento memorialístico da ditadura como empreendido por elas. Detém-se, especificamente, no que tematizam acerca do esquecimento, concebido em uma dimensão dinâmica, isto é, como parte constitutiva do processo de elaboração da memória, em concordância com o que sustentam Paul Ricoeur e Andreas Huyssen.⁸ Para isso, o exame dos trabalhos é entremeado com teorizações que visam embasar conceitualmente o que as artistas propiciam (des)lembrar com as produções. Por meio delas, discute-se facetas de uma recordação que, diante de manipulações e impedimentos, segue buscando meios de se afirmar. Os borrões e apagamentos são tomados como rastros que, apontando para a dimensão residual das reminiscências, mostram-se capazes de impelir a um querer saber, configurando determinada abertura memorialística.

Reconstituição, de Lais Myrrha

Uma das obras nas quais se estrutura a memória ditatorial por meio de borrões e apagamentos é *Reconstituição* (Figura 1), de Myrrha.⁹ De forma mais precisa, têm-se no foco e no desfoque os principais procedimentos poéticos. No trabalho, a artista apresenta páginas da Constituição com o vocábulo “exceção” posto em destaque, estando o restante do texto sem nitidez, reduzido à indiscernibilidade palavra-imagem. A atenção oferecida ao termo o põe como chave de leitura para o que foi a ditadura. O estado de exceção imposto pelo golpe de 1964 é indicado para deixar claro que a suspensão do Estado de Direito se deu através do próprio direito. Considera-se, pois, o teor extremamente legalista que marcou o regime. Nos vinte e um anos em que estiverem à frente do poder estatal, os militares expediram 17 atos institucionais e 104 atos complementares que, colocando-se acima das normas preexistentes, inclusive da Constituição, legitimaram ações autoritárias. Esses atos determinaram a instauração de eleições indiretas, a dissolução dos partidos com posterior

⁷ Devido às restrições da pandemia e da licença-maternidade, esta pesquisadora não pôde se deslocar a São Paulo para presenciar a exposição. Mariana Paes, ex-bolsista de Iniciação Científica de outro projeto sobre memórias ditatoriais, fez uma visita guiada ao local, de lá compartilhando registros e impressões, sem os quais este artigo não existiria. Ficam registrados, aqui, os agradecimentos a ela.

⁸ Ver RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, e HUYSEN, Andreas. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.

⁹ Lais Myrrha é uma artista mineira, radicada em São Paulo, cujos trabalhos costumemente exploram as noções de impermanência, incerteza e transformação. Não à toa, em 2013, uma exposição individual montada na Caixa Cultural de São Paulo para dar conta de seis anos de produção foi intitulada *Zona de instabilidade*. Entre as últimas exibições solas estão *Fundamentos da pedra*, realizada na Galeria Millan, em São Paulo, em 2023, e *O condensador de futuros*, na Pinacoteca de São Paulo em 2021. O trabalho da artista também foi apresentado em exposições coletivas, sendo a mais recente, de 2023, a mostra itinerante *Brasil futuro: as formas da democracia*, curada por Lilia Schwarcz, Rogério Carvalho, Paulo Vieira e Márcio Tavares, que já passou pelo Museu Nacional da República, em Brasília; pelo Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém, e pelo Centro Cultural Solar Ferrão, em Salvador. Myrrha é formada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg) e tem mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atualmente desenvolve sua pesquisa de doutoramento.

fixação de apenas dois agrupamentos, a chancela de intervenção federal sobre os estados, a concessão para o Executivo assumir funções legislativas, a implantação da censura prévia, a suspensão de direitos políticos, a negativa de *habeas corpus* a acusados de crimes contra a segurança nacional, a prerrogativa de demissão, aposentadoria compulsiva e banimento do território nacional para opositores, entre outras coisas. Com isso, uma nova malha legal foi composta.

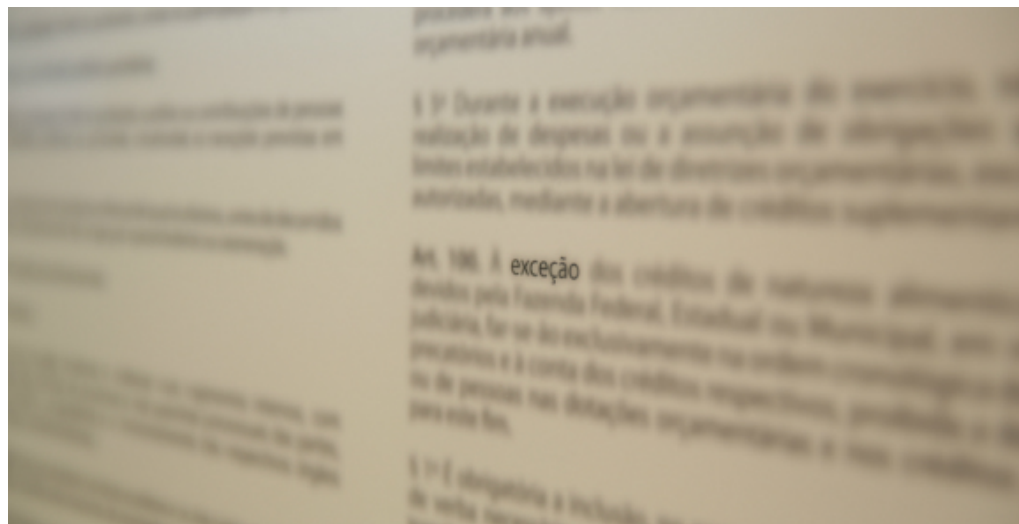


Figura 1. Detalhe de *Reconstituição*, de Lais Myrrha, 2008.

A partir da palavra destacada, a produção evoca ainda um sentido atrelado à ideia de excepcionalidade. Nesse ponto, como frisa Glenda Mezarobba, vale ressaltar que a transição para a democracia ocorreu com (e não contra) os militares, tendo sido realizada a partir de uma espécie de acordo em que coube a eles a definição de como a ditadura seria percebida: como um período excepcional.¹⁰ De tal maneira, o estado de exceção estaria justificado pela conjuntura, ou seja, pela suposta subversão da esquerda, interpretada como ameaça comunista. Essa imprecisão histórica resulta em uma memória manipulada. Ricoeur, ao refletir sobre as distorções mnemônicas, argumenta que “as estratégias do esquecimento enxertam-se nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos delas”.¹¹ Esse manejo, que embaça a recordação sobre o que ocorreu, torna-se perigoso. O risco se revela na obra de Myrrha. Tendo sido feita sobre a atual Constituição, promulgada após a “reabertura democrática”, em 1988, ela parece assinalar o fato de que a existência dessa normativa não dá garantias de que o país estará para sempre livre de violações. Por esse entendimento, ao abalizar um duplo apagamento, jurídico e memorialístico, a produção firma a necessidade de manter-se em alerta. Desenha-se, então, uma perspectiva ética que se aproxima do mote do “nunca mais” – lema derivado do dever de rememoração do Holocausto, ressignificado em outros lugares do mundo para

¹⁰ Ver MEZAROBBA, Glenda. Entre reparações, meias verdades e impunidade: o difícil rompimento com o legado da ditadura no Brasil. *Sur: Revista Internacional de Direitos Humanos*, v. 7, n. 13, São Paulo, 2010. Disponível em <sur.conectas.org/entre-reparacoes-meias-verdades-e-impunidade>. Acesso em 31 jan. 2023.

¹¹ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 255.

aludir à obrigação ética de recordar os horrores ditatoriais e que, no Brasil, dá título a um dos principais projetos de investigação e revelação sobre as arbitrariedades do regime militar, encabeçado por Dom Paulo Evaristo Arns e Jaime Wright entre 1979 e 1985.

Essa expressão, popularizada no enfrentamento ao autoritarismo, manifesta o desejo por uma rememoração que mire o passado como vetor para o futuro, espelhando como imperativa a vigilância sobre o presente. Posto de outro jeito, há o anseio de que a lembrança assegure atitudes que visem a não repetição da ditadura, das condições que a permitiram e dos malefícios que ela legou. Mesmo que não seja possível traçar uma relação direta entre memória e democracia¹², acredita-se que romper o alheamento acerca dos acontecimentos de antes é uma etapa importante na construção de uma ordem social justa. Em um cenário em que o acordo sobre excepcionalidade envolveu uma anistia sustentada por um projeto de amnésia, como esquecimento comandado abusivamente, isso se torna basilar. Conforme salienta Jeanne Marie Gagnebin, “parece haver uma correspondência secreta entre os lugares vazios, os buracos da memória, esses brancos impostos do não dito do passado, e os lugares sem lei do presente, espaços de exclusão e de exceção, mas situados dentro do recinto social legítimo”.¹³ No ambiente democrático, sendo as violências de Estado iterações, efeitos sintomáticos do imemoriável¹⁴, desfazer a herança autoritária passa pela elaboração adequada da memória ditatorial.

Não cabe, nos limites desta análise, o aprofundamento na discussão sobre o vínculo entre anistia e amnésia. Vale apenas destacar a reflexão que Gagnebin faz sobre a disparidade temporal que há entre uma e outra, embasada em uma leitura ricoeuriana: a anistia, imediata e provisória, é incapaz de sustentar a amnésia, de longo prazo,

*Porque a memória efetiva não se deixa controlar, somente se deixa calar – as vezes também manipular, mas volta [...]. As lembranças são como bichos selvagens que voltam a nos atormentar quando menos queremos. Por isso, dizem Freud, Nietzsche, Bergson e Proust, mais tarde Adorno e Benjamin, Ricoeur e Derrida, convém muito mais tentar acolher essas lembranças indomáveis, encontrar um lugar para elas, tentar elaborá-las, em vez de se esgotar na vã luta contra elas, na denegação e no recalque.*¹⁵

Decreto, de Leila Danziger

Decreto (Figura 2), de Danziger¹⁶, é um díptico em que o decreto-lei n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970, responsável por instituir a censura prévia às

¹² Cf. JELIN, Elizabeth. Memoria y democracia, una relación incierta. *Política: Revista de Ciencia Política*, v. 51, n. 2, Santiago, 2013. Disponível em <revistapolitica.uchile.cl/index.php/RP/article/view/30162>. Acesso em 31 jan. 2023.

¹³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 186.

¹⁴ Cf. KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir, *op. cit.*

¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie, *op. cit.*, p. 183.

¹⁶ Leila Danziger é uma artista carioca com particular interesse pela página impressa. Tematicamente, concentra-se nos atritos entre a pequena e a grande história. Montou dezenas de exposições individuais, como *Descer da nuvem*, realizada no Museu Judaico de São Paulo em 2022, e *Navio de emigrantes*, na Caixa Cultural de Brasília e de São Paulo em 2018 e 2019, respectivamente. Também participou de exposições coletivas, sendo as mais recentes, todas de 2023: *Maria Graham, terras, reais e imaginadas*, curada por Patricia Frick e Janice Glowski no Museo Universitario del Grabado, em Valparaíso, no Chile; *Espaços do ainda*, curada por Luiz

publicações “contrárias à moral e aos bons costumes”, é colocado junto a excertos de depoimentos de militantes torturados durante a ditadura. Na primeira parte, o texto do ato administrativo está mais legível, ainda que em um ou outro trecho o escrito se confunda com o que se dispõe ao fundo; na segunda, ele se embaralha com as palavras sobre a tortura, desvanecido a ponto de ser impossível decifrá-lo, mas estando suficientemente visível para atrapalhar a leitura dos testemunhos. No topo de ambas está o Brasão da República. Símbolo da nação, o signo heráldico avista-se duas vezes esmorecido. O que se constrói na obra, da verbalidade à visualidade, passa novamente pela exploração de borrões e apagamentos. Isso é comum às criações da artista. Desde 2002, ela suprime pedaços de jornais em busca de sentidos que neles escapam. Ao comentar um trabalho em que descasca periódicos israelenses deixando intactos poucos elementos, Danziger pondera que “apagar os jornais é animá-los, fazer com que cintilem por dois ou três segundos, silenciados e afastados da urgência da informação [...] Apagar significa escolher, selecionar, colocar em destaque essa ou aquela informação, palavra, imagem”.¹⁷ O mesmo pode ser pensado sobre o díptico, embora algumas distinções precisem ser apontadas.



Figura 2. Decreto, de Leila Danziger, 2017.

Primordialmente, deve-se frisar que a mudança da matéria-prima, do jornal para o decreto, marca uma diferença temporal. Afinal, se o periódico é feito para durar uns poucos dias, a lei, por sua vez, não se caracteriza pela efemeridade. A legislação em questão permaneceu em vigência até a aprovação

Cláudio da Costa no Centro Cultural São Paulo, e *El cielo por asalto*, curada por Juliana Proença na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Danziger tem diversos livros lançados, um dos últimos justamente de um trabalho sobre a ditadura civil-militar: *Cadernos do povo brasileiro*. Belo Horizonte: Relicário, 2021. É professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com mestrado e doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

¹⁷ DANZIGER, Leila. Ler = apagar. *Nava*, v. 3, n. 1, Juiz de Fora, 2017, p. 211. Disponível em <periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/28072/19157>. Acesso em 31 jan. 2023.

da Constituição de 1988, quando a censura foi oficialmente extinta no país. Nesse caso, a animação realizada pela artista não se desvia de um caráter fugaz do decreto-lei e sim de sua durabilidade. Além disso, há especificidades na intervenção propriamente dita. Nas produções com os jornais o realce se dá pela opção de preservar um ou outro dado, privados dos borrões, e com o decreto é o todo que é mantido ou deteriorado. Ademais, nessa, o apagamento é um ato inicial, ao qual se sucede a sobreposição. Para gerar faíscas, depende-se do ardor das palavras de quem viveu na pele outra prática rotineira do regime militar – essa não legitimada pelo direito, inacessível até para o legalismo ditatorial. Borrarr e sobrepor, nesse contexto, permite configurar uma referência ao emudecimento promovido pela censura, ao que se evitou de ser publicizado durante o tempo em que esteve institucionalizada. Os testemunhos de outrora, reprimidos, podem vir à superfície, apesar de seguirem parcialmente embargados pela persistência do decreto.

Trata-se, em tal aspecto, de uma obra contra o esquecimento. É nisso que, a despeito de suas singularidades, ela avizinha-se do trabalho da artista com jornais: o que se visibiliza consegue cintilar. Para isso, a junção torna-se fundamental. Danziger, retomando Walter Benjamin, acredita que é imprescindível vincular passados individual e coletivo a fim de manter unidos fato e experiência.¹⁸ O gesto poético se consolida nesse caminho na medida em que tanto a censura, enquanto fato coletivo, como a tortura, enquanto experiência individual, são rememoradas em relação. A dupla filiação, com o comum e o particular, inscreve um valor ético, mas distinto do precedente (Figura 1), voltado para uma redenção do trauma dos torturados. Os impactos da violência exposta nos testemunhos não se reduzem aos sujeitos que a vivenciaram – como parece indicar a mutilação do brasão, escarificado e convertido em uma “superfície em carne viva, marcada pelo real”.¹⁹ Porém, se toda a nação é lacerada, as marcas mais dolorosas recaem sobre as vítimas. A elas cabe maior reparação memorialística. Não soa como coincidência que a primeira frase legível dos testemunhos seja uma declaração acerca do esquecimento. “Não me lembro bem se...”. Uma nova chance quiçá se ofereça à memória impedida. E, em se tratando de uma memória traumática, um juízo complementar se instaura, a partir da noção de recalque, daquilo que não pode ser esquecido e tampouco lembrado. Assim, a tensão entre inscrever e apagar se resolve como possibilidade, isto é, facultando a rememoração e a desmemoriação. Há o dever coletivo de lembrar e a oportunidade individual de esquecer, agora resguardada pela lembrança do esquecimento.

Pesquisa escolar, de Leila Danziger

Pesquisa escolar (Figuras 3 a 6), de Danziger, é uma série na qual a artista cria composições em mosaico ao carimbar pequenas etiquetas pautadas. Em uma das peças, o que há timbrado são imagens ou fragmentos de imagens, que se repetem (Figura 3). São facilmente reconhecíveis um retrato do ditador

¹⁸ Ver DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *Ipotesi*: Revista de Estudos Literários, v. 11, n. 2, Juiz de Fora, 2007. Disponível em <periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19354>. Acesso em 31 jan. 2023.

¹⁹ *Idem*, Diários públicos: jornais e esquecimento. *Z Cultural*: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, ano IV, n. 1, Rio de Janeiro, 2015, s./p. Disponível em <revistazcultural.pacc.ufjf.br/diarios-publicos-jornais-e-esquecimento-de-leila-danziger-2>. Acesso em 31 jan. 2023.

Ernesto Geisel, a famosa fotografia de Evandro Teixeira que reporta uma ação repressiva durante o que seria conhecido como Sexta Sangrenta e o notório registro da farsa construída para esconder o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, forjado pelos militares como suicídio. Imagens menos notáveis também estão carimbadas, com destaque para uma foto escolar da artista, que era estudante no período ditatorial, o que ajuda a explicar o título da coleção. Nas demais peças, tem-se uma ou algumas imagens, inclusive as já citadas, com borrões dominando o restante do espaço (Figuras 4 a 6). As manchas, blocos de linhas horizontais com saliências irregulares, assemelham-se a textos censurados.

A primeira vista, por essa verbalidade negada, o sentido apreendido poderia evocar uma memória manipulada e/ou impedida, obscurecida pelo cerceamento do/ao passado, similar ao que se tem anteriormente (Figuras 1 e 2). Seria plausível considerar que os estudos da aluna que Danziger foi (ou de outros estudantes do ontem e do hoje) não seriam capazes de acessar camadas históricas vedadas pelo regime militar e/ou pelos efeitos traumáticos. Contudo, a ênfase dada à visualidade leva a compreensão para rumo distinto, posto que ela se afirma como uma enciclopédia ilustrada. As imagens que perpetuam a memória da ditadura são contrapostas ao esquecimento. Isso permeia, inclusive, a justificativa que a artista dá para sua motivação para o trabalho. Ela conta que sua avó materna organizava gravuras em pastas que disponibilizava para as atividades acadêmicas dos netos. Ao reencontrar o material na vida adulta, quis ressignificá-lo. “Comecei a pensar nas imagens ausentes, nas tantas pastas que faltavam. Assim, como num jogo de encaixes em que há sempre peças extraviadas, inscrevo nessas imagens [...] algumas camadas da violência extrema que nos constitui”.²⁰

Observando a foto de Herzog que se replica nas peças (Figuras 3 e 6), é possível exemplificar como isso se dá. Em uma delas, a imagem do preso político pendurado pelo pescoço, em uma cena forjada para o registro, datada de 1975, está carimbada rodeada pela repetição de dois fragmentos fotográficos, com as pernas dos militares que alguns anos antes, em 1968, espancaram um militante durante uma manifestação estudantil contra a repressão e com o rosto de Geisel, que, à frente do regime militar entre 1974 e 1979, tinha ciência e assentiu a execução de “subversivos perigosos”, como prova um memorando da agência de inteligência do governo estadunidense tornado público posteriormente, capaz ainda de evidenciar que tortura e assassinato faziam parte da política de Estado.²¹ Na segunda, a fotografia surge sozinha diante de uma imensidão de borrões. Tem-se aí duas operações distintas, com implicações características. Ao investir na justaposição de imagens, o saber construído atende à lógica da montagem, de dispor heterogeneidades para dar a ver correlações entre elas e então edificar conhecimentos.²² Geisel, a Sexta Sangrenta e o assassinato de Herzog são trapos da mesma história, (re)articulados pela artista e expostos como tal. Ao isolar o registro, por outro

²⁰ *Idem*. Pesquisa escolar ou História do Brasil para crianças. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 26, n. 45, Porto Alegre, jan.-jun. 2021, p. 1. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/116124>>. Acesso em 31 jan. 2023.

²¹ Cf. BORGES, Rodolfo. Documento da CIA relata que cúpula do governo militar brasileiro autorizou execuções. *El País*, Madri, 10 mai. 2018. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/10/politica/1525976675_975787.html>. Acesso em 31 jan. 2023.

²² Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

lado, a singularidade contribui para elevar a atenção ao que nele se faz conhecer. A obra não deixa novas pistas do que apreciar. O texto, insinuado pelos borrões, se exhibe como rasura. É apenas a imagem que pode dizer alguma coisa. Tão conhecida, constantemente reproduzida e por isso muitas vezes sequer contemplada, a foto reivindica consideração. O corpo, como dado visualmente, eternizado desfalecido, insiste na interpelação ao olhar.

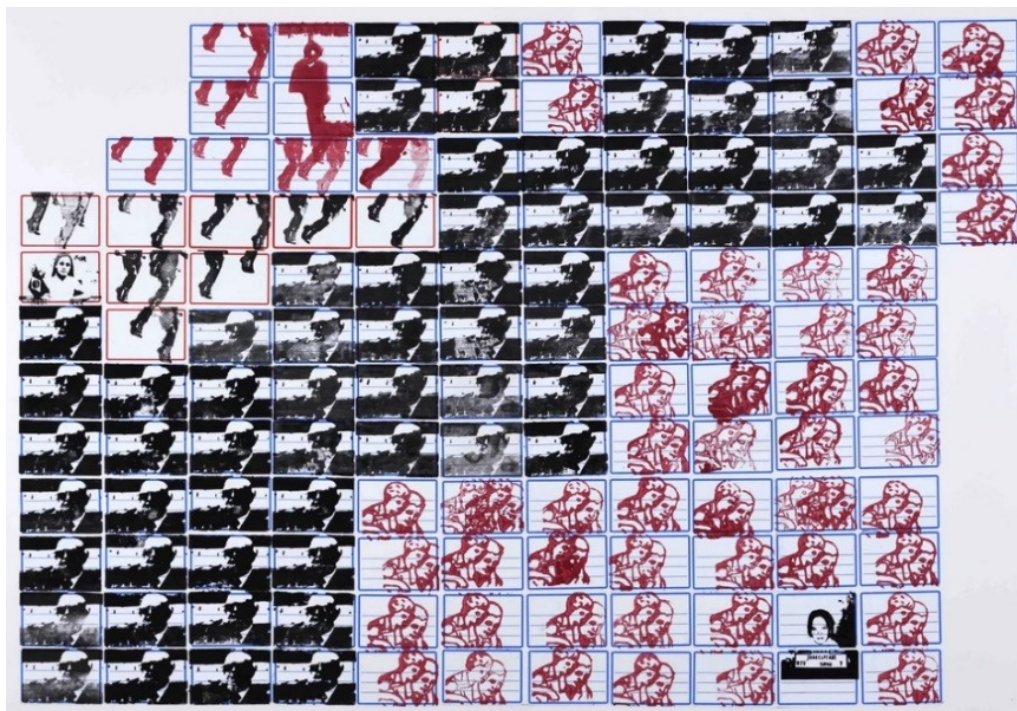


Figura 3. *Escola Shakespeare #1*, parte da série *Pesquisa escolar*, de Leila Danziger, 2020.

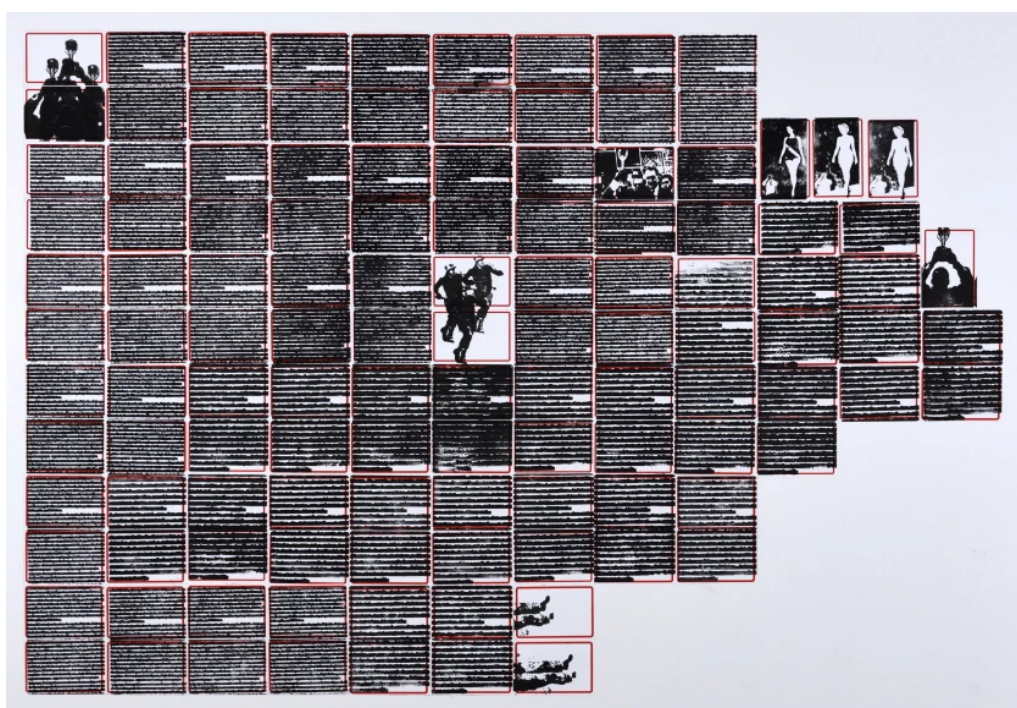


Figura 4. *A taça do mundo é nossa*, parte da série *Pesquisa escolar*, de Leila Danziger, 2020.



Figura 5. 17 de setembro de 1971, parte da série *Pesquisa escolar*, de Leila Danziger, 2020.

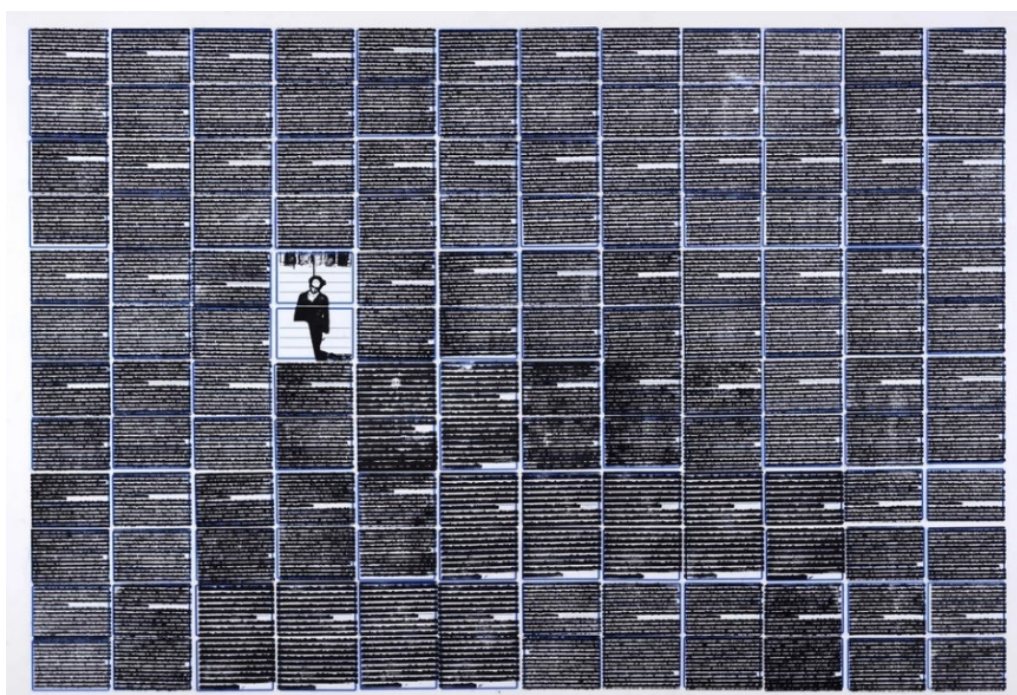


Figura 6. 25 de outubro de 1975, parte da série *Pesquisa escolar*, de Leila Danziger, 2020.

Só que não passa despercebida a aspectualidade dessa e das demais fotos do trabalho. O efeito de realidade atribuído à fotografia (designadamente à fotografia documental, assentada em uma estética realista) se extravai nas nódoas sem nuances, típicas do carimbo. Nisso, as imagens também se aproximam dos borrões da suposta verbalidade. Elas não se encontram inacessíveis como o texto, mas se apresentam com precariedade – intensificada nas fotos fragmentadas. Assumem-se, de tal maneira, como elementos

residuais, como sobras de um estado ou acontecimento pretérito.²³ Se a fotografia é tida enquanto traço devido à sua natureza indicial, a conversão em carimbo encarrega-se de enfatizar o caráter de rastro impreciso. A possibilidade de testemunhar o passado, mesmo ostentada, reitera-se em sua debilidade. Timbradas assim, além de referenciar pessoas e situações específicas, as imagens são alusões à tensão entre recordação e esquecimento. Daí Gagnebin afirmar: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. [...] Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro”.²⁴ Na produção de Danziger, as fotografias carimbadas se põem nessa linha tênue entre potência e impotência rememorativa, como se vislumbassem a reversão de um esquecimento de reserva, aquele à espera de se tornar novamente memória²⁵, o que aí depende justamente do desvelo solicitado à visão.

Obras entre memória e esquecimento

A análise dos três trabalhos aponta os borrões e apagamentos confluindo para uma noção de esquecimento que permeia toda e qualquer rememoração. De modo genérico, vistos em conjunto, eles cotejam a dupla valência intrínseca à memória, titubeando entre perseverança e destruição.²⁶ As configurações sempre sutis e transitórias do lembrar e do deslembrar se evidenciam nos expedientes de focar e desfocar, na produção de Myrrha, e de inscrever e descascar ou de carimbar sem nuances, nas de Danziger; que têm em comum o fato de permitirem selecionar e realçar tanto quanto excluir e destituir. De forma localizada, as obras dão subsídios à memória da ditadura. Com a de Myrrha (Figura 1), em torno da sinalização do embaçamento jurídico e memorialístico do regime militar, constrói-se um aviso sobre o perigo da obliteração. Há um pretérito difuso que, apagado, ronda temporalidades. No díptico de Danziger (Figura 2), a partir da manifestação do silenciamento imposto pela censura, sobretudo em relação aos atos violentos perpetrados pelo Estado, é evidenciada a necessidade de esquecer e de não-esquecer, em âmbitos privado e público, respectivamente. O horror de outrora insiste para que a recordação seja feita como dever de uns que enseja a liberação dos traumas de outros. Na série da artista (Figuras 3 a 6), a fragilidade da rememoração é fitada por meio de imagens que, vestigiais, têm a sua potência memorialística assinalada. Traços do autoritarismo manipulados e/ou impedidos retornam ressignificados, adequadamente acessíveis à lembrança.

É sintomático que a última produção se baseie em fotografias apresentadas como rastros. Se o fim da ditadura foi marcado pela tentativa de imposição da amnésia, sua memória somente pode se dar através dos refugos que subsistiram à injunção. Montadas ou isoladas, as imagens dão indicações de uma rememoração possível. São, decerto, fragmentos. Mas essas lascas são valiosas na elaboração de lembranças, ainda mais se for levado a sério o

²³ No caso das imagens que reportam atos violento (notadamente, na do assassinato de Herzog; mas também em outras que dão conta de agressões e mortes), a transformação das fotos em carimbos ainda pode ser entendida como uma escolha de renunciar a uma representação direta, como resguardo ético.

²⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 44.

²⁵ Cf. RICOEUR, Paul, *op. cit.*

²⁶ Cf. *idem*.

pensamento de Benjamin, segundo o qual a narrativa dos oprimidos é repleta de descontinuidades.²⁷ Diante da história, do que resta dela, as artistas adotam uma postura arqueológica, esquadrinhando e organizando resquícios. Como um arqueólogo, estão atentas “a pequenos restos, a detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado”.²⁸ Além das fotos, os rebotalhos substanciais sistematizados transitam entre palavra e imagem. Com o desfoque, a escrita da lei é tornada visualidade no trabalho de Myrrha. Na primeira obra de Danziger, isso se dá pelo descasque, complementado também pela associação com o brasão. Na outra, não obstante haja o privilégio da imagem, o texto é insinuado nas manchas, salvo na primeira peça da série.

Esse entrelaçamento verbovisual, detectado nos três trabalhos, presume o papel integrativo das diferentes maneiras de expressão da memória entre dizível e visível.²⁹ Os borrões e apagamentos, nas produções, igualmente funcionam desse jeito. A rememoração, na coexistência de palavras e de imagens residuais, sabe-se jamais se totalizar. Cada uma delas se admite parcial. Intermitentes, estão marcadas pelo desmemoramento. E, inscritas assim, no reconhecimento de sua condição, dão sinais de um esquecimento que, longe de significar desprezo ao que passou, como estratégia de evitação³⁰, tem a capacidade de impulsionar um querer saber.³¹ Do espectador que se põe diante das obras, espera-se uma atitude análoga à das artistas, de vasculhar e articular rastros para compreender a história. O texto-imagem entre foco e desfoque, a palavra e o brasão descascados e as fotos em carimbos sem nuances instigam a memória na medida em que viabilizam rasgos na disposição do que se lembra e do que se deslembra, encarando de frente o próprio esquecimento e, com isso, sendo possível transfigurar as recordações da ditadura. Conforme preconiza Rebecca Atencio, tais trabalhos não podem ser minimizados, tomados como pano de fundo de um enredo que se desdobra por si só.³² Trata-se, na verdade, de produções que constituem compreensões do passado, capazes de integrar, de modo ativo, o movimento de confrontação com o legado ditatorial.

Abertura memorialística

O enfrentamento entre rememoração e desmemorização permeia outras obras da exposição *MemoriAntonia*, por recursos que vão além dos borrões e apagamentos, a exemplo da translucidez, da reticulação e da densidade serigráfica empregadas em algumas fotografias. Até mesmo a montagem do todo pode ser apreendida dessa maneira, pela amálgama sonora criada pelos áudios dos vídeos exibidos, que conferem certa atmosfera caótica ao espaço. Contra uma pretensa clareza, esses artifícios dão forma a uma memória turva, esquecida. O primeiro trabalho que se vê ao acessar o local, *Perguntas*

²⁷ Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 34.

²⁹ Cf. HUYSSSEN, Andreas, *op. cit.*

³⁰ Cf. RICOEUR, Paul, *op. cit.*

³¹ Cf. HUYSSSEN, Andreas, *op. cit.*

³² Ver ATENCIO, Rebecca, *op. cit.*

às pedras, série 2, de Giselle Beiguelman, já parece traçar esse entendimento. A peça de neon vermelho traz escrito em letras cursivas as seguintes interrogações: “o que você esqueceu de esquecer? o que você esqueceu de lembrar? o que você lembrou de lembrar? o que você lembrou de esquecer?”. Situada na parede em frente ao texto curatorial, a produção literalmente o ilumina, pois suas radiações avermelhadas se alastram por ele. É plausível cogitar que isso ocorra ainda de maneira figurada e, por conseguinte, que todo o esforço memorialístico coordenado por Seligmann-Silva e Matos seja alumbrado por essas indagações, inquirindo a memória na correlação com o esquecimento.

A estruturação do questionamento de Beiguelman, pelo “o que” antecedendo reincidentemente as repetições de “esquecer” e “lembrar”, fornece uma sugestão relevante. Se o olvido é intrínseco ao processo rememorativo e as recordações do período ditatorial não prescindem de deslembanças, o que se esquece e o que se lembra torna-se o xis da questão. Considerando as três criações de Myrrha e Danziger, a resposta específica as violações como ponto essencial da rememoração. A memória elaborada traz à tona o estado de exceção fundador de um autoritarismo que teve na censura, na repressão, na tortura e no assassinato seu modo de operar. Os rastros dessa violência são dados à apreciação nas obras, insistindo e resistindo ao esquecimento, mas sem se abster de conviver com ele, seja como alerta, reparação ou requalificação. Dessa forma, uma abertura memorialística se viabiliza na dinamização com o que se esvai. Reminiscências sobre a brutalidade cometida de modo sistemático pelo regime militar são, portanto, construídas, o que propicia o abandono de uma versão falseada, sustentada especialmente pelos militares, segundo a qual os crimes da ditadura foram incidentais, meros excessos cometidos por alguns. Em 2021, em um momento em que um novo ciclo de memória estava instalado, com o retrocesso nos mecanismos institucionais para lidar com o passado ditatorial (marcado pelo fim das atividades da CNV, pela retirada dos direitos humanos da agenda prioritária durante os governos Temer e Bolsonaro e pelo fortalecimento dos protestos e gestos autoritários da extrema-direita)³³, essas produções mantêm no horizonte uma rememoração singular.

Sob esse aspecto, merece atenção o diálogo que as três obras estabelecem na exposição – entre si e com outras produções exibidas. *Reconstituição*, de Myrrha (Figura 1), e *Pesquisa escolar*, de Danziger (Figuras 3 a 6), aparecem próximas uma da outra, em paredes perpendiculares de uma das salas da mostra. Em frente à segunda, do outro lado do recinto, está *MemoriAntonia*, de Fulvia Molina, trabalho formado por cilindros de acrílico estampados com fotografias de Yara Iavelberg, Aurora Furtado, Jeová Assis Gomes, Isis Dias de Oliveira, Ana Rosa Kucinski e Lauriberto Reyes. Os rostos dessas vítimas fatais da ditadura, mortas e/ou desaparecidas, são vistos em grandes proporções nos tubos que remetem a totens. O gesto restitutivo, de dar a ver sujeitos assassinados pela ação estatal, não se priva de um aspecto fantasmagórico, conferido às imagens pela translucidez do material que compõe as peças. Logo ao fundo dessa obra, encontra-se *Afeto (Hino à bandeira – Exército BR)*, de Gilvan

³³ Cf. SANGLARD, Fernanda Nalon e NEVES, Teresa Cristina da Costa. Autoritarismo e ciclos de memória no Brasil. *Anais da Compós 2019*. Disponível em <<https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/autoritarismos-e-ciclos-de-memoria-no-brasil?lang=pt-br>>. Acesso em 31 jan. 2023.

Barreto. Nela, uma placa pequenina traz um excerto da composição que lhe dá título: “o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”. Tirado do contexto, o trecho adquire novo significado. Se no original o verbo “encerrar” é tido como sinônimo de “abrigar”, “conter em si”, na produção de Barreto ele assume um duplo sentido que implica ainda a ideia de finalização. A placa, preta, provavelmente em alusão ao luto, parece indicar que o término é funesto.

O risco do estado de exceção, apontado por Myrrha, e o rastros da violência que daí resultam, como organizados por Danziger, ganham força ao confrontar a fantasmagoria lutuosa de Molina e Barreto. A centralidade dada às vítimas, em especial aos mortos e/ou desaparecidos políticos, nos trabalhos que tratam das memórias ditatoriais³⁴, não deixa dúvidas, a partir da junção dessas obras, de que são esses indivíduos, e tudo a que eles foram submetido, que merecem rememoração. *Decreto* (Figura 2), mesmo que apartada das demais produções analisadas, em outro recinto, também assim se conforma, na medida em que impõe certa reparação memorialística, da tortura. O que se borra, o que se apaga, por fim, deixa entrever a história que merece ser salvaguardada.

Artigo recebido em 1º de fevereiro de 2023. Aprovado em 12 de junho de 2023.

³⁴ Ver SANTOS, Ana Carolina Lima, *op. cit.*

Miradas plurales sobre historia, música y nacionalismos en América Latina



Zoila Vega Salvatierra

Doutora em Ciências Sociais pela Universidad Nacional San Agustín de Arequipa (Unsa) e em Musicología pela Universidad Nacional Autónoma de México (Unam). Professora da Escuela de Artes e do Programa de Pós-graduação em Música da Unsa, bem como da Maestría de Musicología da Pontificia Universidad Católica del Perú. Autora, entre otros libros, de *Vida musical cotidiana en la Arequipa del Oncenio de Leguía, 1919-1930*. Lima: ANR, 2006. zvega@unsa.edu.pe

Miradas plurales sobre historia, música y nacionalismos en América Latina

Plural views on history, music and nationalisms in Latin America

Zoila Vega Salvatierra

BORRAS, Gérard y MENDÍVIL, Julio (eds.). *Aires de la tierra: imaginarios sonoros de la nación en América Latina*. Madrid: Sílex Ultramar, 2022, 322 p.



La colección Sílex Ultramar tiene en su haber títulos específicos sobre los procesos independentistas en América Latina que se han abordado por países o por regiones y también ha incursionado en nuevas visiones de la historia social y cultural del continente. A este respecto, ha ofrecido ya un volumen sobre estudios iconográficos en esta área geográfica y ahora publica un volumen dedicado a estudios que relacionan la idea de nación con las expresiones sonoras en países como Chile, Brasil, Colombia, Perú y Uruguay o analizando fenómenos que han trascendido fronteras. Editado por Gérard Borrás, investigador francés especialista en estudios latinoamericanos con especial atención a la historia cultural peruana de los siglos XIX y XX, y Julio Mendívil, etnomusicólogo, charanguista y escritor peruano estudioso de la música andina, entre otros temas diversos, este libro se caracteriza por ofrecer visiones novedosas y sobre todo críticas sobre expresiones, géneros y muy variados fenómenos sonoros relacionados con las diferentes configuraciones de nación en los idearios latinoamericanos. Los textos que lo integran tienen en común lo novedoso de su enfoque y la diversidad de fuentes empleadas y relacionadas con construcción de imaginarios nacionales a lo largo de dos siglos de existencia política de los países en los que se enmarcan.

La declaración de propósitos contenida en la introducción que firman ambos editores es un claro ejemplo de la amplitud de miras de la propuesta editorial: replantear las miradas investigativas de los fenómenos musicales desde la historia, implementando enfoques socioculturales que permitan comprender las dinámicas que relacionan las músicas con sus contextos. También busca hacer hincapié en expresiones que son representaciones consideradas demasiado a menudo menores y que sin embargo han sido y siguen siendo inseparables de la experiencia de vida de amplios sectores sociales

Para ello, el historiador se convierte en árbitro de la historia: decide qué y desde dónde abordarlo y a menudo elige ciertas cosas para invisibilizar otras. Precisamente lo que más interesa a los autores son “las relaciones dinámicas de transformación de la música en el contexto de sus sociedades [que] permiten comprender mejor cómo se vincula ella con los seres reales que la producen, difunden y consumen” (p. 17). Así mismo, se emplea las efemérides de los bicentenarios nacionales para reflexionar sobre “el papel de las músicas para la

construcción de identidades colectivas, sobre todo las que [...] fueron tomadas [...] para representar la nación” (p. 20). Reconocen que es complicado abordar la extraordinaria diversidad y complejidad de la música latinoamericana en un solo volumen y por ello se centran en “mostrar aspectos que ilustren las variopintas relaciones que las músicas y las canciones han desarrollado con las sociedades latinoamericanas, es decir, mostrar sus vínculos con la política nacional e internacional, con la economía mundial y la regional, con la academia y con los movimientos sociales y las tecnologías” (p. 21) a través de trabajos diversos en su perspectiva, pero unidos por la idea de la puridisciplinariedad.

El libro se divide en cuatro secciones: la primera, “Música, nación e imaginarios cosmopolitas”, contiene estudios que plantean la existencia de fuentes y escenarios que no han sido considerados en estudios previos. Tomás Cornejo y Ana Ledesma, en “La playlist del Chile del centenario: ritmos cosmopolitas en el horizonte nacional”, confeccionan una lista de canciones que se oía en el Chile de principios del siglo XX, en torno a los años del primer centenario de la Independencia. Sus fuentes principales, anteriores a la aparición de la música grabada, provienen de los cancioneros y la literatura de cordel y se convierten en objeto de estudio y reflexión para estudiar circulación, asimilación y reestructuración de muy diversos repertorios a comienzos del siglo XX en diversas ciudades chilenas como Concepción, Antofagasta, Iquique, Valparaíso y Santiago. De esta manera establecen que, pese a los discursos oficiales en torno al nacionalismo y al privilegio de músicas localistas, en realidad se dio un intercambio de diversos géneros tanto locales como foráneos procedentes de distintos escenarios, como el tango, el fox trot, el cake walk y el one-step, entre otros que incluso produjeron formas híbridas o se resemantizaron, adaptaron y transformaron en productos asequibles para la audiencia.

George Yúdice, en “Escenas musicales de sociabilidad en América Latina”, explora las formas de construir escenas musicales a través de los sellos de disqueras independientes en países como Argentina, Colombia y México, los cuales “funcionan como instituciones de mediación musical, ejemplares de la lógica con la que funcionan los emprendimientos musicales emergentes” (p. 55). A partir del reposicionamiento de los sellos de grabación independientes a comienzos del siglo XXI, estos poseen mayor cuota de mercado y por lo tanto abordan estrategias de difusión mucho más eficientes ayudados por la extraordinaria movilidad que proporcionan las redes sociales y las plataformas digitales. También contribuye a esta reconstrucción del alcance de un sello la diversificación de sus productos que incluyen, pero no se limitan a, producción multimedia, festivales, gestión de proyectos, proyectos educativos, vinculación con otras artes y proyectos interdisciplinarios. Esto incluye las redes de aficionados y fans que se construyen alrededor de estos proyectos y facilitan su divulgación y permanencia en el tiempo y que trascienden los espacios geográficos. Lo que Yúdice destaca como motivo central del éxito de estos sellos es que lanzan contenidos novedosos o se concentran en músicas tradicionales poco conocidas. Revisa los casos de ZZK en Argentina (2008), La Makinita (2012) en Chile, la interesante experiencia de Stonetree Récorde y su posterior participación en la creación de la Red de Sellos Discográficos Independientes de Centroamérica en la primera década del siglo; Llorona Records (2007) y Discos Pacífico (2020), en Colombia, y 432Hz, en Argentina (2015), que presentan recursos, estrategias e

iniciativas novedosas que incluso se han visto estimuladas por las difíciles circunstancias de la pandemia.

La segunda sección, “Música, nación y nacionalismos”, está atravesada por la preocupación de cómo la música y la política se relacionan en función de los conceptos de originalidad y autenticidad construidos en torno a lo nacional. En “Los repertorios discográficos peruanos o la dimensión política de los sonidos de la historia (1911-1930)”, Gérard Borrás explora las fuentes discográficas disponibles y que se grabaron en el Perú para analizar lo que los repertorios grabados – y los no grabados – tienen que decir sobre las intenciones políticas de los regímenes de turno y de los discursos e imaginarios nacionales y nacionalistas del primer tercio del siglo XX. Aunque la escena musical peruana era ecléctica y se escuchaban en otros medios y soportes (partituras, música escénica, tertulias y fiestas populares), los registros fonográficos registrados en el extranjero y en territorio peruano a partir de la segunda década de dicha centuria, en su gran mayoría, se concentran en repertorio considerado nacional (yaravíes, marineras, tonderos, huayno, tristes, etc.), pero también en marchas militares para posteriormente dedicarse a grabaciones de productos más “indigenistas” cuando en la década de 1920 el repertorio llegado del exterior incluyó un amplio catálogoailable como el fox, el shimmy y otros géneros derivados del jazz, así como la avasalladora presencia del tango que tuvo un fuerte impacto en la sociedad peruana. A esto se contraponen la “reacción nacional” con la reinstauración de la “Fiesta de Amancaes” bajo el régimen leguista (del gobierno de Augusto B. Leguía, entre 1919 y 1930), de orientación fuertemente nacionalista y el resurgimiento de las grabaciones de música peruana.

A partir de la resistencia local que el jazz generó en muchos países de América Latina al apretar los resortes de los sentimientos nacionalistas, Adalberto Paranhos reflexiona sobre esta respuesta en “El nacionalismo musical en Brasil y su lucha en contra del jazz, un ‘extraño en el nido’” y aborda el fenómeno de la recepción de la bossa nova en el Brasil de la década de 1960 que algunos sectores tildaron de “crimen de lesa brasileñidad” (p. 106) y por lo tanto se opusieron a su extraordinaria y rápida asimilación con una vehemencia que clamaba la pérdida de la identidad nacional y la corrupción de los nuevos tiempos. Sin embargo, el jazz estuvo presente – y fue muy valorado y difundido – en la sociedad brasileña desde la década de 1920, en que también fue objeto de crítica e incluso se dio el fenómeno de un doble ataque cuando aparecieron géneros jazzísticos considerados “espúreos”, lo que confirma que la existencia de purismos y prejuicios han existido en diversos bandos y con diferentes víctimas.

Ya a finales del siglo XX, Marita Fornaro, en “Entre historia y *revivals*: nación, política y afectos en la música popular uruguaya, 1972-2022”, aborda los fenómenos musicales producidos durante la dictadura militar instalada en Uruguay entre 1973 y 1985 y el movimiento de *revival* que involucra a varios de ellos en el presente. Fornaro estudia no solo las manifestaciones musicales de resistencia al régimen, sino aquellos estimulados y financiados por la autoridad política como propaganda del sistema de gobierno. Por un lado, tenemos productos sonoros asociados a una fuerte retórica nacionalista impuesta a través de los medios de comunicación y de los medios de producción de música grabada que incluye música militar o de orientación folklórica. Por otro lado, los movimientos de resistencia a la dictadura emplean también géneros

tradicionales para crear una corriente conocida como Canto Popular Uruguayo para divulgar contenidos disidentes y contestatarios a través de música grabada, radiodifusión (a menudo sometidas a censura) y en espacios y escenarios alternativos y a menudo marginales, incluyendo las cárceles. La autora ilustra sus conclusiones estudiando a tres figuras musicales de la época: Eduardo Darnauchans, Fernando Cabrera y Jorge Drexler.

La tercera sección, “Música, imaginarios indígenas y nación”, quizás la más cohesionada del libro, se orienta hacia temáticas relacionadas con discursos o contenidos que involucran a poblaciones originarias. Vera Wolkowicz, en “Construyendo identidades nacionales: consideraciones acerca de lo folklórico, lo popular y lo erudito en la música latinoamericana (1900-1940)”, aborda los vínculos entre músicas eruditas y contenidos populares en Perú, Ecuador y Argentina, países donde el discurso nacionalista se expresó en contenidos indigenistas con postulados fuertemente reivindicativos. En la primera mitad del siglo XX, los contenidos folclóricos, entendidos como un legado del pasado, eran considerados como insumo necesario para la producción de una música académica que hallaba legitimación nacional por usar lenguajes sonoros considerados históricos. Se consideraba que este fenómeno produciría un muy ansiado mestizaje cultural que legitimaría las siempre frágiles identidades nacionales y que lanzaría el arte nacional al ruedo del escenario internacional en busca de validación y reconocimiento. Pero no toda la música folclórica o popular fue considerada como adecuada para el incipiente nacionalismo y en muchos casos se prefirieron músicas consideradas “arqueológicas” en lugar de los productos que sonaban con enorme vitalidad en barrios y zonas urbanas y rurales fuertemente influenciadas por corrientes provenientes del exterior como el tango y el jazz. En el caso de Argentina, la preferencia se dirigió a la música rural criolla, mientras que en Ecuador y Perú primaron los imaginarios relacionados con un pasado imperial glorioso.

En el caso específico del indigenismo musical peruano, Raúl Romero, en “Música y nación: los compositores indigenistas en la revista *La Sierra* (1927-1930)”, explora precisamente los discursos, posturas políticas y manifiestos estéticos de varios creadores que publicaron en la mencionada revista textos y partituras. *La Sierra* fue concebida como una tribuna del provincialismo contestatario que combatía un secular centralismo y ofrecía espacio y voz a un sin número de intelectuales que abogaban por la revalorización de la herencia indígena. Especialmente relevante es la participación de músicos no limeños provenientes de Cusco, Puno y Arequipa. Intelectuales como el fundador de la revista Guillermo J. Guevara y luego Atilio Siviriche y Luis E. Valcárcel establecieron una serie de condiciones para la vinculación de la música con la identidad nacional y en sus escritos se lee la constante referencia al empleo de la escala pentátona, considerada herencia directa del Imperio incaico y la apremiante necesidad de crear un nacionalismo musical peruano que imitase el fenómeno paralelo creado en México por esos mismos años. El capítulo dedica una breve referencia de cada uno de los autores que aparecen en los treinta y cuatro números de la revista publicados entre 1927 y 1930.

Dentro del indigenismo peruano, Julio Mendívil profundiza en la figura de un musicólogo peruano olvidado en “Sueños imperiales: el nacionalismo incaico en la musicología de Policarpo Caballero Farfán”. Continuando con una línea de investigación iniciada en su libro *Cuentos fabulosos*, Mendívil explica



cómo Caballero construyó un discurso nacionalista incaico que colocaba a la llamada “música inkaika” (entendida como la música prehispánica del Cusco imperial que aún persistía en la región próxima a dicha ciudad) a la par que otras músicas consideradas paradigmáticas, incluyendo la música erudita europea, pero que disfrazó lo que el autor considera un sueño de reivindicación con el manto de un discurso musicológico que ha sido aceptado u obviado sin mayor estudio crítico, lo que desacraliza la figura de Caballero. A pesar de la crítica que realiza, Mendivil le rinde homenaje a este investigador cusqueño que no es muy conocido en la literatura musicológica peruana y latinoamericana y le concede una revisión rigurosa y profunda.

En la última sección, “Géneros revisitados y nación”, se abordan casos de algunos géneros musicales y sus perspectivas de estudio en Brasil, Chile y Colombia. Claudia Neiva de Matos reflexiona sobre los discursos de autenticidad sobre la samba brasileña, en “Estudiando la samba: estética e historia”, que han conducido a la idea de que el género que aparentemente ha permanecido inmutable a través de las décadas. En un texto que se conecta de manera directa con el anteriormente mencionado de Paranhos, la autora demuestra que esta aparente inmovilidad no existe y que la samba, en contenido y recepción, ha gozado de una gran diversidad y un impulso renovador y transformador permanente, sin perder su rol de representante de la cultura popular y nacional. La autora enfatiza la importancia de los estudios estéticos, además de los históricos, y propone nuevas fuentes y estrategias de investigación para comprender esta permanencia dentro del imaginario nacionalista brasileño durante tantos años.

Christian Spencer, en “Principales ejes de estudio de la cueca chilena: una actualización”, no aborda directamente esta danza, sino que construye un muy útil estado de la cuestión sobre la literatura investigativa de la cueca que en años recientes se ha dedicado a abordarla desde la historia, el origen étnico, la representación de la nación y la performance y que incluye abundantes publicaciones. Así mismo, estudia las categorizaciones empleadas en estos estudios y explica que estos trabajos influyen en la propia historia de la cueca. La lectura resulta obligada para los interesados en el tema y sirve de referencia para sistematización de lecturas en áreas afines de la música continental.

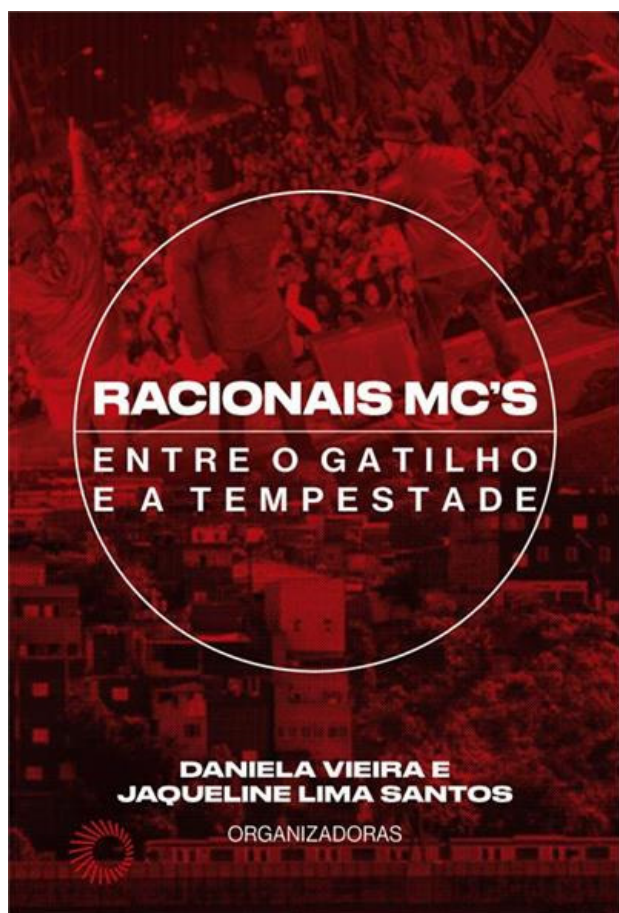
Finalmente, Juan Sebastián Ochoa Escobar y Carolina Santamaría-Delgado introducen un panorama sobre los orígenes y proveniencia de la música tropical colombiana, especialmente la cumbia, en “Hacia una historia social de la música tropical colombiana”. Presentan una línea de desarrollo de esta música que atraviesa por diferentes etapas así como aluden a la invención de la historia de la cumbia en los discursos oficiales y proponen nuevas fuentes para el estudio de este fenómeno, las cuales hablan de una música de extramuros (ubicadas en la frontera del mundo rural), de intramuros (provenientes del entramado urbano), y ofrecen un panorama no lineal, sino simultáneo y muy diverso, del desarrollo de la cumbia en escenarios y ante públicos de distinta procedencia y dinámicas sociales diferenciadas, lo que le confiere a su estudio un interesante enfoque multisectorial.

En cada uno de los capítulos visitados se observa una constante: la música latinoamericana es todo menos previsible y fácil de abordar, pero también se encuentra una constante interacción entre culturas, identidades y estrategias que tiñe sus esfuerzos por definir lo propio frente a lo foráneo, aunque muchas

veces esta definición transite por líneas borrosas e intercambios a menudo no reconocidos. Los casos presentados implican metodologías no convencionales, temáticas poco frecuentes y resultados a menudo sorprendentes o por lo menos novedosos, lo que le confiere unidad al volumen, a pesar de su gran diversidad temática. Esto convierte al libro en indispensable para los interesados en la literatura referida a las expresiones musicales de América Latina, pero supone también una muy original perspectiva de los estudios históricos de eventos y fenómenos muy poco mencionados en la historiografía del continente.

Resenha recebida em 10 de dezembro de 2023. Aprovada em 20 de dezembro de 2023.

“Um brinde pros guerreiro”: a consagração do Racionais MC’s no campo cultural e intelectual brasileiro



Roberto Camargos

Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor do ensino básico da Secretaria Municipal de Educação de Uberlândia (SME). Autor de *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

“Um brinde pros guerreiro”: a consagração do Racionais MC’s no campo cultural e intelectual brasileiro

“A toast to the warriors”: the recognition of Racionais MC’s in the Brazilian cultural and intellectual field

Roberto Camargos

VIEIRA, Daniela e SANTOS, Jaqueline Lima (orgs.). *Racionais MC’s: entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023, 320 p.



Kleber Simões, mais conhecido como KL Jay, alcunha que o notabilizou nas últimas décadas e o alçou à condição de ícone cultural/político do Brasil contemporâneo, frequentemente cita Erykah Badu¹ para sintetizar o modo como pensa o *hip hop* e a maneira como se relaciona com esse campo cultural. Aqueles que mais recentemente “encontraram” com KL Jay nas páginas de jornais, em sites de notícias, canais no *YouTube* ou nas redes sociais têm grande chance de haver se deparado com ele afirmando que o *hip hop* é “maior do que uma religião, maior que um governo, é uma forma de existir”.²

Essa e outras declarações sobre essa “forma de existir” vieram a público em quantidade inédita em 2023, em que ele elaborou e reelaborou suas ideias sobre o *hip hop* e sobre sua trajetória como membro do Racionais MC’s para a *Carta Capital*, *Folha de S. Paulo*, *Ponte Jornalismo*, *Elle* e outros veículos importantes do jornalismo brasileiro. Seus companheiros de vida e de música no Racionais também experimentaram assédio semelhante. Todos eles – a exemplo de inúmeras pessoas Brasil afora – foram contactados, em parte, por conta das agendas comemorativas dos 50 anos da cultura *hip hop*, bem como dos 35 anos do grupo que formaram e que é considerado o maior propagador da cultura e dos valores do *hip hop* no Brasil. Por aqui, embora complexo e multifacetado, *hip hop* é quase sinônimo de Racionais MC’s – possivelmente um dos poucos consensos num campo de conflitos insolúveis. Celebrá-lo é, em alguma medida, celebrar a trajetória do grupo e de seus integrantes; entender essa “forma de existir” no país é, em muitas dimensões, refletir sobre o lugar que o Racionais MC’s ocupou nessa formação cultural.

Nesse contexto de valorização da história e das memórias relacionadas ao *hip hop* surgiram iniciativas importantes para aquecer e alimentar o debate público sobre essa prática sociocultural, reconhecendo o papel de homens e mulheres vinculados às linguagens do *hip hop* (a saber, o *rap*, o *break* e o *graffiti*) como agentes com contribuições relevantes para o Brasil e para a organização

¹ Mais especificamente “The healer”. Erykah Badu. CD *New Amerykah Part One (4th World War)*, Universal Motown, 2008.

² Ver, por exemplo, KL Jay: *hip hop é maior do que qualquer religião ou governo*. Canal *Carta Capital*, 14 ago.2023. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Fx5nPNjzpgI>>. Acesso em 11 nov. 2023.

de certos campos de valores, pensamentos e estilos de vida. Foi o caso da cerimônia que concedeu o título de *doutor honoris causa* ao *rapper* Mano Brown, realizada pela Universidade Federal do Sul da Bahia³; a série *Olhares sobre São Paulo, especial hip hop*, do Sesc Avenida Paulista⁴; a inauguração do Museu do Hip Hop em Porto Alegre⁵; a concessão da medalha de Honra ao Mérito Legislativo da Assembleia Legislativa de São Paulo⁶ ao *rapper*, apresentador e empresário Emicida. Dos muitos acontecimentos, ações e iniciativas merece destaque o livro *Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade*, coletânea de textos com curadoria e organização de Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos, que chegou às livrarias pela editora Perspectivas.

Embora o *hip hop*, o *rap* e o Racionais MC's tenham sido objeto de intenso interesse acadêmico e intelectual desde pelo menos meados dos anos 1990, o que deu origem a artigos, monografias, dissertações e teses que alcançaram quantidades surpreendentes nos últimos anos, uma obra voltada para público mais amplo, com maior possibilidade de circulação no mercado de bens simbólicos e dedicada exclusivamente ao Racionais MC's era inexistente até a publicação do referido livro. E ele está à altura do desafio de guiar o leitor brasileiro, com qualquer nível de conhecimento sobre os meandros da existência do *rap*, pelos caminhos percorridos pelos *rappers* do Racionais MC's no âmbito da vida cultural e social do país. A coletânea funciona como um extenso balanço da história do grupo, da circulação e dos significados das obras e suas recepções, formas e sentidos possíveis e como a existência e a produção musical e intelectual de Mano Brown, KL Jay, Edi Rock e Ice Blue mantém uma complexa e inescapável relação com os dilemas da sociedade brasileira.

Para dar conta da tarefa proposta, a produção de uma espécie de raio-x do Racionais MC's, as pesquisadoras reuniram um time muito qualificado de estudiosos do *hip hop* e organizaram um itinerário com cinco partes que percorrem os principais aspectos e experiências do grupo, passando por temas como racismo, desigualdade social, violência policial, cultura periférica, gênero, estética, produção musical, influências afro-diaspóricas, masculinidades, política e outros assuntos pertinentes e condizentes com a atuação social e cultural que dos *rappers* como sujeitos históricos de seu tempo nas últimas três décadas.

A primeira parte do livro é intitulada "História e historiografia do grupo". A abertura fica por conta das organizadoras, que, com o texto "Efeito colateral do sistema: a formação do grupo de rap que contrariou as estatísticas", apresentam aos leitores e leitoras aspectos relevantes da história do Racionais MC's e como ela se conecta ao processo de formação e funcionamento dos

³ Ver Mano Brown recebe título de "doutor honoris causa" por universidade na BA: "tenho orgulho em dizer que sou afro-baiano". *G1 Bahia*. Disponível em <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2023/11/01/mano-brown-recebe-titulo-de-doutor-honoris-causa-pela-universidade-federal-do-sul-da-bahia.ghtml>>. Acesso em 11 nov. 2023.

⁴ Ver *Olhares sobre São Paulo, especial hip hop*. Disponível em <<https://sesc.digital/colecao/olhares-sobre-sao-paulo-especial-hip-hop>>. Acesso em 11 nov. 2023.

⁵ Ver BARBOSA, Mariane. Rio Grande do Sul sedia 1º museu da cultura hip-hop na América Latina. *Terra*, 18 dez. 2023. Disponível em <https://www.terra.com.br/nos/rio-grande-do-sul-sedia-1-museu-da-cultura-hip-hop-na-america-latina,c89741a931e01f0ce21c58c5c5d9e49canwh69bo.html?utm_source=clipboard>. Acesso em 20 dez. 2023.

⁶ Ver HOFFMAN, Bruno. Emicida recebe homenagem mais importante concedida pela Alesp. *Gazeta de S. Paulo*, 8 dez. 2023. Disponível em <<https://www.gazetasp.com.br/estado/emicida-recebe-homenagem-mais-importante-concedida-pela-alesp/1132413/>>. Acesso em 20 dez. 2023.

territórios negros da cidade de São Paulo. Por meio de espaços, lugares físicos e simbólicos, circulação cultural, sociabilidades e eventos, as autoras mapeiam os caminhos que formaram quatro jovens negros que transformaram, após se encontrarem e constituírem um grupo de *rap*, influenciando os rumos da cultura (e, talvez, do pensamento social e racial) brasileira. Em seguida vem a contribuição de Paula Costa Nunes de Carvalho, que, com “Fora do ‘beat’: Racionais MC’s e a imprensa paulista”, se propõe “resgatar as formas com que o gênero foi retratado por colunistas e pessoas mais influentes nos jornais paulistas” (p. 34). A pesquisadora revisita os momentos mais polêmicos das relações entre os *rappers* do Racionais MC’s e a mídia hegemônica, refletindo sobre como ela ajudou a gerar e a consolidar preconceitos que estigmatizaram os *rappers* por muitos anos e dos quais ainda não se livraram completamente.

A parte dois da coletânea acolhe debates sobre “Raça e masculinidades”. Silvana Carvalho da Fonseca discute, em “Experiências periféricas e o homem negro na poética do Racionais MC’s”, como as práticas culturais negras – e particularmente o *rap* do grupo – funcionam como ponto de resistência a narrativas históricas que selam marginalizações, como contraponto a estratégias de silenciamento e, sobretudo, como promovem disputas para garantir processos de humanização daqueles e daquelas que são vítimas do racismo. Para Silvana, o *hip hop* é o “lugar” em que a masculinidade negra se produz, e ela está interessada em pensar “como a poética dos Racionais MC’s contribui para aumentar a potência de agir da periferia em uma sociedade antinegra como a brasileira” (p. 65). Eis um debate urgente e rico, que cruza músicas com questões conceituais e teóricas da maior importância. Na sequência, Waldemir Rosa apresenta suas “Notas pessoais de um aprendiz sobre intelectualidade afro-periférica insurgente e masculinidades”, nas quais argumenta que o Racionais MC’s são intelectuais que pensam e produzem representações sobre o Brasil e os brasileiros, afirmando-se como portadores de um discurso insurgente, crítico e poderoso que desafia as imagens, narrativas e o imaginário hegemônico extensamente difundidos pelos setores dominantes. Daí ser ele, nesse sentido, responsável por ensinar sobre raça e racismo e por fecundar um campo moral que ajudou a formar muitos jovens, inclusive no que diz respeito a ser homem negro no país.

A terceira parte é dedicada à “Estética e poética”. O bloco se abre com “Rimo, logo penso”, escrito por Janaína Machado. Lançando mão de uma estratégia e de abordagens muito comuns nos estudos sobre o *rap* no Brasil, a autora busca refletir sobre o pensamento e as ideias dos *rappers* “a partir de uma radiografia poético-política inscrita em suas composições” (p. 107). Ela sustenta que as produções musicais do Racionais MC’s estão atreladas a um repertório ético e político forjado na experiência negra, cujo significado só é passível de compreensão com base em uma análise polifônica e dialógica. A conclusão, por fim, se sintoniza com o que já foi apontado por muitos outros trabalhos: “o pensamento poético-político dos Racionais expressa o que denomino de episteme radiográfica minuciosa sobre as relações sociais na sociedade brasileira” (p. 114).

A seguir, temos “O preto vê mil chances de morrer, morô?": o ponto de vista de um sobrevivente em um *rap* de Mano Brown”, em que Walter Garcia esmiúça possíveis sentidos para a canção “Quanto vale o show”, do disco *Cores & valores*, de 2014. No texto se problematizam os vínculos entre arte e sociedade, entre produção cultural e “realidade”, sob o argumento de que “as trajetórias pessoais não bastaram, por si só, para que o Racionais alcançasse o resultado



estético que alcançou em seus discos” (p. 129), o que aponta para algo que parece óbvio, mas não o é: os *raps* são criações estéticas. O penúltimo texto desse bloco é de Ana Lúcia Silva Souza, “Letramentos de reexistência no *rap* do Racionais MC’s”. Chama a atenção o modo como a autora mobiliza a dimensão pedagógica da poética do grupo e como as letras comunicam habilidades, estratégias e ensinamentos que, em última instância, compõem um repertório que desestabiliza e subverte as relações desiguais de poder. Para ela, o *hip hop* tenciona os valores dominantes de uma sociedade racista e promove as agências dos sujeitos como fundamentais para compreendermos a complexidade do mundo em que vivemos. Por isso, considera que o Racionais MC’s “ajudou a construir novos repertórios que se tornam verbetes antirracistas nas periferias” (p. 155).

Bruno de Carvalho Rocha fecha a parte três com “Racionais MC’s, música que o olho vê: uma análise da cultura visual e religiosa do *rap*”. Aqui o autor assinala o deslocamento promovido pelo grupo em relação à tradição musical brasileira ao privilegiar outras leituras, modelos e paradigmas políticos e raciais na construção da nação. Merece destaque a maneira como se explora a dimensão mítico-poética do Racionais MC’s como resultado da rearticulação de saberes espirituais, religiosos e ancestrais que perpassam e moldam a cultura e os sistemas de crenças no Brasil. Isso envolve uma análise detalhada da iconografia e da visualidade presentes nos seus álbuns.

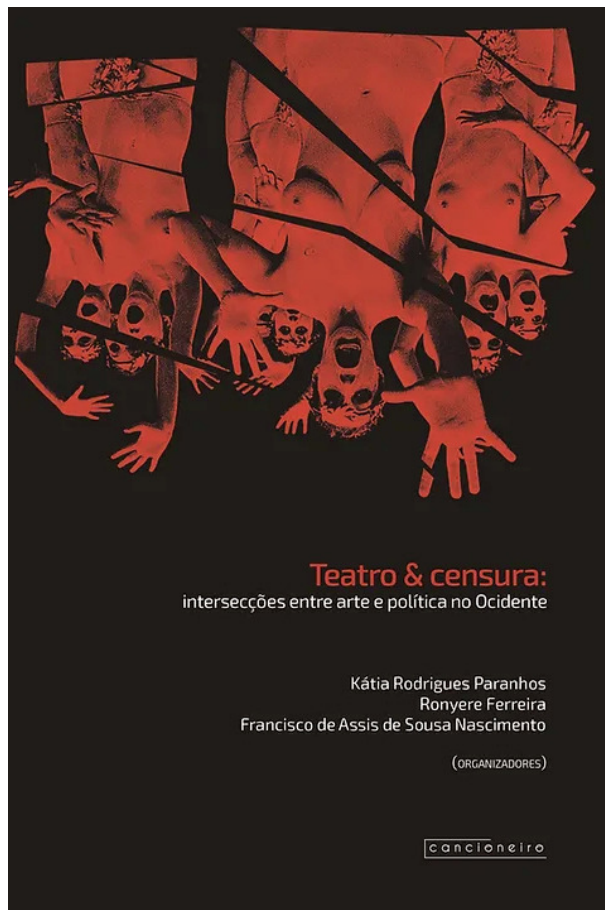
“Produção das desigualdades” é a quarta parte do livro. Em “Violência racial e Racionais MC’s: conflito, experiência e horizontes”, Paulo César Ramos analisa a produção musical do grupo e aspectos e diálogos do conjunto das relações sociais incorporados nas canções. Para ele, “o grupo [...] reflete o resultado de suas ações como agentes políticos e formuladores de uma semântica coletiva direcionada à luta por reconhecimento de negros no Brasil” (p. 188), o que faz dele “um sujeito político”. Adiante, Rachel Sciré apresenta “Quatro pretos perigosos: figuras de marginalidade em ‘Capítulo 4, versículo 3’ e ‘Na fé firmão’”, em que examina um problema corriqueiro no âmbito da cultura *hip hop* à luz de canções do Racionais MC’s: a noção de marginalidade. A autora explora a dialética de certas composições que desafiam imagens cristalizadas no senso comum sobre o universo do crime e retoma elementos de crítica aos poderes instituídos. Por último, em “Trabalho e periferia na obra do Racionais MC’s”, Tiaraju Pablo D’Andrea se preocupa em evidenciar como o mundo do trabalho e o trabalhador, em contexto de franco avanço das ideias e das práticas neoliberais, figuram em algumas composições do grupo. Um de seus apontamentos salienta que o trabalho e o trabalhador são pouco mencionados, o que expressa uma crise do imaginário envolvendo o tema. Quando o assunto é *rap* e/ou Racionais MC’s, o sujeito é essencialmente periférico, ainda que trabalhador.

A última parte do livro se intitula “Transformações e mercado da música *rap*”. Com texto único escrito por Acauam Oliveira, “Cores & valores e os dilemas do *rap* brasileiro contemporâneo”, o autor envereda pelo cenário cultural contemporâneo do *hip hop* com foco nas transformações verificadas desse campo. Recuperando uma avaliação de Emicida de 2014 (de que o Racionais MC’s é arte contemporânea), Acauam investe na análise do disco *Cores & valores* para pensar como mudanças políticas e culturais experimentadas nas periferias brasileiras reverberaram nos álbuns do grupo.

Enfim, para todas e todos que querem pensar o Brasil hoje ou entender as complexidades em torno do *rap* e do Racionais MC's, a obra *Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade* oferece valiosas contribuições.

Resenha recebida em 20 dezembro de 2023. Aprovada em 29 de dezembro de 2023.

Novas experiências históricas ligadas à censura teatral



Silvia Cristina Martins de Souza

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Scenas Comicas de Francisco Correa Vasques*. Curitiba: Prismas, 2017. smartins@uel.br

Novas experiências históricas ligadas à censura teatral

New historical experiences associated with theater censorship

Silvia Cristina Martins de Souza

PARANHOS, Kátia Rodrigues, FERREIRA, Ronyere e NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa (orgs.). *Teatro & censura: intersecções entre arte e política no Ocidente*. Teresina: Cancioneiro, 2022, 322 p.



Arte social e coletiva, da alteridade e da presença, o teatro sempre provocou apreensão junto aos poderes constituídos. Em função disso, intervir sobre a circulação da informação propiciada pelos tabladados foi considerada uma atividade imprescindível na manutenção do controle sobre a sociedade em diferentes contextos. Não à toa o teatro foi definido por Almeida Garrett, primeiro presidente do Conservatório Real de Lisboa, órgão oficial de censura teatral de Portugal no século XIX, como “o livro dos que não têm livros”, “uma verdadeira biblioteca popular, que deve ser feita com mais escrupulosa seleção do que outra, porque tem mais leitores, e em geral menos instruídos”.¹

As palavras de Garrett são uma síntese do que se encontra na base do aparato censório: o reconhecimento das implicações que o teatro tem no imaginário dos espectadores e o medo, raramente revelado, da sua capacidade de potencializar descontentamentos indizíveis e do efeito multiplicador dos espetáculos para acelerar mudanças morais, religiosas, políticas e de costumes em momentos e países os mais distintos, sobretudo, mas não apenas, naqueles com tradição de intervenção cultural. Na Inglaterra, por exemplo, a censura moral ao teatro não se abrandou até 1901; em Berlim e Viena, a censura preventiva durou até o final da Primeira Guerra Mundial²; em Portugal, após ser abolida em fins do século XIX, ela foi restaurada na ditadura de Salazar, e entre nós o poder censório atuou durante o império, foi retomado no Estado Novo e, uma vez mais, na ditadura militar.

No Brasil, os estudos sobre censura começaram a chamar atenção dos historiadores a partir de 1980, conhecidos como os anos da ampliação dos movimentos pela redemocratização e pelos debates sobre questões sociais, políticas e culturais, que se seguiram à intervenção militar instaurada com o golpe de 1964, quando as artes foram duramente atacadas. Desde aquela época, principiou a despontar uma historiografia que, em diálogo com as histórias social, política e cultural, foi aos poucos abandonando abordagens simplistas, dicotômicas e teleológicas, voltando-se para análises mais complexificadas e

¹ GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida. Introdução. *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, t. 1, v. 1, Lisboa, 1842, p. 3.

² Cf. CHARLE, Christopher. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

utilizando novas perspectivas teóricas, fontes e metodologias. Com isso, a agenda de pesquisas se ampliou de forma significativa incluindo não somente as instituições oficiais de censura e seus agentes, como, igualmente, as ações dos sujeitos que foram alvos do aparato censório e situações que carregam marcas de controle sutis muitas vezes quase imperceptíveis à primeira vista.

A coletânea aqui abordada é mais uma contribuição importante nesse sentido renovado de compreender a censura teatral para além das duas tendências com base nas quais a censura foi estudada tradicionalmente, a saber, de um lado uma visão maniqueísta que coloca os filhos das luzes contra os filhos das trevas, e, de outro lado, da censura como algo que opera em nível individual e na mentalidade coletiva em toda parte e em qualquer época.³ Ela reúne autores que investigam diversas experiências históricas no Uruguai, Brasil, Argentina, Portugal e Angola, os quais, tomando a censura como fio condutor, examinam sistematicamente um mesmo problema em realidades histórico-sociais diferenciadas, delas fazendo emergir variações, permanências e condições que possibilitam que elas se iluminem mutuamente

No primeiro capítulo, José Denis Bezerra apresenta um estudo das práticas e modos de fazer teatrais no Grão-Pará desde o teatro missionário, passando pela Casa da Ópera até a fundação do Teatro da Providência, quando o teatro passou a ser espaço para arte, cerimônias civis e militares. O autor analisa o Regulamento do Teatro da Providência, que estabeleceu uma série de regras e protocolos que tinham em mira atores, empresários, audiências e as atribuições delegadas à polícia para o acompanhamento das representações. Nesse movimento, José Denis Bezerra mostra como Igreja e Estado funcionaram como instituições censórias e agenciadoras de circuitos culturais.

O segundo capítulo, assinado por Ronyere Ferreira e Teresinha Queirós, é uma investigação das experiências teatrais na Teresina de inícios do século XX, que se soma ao capítulo anterior e a outras pesquisas que vêm buscando avançar para além dos espaços geográficos tradicionalmente contemplados nos estudos sobre censura, nuançando a ideia de centro e periferia.⁴ Nele, os autores focalizam a censura prévia das peças, a inspeção dos ensaios, teatros e espetáculos pela polícia e a atuação da imprensa, que, juntas, se alinharam numa cruzada civilizatória para a qual a “domesticação” do comportamento das audiências era um objetivo a ser atingido. Em contraponto, Ronyere Ferreira e Teresinha Queirós dão a ver as táticas desestabilizadoras dessa cruzada utilizadas por sujeitos envolvidos com a cena teatral da cidade, que, apesar de pouco sistemáticas, reverberaram a ponto ganharem as páginas dos jornais de Teresina.

Elizabeth Azevedo é a responsável pelo terceiro capítulo, no qual se descortinam uns tantos aspectos da história do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como órgão censório, de crítica e de formação de atores. Como observa a própria autora, seu texto é mais um convite para futuras

³ Cf. DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 13-15.

⁴ Ver BASTOS, Fernanda Vilella. *Quando os intelectuais “roubam a cena”*: o Conservatório Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória” (1855-1875). Dissertação (Mestrado em História) – UFBA, Salvador, 2014, e SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Conservatório Dramático Paraense: uma efêmera e controversa associação de homens de letras e artistas (1873-1887)*. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, v. 3, n. 17, Belém, 2022.

pesquisas comparativas entre o Conservatório Dramático Brasileiro, os Conservatórios de Pernambuco (1854), São Paulo (1856), Bahia (1857) e Pará (1873) e o Conservatório Real de Lisboa, que permitam desvelar pontos de fricção, de continuidade e de intersecção que convidem o pesquisador a reorganizar e repensar seu quadro conceitual e instrumentos de análise.

No quarto capítulo Silvia Glocer reconstrói a história dos obstáculos enfrentados pela ópera *Salomé*, musicada por Richard Strauss sobre o drama homônimo de Oscar Wilde, quando das tentativas para levá-la à cena na Buenos Aires de inícios do século XX. A ópera foi alvo de protestos e de boicote por parte de senhoras da aristocracia portenha, que contaram com o apoio de uma imprensa conservadora para tentar conseguir sua interdição. Silvia Glocer evidencia como a censura foi internalizada pelos discursos moralizadores sobre os quais paira o fantasma do medo da hipotética degeneração promovida pela arte sobre audiências supostamente despreparadas e o receio que as sensações rápidas e exaltadas que as encenações pudessem provocar em centenas de pessoas reunidas nos teatros.

Os três capítulos seguintes compõem um conjunto que trata do teatro durante o Estado Novo em Portugal e da censura política exercida no território metropolitano e no de além-mar. Escolhendo Angola e as experiências do ator Antônio Ferro como ponto de observação, Andrelise Santorum identifica similaridades e diferenças importantes na maneira como a censura prévia dos textos, a censura econômica e a propaganda atuaram sobre as artes cênicas naquelas regiões e mostra adicionalmente como uma lógica racista operou como fator de segregação das salas de espetáculos e das audiências, informando as políticas que controlavam o que chegaria aos “indígenas” angolanos por meio dos tablados. Kátia Paranhos, por sua vez, apresenta os resultados de uma pesquisa sobre o Teatro Moderno de Lisboa e sua relevante contribuição para a instauração de uma arena de inovação de repertórios e métodos de trabalho, que o levaram a se constituir como um grande movimento cultural de uma geração artística em Portugal. Fechando essa parte, Márcia Rodrigues reconstrói a atuação de Luís de Lima, um militante do teatro universitário de Coimbra e Lisboa que colaborou para a renovação e atualização da cena teatral portuguesa, e os constrangimentos a que ele se viu submetido pela polícia política, a ponto de ser expulso de Portugal por duas vezes.

No oitavo capítulo, Idelmar Gomes Cavalcante Júnior parte do questionamento da noção tradicionalmente aceita de que o teatro pernambucano entrou em um processo de vácuo cultural após o golpe de 1964. Na contramão dessa visão noção, ele argumenta que o que ocorreu foi uma crise do teatro bacharelesco e missionário dos anos 1940 e uma tentativa de silenciar novas experiências de um teatro jovem e libertário que emergiu nos anos 1970 e foi visto com desconfiança pelo Estado e por certos setores da sociedade civil.

O capítulo escrito por Luciana Sacaffuni é um exercício analítico em torno do teatro em Montevideo entre 1968 e 1973, calcado na experiência de três grupos teatrais independentes – El Galpon, Teatro Circular de Montevideo e Teatro Uno –, ao longo do qual se ressalta como eles, embora censurados pelo regime, produziram uma radicalização política da arte e se valeram de diversificados recursos para colocar em cena o que antes podia ser falado abertamente.



E, por fim, no décimo e último capítulo, Francisco de Assis de Souza Nascimento, parte da trajetória do diretor, dramaturgo e crítico Benjamim dos Santos para entender a dinâmica teatral das cidades nas quais viveu, escreveu e montou espetáculos de teatro nas décadas de 1960-1970, bem como as desventuras por ele vivenciadas durante a ditadura militar.

Esta resenha, que caminhou a passos largos, tem como propósito permitir ao leitor, notadamente ao que não tem intimidade com o assunto, construir uma noção aproximada de como os autores da coletânea perseguiram e procuraram contemplar o objetivo de investigar reiteradas intervenções censórias, menos com a intenção de encontrar similitudes diretas entre diferentes situações – uma vez que cada cultura tem o seu próprio dialeto e especificidades –, e mais para verificar como elas se apresentam em cada realidade investigada. Por meio dos seus textos são dadas a conhecer experiências desconhecidas ou insuficientemente exploradas da censura teatral como forma de controle político e social, como instrumento de intimidação, de autocensura, de cerceamento da livre expressão e de disciplinarização de corpos e mentes em nome da manutenção de um determinado *modus operandi* de Estados que lançaram mão da violência simbólica e real visando à manutenção do *statu quo*.

Para concluir, gostaríamos de destacar para dois pontos. Em primeiro lugar, que essa coletânea é uma contribuição significativa para os estudos sobre teatro não apenas para conhecermos novas experiências históricas de censura, mas também por reforçar a necessidade de estarmos alertas para os retrocessos promovidos por políticas de caráter conservador, de forte viés autoritário e pouco apreço pelas manifestações culturais que ganharam espaço no Brasil ultimamente. Nesse sentido, ao se manifestarem em defesa da cultura e contra a censura, como explicitam na abertura do livro, os autores assumem e marcam uma posição política a favor da democracia e contra políticas estatais que ainda recentemente buscaram vigiar e controlar todos os nossos movimentos. E, em segundo lugar, deixamos aqui uma sugestão, caso a obra venha a contar com uma nova edição: a de que seus organizadores se concentrem em detectar e corrigir gralhas que escaparam aos autores, revisores e editores nesta primeira edição, pois isso a valorizaria ainda mais.

Resenha recebida em 8 de agosto de 2023. Aprovada em 2 de outubro de 2023.

Love story: ascensão e queda no teatro de Nelson Rodrigues



Luiz César de Sá

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade de Brasília (UnB). Autor, entre outros livros, de *Artes de querelar: autoridade e controvérsia na França dos séculos XVI e XVII*. Chapecó: Argos, 2023. luizdesajunior@gmail.com

Love story: ascensão e queda no teatro de Nelson Rodrigues

Love story: rise and fall in Nelson Rodrigues' theater

Luiz César de Sá

GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Ficções purificadoras e atrozes: entre a crônica e o teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022, 273 p.



A maior eficácia do teatro é atingida quando o microcosmo cênico sustenta o macrocosmo teatral como foco de tensão de gestos humanos. É o que escreve Etienne Souriau em *Les deux cent mille situations dramatiques*, considerando a dimensão simbólica mais evidente nas outras artes ditas representativas, como o romance, dependente da proliferação de vozes interiores deflagradas pela leitura silenciosa. O que a *performance* teatral impõe, então, é um verdadeiro mundo de encarnações físicas, movimentos concretos, palavras audíveis, num conjunto de situações dramáticas que organizam discretamente o caos da vida. São esses dispositivos e gestos os revelados pelo trabalho paciente de Henrique Buarque de Gusmão com as matérias textuais do teatro de Nelson Rodrigues, fortemente vocacionado para fazer jorrar sobre o universo extrateatral a força das convicções humanas mais íntimas.

Ao percorrer as práticas de leitura e escrita de Nelson Rodrigues, na diversidade de suas crônicas e peças e dos conflitos ao seu redor, *Ficções purificadoras e atrozes* restitui uma perspectiva dramatúrgica levada às últimas consequências. Seu objetivo principal foi perseguido através de relações de adesão intelectual ou, no oposto, de construção de adversários. Ainda que Dom Hélder Câmara, Vianinha e outros sejam as figuras de eleição da palavra feroz de Nelson, o maior foco de oposição se dirige à vasta paisagem da modernidade que o cerca. E é o público, na sua generalidade de coisa amorfa, automática, impensada, tola, que se vê atingido. Pode-se afirmar, com isso, que, se a leitura deste livro confirma que as ficções de Nelson Rodrigues são sempre atrozes, nem sempre se mostraram purificadoras, o que é uma pista da vontade, claramente afirmada, de uma escrita que se sabe e se quer sitiada.

O caráter sitiado do texto teatral de Nelson Rodrigues funciona na tensão entre o universo construído em suas peças e a sociedade para a qual são encenadas, tão despreparada para recebê-las quanto carente delas. As crônicas que Henrique Buarque Gusmão escolheu passar em revista, no primeiro capítulo, manifestam esse aspecto com nitidez. Nelson Rodrigues faz um inventário da insensatez por meio de inúmeros personagens que parecem renunciar à sua própria condição de pessoa. Constam dessa enciclopédia borgeana a fúria revolucionária popular de que não participa sequer um rubro-negro; dondocas semiletradas desprovidas de valores e de suor; ou, ainda, os jornalistas, que valem, cada um, por uma passeata inteira. Com eles, a insensatez das instituições:

a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, antro de marxistas; o teatro de Arena e seus *posers* enaltecidos da autoria coletiva, quando a escrita deveria brotar da solidão. Até mesmo a fotografia, que, desprovida da força do cinema para mover os indivíduos, os dissolve em imagens vazias.

Em tudo isso Nelson vê os males gerados por uma vida coletiva desumanizada. O problema estava, por um lado, no excesso de pensamento cancelado pelas várias manifestações da “opinião pública débil mental”, rotineira em redações como a do *Jornal do Brasil*, com suas assembleias para tratar do que deveria ser da competência de um único intelectual respeitado. Por outro, na ascensão de “idiotas da objetividade” que haviam minado os princípios emocionais da natureza humana em troca de uma escrita maquinalmente gerada pelo copidesque. A luta contra as engrenagens do tédio exigia restituir a outrora nítida divisão de tarefas e meios; seria um contrassenso supor que a um músico, por exemplo, coubesse a tarefa de pensar, pois ninguém vai a um concerto atrás de filosofia. No mesmo sentido, o artista engajado aniquila-se numa profissão de fé alheia ao seu ofício. Já ao ator compete, sem interferir na voz autoral que o dirige, veicular a emoção mais esgarçada, nas antípodas de qualquer contenção de “grande ator”.

Henrique Gusmão desvela, assim, o modelo dramático de Nelson Rodrigues: defender o resgate de uma natureza humana fortemente emocional com conflitos que incitassem o público a enxergar os valores demolidos pela modernidade. A dosagem desses efeitos corretivos seria controlada pela inteligência – sempre solitária – do autor para que sua dramaturgia não incorresse no erro, típico do “novo teatro”, de irradiar conflitos de modo irracional. Nelson Rodrigues os aceita como benéficos apenas na medida em que enfrentam a coisificação do homem através da angústia, que só pode existir quando as rivalidades têm livre curso. Perceber que o núcleo agônico da natureza humana ocupa um lugar decisivo na prática teatral de Nelson dotou o autor deste livro de um fio condutor original, intrínseco à relação dos textos das peças com os efeitos de escândalo que deveriam provocar. Eles eram estimulados antes, durante e depois de sua execução pelas crônicas e outras intervenções jornalísticas.

As interfaces textuais introduzem uma segunda via crítica: a filiação como alternativa ao déficit de consagração. *Ficções purificadoras e atrozes* contrapõe o caráter afetadamente solitário de Nelson Rodrigues à rede de intelectuais conservadores com quem ele dialogou, com destaque para Gilberto Freyre e Gustavo Corção, e aqueles cujas ideias circulavam em seu meio, Jacques Maritain e Gilbert Chesterton.

Nelson Rodrigues lê Gilberto Freyre em busca de uma experiência sentimental, atrelada ao período colonial e aos próprios métodos do sociólogo, arredio a matematizações e puritanismos, porém sensível a indícios psicológicos, introspectivos e empáticos. Elogia uma escrita interessada, com vocação para detectar nos papéis antigos a nostalgia de uma vivência que faça os leitores se esquecerem da ordem cronométrica que governa seus destinos. Essa educação sentimental volta suas armas contra as elites burocráticas, cuja frieza, cinismo, excesso de conforto material, autoritarismo e sede de poder se concentram em Brasília. O horror à vida mecânica no epicentro político do país é contraposto aos modos de viver dos que habitam as franjas do Estado, os populares, fiéis depositários dos vestígios da experiência pré-moderna, isto é, a vida sob tensão, fracassos e angústia, a disposição para matar e morrer pelo que sentem.

Outra dimensão do universo de referências reconstruído por Henrique Gusmão alude ao caráter trágico da vida. Maritain pode ter-lhe fornecido argumentos para ir além da condição histórica brasileira, apostando na existência, em cada alma, de um embate permanente entre bem e mal, segundo um catolicismo de combate. Nele também prospera uma crítica à condição “hospitalar” da razão moderna, próspera num mundo de doentes passivos. O único remédio para eles seria a instauração de uma ultramodernidade que regenerasse as estruturas intelectuais, com o retorno metafísico de um catolicismo verdadeiro. De Chesterton, pode ter vindo a ideia de que o que há de trágico nos indivíduos foi soterrado pela ociosidade barulhenta do mundo fabril. É recorrente, em seus textos, a imagem de pessoas incapazes de se locomover com as próprias pernas, com expectativas de vida inutilmente prolongadas, náufragos da moral, ressentidos pela ausência da tensão discreta imposta pelo catolicismo, em sua promessa não apenas do céu, mas do inferno. Para elas, restaria apenas a redescoberta da aventura, do perigo. Nelson delimita a figura do risco às escolhas individuais; reagir, ser reacionário, fazer oposição ao racionalismo, ao comunismo, ao capitalismo inescrupuloso, correspondia a lutar pelas almas, uma a uma. A noção de “conduta curvilínea” de Corção desenha a forma ideal dessas almas, caracterizadas por mudanças de curso, por um esforço contínuo contra a indiferença, admitindo-se o recurso à violência, ilustrada pelo bom combate paulino. É sob esse ponto de vista, o de ter lutado o bom combate, que Nelson parece ter construído seu próprio remédio contra a solidão. As filiações mais ou menos indiretas, mas também o próprio princípio moral que as anima, aparecem radicadas num trabalho de conversão necessariamente derrotado, cujo resultado é o viés consolatório da autorrepresentação de um intelectual solitário.

Por fim, vida e obra se entrecruzam neste estudo por meio do universo de Dostoiévski. Ele é recuperado, primeiro, na modelagem do eu. Dostoiévski, como Nelson, desfrutou de um sucesso explosivo ainda muito jovem, para logo a seguir ser rejeitado. Depois, surge no espírito missionário, representado pelo desejo de conversão. E na exemplaridade do povo russo, cujo passado constituía uma exaltação coletiva à transcendência pela via do sagrado, na contramão da vida animalasca levada nas cidades modernas.

Henrique Buarque de Gusmão expõe no último capítulo como o teatro de Nelson Rodrigues faz os inúmeros argumentos de sua experiência de leitor convergirem numa poética amorosa plena de perigos, à sombra de Raskolnikov. As provações de Edgar e Ritinha, em *Bonitinha, mas ordinária*, sinalizam para a conversão mediada por provações materiais, a travessia comum, sem um tostão, traçada em zigzag. Geni, em *Toda nudez*, se vê transformada por Serginho, mas não sobrevive ao encontro com seus sentimentos mais profundos. Oswaldinho, de *Anti-Nelson Rodrigues*, criatura feita de puro cinismo, é tocado pela bondade de Joice, que, por sua vez, deve aprender com ele que amar é lutar, até que lhes seja revelado o valor de um sentimento verdadeiramente desinteressado. Os casos apontam para a possibilidade, estimulada por Nelson, de salvar os espectadores através de experiências-limite, construídas no desregramento das posições sociais para, ao desmontar os vícios modernos, fazer renascer os afetos, devidamente racionalizados através da figura da transcendência. Porém, também mostram, na mesma medida, que o céu não é para todos, e que o esforço de purificação malsucedido pode ofuscar a plateia com a visão cintilante de um paraíso perdido.



Pelo visto, o investimento emocional a partir de uma posição solitária é o traço mais notável do *corpus* rodrigueano lido por Henrique Gusmão. As demonstrações percorrem a construção paulatina de uma prática que visa a expandir o horizonte da ação dramática para o tecido social, a ponto de tornar difícil distingui-los. Restituem o público pensado por Nelson em dois extremos, o polo passivo dos que podem ser salvos e o polo ativo dos inimigos, ambos suficientemente numerosos para enaltecer o valor de quem os socorre ou os enfrenta só. A exploração dos mecanismos intelectuais previstos nesses marcos, cujo termômetro é a febre espiritual do presente, deixa antever uma lógica passionavelmente otimista na pena polêmica de Nelson, escondida nas frestas dos fracassos individuais e coletivos. Para muito além de uma peculiaridade do pensamento de autor, sua sistematização fornece indícios da lógica de uma escrita como ação em torno da figura de um ator permanentemente em performance. Autor solitário, ator público: duas facetas da tentativa de uma intervenção redentora no mundo conduzida por alguém que manejava com destreza os mecanismos da representação de seu tempo.

Não há exagero em dizer que Nelson Rodrigues fracassou. Em todo caso, *Ficções purificadoras e atrozes* ensina que era mesmo uma bela derrota, uma trágica derrota, a que estava prevista em seu projeto intelectual, feito para arder em praça pública. Essa era, em definitivo, a sua *love story*, cultivada, de resto, no senso de humor mordaz que segue ressoando nos palcos onde se encena sua aposta na redenção do homem. Não sabemos se o recuo da inteligência acabará por extinguir a chama de um riso lançado ao infinito. Mas a sensibilidade da leitura de Henrique Gusmão ergueu um monumento duradouro ao que há de mais fundamental na obra de um homem que amou.

Resenha recebida em 15 de julho de 2023. Aprovada em 2 de setembro de 2023.

Direção teatral: um convite ao exercício criativo



Ligia Souza de Oliveira

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutoranda em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Autora, entre outros livros, de *Penélope*. São Paulo: La Lettre Criação, 2023. oli.ligia@gmail.com

Direção teatral: um convite ao exercício criativo

Theater direction: an invitation to creative exercise

Ligia Souza de Oliveira

TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*. Campinas: Editora Unicamp, 2021, 239 p.



Eu mandei mensagem para duas pessoas: Sueli Araújo e Francis Wilker. Era o ano de 2019 e eu começava ali a minha jornada de docente na Universidade Federal do Paraná (UFPR) no curso de Produção Cênica. A disciplina com maior carga horária era Laboratório de Encenação Teatral para estudantes do último semestre da graduação. As mensagens aos colegas continham um pedido de ajuda de uma professora novata que tinha no seu repertório estudos sobre dramaturgia e história do teatro. Francis e Sueli, professores de direção teatral na Universidade Federal do Ceará (UFCE) e Universidade Estadual do Paraná (Unespar) respectivamente, me enviaram algumas dicas, mas atestaram naquele momento a dificuldade de uma bibliografia que sintetizasse um campo enorme de produção e pesquisa. Dessa forma, eu fui elaborando algumas aulas que abordassem as características de alguns dos principais diretores e encenadores da história teatral ocidental: Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Antunes Filho, José Celso Martinez, Burnier e outros mais.

Lançado em 2021 pela editora Unicamp, o livro *Introdução à direção teatral* parece mudar o contexto de publicações sobre direção teatral no Brasil. A obra é assinada por Walter Lima Torres Neto, que soma mais de 20 anos de docência nas áreas de história, encenação e dramaturgia brasileira e francesa em universidades públicas do país. Atualmente o pesquisador é professor titular no curso de Letras da UFPR, e foi ali que entre 2011 e 2013 fui sua orientanda de mestrado e pude constatar e dispor de sua generosidade em compartilhar pacientemente seus estudos e seu rigor acadêmico nas etapas da pesquisa.

Essas duas características certamente são perceptíveis neste trabalho. Ele se apresenta como uma sistematização dos conhecimentos sobre direção cênica para transmissão dos fundamentos em sala de aula. É, em larga medida, aos estudantes do fazer teatral que Torres Neto se direciona. Seu objetivo é indicado desde o início: “oferecer ao leitor brasileiro do século XXI, interessado no ofício de diretor teatral, algumas reflexões que esperamos que contribuam para uma formação humanística em face dos desafios de uma sociedade multirracial, revestida de contradição, preconceito cultural, injustiça social e desigualdade econômica” (p. 19).

Não se trata de uma tentativa de totalizar o assunto; pelo contrário, sua visão se mostra como um recorte dos percursos e das formulações diversas sobre o tema. É também por isso que ele retoma suas experiências de pesquisador

e de espectador como uma baliza para as questões e referências que elege como centrais: “Iniciei minha carreira de espectador em 1992 ao entrar na Escola de Teatro da Unirio. Entre os anos 1989 e 1997 vivi na França. Assim, muitos exemplos estão condicionados a essa trajetória pessoal” (p. 20). O estudante é convidado a olhar esse recorte do teatro ocidental e, a partir desse contorno, expandir seus conhecimentos para outras possibilidades, outros territórios, outras formas de organização do conhecimento.

O volume é dividido em três partes: 1. Direção e cultura teatral; 2. O agenciamento da cena; 3. O projeto de encenação. Nessas seções encontramos o aprofundamento e ampliação de artigos e estudos que o pesquisador desenvolveu durante toda sua trajetória. Fica evidente o rigor intelectual, que alia a seriedade no seu investimento a um vocabulário acessível. Na primeira parte acompanhamos um percurso histórico que descortina uma multiplicidade de entendimentos sobre a direção teatral com uma leitura mais precisa, elencando fatos históricos e criações cênicas que alteraram a compreensão sobre a profissão. Já na segunda parte, Torres Neto nos expõe sobre vários modos de perceber os elementos teatrais e como a função dos encenadores se relaciona com eles, alinhando exemplos de espetáculos de diretores que possuem ênfases em determinada materialidade teatral. Por fim, encontramos o tom mais pedagógico da obra, que orienta a atuação em tópicos práticos que envolvem o fazer teatral, principalmente no que tange à viabilização das produções no contexto brasileiro. Essas alterações no fluxo da escrita renovam nosso fôlego e interesse na leitura, e nos convidam a atentar para a diversidade de abordagens sobre a função do diretor teatral.

Na Introdução Torres Neto identifica quatro modalidades de livros sobre direção teatral: o trabalho dos historiadores; os textos de teóricos ou críticos das artes cênicas; os relatos ou cadernos de diretores teatrais; e os livros que sistematizam esses saberes de diversas ordens com o propósito de auxiliar no processo de formação de novos diretores. Como já apontamos, é nesta última categoria que o autor situa a sua *Introdução à direção teatral*. Entender essas múltiplas abordagens nos desvela o intento dessa publicação e as distintas ênfases que se concentram na mesma edição.

Além disso, na parte introdutória o papel do diretor teatral é sintetizado como um “indutor do trabalho criativo coletivo” (p. 19). De maneira um pouco mais ampla, Torres Neto delinea como concebe sua atuação: “um agente mobilizador, o dínamo, o motor criativo, a energia que reveste o trabalho, contaminando e provocando os demais agentes criativos. Ele coloca em movimento os diversos ciclos (ou etapas) do trabalho criativo para que, ao longo de um processo de ensaio, seja possível alcançar a exibição de uma encenação (espetáculo), pouco importando, reafirmo, se se trata de um projeto textocêntrico ou cenocêntrico, dramático ou pós-dramático” (p. 18).

Esta primeira definição parece centralizar no diretor toda a dimensão e a responsabilidade sobre o fazer teatral, porém tal impressão é colocada em jogo ao longo do livro, como veremos adiante. Essas noções mais definidoras também convivem com proposições mais estimulantes e criativas, como as epígrafes que abrem cada capítulo: “o texto talvez seja muito chão, terra a terra, colado a uma aplicabilidade, ao passo que as epígrafes são as falas sugestivas do espírito da criação artística e da memória teatral” (p. 21).

Na primeira parte da obra se tenta responder a uma pergunta básica: o que é a direção teatral? O questionamento é respondido com um traçado histórico que remete ao desenvolvimento da função, passando por quatro noções. O ensaiador dramático se apresenta como a figura que, num contexto textocêntrico, acompanhava, organizava e presidia todos os ensaios, garantindo que as convenções teatrais da época fossem bem executadas. Já o diretor teatral estava vinculado diretamente à interpretação dos textos teatrais em meio à tentativa de construção do real, se apropriando de outras áreas como a história, arqueologia, sociologia e psicologia. O encenador teatral é pensado no livro como a figura que inicia o processo de afastamento do texto como organizador do teatro e que caminha em direção à autonomia da criação cênica, propondo uma ideia de cenocentrismo. O performer, por sua vez, é a invenção do artista como um ativista político, o que faz com que suas ações artísticas sejam uma intervenção direta nas questões sociais da atualidade.

Essas transformações que o agenciador da cena foi sofrendo com o passar dos anos não se referem às noções enquadrantes e fechadas. Segundo o autor, “O breve painel aqui traçado não quer encerrar definições, quer idealizar perfis criativos. São noções operacionais flexíveis. [...] Cada um dos quatro comportamentos é indutor de uma dinâmica criativa específica no interior de um regime artístico, determinando as relações de trabalho características do tratamento dispensado ao ator e à equipe de agentes criativos envolvidos na montagem teatral. [...] Os modelos expressam mentalidades históricas” (p. 55).

Efetivamente, o livro desdobra um percurso que constitui a base para o entendimento do desenvolvimento da função do diretor. Ela é sintetizada numa tabela que organiza as diferenças da atuação desses agentes no que concerne a certos parâmetros (atitude criativa, relação com o texto, atuação, aspectos sonoro-visuais, espectador/público e outros), deixando mais evidente como são distintas suas práticas, notadamente na operacionalização das relações de trabalho.

Ainda na primeira parte, Torres Neto cita os principais nomes da encenação nos séculos XIX e XX e reflete sobre suas inovações e obras (André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Adolph Appia, Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, José Celso Martinez Corrêa e Antunes Filho). Em seguida, ele enumera três tendências no que tange à renovação da linguagem a partir da década de 60: um teatro dito da imagem (Bob Wilson, Robert Lepage, Romeo Castellucci, Gerald Thomas, Bia Lessa etc.); um teatro do gesto e do movimento (Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine etc.) e um teatro de matriz antropológica (Peter Brook, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier). Além disso, o autor se inclina para a análise dos encenadores que se propuseram obras que tomaram como referência pesquisas no campo do espaço teatral, como, por exemplo, Peter Schumann, Teatro da Vertigem com Antônio Araújo, e Richard Schechner.

Esse bloco é finalizado com uma incursão pelos mais destacados livros que compõem a biblioteca de cursos de direção teatral que abrangem alguma espécie de técnica teatral voltada à função do diretor, que articulam percursos históricos e relatos de experiência de diretores e encenadores etc. São títulos que possuem tradução para o português e tecem um panorama histórico ocidental sobre o assunto. Ele elenca e comenta 25 obras publicadas no Brasil num largo espectro temporal, entre 1890 e 2019.

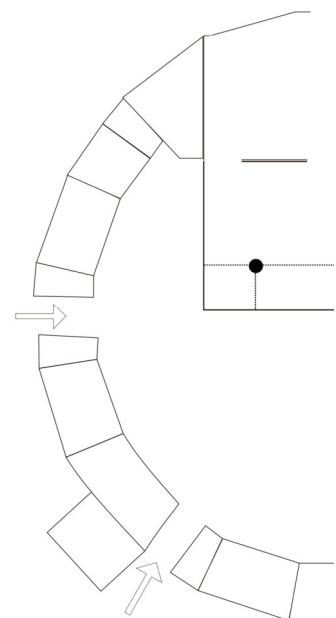
Na segunda parte, o pesquisador dedica um tópico para cada um dos elementos teatrais e focaliza como se deu o desenvolvimento de suas proposições de acordo com as relações com a função de direção. São reflexões muito bem articuladas e abrangentes sobre a sua utilização durante a evolução da encenação teatral. Emerge aí uma consciência ampla sobre o fazer teatral e suas construções interdisciplinares, conectando questões visuais, sonoras e de interpretação. O autor detém-se, em especial, no papel, o ator e o personagem; no figurino; no espaço; no texto; nos objetos; no som; na iluminação e na marcação.

Ressalte-se que os dois últimos capítulos desse bloco nos lembram de duas dimensões presentes no teatro, mas que não se materializam como visualidades ou sonoridades da cena propriamente ditas. Falar sobre o tempo e sobre a dimensão coletiva é o seu diferencial. desta parte do livro. Quando Torres Neto reflete sobre o tempo, ganha importância a administração das atividades no decorrer das etapas do processo de criação, do tempo em relação ao andamento do espetáculo, suas cadências e ritmos, e sobretudo sobre a dimensão do agora no teatro, do tempo presente como operação genuína da linguagem teatral. A dimensão coletiva também se desdobra em aspectos distintos. Por um lado, o autor evidencia o labor coletivo do fazer teatral, envolvendo múltiplos artistas; por outro lado, aflora uma reflexão sobre o espectador como parte constituinte da linguagem, o encontro entre atores e plateia como uma definição da linguagem teatral.

Já a terceira e última parte é a mais prática e também a mais pedagógica. Ao discorrer sobre o projeto de encenação, caderno de encenação e forma de organização de projetos para a viabilização dos processos de criação, o livro cobre uma lacuna no ensino sobre direção teatral. Para além das questões criativas, saber manusear as vias de financiamento das obras se liga ao exercício da profissão, especialmente num país onde não dispomos de instituições que tenham continuidade no aporte de grupos ou iniciativas teatrais. Torres Neto envereda, então, de maneira objetiva e sintética, pelos seguintes tópicos: apresentação do projeto; proposta do grupo; justificativa; objetivos; sobre o autor e sua obra; sobre o texto escolhido; texto dividido em unidades; roteiro; projeto de direção; projeto de espaço; projeto cenográfico; projeto de iluminação; projeto de figurino; cronograma de trabalho; relação de material; público alvo; atividades complementares; currículo, portfólio; ficha técnica; plano de divulgação; projeto do programa do espetáculo; visibilidade da logomarca; comprovante de aprovação em leis de incentivo; planilha orçamentária; cronograma de produção.

Após as três principais partes da obra, deparamo-nos com um posfácio escrito pelo professor e diretor André Carreira, intitulado “Um diretor em fuga”. Nele, se chama a atenção para o fato de que o percurso do diretor é marcado pela fuga das condições predispostas, rígidas sobre o que se entende por teatro e pela própria ideia de direção teatral, ou seja, Carreira acredita na “direção como uma prática criativa que discuta os modelos consolidados em nossa breve tradição do século XX” (p. 172). Porém, além disso, o autor contesta a visão de que o diretor seria a figura que teria o controle da criação teatral, a ponto de compor um todo coerente e sem fissuras. Daí enfatizar que

O teatro é uma arte da falta, na qual nada é absolutamente completo. Essa é uma qualidade singular da cena viva. Mas constatar isso não implica buscar algo que preencha



as lacunas, senão dirigir reconhecendo as faltas que mobilizam, abandonando a ideia da necessidade de completude. O diálogo artístico faz-se mais profundo com as coisas não acabadas do que com aquelas perfeitamente encaixadas. Reconhecer isso me estimula a pensar a direção em fuga que abandona a volúpia da perfeição e do controle, como forma de abrir espaços para que se vivam acontecimentos enquanto se faz teatro (p. 173).

Ao final do livro, é disponibilizada uma extensa bibliografia sobre direção teatral, partindo do princípio de que “o teatro se faz no presente com formas que se renovam permanentemente” (p. 185). Para tanto, organizou-se a bibliografia em quatro modalidades: história da encenação teatral; linguagem da encenação teatral; relatos e experiências, e técnica teatral, com o cuidado de elencar obras de artistas brasileiros ou com tradução para o português, garantindo maior acesso aos estudantes do país.

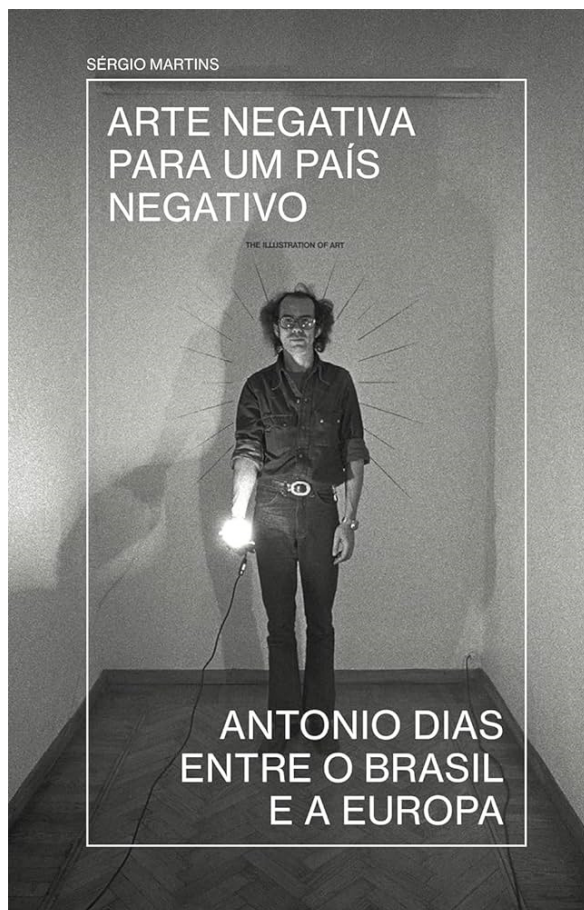
Por fim, temos um caderno de imagens com desenhos, plantas baixas e fotografias cedidas pela arquiteta, cenógrafa e professora Doris Rollemberg, com quem o autor estudou na Escola de Teatro da Praia Vermelha. Aí se veem igualmente citações do cenógrafo Hélio Eichbauer, professor de ambos, Torres Neto e Rollemberg. Nessa espécie de anexo, o pesquisador privilegia a noção de espaço, salientando sua importância para a dinâmica teatral, e dispõe de imagens separadas conforme algumas indicações: tipologia espacial histórica, esquemas de perspectiva, esquema palco/plateia, cenografias em foto e outras.

Em 2019 eu precisei experimentar, descobrir um caminho para sistematizar uma forma de ensinar encenação para os estudantes da UFPR. Depois de algumas aulas abordando os espetáculos dos encenadores que listei no início deste texto, eles me lembraram que se tratava de uma disciplina prática, de um laboratório. Foi quando que mudei minha metodologia e passei a articular esses mesmos artistas ao desenvolver com os alunos uma série de experimentos vinculados aos elementos teatrais: iluminação, sonoplastia, espaço, figurino, atuação foram norteando nossos encontros. Foi com eles que entendi que a direção teatral é, antes de tudo, uma prática.

Atesto aqui a dificuldade que enfrentei ao assumir em uma disciplina que não era o foco da minha pesquisa e atuação. Porém, tenho certeza que o meu percurso seria extremamente facilitado se eu já tivesse em mãos o livro de Walter Lima Torres Neto. Reuniu-se neste volume um saber que se encontrava esparso, distribuído numa vasta bibliografia. Diante dessa base sistematizada sobre direção teatral fica mais fácil descobrir novos caminhos, reconhecer inovações, abordar diretores que não estão ali citados. De mais a mais, Introdução à direção teatral nos proporciona condições para que o ensino prático da direção venha calcado de reflexões extremamente pertinentes. Como frisa seu autor, “o profissional da direção teatral é tributário de suas próprias habilidades intelectuais (trabalho intelectual e esforço criativo)” (p.18). Portanto, se neste livro se acena para a facilitação de um trabalho intelectual consistente, ele vale como um convite para ampliarmos nosso pensamento. Ao mesmo tempo, Torres Neto nos convida ao treino do esforço criativo inspirado por outros conhecimentos, aqueles possíveis somente a partir do corpo, da experiência, do experimento e da prática criativa do teatro.

Resenha recebida em 7 de novembro de 2023. Aprovada em 19 de dezembro de 2023.

A arte de Antonio Dias, entre o cinismo e a tautologia



Luiz Armando Bagolin

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos Brasileiros da USP. Coautor, entre outros livros, de *Era uma vez o moderno* (1910-1944). São Paulo: Sesi, 2022. lbagolin@usp.br

A arte de Antonio Dias, entre o cinismo e a tautologia

The art of Antonio Dias, between cynicism and tautology

Luiz Armando Bagolin

MARTINS, Sérgio. *Arte negativa para um país negativo: Antonio Dias entre o Brasil e a Europa*. São Paulo: Ubu, 2023, 256 p.



Na página de um caderno, uma anotação simples, a lápis: “*borderless painting as borderless art* (pintura sem limites como arte sem fronteiras, em tradução livre). Este *locus*, considerando a página como um lugar de registro de pensamentos, não é adequado para a execução da pintura em si mesma, que necessita da tela e de seus limites, embora seja da natureza da arte sempre lançar proposições que atestem e revejam continuamente esses limites, segundo Sérgio Martins, ao comentar Joseph Kosuth, um dos artistas conceituais dos anos 1960, referencial para a trajetória de Antônio Dias. Em livro recém-lançado, *Arte negativa para um país negativo: Antonio Dias entre o Brasil e a Europa*, Martins intenta construir uma narrativa que seja homóloga, como discurso estético e crítico, às relações nem sempre diretas entre os inúmeros movimentos pós-vanguardistas ou neovanguardistas internacionais, a partir do final da década de 1960, e seus pontos de contato com a obra do brasileiro Antonio Dias, que se impôs um autoexílio na Europa em virtude do avanço da ditadura no Brasil, naquele momento da história.

Segundo o autor, o seu recorte, bem restrito temporalmente, aborda as mudanças na pintura de Dias desde 1968, quando o artista se radicou temporariamente em Milão e iniciou o conjunto de pinturas negras, das quais a icônica *Anywhere is my land* é a obra- síntese, até o começo dos anos 1970, com o surgimento da série *The illustration of art*. A concentração das experiências vividas pelo artista nesse período permite ao autor traçar uma evolução de modo descontínuo, como convém à observação de comportamentos seguindo uma lógica contra ou antipositivista, mas causal na medida em que desenha a relação entre o informalismo do início da década de 1960 e o debate em torno da questão sobre realismo e subdesenvolvimento como mote para as suas pesquisas naqueles anos.

No primeiro capítulo, Martins aborda a questão que provavelmente foi incutida na obra de Dias a partir da leitura de Luis Camnitzer e sua crítica à transculturação e aos processos de apagamentos por força da assimilação de modelos culturais advindos das metrópoles, bem como da subsunção de experiências artísticas desenvolvidas em contextos periféricos. Quando Camnitzer apresenta o seu ponto de vista, contracolonial, numa conferência em Washington, sugerindo que as realizações dos artistas na metrópole têm valor de universalidade, a expressão “a arte não tem fronteiras” deixa de ser uma “figura

de linguagem para se tornar um lugar-comum”, tornando-se assim a afirmação de um interesse político muito evidente, uma ratificação da velha “conquista pacífica”¹, imperialista. Para Martins, “antes mesmo de lê-lo, o artista já tomava esse lugar-comum descrito por Camnitzer como um ponto de partida [...]. *Anywhere is my land* (1968), por exemplo, parte precisamente do clichê da *borderless art* e joga com a considerável possibilidade de que um espectador venha a interpretar seu título positivamente, como uma afirmação de liberdade cosmopolita” (p. 13). Dias tinha já a consciência de que por mais que dialogasse com os movimentos e linguagens da arte contemporânea europeia, seria compreendido e recepcionado sempre, lá fora, como um artista sul-americano. Daí nasce a noção, “rascunhada” pelo artista, de “arte negativa” (p. 13).

Para Luiz Renato Martins, autor citado nesse livro, tal noção está intimamente ligada à questão do subdesenvolvimento, transformando-se num alibi ou estratégia de “sequestro” de recursos e narrativas oriundas do minimalismo e da arte conceitual (sem, no entanto, aderir de corpo e alma a elas) para antes contrabandeá-las como “memórias e observações de um exilado do Terceiro Mundo” (p. 13 e 14), ou, mais radicalmente, segundo Sérgio Martins, para corrompê-las, pensando a tautologia como autofagia, pois, se algo se comenta a si mesmo, se exaure por completo.

A noção positiva, porque romântica, contida no título como clichê, *Anywhere is my land*, tanto quanto o seu correspondente bordão *borderless art*, com a escansão do firmamento (onde não há estrelas, mas pontos de tinta branca) pintado numa tela convencional com tinta convencional, converte-se em noção negativa ou num talvez sim talvez não, muito pelo contrário. O título aparenta ter sido “apropriado de algum cartaz ou anúncio de agência de turismo” (p. 14), o que amplifica a ironia que tipificará toda a obra de Dias. O artista relativiza aparentemente a “solução universalista da arte conceitual” (p. 16), embora a sua arte não deixe de se inserir num contexto a que se convencionou chamar conceitualismo ou pós-conceitualismo. Novamente se estabelece uma relação de tautologia, que, no entanto, não é vista com a perspectiva universalista e positivista da arte do hemisfério norte.

A “manobra” conceitual de Antonio Dias é cínica, pois, ao referir à tautologia positiva como mera convenção da arte de seu tempo, propugnada pelos centros hegemônicos (no qual está radicado, mas sempre de modo provisório, já que é visto como alguém deslocado de seu lugar de origem), faz uma nova tautologia que esvazia os efeitos da primeira e, de certo modo, a satiriza. Para usar uma expressão de nossa época, é como se o artista fizesse *bullying* com as formas e linguagens conceituais que ele mesmo opera em território estrangeiro, recorrendo preferencialmente ao inglês, a língua oficial dessas linguagens, pelo que expõe “os limites de sua pretensão a idioma universal” (p. 16).

Como se percebe no segundo capítulo, é incontornável, para o autor, a utilização das categorias arte negativa e subdesenvolvimento como espinhas dorsais para todo o ensaio. Martins se refere, muito apropriadamente, ao encontro de Dias com o curador suíço Harald Szeemann no início de sua estadia em Milão. Em sua bagagem, o artista trazia as experiências, ancoradas no neoconcretismo, da arte como objeto e da arte ambiental, particularmente com base

¹ CAMNITZER, Luis. Arte Contemporânea colonial. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília [orgs]. *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 260.

nas proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. De Hélio, sobretudo, Dias se interessou pelo tropicalismo e pelo programa ou manifestação *Apocalipopótese*. Isso possibilitou que o artista se movesse no multifacetado universo de vertentes vanguardistas da cena italiana, sem se deixar impregnar, sobremaneira, pela *arte povera* e pela influência contundente naqueles anos do crítico Germano Celant. Martins lembra, no entanto, com muita propriedade, as relações de Dias com a arte de Pietro Gilard (que participou da *arte povera*) e seus *Tappeti natura*.

No terceiro capítulo do livro, o mais interessante, a meu ver, o autor traça as relações entre pintura e projeto apontando para duas direções: a primeira diz respeito à concepção do projeto como obra de arte e a segunda, ao seu inverso, a arte como projeto. Em relação a esta, é basilar a atuação do crítico Giulio Carlo Argan, que defendia nos anos 1960 "uma projetualidade intrínseca à arte contra um paradigma de produção rendido à serialidade e ao consumo, cujo exemplo maior era a pop".² É em meio à tensão entre essas duas categorias que Dias desenvolve, como ressalta Martins, a série *The illustration of art*. Se no primeiro caso podemos pensar ainda num desdobramento do projeto como manifestação ou modo de exposição mais imediato de uma arte conceitual, no segundo há uma radicalização que implicaria equiparar arte ao próprio ato de pensar.

The illustration of art trata da ocupação do espaço na mesma perspectiva temporal pensada por Hélio Oiticica para as suas ações, com remissões ou citações diretas à filosofia de Bergson. Por exemplo, os exemplares de jornais do *New York Times* e do *Corriere Della Sera*, lado a lado, com generosas porções de espaço separadas por campos de um véu de tinta vermelha (sem gestos, apenas cor), assim como o filme em super-8, homônimo, no qual se vê apenas um dedo do artista riscando e segurando um fósforo até que se apague, o corpo do palito lentamente se degradando ou corrompendo, se transformando numa outra coisa, são experiências que não diferem muito – como manutenção de uma fisicalidade corpórea da obra de arte – das dos brasileiros egressos do neoconcretismo que abraçaram as neovanguardas ou os pós-conceitualismos desde o começo da década de 1970, igualmente atentos ao pensamento bergsoniano. Uma vez que Dias não teve tempo suficiente para assimilar e se adaptar às novas linguagens que já pululavam na Europa no momento de sua chegada (a transição de sua arte não se dá de modo lento e maturado) e em que o mercado rapidamente "ditava de forma hegemônica a sua circulação", houve uma preocupação do artista em "equilibrar seu trabalho entre crítica e autonomia" (p. 23), segundo Martins.

O quarto capítulo é dedicado a entender como o artista buscou estratégias para esse enfrentamento, as suas relações com o movimento francês Supports Surfaces e as disputas em torno das questões sobre arte como mercadoria. A grande qualidade do estudo conduzido por Martins é expor o feixe de relações que marcou o processo de construção da trajetória artística de Antonio Dias em finais dos anos 1960 e início da década de 1970, entendendo a dinâmica da sua produção a partir do que estava sendo produzido, pensado e publicado. Demonstra-se com isso que a arte contemporânea não se alijava de preocupações alheias à história da arte, que passa a ser tensionada de acordo com as novas possibilidades de pensar a arte: quem a faz, como a faz, em que condição

² ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi, 1951, p. 22.

ou contexto e em qual tempo. Martins lembra um comentário de Paulo Sergio Duarte, que salienta que, ao se dirigir à obra de Dias, é sempre necessário "um certo estrabismo: um olho no que está exposto, outro no problema formulado" (p. 20). Pode-se dizer que seria preciso ainda um terceiro olho, posto nos eventos que o levaram à formulação do problema.

Retornando ao início, à frase *bordeless painting as bordeless art*, o *as* (a palavra como, pronominal e conectivo), ao ser pronunciado, pode também puxar o som de *ass*, com dois *ss*, transformando-se num insulto inserido entre as duas definições. Que o leitor entenda. Não se trata de nenhuma desfaçatez, ou muito menos de não se preocupar com as discussões em curso naquele momento sobre os limites da pintura e da própria definição de arte. Trata-se de, ao sabê-las, jogá-las todas fora, ou de descrevê-las com uma advertência: estou ciente do que está sendo colocado. Mas depois voltar a ser artista, sem o qual a página do caderno de anotações seria apenas uma folha branca, vazia.

Resenha recebida em 24 de novembro de 2023. Aprovada em 17 de dezembro de 2023.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre fotografia do cartaz do filme *Di Glauber*, de Glauber Rocha, de 1977, montagem (detalhe). Disponível em <<http://www.bcc.gov.br/fotos/836018>>. Acesso em 20 ago. 2023.
- p. 7 GONZALO, Rafael. Friedrich Nietzsche. Caricatura, 2008, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.artelista.com/en/artwork/2665005826224477-caricaturadenietzsche.html>>. Acesso em 25 set. 2023.
- p. 7 ROUGE, Marie. Paul B. Preciado. Fotografia, s./d., (detalhe). In: MARTINS, Alessandra Affortunati. Vagina pulsante e penetração intelectual: sobre a filosofia de Paul B. Preciado. *Cult*, São Paulo, 5 jan. 2021. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/sobre-a-filosofia-paul-b-preciado/>>. Acesso em 25 set. 2023.
- p. 26 BARROS, Flávio de. *400 jagunços prisioneiros*. Canudos, Bahia-BA, 2 out. 1897, fotografia (detalhe). Acervo Museu da República /Imagem recuperada digitalmente pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3002>>. Acesso em 28 jun. 2023.
- p. 50 CELINA, Lindanor. *Menina que vem de Itaiara*. Rio de Janeiro: Conquista, 1963, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://holofotevirtual.blogspot.com/2017/09/flipa-2017-rendehomenagens-lindanor.html>>. Acesso em 14 dez. 2023.
- p. 72 Trudi Landau. Fotografia sem autoria, s./d., (detalhe). Arquivo Museu Judaico de São Paulo. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/trudi-landau-and-her-dog-gipsy/8QHCblXnV-bLw?hl=en>>. Acesso em 10 dez. 2023.
- p. 77 SOARES, Dirceu. Trudi: a cartamaníaca. *Folha de S. Paulo*, 1 mar. 1977, p. 33.
- p. 96 Malha ferroviária brasileira na década de 1930. In: IBGE. *Primeiro centenário das ferrovias brasileiras*. Rio de Janeiro: IBGE, 1954, p. 6, fotografia (detalhe).
- p. 102 Clara Weiss em seu Fiat, em matéria publicada na imprensa argentina por ocasião da temporada da artista em Buenos Aires. *Comœdia*, Buenos Aires, 16 nov. 1926, p. 34, fotografia sem autoria (detalhe).

- p. 106 SANTOS, Maria Thaís Lima. *Living Theatre no Brasil: a febre dos sonhos* – leitura dramática dos escritos de Julian Beck e Judith Malina. Sesc Consolação, São Paulo-SP, 2017, cartaz do espetáculo, fotografia sem autoria (detalhe). Disponível em <<https://www.facebook.com/photo?fbid=1655513517840442&set=a.443422679049538>>. Acesso em 18 nov. 2023.
- p. 127 Gilles Deleuze e Samuel Beckett. *Lobo Suelto*, Buenos Aires, 9 fev. 2023, montagem, fotografias sem autoria, s./d. (detalhe). Disponível em <<https://lobosuelto.com/el-agotado-quad-gilles-deleuze-samuel-beckett-2/>>. Acesso em 19 out. 2023.
- p. 147 Galpão da Funarte em Belo Horizonte-MG reconvertido para teatro. 2010, fotografia sem autoria (detalhe). Disponível em <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/espacos-culturais/belo-horizonte-mg/complexo-cultural-funarte-mg/area-externa>>. Acesso em 12 set. 2023.
- p. 147 LIMA, João Marcos. Galpão do Complexo da Funarte-Belo Horizonte-MG. Esquema da planta (desenho), 2023, fotografia (detalhe).
- p. 148 KON, Nelson. Teatro Erotildes de Campos. Piracicaba-SP, 2012, fotografia (detalhe).
- p. 149 LIMA, João Marcos. Teatro Erotildes de Campos. Piracicaba-SP. Conformação espacial. Esquema da planta (desenho), 2023, fotografia (detalhe).
- p. 151 AGUIAR, Ramon. Théâtre du Soleil. Paris-França, 2022, fotografia (detalhe).
- p. 153 Galpão das Docas D. Pedro II. Área portuária do Rio de Janeiro-RJ. *Jornal DR1*, Rio de Janeiro, 2022, fotografia sem autoria (detalhe).
- p. 154 CORRÊA, José Celso Martinez. *Os sertões*. Galpão Docas D. Pedro II, Rio de Janeiro-RJ, 2007, capa do programa do espetáculo, fotografia sem autoria (detalhe). Arquivo pessoal da autora.
- p. 155 LIMA, João Marcos. Galpão Docas D. Pedro II. Rio de Janeiro-RJ. Configuração de palco utilizada na montagem de 2007. Esquema da planta (desenho), 2023, fotografia (detalhe).
- p. 156 Armazém da Utopia. *Jornal DR1*, Rio de Janeiro, 2022, fotografia sem autoria (detalhe).
- p. 157 LOBO, Luiz Fernando. *Dez dias que abalaram o mundo*. Armazém da Utopia, Rio de Janeiro-RJ, 2017, cena do espetáculo, fotografia sem autoria. Disponível em <<https://nucleopiratininga.org.br/ciensaio-aberto-apresenta-10-dias-que-abalaram-o-mundo/>>. Acesso em 12 set. 2023.

- p. 157 LIMA, João Marcos. Armazém da Utopia. Rio de Janeiro-RJ. Configuração de palco utilizada na montagem de *Dez dias que abalaram o mundo*. Esquema da planta (desenho), 2023.
- p. 158 FREITAS, Agnes de. *A mandrágora*. 2019, cenário do espetáculo, fotografia (detalhe). Cortesia da Companhia Ensaio Aberto.
- p. 158 LIMA, João Marcos. Armazém da Utopia. A criação de uma arena retangular no Anexo Vianinha. Esquema da planta (desenho), 2023.
- p. 159 LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *O dragão*. 2021, cenário do espetáculo, fotografia (detalhe).
- p. 159 LIMA, João Marcos. Armazém da Utopia. Ocupação de plateia construída frontalmente ao palco. Esquema da planta (desenho), 2023.
- p. 161 ROCHA, Glauber. *Di Glauber*. Embrafilme, 1977, cartaz, fotografia e montagem sem autorias. Disponível em Disponível em <<http://www.bcc.gov.br/fotos/836018>>. Acesso em 20 ago. 2023.
- p. 189 IRMÃOS CABRERA e PALACIOS, Manuel. *Beato Gil de Boncellas (Serie el Santoral Dominic)*. 1841, óleo sobre tela, 217 x 247 cm. Museo Histórico Dominic, Santiago-Chile, fotografia do autor (detalhe).
- p. 190 IRMÃOS CABRERA e PALACIOS, Manuel. *Beato Gonzalo de Amaranite (Serie el Santoral Dominic)*. Ca. 1837-1841, óleo sobre tela, 204 x 234 cm. Museo Histórico Dominic, Santiago-Chile, fotografia do autor (detalhe).
- p. 191 DE PETRÉS, Domingo. Interior de la Catedral de Bogotá. 1807 y 1823. Bogotá- Colombia, fotografia do autor (detalhe).
- p. 195 CÍRCULO DE ESPINOSA DE LOS MONTEROS. *Árbol genealógico de la orden franciscana. Epílogo de la orden de N. P. S. Francisco*. 1723, óleo sobre tela, 380 x 395 cm. Museo Colonial de San Francisco, Santiago-Chile, fotografia do autor (detalhe).
- p. 197 ANÓNIMO QUITENÑO. *María Magdalena*. Siglo XVIII, madeira policromada y estofada. Iglesia parroquial, Pisco Elqui-Chile, fotografia do autor (detalhe).
- p. 198 PALACIOS, Antonio, CABRERA, Ascencio e CABRERA, Nicolás. *Genealogía de Santo Domingo de Guzmán*. 1838, óleo sobre tela, 210 x 239 cm. Museo Histórico Dominic, Santiago-Chile, fotografia do autor (detalhe).
- p. 200 DUTRA, Louise. Semana de arte moderna. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 15 fev. 2022, fotografia e arte (detalhe). Disponível em

- <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/semana-de-arte-moderna-quais-sao-e-onde-estao-os-mais-iconecos-quadros-do-modernismo-1.3192509>>. Acesso em 20 set. 2023.
- p. 222 Luiz de Barros. Fotografia sem autoria, s./d. (detalhe). Disponível em <<https://www.museudatv.com.br/biografia/luiz-de-barros/>>. Acesso em 10 nov. 2023.
- p. 243 Raul Seixas. Fotografia sem autoria, s./d. (detalhe). Disponível em <<https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/livro-conta-a-historia-de-raul-seixas-pelo-olhar-de-outros-musicos>>. Acesso em 10 out. 2023.
- p. 268 MYRRHA, Lais. *Reconstituição*. 2008, fotografia (detalhe). Disponível em <sescmg.com.br/wps/portal/sescmg/galeria_multimedia/galeria_aberta/exposicao+entre+tempos>. Acesso em 10 jan. 2023.
- p. 270 DANZIGER, Leila. *Decreto*. 2017, fotografia (detalhe). Disponível em <leiladanziger.net/decreto-1>. Acesso em 10 jan. 2023.
- p. 273 DANZIGER, Leila. *Escola Shakespeare #1*, parte da série *Pesquisa escolar*. 2020, fotografia (detalhe). Disponível em <leiladanziger.net/pesquisa-escolar-1>. Acesso em 10 jan. 2023.
- p. 273 DANZIGER, Leila. *A taça do mundo é nossa*, parte da série *Pesquisa escolar*. 2020, fotografia (detalhe). Disponível em <leiladanziger.net/pesquisa-escolar-1>. Acesso em 10 jan. 2023.
- p. 274 DANZIGER, Leila. *17 de setembro de 1971*, parte da série *Pesquisa escolar*. 2020, fotografia (detalhe). Disponível em <leiladanziger.net/pesquisa-escolar-1>. Acesso em 10 jan. 2023.
- p. 274 DANZIGER, Leila. *25 de outubro de 1975*, parte da série *Pesquisa escolar*. 2020, fotografia (detalhe). Disponível em <leiladanziger.net/pesquisa-escolar-1>. Acesso em 10 jan. 2023.

Normas de publicação

Aos colaboradores

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte publica artigos e resenhas inéditos da área de História, com interlocuções com o campo das Artes e da Cultura em geral. Para facilitar o trabalho de editoração, pede-se aos colaboradores que sigam as seguintes normas:

1. O material para publicação deverá ser encaminhado para artcultura@inhis.ufu.br, em Word 7.0 ou compatível. O nome do autor deve vir acompanhado de informações especificando a atividade que exerce, a instituição (se for o caso) em que trabalha e itens básicos de seu currículo.

2. Os artigos (com títulos em português e em inglês) deverão conter intertítulos, sem alusão a Introdução e Conclusão, e se estender por 15 a 25 páginas, enquanto as resenhas deverão ter entre 4 e 6 páginas. Os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman tamanho 12, em espaço 1,5 (margens superior e inferior à base de 3 cm; margens laterais, 2,5 cm).

3. A simples remessa de originais implica autorização para publicação, incluídas eventuais alterações decorrentes do processo de revisão.

4. As traduções devem vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

5. Os artigos serão submetidos, por meio de avaliação cega, à apreciação de dois pareceristas. No caso de eventual divergência entre os avaliadores, o conselho editorial enviará o trabalho a um terceiro consultor.

6. As notas deverão ser indicadas no corpo do texto por algarismo arábico, em ordem crescente, e listadas no rodapé da página. Ao mencionar uma obra pela primeira vez, fazer citação bibliográfica completa. Em caso de nova referência a ela, utilizar o padrão SOBRENOME, Nome, *op. cit.*, p., ou *idem*, *ibidem*, quando for o caso de uma segunda citação consecutiva de um mesmo autor e/ou de uma mesma obra.

7. Serão admitidas notas, desde que imprescindíveis e limitadas ao menor número possível.

8. As notas devem ser digitadas em espaço simples, com caracteres tamanho 10.

9. Para as citações com mais de cinco linhas, não é preciso abrir e fechar aspas, bastando colocar o trecho em itálico, proceder ao recuo das margens e digitá-lo em letra com tamanho 11, em espaço simples. Quanto ao mais, as palavras em itálico devem ser reservadas tão somente para expressões em idioma estrangeiro.

10. Para as citações com cinco linhas ou menos que apareçam no corpo principal do texto, simplesmente “abrir” e “fechar” aspas, sem recorrer a itálico ou a recuo das margens.

11. A revista não publica bibliografia ao final dos textos.

12. Os artigos devem vir acompanhados de resumo (em torno de 10 linhas), *abstract*, 3 palavras-chave e 3 *keywords*.

13. Os artigos podem ser acompanhados de imagens (reduzidas ao mínimo indispensável), em formato JPG e com resolução de 300 dpi.

Diretrizes para os autores

O processo de submissão e publicação de artigos na *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* não acarreta nenhum tipo de custo aos autores.

Padrão para citação

Livro

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, ano de publicação, página citada (p.) ou páginas citadas (p.).

Ex.: DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2004, p. 65.

Se houver subtítulo, este deve aparecer sem itálico.

Se houver outra edição do mesmo livro, esta deve ser indicada logo após o título.

Coletânea

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. *In*: SOBRENOME, Nome (org.). *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, data, página citada.

Ex.: ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de história. *In*: SOIHET, Rachel *et alii* (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2005, p. 410.

Artigo

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*, volume e número, Local, mês (abreviado) e ano de publicação, página citada.

Ex.: NEVES, Lucilia de Almeida. Memória e História: potencialidades da História Oral. *ArtCultura*, v. 5, n. 6, Uberlândia, jan.-jun. 2003, p. 33.

Tese acadêmica

SOBRENOME, Nome. *Título da tese em itálico*: subtítulo. Tipo de trabalho: Dissertação ou Tese (Mestrado ou Doutorado, com indicação da área do trabalho) – vinculação acadêmica, Local e data de defesa, página citada.

Ex.: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise de filme*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2001, p. 40.

Documentos eletrônicos

AUTOR(ES). Denominação ou Título. Indicações de responsabilidade. Data. Informações sobre a descrição do meio ou suporte.

Obs.: para documentos *on-line*, são essenciais as informações sobre o endereço eletrônico, apresentado entre os sinais <>, precedido da expressão “Disponível em” e a data de acesso ao documento, antecedida por “Acesso em”.

Ex.: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Troca de noivos na família imperial! 2003. Disponível em <<http://www.nossahistória.net>>. Acesso em 1 set. 2004.

Declaração de direito autoral

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos da licença Creative Commons, adotada a partir da *ArtCultura*, v. 21, n. 39 (jul.-dez. 2019).

CC BY-NC-ND 4.0: o artigo pode ser copiado e redistribuído em qualquer suporte ou formato. Os créditos devem ser dados ao autor original e mudanças no texto devem ser indicadas. O artigo não pode ser usado para fins comerciais. Caso o artigo seja remixado, transformado ou algo novo for criado a partir dele, ele não pode ser distribuído.

Autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços de e-mail neste *site* serão usados exclusivamente para os propósitos da revista, não estando disponíveis para outros fins.

Todo conteúdo da Revista *ArtCultura* de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura> está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.

Endereço

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte
Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica
Bloco 1H, sala 1H 36. Uberlândia – MG
CEP 38408-100
Fone: (34) 3239-4130, ramal 29
E-mail: artcultura@inhis.ufu.br
Home-page: www.artcultura.inhis.ufu.br
Instagram: @revistaartcultura