

este volume privilegia a dimensão interartística e material dos diálogos que procura construir, oferecendo ao leitor um conjunto de ensaios em que a conjugação de diferentes campos artísticos – música, cinema, arquitectura, fotografia, literatura – complementa a leitura complexa das espacialidades em causa naquilo a que aqui se chama “rotas atlânticas”.

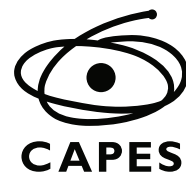
Clara Rowland
(FCSH NOVA)

ANA PAULA SAMPAIO CALDEIRA é professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais.

DÉBORA DIAS é investigadora integrada do CHAM - Centro de Humanidades da Universidade NOVA de Lisboa e colaboradora do CEIS20 da Universidade de Coimbra.

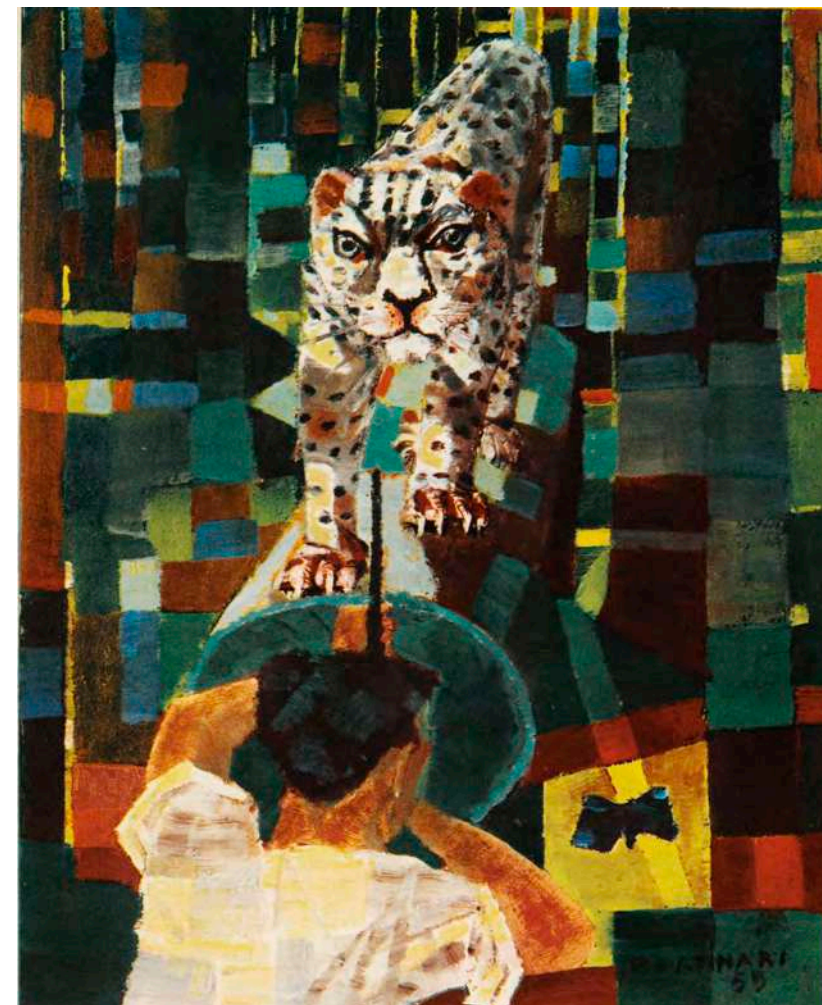
DOUGLAS ATILA MARCELINO é professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ana Cláudia de Assis
Ana Paula Sampaio Caldeira
Bruno Marques
Cid Morais Silveira
Claudia Mesquita
Débora Dias
Denilson de Cássio Silva
Dércio Braúna
Douglas Attila Marcelino
Elisangela Aparecida da Rocha
Glaura Cardoso Vale
José Oliveira
Luísa Duarte Santos
Maria Schtine Viana
Mélanie Toulhoat
Nuno Ribeiro
Paulo Cunha
Raquel Henriques da Silva



HISTÓRIA, LITERATURA E ARTES
EM ROTAS ATLÂNTICAS

Ana Paula Sampaio Caldeira, Débora Dias
e Douglas Attila Marcelino (orgs.)



HISTÓRIA, LITERATURA E ARTES EM ROTAS ATLÂNTICAS

Ana Paula Sampaio Caldeira, Débora Dias
e Douglas Attila Marcelino (orgs.)



HISTÓRIA, LITERATURA E ARTES em rotas atlânticas é o terceiro momento de uma interrogação do gesto historiográfico que tem vindo a alargar-se e a transformar-se com a evolução do projecto. Desde o início, como indicam os organizadores, este conjunto de publicações preocupou-se com a relação entre escrita e historiografia, alargando o campo através de um universo de suportes abrangente e diversificado em que diferentes tipos de inscrição se revelavam portadores de memória

No passo seguinte, porém, outro tipo de alargamento do campo era cruzado com este: no volume *A escrita da história em rotas atlânticas*, foi o escopo geográfico a ser ampliado, articulando os contextos brasileiro, português e africano, e destacando as relações, diálogos e trânsitos entre espaços diferenciados.

O livro que agora é publicado, terceiro momento deste projecto tão dinâmico, articula de forma extremamente produtiva estes dois gestos. Mantendo o foco numa geografia relacional e complexa, ditada por movimentos de ida e volta e de reconfiguração de identidades entre espaços,

HISTÓRIA, LITERATURA E ARTES EM ROTAS ATLÂNTICAS

CONSELHO EDITORIAL

Ana Paula Torres Megiani

Andréa Sirihal Werkema

Cesar Braga-Pinto

Haroldo Ceravolo Sereza

Joana Monteleone

Ruy Braga

Tania Bessone

Organizadores:

Ana Paula Sampaio Caldeira

Débora Dias

Douglas Attila Marcelino

HISTÓRIA, LITERATURA E ARTES EM ROTAS ATLÂNTICAS



Copyright © 2026 Ana Paula Sampaio Caldeira, Débora Dias e Douglas Attila Marcelino

Edição: Haroldo Ceravolo Sereza e Joana Monteleone

Projeto gráfico, diagramação e capa: Emanuela Godoy

Revisão: Alexandra Colontini

Assistente acadêmica: Tamara Santos

Imagem de capa: A Onça, 1955, 21cm x 17cm. Ilustração de Candido Portinari nº 8 do livro “A selva”, de Ferreira de Castro. Gentilmente cedido pelo Projeto Portinari.

**CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ**

H58

História, literatura e artes em rotas atlânticas / organização Ana Paula Sampaio Caldeira, Débora Dias, Douglas Attila Marcelino. - 1. ed. - São Paulo [SP] : Alameda, 2026.

380 p. ; 23 cm.

Inclui bibliografia e índice

ISBN 978-65-5966-392-7

1. Historiografia. 2. Atlântico, Oceano - Relações culturais. I. Caldeira, Ana Paula Sampaio. II. Dias, Débora. III. Marcelino, Douglas Attila.

26-103111.0

CDD: 909

CDU: 94(261)



Gabriela Faray Ferreira Lopes - Bibliotecária - CRB-7/6643

ALAMEDA CASA EDITORIAL

Rua Treze de Maio, 353 – Bela Vista

CEP 01327-000 – São Paulo – SP

Tel. (11) 3012-2403

www.alamedaeditorial.com.br

Sumário

TRÂNSITOS EM DUPLA EXPOSIÇÃO <i>Clara Rowland</i>	07
JOGO E INVENÇÃO EM ROTAS ATLÂNTICAS <i>Ana Paula Sampaio Caldeira, Débora Dias e Douglas Attila Marcelino</i>	11
PARTE I - HISTÓRIA, MITO E FICÇÃO	23
EDUARDO LOURENÇO, FERNANDO PESSOA E A FILOSOFIA DO PLANO MÍTICO NA <i>MENSAGEM</i> <i>Nuno Ribeiro</i>	25
UM CANTO DE CISNE QUE SE ESBOROOU NO TEMPO: a escrita da saudade em Teixeira de Pascoaes (1877-1952) como gesto de sobrevivência de seus espaços perdidos <i>Cid Moraes Silveira</i>	39
MEMÓRIA, ORALIDADE E NARRAÇÃO EM <i>MANUELZÃO E MIGUILIM</i> E <i>TERRA SONÁMBULA</i> <i>Maria Schtine Viana</i>	67
“OPERAÇÃO TEORIZANTE” E “FICÇÃO TEÓRICA”: uma aproximação entre as artes de pensar de Michel de Certeau e Gonçalo M. Tavares <i>Décio Braúna</i>	93
ENTRE A DITADURA NO BRASIL E A REVOLUÇÃO EM PORTUGAL: o cinema político de intervenção realizado por Jorge Bodanzky e Glauber Rocha <i>Cláudia Mesquita e Glaura Cardoso Vale</i>	125
TRAGAM-ME A CABEÇA DE CARMEN M.: um “filme-em-processo” sobre um “colorido pesadelo tropical” <i>Paulo Cunha</i>	155

PARTE II - TRÂNSITOS CULTURAIS ENTRE BRASIL-PORTUGAL-ÁFRICA	171
SOB A LUZ DE <i>CLARIDADE</i> : a construção da identidade literária cabo-verdiana em diálogo com o regionalismo de Gilberto Freyre <i>Elisangela Aparecida da Rocha</i>	173
REPRESENTAÇÕES DO BRASIL NA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS, entre Raul Lino e Cândido Portinari <i>Raquel Henriques da Silva</i>	201
A ARTE DO POVO EM PONTE ATLÂNTICA: afinidades por um novo realismo <i>Luísa Duarte Santos</i>	219
CECÍLIA MEIRELES ENTRE BRASIL E PORTUGAL: poética do deslocamento e humanismo republicano <i>Denilson de Cássio Silva</i>	255
ATRAVessar UM OCEANO DE AZULEJOS: Maria Helena Vieira da Silva por Fernando Lemos sob o signo do exílio transatlântico <i>Bruno Marques e José Oliveira</i>	283
A PALAVRA (RE)INVENTADA: o diálogo de Fernando Lopes-Graça com a música brasileira (1940-1970) <i>Ana Cláudia de Assis</i>	323
DESENHOS EM MOVIMENTO: reverberações das lutas de libertação e independências africanas na imprensa militante brasileira (anos 1970) <i>Mélanie Toulboat</i>	347
ÍNDICE REMISSIVO	369
SOBRE AS AUTORAS E AUTORES	373

Trânsitos em dupla exposição

Clara Rowland¹

NUM DOS ENSAIOS DESTES LIVRO, descrevem-se os retratos de Fernando Lemos em dupla exposição de artistas e intelectuais, e em particular o de Maria Helena Vieira da Silva, como instâncias de desdobramento fantasmático. Ao retratar deste modo a pintora e outros artistas que, como ele, se opunham ao regime salazarista e se dispunham num movimento geográfico complexo, entre a viagem consciente e o exílio forçado, Lemos inscreveria no suporte físico da fotografia, através de um efeito de duplicação e sobreposição, o trânsito entre dois momentos, duas visões, dois rostos de um mesmo sujeito artístico, cindido entre realidades históricas e políticas distintas, e entre as possibilidades criativas e artísticas à sua disposição e a “promessa de um fazer”.

A complexidade da rede de relações que a leitura da obra de Lemos proposta no artigo identifica e analisa encontra assim na inscrição complexa de identidades, realidades e temporalidades num único negativo o seu suporte simbólico e material: a materialidade do suporte fotográfico torna-se condição de possibilidade para a inscrição de uma temporalidade complexa que questiona os limites da representação. Arquivo material da mobilidade, a fotografia preserva na espessura do negativo aquilo que a um tempo e um espaço determinados não conseguem conter: a coexistência de identidades aparentemente contraditórias, a simultaneidade de espacialidades geográficas e culturais diversas. Esta operação técnica parece estabelecer um diálogo im-

1 Professora do Departamento de Estudos Portugueses da Universidade Nova de Lisboa.

plícito com as práticas pictóricas da própria Vieira da Silva, cujas composições as fotografias evocam, explorando igualmente a sobreposição de planos e a multiplicidade de perspectivas dentro do mesmo suporte.

Acredito que estamos, num gesto como este, perante um exemplo forte daquilo que este livro oferece ao leitor, ao deslocar para o terreno dos diálogos artísticos, e para a inscrição material complexa num suporte multifacetado, uma interrogação sobre a escrita da história iniciada com o primeiro volume desta série. Com efeito, o volume *História, literatura e artes em rotas atlânticas* é o terceiro momento de uma interrogação do gesto historiográfico que tem vindo a alargar-se e a transformar-se com a evolução do projecto. Desde o início, como indicam os organizadores, este conjunto de publicações preocupou-se com a relação entre escrita e historiografia, alargando o campo através de um universo de suportes abrangente e diversificado em que diferentes tipos de inscrição se revelavam portadores de memória. No passo seguinte, porém, outro tipo de alargamento do campo era cruzado com este: no volume *A escrita da história em rotas atlânticas*, foi o escopo geográfico a ser ampliado, articulando os contextos brasileiro, português e africano, e destacando as relações, diálogos e trânsitos entre espaços diferenciados. O livro que agora é publicado, terceiro momento deste projecto tão dinâmico, articula de forma extremamente produtiva estes dois gestos. Mantendo o foco numa geografia relacional e complexa, ditada por movimentos de ida e volta e de reconfiguração de identidades entre espaços, este volume privilegia a dimensão interartística e material dos diálogos que procura construir, oferecendo ao leitor um conjunto de ensaios em que a conjugação de diferentes campos artísticos – música, cinema, arquitectura, fotografia, literatura – complementa a leitura complexa das espacialidades em causa naquilo a que aqui se chama “rotas atlânticas”.

De facto, percorrendo o índice tão variado do volume, é possível ver nele um arquivo poderoso de sobreposições e contaminações: tanto do ponto de vista metodológico – como nos ensaios que se concentram sobre as tensões entre literatura, filosofia ou geografia, entre escrita e oralidade ou entre teoria, história e ficção – quanto do ponto de vista dos trânsitos

cruzados entre espaços e disciplinas – as relações entre o cinema de Glauber ou o jornalismo militante brasileiro e o contexto do 25 de Abril, ou entre a reflexão de Freyre e a sua releitura cabo-verdiana, para referir apenas alguns exemplos –, o livro torna progressivamente mais coerente esta interrogação da noção de trânsito através da sobreposição de exemplos que funcionam como camadas para uma tessitura poliédrica extremamente significativa. Nessa composição de casos sobrepostos, personagens como Gilberto Freyre lido pela intelectualidade cabo-verdiana, Carmen Miranda reinventada num diálogo cinematográfico luso-brasileiro, ou a presença de Cândido Portinari em contextos tão distintos como a Exposição do Mundo Português ou o neo-realismo português, protagonizam narrativas complexas feitas de acertos e desacertos históricos, identidades e apropriações, que tornam justamente complexo o mundo amplo que este livro contribui para captar na sua fluidez.

Duas imagens, ao longo do livro, destacam-se talvez como figuras possíveis para este projecto: de um lado, a instigante descrição de Michel de Certeau como “contumaz atravessador de fronteiras”, que condensa um método e um olhar que acredito partilhado pelos gestos ensaísticos que compõem o volume; do outro, regressando ao meu ponto de partida, o “oceano de azulejos” que Fernando Lemos apresentará anos mais tarde como título para um retrato de 1951 de Vieira da Silva contra o fundo de uma das suas telas, e que, no final da leitura, se impõe também como figura possível para o mapa multifacetado que ao longo deste livro se vai desenhando.

Jogo e invenção em rotas atlânticas

Ana Paula Sampaio Caldeira

Débora Dias

Douglas Attila Marcelino

De súbito, as nossas relações com a Arte, que supúnhamos inalteráveis, sofreram uma celeste – ou terrestre – rotação. Já não são máscaras de nada. Do jogo que sempre foram sob a angústia que recalcavam, ficou só – mas nuamente – o Jogo. Ele e ele apenas espera as metamorfoses do nosso cansaço ou da – apesar de tudo – imprevisível invenção.

Eduardo Lourenço, *O espelho imaginário*, [1971] 1981, p. 11

AS RELAÇÕES COM AS ARTES sempre se transformam, embora, por vezes, sofram maiores rotações. A noção mesma de “arte”, é claro, nunca está isenta de controvérsias. “História”; “literatura”: não menos. Poderíamos tentar defini-las pela tendência à metamorfose, pela complexa relação entre presença e ausência, sons e silenciamentos. Mas se poderia perguntar: elas ainda são máscaras que escondem um rosto? Ou são apenas máscaras que, como as de Fernando Pessoa (seus heterônimos), encobrem outras infinitas máscaras? “História”, “literatura” e “artes” ainda compõem um jogo que pode ser abordado pela interrogação acerca daquilo que recalcam? Ou resta-nos apenas o Jogo? Das livres interrogações realizadas com as palavras de Lourenço, que não buscam a exegese de seu sentido (mais esfíngico do que enigmático, poderíamos dizer em tom lourenciano), talvez nos reste o apego à noção de “invenção”. Categoria sensível, relevante para a história, a arte, a literatura, com sentidos múltiplos, inclusive a potência que subjaz à imprevisibilidade,

ela nos dará um falso consolo, uma fingida segurança, propícia apenas à articulação provisória dos estudos aqui reunidos. Mas... talvez nem isso. Todas as autoras e autores deste livro compreenderiam a história como invenção? Difícil dizer ou presumir. Utilizemos, então, somente o sentido mais previsível da noção, reforçando a capacidade inventiva – criativa – dos textos desta coletânea. Elaborados com perspectivas distintas, inclusive por pesquisadores de campos de formação diversa, eles não poderiam conduzir ao estabelecimento de qualquer ingênua (e injusta) síntese introdutória. O livro, aliás, se define (ou se desloca) pelo movimento, pelas rotas (atlânticas), retomadas de iniciativas anteriores, de outros mares.

De fato, a elaboração desta coletânea tem origem em outras paragens, mas seu itinerário nos conduziu por novos rumos, mais interdisciplinares e flexíveis do que os anteriormente trilhados. Tudo começou com a publicação, em 2021, de *Lugares e práticas historiográficas* por dois dos organizadores deste volume (CALDEIRA; MARCELINO, 2021). Naquela ocasião, empregamos a categoria “prática historiográfica” como noção articuladora, o que permitia valorizar a escrita como aspecto fundamental da historiografia (ela mesma, uma prática) e, ao mesmo tempo, enfocar outros modos de uso histórico do passado. Visava-se ressaltar a historicidade característica das práticas relativas à memória histórica, as quais, inclusive, não envolvem a atuação apenas de sujeitos identificados como historiadores. A busca do monopólio do uso da história por historiadoras e historiadores soa tão ingênua e autoenganadora quanto qualquer possível presunção de antropólogos de restringir para si o estudo da cultura. A percepção e reflexão sobre a complexidade dos usos da história se materializou, então, em um primeiro esforço de diversificação das análises: cartas, comemorações, coleções, guias museológicos, livros de história, filmes, pinturas e crônicas são alguns dos objetos de investigação que foram examinados por pesquisadores de diferentes instituições brasileiras.

Em 2023 e 2024, agora já como três organizadores, lançamos os dois volumes de *A escrita da história em rotas atlânticas* (CALDEIRA; DIAS; MARCELINO, 2023 e 2024). A proposta de esquadrihar diferentes formas de uso do passado, particularmente no que diz respeito à sua constituição como

passado histórico, continuou como eixo norteador da nova coletânea, mas o recorte espacial foi ampliado para além da fronteira brasileira, englobando também pesquisas sobre Portugal e sobre países africanos – ou acerca das relações entre esses diferentes países. No primeiro volume, reunimos estudos sobre práticas comemorativas e contracomemorativas, disputas sobre monumentos e espaços museais, além dos usos didáticos e cívico-pedagógicos da história. No volume dois, o leitor interessado encontrará pesquisas sobre tentativas de instrumentalização e de emprego do passado histórico em diferentes momentos, particularmente em períodos autoritários, sobre o pensamento histórico, a atuação e os intercâmbios de intelectuais e, por fim, a circulação de impressos e o surgimento de novas epistemologias. Este novo livro dá continuidade ao esforço de congregar estudiosos de diferentes instituições e tradições universitárias, com suas abordagens sobre múltiplas movimentações e localidades configuradoras desses complexos (des)caminhos das “rotas atlânticas”. Apresenta também, por outro lado, descontinuidades com os projetos anteriores, abrindo-se mais amplamente para pesquisadores de outras especialidades e reunindo análises que fazem convergir história, literatura e artes de modo mais geral.

A primeira parte, intitulada “História, mito e ficção”, reúne estudos que se debruçam sobre produções literárias, filosóficas e cinematográficas que, cada uma a seu modo, lidaram com mitos, tensões em torno das relações entre memória e história ou impasses subjacentes às escolhas e modos de dizer, fabular e narrar uma experiência. Iniciamos com a reflexão de Nuno Ribeiro, com o artigo “Eduardo Lourenço, Fernando Pessoa e a Filosofia do Plano Mítico na *Mensagem*”. Como o próprio título do texto indica, trata-se de examinar a leitura de Eduardo Lourenço sobre os escritos de Fernando Pessoa, mais especificamente a maneira como sua interpretação da *Mensagem* apontaria indícios de toda uma filosofia do mito. Essa forma de compreensão estaria disseminada em diversos ensaios de Lourenço, tendo em vista as inúmeras vezes em que se voltou para a obra épico-lírica pessoana. Segundo a análise lourenciana do mito na *Mensagem*, haveria ali a substituição de uma mitologia literária subordinada à narração de eventos históricos, como é o

caso de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, por uma mitologia de natureza simbólica, em que os heróis e os seus feitos valem pelo conteúdo mítico. Com base nesses elementos, Nuno Ribeiro procurou clarificar o sentido de uma filosofia mítica na leitura de Eduardo Lourenço sobre a mitologia de natureza simbólica em Pessoa.

Em seguida, Cid Morais Silveira, em seu artigo “Um canto de cisne que se esboroou no tempo: a escrita da saudade em Teixeira de Pascoaes (1877-1952) como gesto de sobrevivência de seus espaços perdidos”, revisita a obra de Teixeira de Pascoaes para compreender a literatura daquele escritor como um gesto de sobrevivência de seus espaços de referência. Pascoaes é reconhecidamente um dos mais importantes poetas da língua portuguesa, que fez da saudade um dos traços definidores da cultura e da identidade de seu país. Silveira propõe um olhar sobre o poeta visando compreender o que entende ser uma forma própria de ver e dizer os espaços dados como perdidos no tempo. A construção poética de Teixeira de Pascoaes é entendida, portanto, como um “gesto de sobrevivência” de espaços e lugares que paulatinamente desapareciam, dizimados pela inserção de Portugal em uma modernidade capitalista e burguesa.

Ainda na seara da literatura, em seu texto “Memória, narração e oralidade em *Manuelzão e Miguilim* e *Terra Sonâmbula*”, Maria Schtine Viana estabelece diálogos com Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, autores antilhanos que incorporaram em suas obras literárias elementos da tradição oral e o princípio da indissociação entre oralidade e literatura (o que levou à consagração do termo *oraliturelle*). Tal arcabouço teórico, que em princípio diria respeito à forma como esses intelectuais se colocaram frente à experiência colonial francesa, demarcadora do espaço de onde escreveram e falaram, é base da reflexão de Maria Viana sobre a produção de autores de outras regiões. Nesse sentido, seu texto busca interessantes vinculações entre memória, oralidade e narração nas obras *Manuelzão e Miguilim*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, e *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto.

O texto seguinte nos convida a realizar outro tipo de relações, desta

vez entre dois autores especialistas nas artimanhas da escrita. No artigo “‘Operação teorizante’ e ‘ficção teórica’: uma aproximação entre as artes de pensar de Michel de Certeau e Gonçalo M. Tavares”, Dércio Braúna examina dois autores para os quais a escrita não seria apenas representação, mas um método de investigação e arte de pensar. Se Michel de Certeau leu astuciosamente Freud visando isolar uma teoria da narrativa histórica, seria possível realizar uma operação leitora da mesma ordem e encontrar nos escritos de Gonçalo Tavares usos para um fazer (ou uma crítica) historiográfico? Tal pergunta nos direciona para uma outra, que também pode abalar as certezas dos historiadores: literatura e ficção poderiam servir de teoria para a historiografia? Qual a *forma* possível da teoria? São essas algumas das questões que Braúna nos instiga a pensar.

O estudo seguinte, de Cláudia Mesquita e Glaura Cardoso, nos desloca da literatura para o cinema documentário. Recuperando o debate iniciado por Jean-Claude Bernardet em 2003, quando o crítico analisou a recorrência da modalidade “entrevista” no documentário brasileiro, o artigo “Entre a ditadura no Brasil e a revolução em Portugal: o cinema político de intervenção realizado por Jorge Bodanzky e Glauber Rocha” examina procedimentos de intervenção do ator/entrevistador na cena fílmica, elegendo obras que empregaram a prática documentária em favor de um cinema provocativo e fabular com as pessoas filmadas. O ponto de partida são os procedimentos adotados por Jorge Bodanzky e Orlando Senna em *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974/1981), filme realizado num contexto marcado pela censura no Brasil, que visou problematizar a realidade de um povo entregue à sorte do progresso desenvolvimentista. Outro caso selecionado é o da atuação disruptiva de Glauber Rocha em sua incursão nas comemorações do primeiro de maio de 1974 em Lisboa, pós 25 de abril daquele ano, o que resultou no filme coletivo *As Armas e o Povo* (1975).

Fechando a primeira parte, Paulo Cunha, em seu texto “*Tragam-me a cabeça de Carmen M.*: um ‘filme-em-processo’ sobre um ‘colorido pesadelo tropical’”, examina o filme coescrito e correalizado pelo brasileiro Felipe Bragança e a portuguesa Catarina Wellestein, dupla conhecida do público brasileiro em função de outra produção já em circulação pelo país, intitulada

Um animal amarelo. Em *Tragam-me a cabeça de Carmen M.*, filmado em 2018, isto é, em um tenso e intenso momento político para o Brasil, Wellestein é Ana, uma atriz portuguesa que está no Rio de Janeiro para protagonizar um filme sobre a célebre Carmem Miranda. Paulo Cunha lança luz sobre a película, entendendo-a não como um filme acabado, mas um filme-em-processo, ou seja, uma narrativa fragmentada e que remete às relações históricas entre esses países nos dois lados do Atlântico.

A segunda parte, intitulada “Trânsitos culturais entre Brasil-Portugal-África”, reúne estudos que, lidando com historiografia, literatura, exposições, artes visuais e música, evidenciam os diálogos e os contatos, em alguns momentos repletos de tensão, estabelecidos entre os três espaços mencionados, notadamente entre os anos 1940 e 1970 – momento, por um lado, de uma espécie de “redescoberta” do Brasil cultural e intelectual em Portugal e de reconstrução das relações entre os dois países¹ e, por outro, de questionamento do colonialismo português e estabelecimento de movimentos de libertação em África. O primeiro capítulo desta parte é o de Elisangela Rocha, intitulado “Sob a Luz de *Claridade*: a construção da identidade literária cabo-verdiana em diálogo com o regionalismo de Gilberto Freyre”, no qual a autora aborda o impacto das ideias de Gilberto Freyre no grupo que estava à frente da *Claridade*, revista cabo-verdiana que circulou pelo arquipélago entre 1936 e 1960. Autor do *Manifesto regionalista*, Freyre foi um intelectual cujas ideias reverberaram em Cabo Verde, em especial entre o grupo dos chamados *claridosos*, que viram no ideário regionalista um elemento interessante para a construção de uma identidade literária e para o esforço de sistematização de uma história da literatura cabo-verdiana. Nesse trânsito de ideias entre o autor brasileiro e os intelectuais insulares, Elisangela Rocha foca na complexidade e tensões que estavam subjacentes aos diálogos e relações estabelecidos.

1 O tema é desenvolvido em estudos sobre pintura, música, literatura e produção acadêmica e intelectual brasileira no período (LOURENÇO, 2014; DIAS, 2017; GUIMARÃES E SARMENTO, 2010, 2012, 2015; LEITE, 2007; LISBOA, 1944; MUSEU DO NEO-REALISMO, 2017).

Os dois textos seguintes, muito relacionados, nos deslocam para Portugal dos anos 1940, no contexto da famosa Exposição do Mundo Português, promovida como instrumento de afirmação do Estado Novo salazarista e de celebração do passado heroico lusitano. O texto de Raquel Henriques da Silva, “Representações do Brasil na Exposição do Mundo Português, entre Raul Lino e Cândido Portinari”, ressalta como o Brasil foi o único país que participou da mostra, com um pavilhão projetado pelo arquiteto Raul Lino, e uma mostra de arte na qual o público poderia ter contato com a célebre pintura *Café*, do pintor brasileiro. O foco está na análise da importância do projeto de Lino, que não chegou a alcançar reconhecimento, e da pintura de Portinari, que, diferentemente, tornou-se um referente quase mítico para os neo-realistas portugueses, abrindo caminho para a consagração do pintor. Entre desvalorização e valorização militante, a autora examina como eram tecidos e renovados os elos culturais entre Portugal e Brasil, muitas vezes marcados pela ironia da história. A figura de Cândido Portinari é também objeto de atenção do artigo “A Arte do Povo em ponte atlântica: afinidades por um novo realismo”, de Luísa Duarte Santos. Se, em 1940, *Café* é apresentada na Exposição do Mundo Português, causando impacto e interesse pelo pintor brasileiro, as relações entre Portinari e Portugal não pararam por aí, passando também pela sua amizade com Mário Dionísio, a entrada de suas obras em instituições portuguesas e pela crítica, que não apenas ajudou nesse processo de introdução de sua arte naquele país, mas definiu um lugar a ser ocupado por ele nas discussões sobre projetos artísticos tecidos naquele momento.

Denilson Cássio da Silva nos desloca de Portinari para outra intelectual brasileira que manteve fortes e profícuas relações com Portugal: Cecília Meireles. Neta de aorianos e casada com um português, a escritora tentou construir um discurso de valorização e de aproximação entre os dois povos, cultivando tanto um lirismo, ondulado em perspectiva transatlântica, quanto um duradouro círculo de sociabilidade com escritores e artistas lusitanos. O artigo “Cecília Meireles entre Brasil e Portugal: poética do deslocamento e humanismo republicano” analisa os caminhos pelos quais a poetisa cons-

truiu sua própria imagem como a de “estar entre”, em oposição a demarcações nacionais e histórico-identitárias rígidas. A partir do diálogo entre o *eu* lírico e a intelectual, o autor busca perceber os modos como o estético, o ético e o político estabelecem interfaces, com atenção aos usos do passado histórico nessa operação.

No âmbito das artes visuais, Bruno Marques e José Oliveira nos encaminham para as relações mantidas entre dois artistas que tiveram suas vidas marcadas pelo exílio no Brasil. Entre 1949 e 1952, Fernando Lemos mobilizou fortemente a técnica da dupla exposição no mesmo negativo para retratar artistas e intelectuais que, assim como ele, se posicionavam criticamente ao governo de António de Oliveira Salazar – e sofriam as consequências políticas dessa oposição. Estre esses retratos, destacam-se três da pintora Maria Helena Vieira da Silva, realizados por Lemos durante o período em que ambos viveram e mantiveram contatos na cidade de Paris. No artigo “Atravessar um *Oceano de Azulejos*: Maria Helena Vieira da Silva por Fernando Lemos sob o signo do exílio transatlântico”, os autores propõem uma releitura dessas imagens produzidas por Lemos um pouco antes de seu exílio no Brasil (iniciado em 1953) e que foram renomeadas décadas depois pelo artista.

Interlocução, diálogos e trânsitos também caracterizam o artigo de Ana Cláudia de Assis, “A palavra (re)inventada: o diálogo de Fernando Lopes-Graça com a música brasileira (1940-1970)”. Nesse caso, a autora explora os contatos estabelecidos durante três décadas entre o compositor português Fernando Lopes-Graça e alguns músicos brasileiros, dentre os quais César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri. Esses diálogos resultaram em uma rica documentação, composta por cartas, entrevistas, artigos e inquéritos, cuja exploração por Ana Cláudia visa mostrar a produção de um “sentido cultural às suas escolhas musicais e, ao mesmo tempo, forjar expressões individuais capazes de traduzir o diálogo entre a própria obra musical e seu tempo histórico”. Atenta às palavras, aos conceitos e aos referenciais estéticos mobilizados no interior dessa rede, a autora evidencia o trânsito de Lopes-Graça com a música brasileira e como esse trânsito serviu como um

espelho, através do qual ele reavaliava a prática musical portuguesa.

Fechando esta segunda parte, Mélanie Toulhoat segue os caminhos de uma história cruzada no espaço transatlântico nos anos 1960 e 1970, examinando a circulação de representações que remetem às lutas de libertação dos países africanos de língua portuguesa (PALOP) nas formas de charges, histórias em quadrinhos e caricaturas, conforme se pode encontrar em periódicos brasileiros como *Opinião* e *Versus*. Circulando em um contexto de ditadura no Brasil, esses veículos publicavam notícias e imagens dos PALOP que, por seu turno, viviam enfrentamentos por mudanças e pelo fim do colonialismo português. No artigo “Desenhos em movimento: reverberações das lutas de libertação e independências africanas na imprensa militante brasileira (anos 1970)”, encontramos, portanto, um olhar sobre os conteúdos visuais atento às temporalidades múltiplas que envolviam a queda do salazarismo em Portugal, as independências dos PALOP e a luta pela redemocratização no Brasil.

Vistos em conjunto, os estudos aqui reunidos se cruzam, se tocam, se influenciam, com movimentos e pulsações variadas, mas que se complementam na diversidade das texturas que compõe um todo, ele próprio imprevisível na partida. Nesse sentido, retomamos a ideia de jogo como um processo contínuo de transformação e diálogo, quer quanto às temporalidades, às formas de expressão e suas linguagens – o texto em poesia e prosa, o cinema, a fotografia, o desenho, a pintura, a arquitetura –, ou enquanto campos disciplinares que se esbatem, em abordagens híbridas. E, poderá julgar quem o lê, será esta a matéria que se impõe (ou se inventa?) no que chamamos rotas atlânticas.²

2 Cabe destacar que este livro conta com uma diversidade de autores, vinculados a diferentes países, o que tem por consequência o emprego de expressões variadas da língua portuguesa. Como organizadores, entendemos ser este um aspecto que enriquece a publicação e, por isso, respeitando a coerência interna, decidimos preservar essa diversidade. O leitor poderá encontrar, então, textos que assumem as variantes portuguesa, brasileira ou suas expressões em diferentes territórios.

REFERÊNCIAS

- CALDEIRA, Ana Paula Sampaio; DIAS, Débora; MARCELINO, Douglas Attila (orgs.). *A escrita da história em rotas atlânticas I: comemorações, museus, monumentos e pedagogias cívicas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023. Disponível em: <https://www.finotracoeditora.com.br/svwww0zcm-a-escrita-da-historia-em-rotas-atlanticas-vol-1-comemoraes-museus-monumentos-e-pedag>
- CALDEIRA, Ana Paula Sampaio; DIAS, Débora; MARCELINO, Douglas Attila (orgs.). *A escrita da história em rotas atlânticas II: cultura escrita, intercâmbios intelectuais e leituras do passado*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2024. Disponível em: <https://www.finotracoeditora.com.br/bczzwq95p-a-escrita-da-historia-em-rotas-atlanticas-vol-2-cultura-escrita-intercambios-intelectua>
- CALDEIRA, Ana Paula Sampaio; MARCELINO, Douglas Attila (orgs.). *Lugares e práticas historiográficas: escritas, museus, imagens e comemorações*. Curitiba: CRV, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/49212137/CALDEIRA_e_MARCELINO_Lugares_e_Praticas_Historiográficas_Escritas_museus_imagens_e_comemorações
- DIAS, Débora. “A “fome de livros” de um investigador português em diálogo com o Brasil: a biblioteca e os intercâmbios editoriais de Joaquim de Carvalho (1928-1958)”. *História*, São Paulo, v. 36, n. 2, p. 167-189, 2017.
- GUIMARÃES, Lúcia Paschoal; SARMENTO, Cristina Montalvão (Org.). *Culturas Cruzadas em Português*. Redes de Poder e Relações Culturais. Instituições, diplomatas, intelectuais e movimentos. Coimbra: Edições Almedina, 2010.
- GUIMARÃES, Lúcia Paschoal; SARMENTO, Cristina Montalvão (Org.). *Culturas Cruzadas em Português*. Redes de Poder e Relações Culturais. Influências, ideários, periodismo e ocorrências. Coimbra: Alme-

dina, 2012.

GUIMARÃES, Lúcia Paschoal; SARMENTO, Cristina Montalvão (Org.). *Culturas Cruzadas em Português*. Redes de poder e Relações culturais. Arte, educação e sociedade. Coimbra: Almedina, 2015.

LEITE, Rui Moreira. “Escritores portugueses e brasileiros: as relações epistolares a partir dos anos 1930”. In: HOISEL, Evelina; RIBEIRO, Maria Fátima (orgs.). *Viagens*. Vitorino Nemésio e intelectuais portugueses no Brasil. Salvador: Instituto de Letras/Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 65-73.

LISBOA, Irene. *Inquérito ao Livro em Portugal, vol. 1*. Editores e Livreiros. Lisboa: Seara Nova, 1944, p. 36-47.

LOURENÇO, Eduardo. “Como vivi a (pequena) história do neo-realismo”. In: LOURENÇO, Eduardo. *Obras Completas, II: Sentido de Forma da Poesia Neo-realista e outros Ensaaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 363-370.

LOURENÇO, Eduardo. *O espelho imaginário: pintura anti-pintura não-pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

MUSEU DO NEO-REALISMO. *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva e Luísa Duarte Santos. Vila Franca de Xira, 2017.

PARTE I

História, mito e ficção

Eduardo Lourenço, Fernando Pessoa e a Filosofia do Plano Mítico na *Mensagem*

Nuno Ribeiro

NA OBRA DE EDUARDO LOURENÇO EXISTEM MÚLTIPLOS indícios que nos possibilitam reconstituir uma filosofia do plano mítico na análise que o ensaísta português apresenta da *Mensagem* de Fernando Pessoa. O desenvolvimento de uma filosofia do mito a respeito da obra épico-lírica pessoana na ensaística de Eduardo Lourenço encontra-se disseminada ao longo de uma série de textos desse autor a respeito de Pessoa. Um importante dado para a compreensão da elucidação lourenciana da *Mensagem* de Fernando Pessoa encontra-se no texto “Pessoa ou a Realidade como Ficção” de Lourenço onde lemos:

Uma superficial leitura de *Mensagem* pôde acreditar junto de muitos, e até lúcidos espíritos, a imagem de um Pessoa fascinado pelo fantasma assaz repugnante do que se denomina de *nacionalismo*. Nada mais aberrante. Pessoa amou, com a superlativa febre dos mal-amados, a pátria efectiva onde tão abstracta e dolorosamente viveu, mas amou-a sonhando-a como o lugar utópico da morte de todo o nacionalismo que não fosse, como o concebeu, aquele fabuloso culto de “ser tudo de todas as maneiras”, maneira de transferir para a pátria terrestre aquilo mesmo que ele era e se sentia. [...] Vendo bem, aliás, *Mensagem*, só à superfície, é um poema de ressonância ideológico-política, em sentido comum. Na realidade, é a história simbólica de um espírito – o seu – que tenta através de estereótipos nacionais do heroísmo, encarnar uma

forma mais alta dele, o heroísmo metafísico e trágico daquele que tem de *padecer*, assumindo a treva da existência, para poder merecer a redenção que só essa aventura desarmada e mortal lhe pode conferir. (LOURENÇO, 2020, pp. 391-392)

Neste trecho, Eduardo Lourenço demarca-se da leitura nacionalista da *Mensagem* de Fernando Pessoa. Segundo o ensaísta português, o que estaria em causa na estrutura da obra épico-lírica de Pessoa seria não a pátria enquanto lugar físico, mas como “lugar utópico” (LOURENÇO, 2020, p. 391), isto é, o lugar de uma “história simbólica” (LOURENÇO, 2020, p. 391) percorrida por uma multiplicidade estereótipos nacionais de natureza mítica. Como afirma Douglas Attila Marcelino no livro *A Morte como Metáfora do Tempo: O Ensaio em Eduardo Lourenço e Michel de Certeau*, a respeito da análise lourenciana do mito na obra de Pessoa:

[...] de Fernando Pessoa, Lourenço parece ter aprendido que o mítico é mais real do que a irrealidade do mundo, que é no âmbito das mitologias e do mundo onírico que se travam as verdadeiras batalhas e que, por fim, era na forma escrita do ensaio, do jogo com as imagens que a sua imagologia revela, tratando os conceitos simbolicamente, que a sua atuação teria verdadeira relevância. (MARCELINO, 2022, p. 45)

Assim, o que está implícito na construção da *Mensagem* é não um espaço real da pátria, mas o espaço mítico. É isso que se depreende do texto intitulado “O Infinito Pessoa”, onde, a propósito da análise da noção de “infinito” na poética pessoana e da constatação da ausência desse termo no poema épico-lírico pessoano, Lourenço nos deixa a seguinte clarificação do espaço mítico de *Mensagem* como um espaço marcado pela distância face ao espaço empírico, sendo a “distância” uma tradução simbólica da ideia de infinito:

Na verdade, a hegemonia do mito e a função simbólica global de *Mensagem* conciliam-se mal com a dialéctica contraditória

que acompanha a referência produtiva à ideia do infinito em Fernando Pessoa. Por isso mesmo, esse significante não aparece uma única vez no texto de *Mensagem*. Em seu lugar aparece, contudo, a sua tradução simbólica sensível, com o seu quê de extático, sob a referência ao *Longe*, à *Distância*. Neste “longe” e neste “distante” se opera a confusão voluntária da ideia de *infinito* com a de *indefinido*, mas é esta última que se subordina à primeira (LOURENÇO, 2020, p. 432).

Uma influência importante para a leitura filosófica que Eduardo Lourenço apresenta do plano mítico na *Mensagem* corresponde à obra *Um Fernando Pessoa* (SILVA, 1959) de Agostinho da Silva, como se depreende do texto lourenciano intitulado “Um Extra-Ordinário Fernando Pessoa”, que é consagrado a essa obra agostiniana sobre Pessoa. De acordo com Lourenço, a interpretação de Agostinho da Silva do texto épico-lírico de Pessoa demarca-se de uma “interpretação nacionalista banal” (LOURENÇO, 2020, p. 57), bem como da “interpretação crítica comum” (LOURENÇO, 2020, p. 57), as quais, segundo o ensaísta português, “reduziam *Mensagem* a um conteúdo historizante e psicologista sem a verdadeira proporção com a *realidade* da obra”(LOURENÇO, 2020, p. 57). O livro de Agostinho da Silva sobre Pessoa constitui, desse modo, uma inflexão na interpretação da *Mensagem* do poeta e pensador português ao colocar a tônica interpretativa dessa obra pessoana no plano mítico. É justamente isso que lemos no texto de Lourenço intitulado “Um Extra-Ordinário Fernando Pessoa”:

A escolha de Agostinho da Silva tem, adentro da nossa história espiritual, um significado que convém sublinhar. Cronologicamente falando, ele não é o primeiro que privilegia *Mensagem*. Mas é o primeiro que de consciente e bem fundada decisão a privilegia por motivos intrinsecamente solidários da visão do Mundo que *Mensagem* representa. Deste modo supera o autor o inegável mal-estar que *Mensagem* sempre provocou desde o seu aparecimento. A tradução desse mal-estar reflectia-se nos comentários que lhe eram dedicados, todos

eles alheios à ressonância mítica que lhe constitui o cerne.
[...]

Colocando-se no plano mítico em que Pessoa se move e discernindo as linhas de clivagem do seu conteúdo ontológico, Agostinho da Silva escolheu um horizonte adequado à compreensão de *Mensagem* (LOURENÇO, 2020, p. 57-58).

A inflexão de leitura que Agostinho da Silva faz da *Mensagem* apontada por Lourenço, correspondente à interpretação desse texto pessoano no plano mítico, viria a ter eco em futuras leituras da tradição filosófica da obra épico-lírica de Pessoa, que incidem precisamente sobre a interpretação desse texto pessoano tendo em vista o alcance mítico do mesmo. Um elemento importante para a compreensão da leitura filosófica do plano mítico na *Mensagem* de Pessoa corresponde ao poema “Ulisses”, que viria a ser citado e referido ao longo da obra de Eduardo Lourenço e também pela posterior tradição interpretativa da filosofia do mito no poema épico-lírico pessoano. Com efeito, lemos no poema “Ulisses”:

ULISSES

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É o mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade

De nada, morre.
(PESSOA, 2012, p. 19)

Como afirma Paulo Borges em *É a Hora! A Mensagem da Mensagem de Fernando Pessoa*, um dos livros da tradição filosófica interpretativa do plano mítico da *Mensagem*, este poema contém “uma profunda e condensada teoria metafísica do mito na sua articulação com a ‘realidade’” (BORGES, 2013, p. 49). A respeito desta metafísica do plano mítico no poema “Ulisses”, esclarece-nos Paulo Borges:

Tal como o “mytho” é irreal ou trans-real (na medida em que é irreduzível a uma determinação racional ou a um facto empírico positivo) que dá sentido a toda a realidade, assim o fundador mítico é aquele que existe e se configura na consciência dos homens na medida em que *não é* (“Foi por não ser existindo”), ou seja, em que não corresponde a nenhum indivíduo humano espaciotemporal e concreto. É precisamente nisso que radica a sua potência [...] (BORGES, 2013, p. 54).

De acordo com este trecho de Borges, a potência do mito reside na circunstância de ele não poder ser reduzido ou circunscrito a um facto empírico ou determinação racional. Com efeito, é justamente a circunstância de o mito não corresponder a algo de concreto e material que lhe possibilita, por meio de uma acção do espírito, *fecundar* a realidade. Assim, se o mito é nada do ponto de vista da realidade concreta determinável empiricamente, é, por outro lado, tudo enquanto potência espiritual transformadora da consciência e, por conseguinte, da acção humana. Lemos, nesse sentido, o seguinte trecho de *Mensagem Comentada por Miguel Real* a respeito do poema “Ulisses”:

O oxímoro do primeiro verso (“O mito é o nada que é tudo”) indica ser a força do espírito superior à força das circunstâncias históricas. Embora não possua existência material, concreta, o mito, porém, sendo apenas uma narrativa sobre as origens, os modos de vida ou os fins de uma comunidade, penetra a

“realidade,/ E a fecundá-la decorre!”, de um modo mais profundo que o calculismo da razão, estabelecendo o sentido maravilhoso, não lógico, não racional, mas articulado e coerente da vivência dos homens. Por isso, verdadeiramente, do ponto de vista da história real e positiva, o mito parece ser um “nada”. Porém, de uma perspectiva espiritual, justificando de um modo maravilhoso, fantástico e sobrenatural a existência dos povos, torna-se um verdadeiro “tudo” que fecunda a realidade, dando-lhe força, direcção e sentido (REAL, 2024, p. 24).

Ainda a respeito da potencialidade transformadora do mito no que respeita à acção humana por meio de uma modificação do espírito, é importante lembrar aquilo que afirma Onésimo Teotónio Almeida no texto “*Mensagem* – Lida à luz do próprio Pessoa”, onde, a propósito de uma comparação entre Fernando Pessoa e Georges Sorel, se lê: “não importa que o mito seja inatingível, já que, no processo dinâmico de se lá chegar, se operam, criam e realizam actos que seriam impossíveis sem essa tensão” (ALMEIDA, 2020, p. 337).

Retornando à análise lourenciana da *Mensagem*, outro aspecto importante da elucidação da filosofia do mito em Pessoa encontra-se presente no texto “Pessoa e Camões”, onde Eduardo Lourenço estabelece uma diferenciação do plano mítico na obra épico-lírica de Fernando Pessoa em confronto com *Os Lusíadas* de Luís de Camões. De acordo com Lourenço, a epopeia de Camões e o poema épico-lírico de Pessoa representam duas formas diferenciadas de relação com o plano mítico. Enquanto para Camões o emprego do mito encontra-se subordinado à narração de eventos históricos, para Pessoa a constituição do plano mítico corresponde a algo que se subtrai ao tempo da história. Lemos, nesse sentido, a seguinte passagem:

Camões teve o problema de conciliar, estética e ideologicamente, a História (o texto da realidade já mitificado por Barros) com a Mitologia, única instância capaz de o tornar poeticamente *significante* e lhe permitir a passagem para uma *divinização heróica* mais profunda que a antiga. Pessoa terá o problema de *suprimir* a história que só existe enquanto flo-

resta de *símbolos* em Verdade, a qual não tem outro corpo que o da alma humana enquanto texto já eternamente cifrado (mas decifrável para os nautas-iniciados). É a História como externo acontecimento que é *irreal*, ou só adquire sentido iluminada por uma luz-outra junto da qual a luz natural é treva visível. (LOURENÇO, 2020, p. 452)

Assim, a constituição de um plano mítico na mensagem implica “[r]eescrever a *antiepopéia* ou a epopeia anticamoniana” (LOURENÇO, 2020, p. 450), através de uma “radical *desmitologização*” (LOURENÇO, 2020, p. 450) do tempo histórico que caracteriza a construção de *Os Lusíadas* de Camões. De acordo com a análise de Lourenço, o “tempo da *Mensagem* é, por isso, uma espécie de *não-Tempo*” (LOURENÇO, 2020, p. 451), em que as figuras heróicas evocadas na obra épico-lírica de Pessoa valem pelo seu conteúdo mítico e não pelo que fizeram de objectivamente heróico. É precisamente isso que lemos na seguinte passagem do texto “Pessoa e Camões”:

O que importa a Pessoa não é o que Ulisses, Viriato, Afonso Henriques, D. Dinis, Filipa de Lencastre fizeram ou não fizeram de objectivamente heróico, como realística ou eticamente podia interessar a Camões, mas o conteúdo *mítico* que cada um representa, e todos em conjunto, aquela *revelação órfica*, cujo centro não está no passado nem no presente, nem propriamente no futuro, mas apenas na permanente distância que separa ontologicamente *o revelado* do encoberto e por isso não pode ser entrevisto senão na luz desse inacessível Encoberto (LOURENÇO, 2020, p. 452).

Desse modo, Eduardo Lourenço afirma, como expressão da desmitologização do tempo histórico da épica camoniana empreendida pelo texto épico-lírico de Pessoa, que a “*Mensagem* será esse túmulo onde *Os Lusíadas* serão sepultados para que sobre a sua morte (e transfiguração) se abra o caminho para aquela Índia que não vem no mapa” (LOURENÇO, 2020, p. 449).

No texto “Pessoa e Portugal e Portugal e Pessoa”, Eduardo Lourenço retoma a temática da superação pessoana do épico camoniano, realçando a ideia de que o que está em causa em Pessoa é considerar Portugal não como entidade *histórica* ou *empírica*, mas como “entidade mítica” (LOURENÇO, 2022, p. 97). A construção de Portugal mítico implica, de acordo com Lourenço, a substituição de uma mitologia de tipo clássico, destinada a cantar heróis reais, por uma mitologia simbólica, em que os heróis valem pelo seu conteúdo mítico, conforme se depreende do seguinte trecho lourenciano:

É nessa perspectiva que se recicla toda a imagem heróica de Portugal em *Mensagem*. Os *Lusíadas* são historicamente sublimes, mas não menos sublimemente mortos. *Mensagem* é, na sua intenção, não apenas “*super-Lusíadas*”, como ele vaticinara, anunciando-se a si mesmo como super-Camões, mas “*anti-Lusíadas*”. Para isso, Pessoa substitui a mitologia de tipo clássico, como a d’*Os Lusíadas*, com as suas referências históricas a Homero e Virgílio e os seus heróis de realidade, por outra mitologia puramente simbólica (LOURENÇO, 2022, p. 98).

A ideia da constituição de um plano mítico na *Mensagem* enquanto plano diferenciado da história e dos acontecimentos empíricos constituiu-se igualmente como tema do texto intitulado “Os Mares de Pessoa”, onde Eduardo Lourenço tematiza “a função poética do Mar simbólico e mítico de *Mensagem*” (LOURENÇO, 2022, p. 217). De acordo com este texto lourenciano, o mar que é cantado na *Mensagem* corresponde não um mar real, isto é, ao mar histórico da descoberta do caminho marítimo para a Índia cantado por Camões, mas antes a uma transfiguração do mar em elemento simbólico e mítico. É isso que Lourenço deixa explícito quando afirma:

[...] o Mar é intemporalmente homérico, na *Mensagem*, escrita para pôr fim a todas as nostalgias épicas, transfigurando-as em momentos de uma epopeia futura, puramente espiritual, o Mar só podia ser simbólico e mítico. A aventura marítima da História, a que nos conferiu nome e renome, a que Ca-

mões havia sublimado, está no passado, vive nele, mas não basta para reanimar, inspirar, o corpo vivo da realidade nacional que é, ao mesmo tempo, o seu corpo místico [...] (LOURENÇO, 2022, p. 216).

Assim, a transfiguração do mar na *Mensagem* de Fernando Pessoa implica, de acordo com este trecho, o abandono de “todas as nostalgias épicas” (LOURENÇO, 2022, p. 216) e a constituição de um sentido espiritual do mar para além do espaço e do tempo, tal como lemos no seguinte trecho do texto “Os Mares de Pessoa”, onde o ensaísta português estabelece uma conexão entre o mar na *Mensagem* e a ideia de Quinto Império:

Como o Quinto Império, resumo e verdade do nosso império perdido, mas também último elo dos passados impérios que eram só de poderio e guerra, o Mar de *Mensagem* está fora do espaço e do tempo. É a alma humana como Mar, inconformada com o mero facto de existir, puro desejo de Distância sempre “em busca de um porto por achar” (LOURENÇO, 2022, p. 218).

A ideia de Quinto Império presente na *Mensagem* de Fernando Pessoa viria a ser objecto de uma detalhada análise no texto lourenciano intitulado “Sonho de Império e Império de Sonho”. De acordo com esse texto de Eduardo Lourenço, a noção de Quinto Império aparece não como uma pátria empírica, mas antes como “uma pátria mítica, fora do tempo e do espaço, de um Império do espírito e da alma, requeridos pela transcensão dos impérios da realidade e da História (Grécia, Roma, Cristandade, Europa)” (LOURENÇO, 2022, p. 320). Para a caracterização da criação do Quinto Império como “uma pátria mítica, fora do tempo e do espaço” (LOURENÇO, 2022, p. 320), Lourenço recorre, mais uma vez, à comparação e diferenciação entre *Os Lusíadas* de Camões e a *Mensagem* de Fernando Pessoa. O ensaísta português defende, desse modo, a ideia de que a noção de Quinto Império presente no poema épico-lírico pessoano implica a trans-

formação de uma “mitologia, filha da História” (LOURENÇO, 2022, p. 317), tal como desenvolvida na épica de Camões, em “visão transcendente de um Império puramente espiritual” (LOURENÇO, 2022, p. 317). Assim, a obra épico-lírica de Pessoa seria simultaneamente “um *não-Lusiadas* e um *hiper-Lusiadas*” (LOURENÇO, 2022, p. 316), na medida em que suplanta a visão historicista do mito presente em Camões, a qual impede a abertura a um outro Portugal futuro por se manter presa a uma visão glorificadora do passado. É precisamente isso que lemos no seguinte trecho do texto “Sonho de Império e Império de Sonho”:

Destinado à evocação e à exaltação do destino português, *Mensagem* tinha, inevitavelmente, de ser lido como uns segundos *Lusiadas*. Ora a intuição de génio de Pessoa foi a de compreender não só que *Os Lusiadas* já estavam escritos, mas que o Portugal camoniano impedia o acesso a um outro Portugal unicamente futurante e futuro. Para inverter esse Portugal que ainda não vem no mapa, era necessário deixar no passado não só aquele que Camões cantou, mas esquecer o seu próprio canto. Quer dizer, escrever ao mesmo tempo um *não-Lusiadas* e um *hiper-Lusiadas* (LOURENÇO, 2022, p. 316).

Outro elemento importante para a caracterização da filosofia do plano mítico na *Mensagem* corresponde ao texto “Oliveira Martins e Fernando Pessoa”, onde Eduardo Lourenço põe em evidência o “cordão umbilical que liga Oliveira Martins ao autor da *Mensagem*” (LOURENÇO, 2022, p. 357) e explicita “como Pessoa glosa em verso o que Oliveira Martins repete sem cansaço tanto na *História da Civilização Ibérica*, como na *História de Portugal*” (LOURENÇO, 2022, p. 361). De acordo com a análise lourenciana, na *História de Portugal* de Oliveira Martins encontramos o desenvolvimento de uma visão mítica e dramática que viria a encontrar eco na *Mensagem* de Fernando Pessoa. Essa visão mítica e dramática de Oliveira Martins implica a concepção de diferentes tempos caracterizadores da nação portuguesa, que Eduardo Lourenço sumariza nos seguintes termos:

[...] Oliveira Martins, na sua famosa *História de Portugal* fizera de Portugal uma pessoa e conferira ao seu destino histórico um perfil mítico e dramático. Depois de uma infância e de uma adolescência heróicas, culminando na aventura das Descobertas, Portugal esgotado na sua virtualidade ou na sua força própria, sucumbe na aventura africana de Alcácer-Quibir. Desta existência nacional, *Os Lusíadas* são, ao mesmo tempo, a expressão épica e o epitáfio. A partir do século XVI, a nossa existência seria apenas uma “existência póstuma”, um arremedo de sobrevivência sem autonomia autêntica, pequeno povo e pequena nação protegida ou dependente de outras, caricatura dolorosa da sua própria grandeza, esperando, como o povo judaico, a vinda de um Rei Messias, D. Sebastião, o vencido de África, para a restaurar no seu antigo esplendor (LOURENÇO, 2022, p. 358).

A tese central defendida no texto “Oliveira Martins e Pessoa” de Lourenço é a de que a estrutura da *Mensagem* de Fernando Pessoa espelha os diferentes tempos descritos na *História de Portugal* de Oliveira Martins. Eduardo Lourenço afirma igualmente que a visão mítica da *Mensagem* é também decorrente de uma visão simbolizadora presente na obra de Oliveira Martins, conforme nos esclarece o ensaísta português na seguinte passagem:

[...] Pessoa não podia estranhar esta permanente simbolização de Oliveira Martins. *Mensagem* levá-la-á mais longe, ignorando mesmo a referência aos factos para reter acerca de cada herói o recorte mítico. Depositário do projecto misterioso, que Portugal, segundo ele, está destinado a encarnar, cada um será apenas a essência estilizada dos seus actos. D. Dinis é “o plantador das naus a haver”, Nuno Álvares, “S. Portugal em ser”, rei Artur redivivo, Bartolomeu Dias, “o Capitão do Fim”. O simbólico deu lugar ao mítico, subvertendo assim não só a ordem do valor, mas a da própria realidade (LOURENÇO, 2022, p. 359-360).

Assim, a visão simbólica presente em Oliveira Martins viria a dar lugar a uma supremacia do mito sobre a realidade na *Mensagem* de Pessoa, como elucida Lourenço na seguinte passagem, que aparece como comentário ao poema “Ulisses”:

Na verdade, também esta supremacia ontológica do mito sobre a realidade procede de Oliveira Martins e da visão do mundo como nevoenta teia de fenómenos sem finalidade nem sentido, fora daquela que cobram pela nossa leitura deles como mitos. Em última análise, tanto para Oliveira Martins, como para Pessoa, o herói é aquele que introduz “sentido” num mundo que o não comporta e, por isso mesmo, não há heróis senão vencidos, heróis conscientes da ilusão da própria vitória (LOURENÇO, 2022, p. 360).

Os dados que temos vindo a apresentar permitem, desse modo, acompanhar os diferentes momentos do desenvolvimento, na obra de Eduardo Lourenço, de uma filosofia do mito a propósito da *Mensagem* de Fernando Pessoa, em que se evidencia como a criação do mito na obra épico-lírica pessoana deixa de estar vinculada a uma realidade histórico-empírica para passar a constituir-se como um plano autónomo, onde os múltiplos heróis que o habitam desempenham uma função mítico-simbólica.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Onésimo T. *Mensagem* – Lida à luz do próprio Pessoa. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2020. P. 337-347.
- BORGES, Paulo. *É a Hora! A mensagem da Mensagem de Fernando Pessoa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado*. Crítica Pessoaana I (1949-1982) – Obras completas de Eduardo Lourenço IX. Coordenação, introdução

e notas de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.

LOURENÇO, Eduardo. *O lugar do anjo*. Crítica Pessoaana II (1983-2017) – Obras completas de Eduardo Lourenço XI. Coordenação, introdução e notas de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2022.

MARCELINO, Douglas Attila. *A morte como metáfora do tempo: o ensaio em Eduardo Lourenço e Michel de Certeau*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de Fernando Cabral Martins. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2020.

REAL, Miguel. *Mensagem comentada por Miguel Real*. Lisboa: Edições Parsifal, 2024.

SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa – e antologia de releitura*. Lisboa: Guimarães, 1959.

Um canto de cisne que se esboroou no tempo: a escrita da saudade em Teixeira de Pascoaes (1877-1952) como gesto de sobrevivência de seus espaços perdidos

Cid Moraes Silveira

CASAS AQUI E ACOLÁ, ENTRE OS TEMPOS DE PARTIR E DE VOLTAR

Como historiador, gostaria de contar uma pequena história na introdução deste capítulo, antes de, mais uma vez, encontrar Teixeira Pascoaes. Quem percorre as terras de Caninana — um pequeno povoado pertencente ao município de Morrinhos no interior do estado do Ceará —, que nasceu de antigas fazendas agropastoris, repletas de cobras caninanas, logo observa uma casa um pouco afastada da estrada de piçarra, parcialmente escondida pela fronde de um ipê, outrora amarelo e agora desflorado. Localizada na ribanceira de um açude comunitário, a casa é guardada por um cercado repleto de estacas de madeira de sabiá, atravessadas por um arame enferrujado e sem rosetas, e uma porteira estreita amarrada com barbante.

Possui, em suas paredes caiadas e caídas, as marcas do tempo. Seus alpendres já perderam parcialmente o reboco, deixando à mostra os tijolos vermelhos nus; os resistentes troncos de carnaubeira teimam em segurar o que resta de antigas telhas de cerâmica portuguesa; as portas — produzidas com lascas de cajueiros velhos e improdutivos extraídos das terras da região — com suas soleiras ausentes, em um

chão salpicado de cimento grosso, encontram-se fechadas. O Sertão, esse “sem lugar, que não tem janelas, nem portas” (ROSA, 2019, p. 79), fez daquela casa mais um pedaço de si; fez daquela casa mais uma dobra de seu território.

De certa maneira, essa casa de Caninana se parece com muitas das descrições feitas por Oswaldo Lamartine ao falar sobre as casas sertanejas, com seus alpendres acolhedores, copiares das conversas sertanejas. Com seu patriarcado nascido e estrumado com a força dos currais¹. Era mesmo uma casa agreste, de alpendres e oitões brancos, que sorriam ao sol. Gaston Bachelard escreveu que “a casa é o nosso canto do mundo” (BACHELARD, 1993, p. 24). Foi justamente essa casa que foi, durante muito tempo, o canto da minha família materna. A casa pertencia e fazia parte das terras de Francisco Ibiapina Rocha, um rico fazendeiro da região, e meu avô era o seu vaqueiro e morador. Nas horas vagas, montava no cavalo com uma sacola de medicamentos e partia para vacinar gados nas terras vizinhas de Forno Velho, Solidão e Marrecas. Foi naquela casa que minha mãe nasceu e foi anunciada para o mundo pelos gritos da minha tia Mazé, saindo pela porta do velho oitão caiado.

Depois de mais de cinquenta anos, resolvemos, num passeio desprentioso de fim de inverno, retornar àquela casa, retornar àquele lugar que foi palco da primeira infância e da adolescência da minha mãe e de minha tia. Visivelmente emocionada, notadamente após ver a velha porta do oitão com a madeira já corroída e estragada, minha tia — que vivera nos alpendres daquela casa suas primeiras paixões — lembrou das palavras que sua mãe disse ao deixar aquela casa pela última vez, na boleia da Rural Willys do meu tio Orlando: “deixaremos a casa, ficaremos com a saudade”.

1 Para esclarecer, o sertão narrado por Oswaldo Lamartine é, justamente, o velho sertão, que será visto com nostalgia, com o latente desejo de revivência, que traz o anacronismo em seu significado, é um sertão que pertence a um outro tempo.

Já minha mãe demonstrou emoções radicalmente diferentes: não nutria a menor afeição por aquela casa. Pelo contrário, ela trazia memórias traumáticas dos tempos em que a mãe sofria por conta dos sucessivos casos de adultério do pai; dos tempos de escassez de chuva e de alimento, quando passavam o dia comendo pirão de farinha d'água para saciar a fome; dos tempos das histórias de assombração, em que ficavam, ela e a irmã, sozinhas em casa, na companhia de poucos vagalumes, enquanto minha avó caminhava mansamente no escuro com uma lamparina de querosene na mão para celebrar as tradicionais novenas de maio, nas casas vizinhas.

O poeta, ensaísta e contista cearense Artur Eduardo Benevides escreveu que “há um tempo em que deixamos nossa casa. Depois, a casa volta para nós. E ela nos acolhe ou nos abrasa. Fantasmas seus, ao fim, ficamos sós” (BENEVIDES, 1988, p. 102). Conteí esta breve história na introdução deste capítulo porque nele tratarei de uma poética do retorno como gesto de sobrevivência de espaços dados como perdidos pelo tempo. Não de minha mãe ou de minha tia, nem meu, mas do retorno do poeta Teixeira de Pascoaes ao solar de sua infância; do retorno de Teixeira de Pascoaes ao avistamento cotidiano da serra do Marão, em dias de sol ou de tempestades; do retorno de Teixeira de Pascoaes ao lugar místico de sua infância. De onde Pascoaes se firmou e se afirmou como poeta, de onde os versos de sua literatura foram costurados, entre a saudade dos espaços e os espaços da saudade. Mais do que isso, das implicações poéticas e políticas do conceito de retorno em sua literatura. O que significou retornar, poética e politicamente, para Teixeira de Pascoaes, e de como isso pode ser lido como gesto de sobrevivência de seus espaços perdidos?

Teixeira de Pascoaes, pseudônimo literário de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, nasceu a 2 de novembro de 1877, na Freguesia do Gatão, em Amarante, no norte de Portugal. Considerado uma das figuras mais importantes da literatura e da cultura portuguesas do século XX, Pascoaes é reconhecido como um poeta-filósofo e inventor de uma

tradição literária que emergiu no início do século XX chamada de Saudosismo. Esse movimento, nascido no interior da Renascença Portuguesa — uma sociedade cultural fundada em 1912 na cidade do Porto, com o objetivo de renovar a sociedade portuguesa após a queda da monarquia e a emergência da República —, procurava articular do ponto de vista político, filosófico e estético, o sentimento da saudade como traço caracterizador da identidade portuguesa e do ressurgimento nacional, da renovação de um país que sofria de sintomas de crise e decadência, já denunciados, pelo menos, desde a Geração de 1870.² Herdando aspectos da literatura neorromântica e finissecular, a obra de Teixeira de Pascoaes desde muito cedo carrega e é marcada por um forte sentimento de perda e de dor a ela associada.

Dono de uma extensa obra em verso e prosa, a grande maioria escrita e publicada entre 1896 e 1952, penso que estudar Teixeira de Pascoaes seja uma das formas possíveis de se mergulhar numa história das emoções tristes em Portugal, entre os séculos XIX e XX, afinal seus versos são elegias à saudade, à solidão, à tristeza e à melancolia. Mas também penso que estudar Teixeira de Pascoaes seja uma excelente maneira de se compreender uma determinada história da percepção dos espaços e da construção de paisagens literárias em Portugal no período destacado, e de como essa construção poética pode ser interpretada como gesto de sobrevivência de espaços e lugares dizimados pela modernidade capitalista e burguesa. E é disso que gostaria de tratar neste capítulo.

-
- 2 A chamada Geração de 70 foi um movimento estudantil coimbrã responsável pela introdução do realismo na literatura portuguesa. Tendo como figuras centrais os nomes de Antero de Quental, Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, Teófilo Braga, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão, o grupo marcou a cultura portuguesa durante a segunda metade do século XIX, notadamente na literatura, na historiografia, no ensaísmo e na política. O movimento foi responsável por perceber, de certa forma, o que eles consideravam como atraso português no que diz respeito ao estado da arte, das ciências e da organização social em relação às outras potências da época.

AS RUÍNAS DE PASCOAES, A CASA E O POETA, E OS RESTOS DO SAUDOSISMO: O RETORNO AO ESPAÇO PERDIDO

Na introdução da obra *O advogado e o poeta: uma fábula*, Pascoaes narra uma promessa feita a si mesmo: retornar, de forma definitiva, ao solar onde passara sua primeira infância:

Vou cumprir a promessa que lhe fiz, durante a sua estada nesta casa, a qual, na realidade, é permanente. Estamos onde estiver quem nos ame. Se amo o amor, sou apenas amigo da amizade; essa pintura a água duma chama. Pertença ao número dos ébrios de nascença, ou condenados à fogueira. Para eles, a vida é um auto-de-fé perpétuo. Felizes, os indiferentes, os de baixa temperatura, os sólidos, os quase estátuas ambulantes. Quando morrem, fecham os olhos como se nunca os tivessem aberto à luz. Não estranham a passagem da cama para a cova. Sim, a sua pessoa é desta casa. Só lhe é vedada a sala de visitas, essa Grã-Bretanha. (...) Escrevendo estas memórias, estou consigo, meu caro Poeta, não só em presença actual, como em fantasma do que fui. Iludo assim a distância que nos separa, léguas e léguas adormecidas em planícies infindáveis, ou acordadas num sobressalto montanhoso, entre Lisboa e São João de Gatão, a rimar com Marão. E vou assim idealizando as minhas horas aldeãs, para que elas me embelezem a sensação inefável de vivo. Quanto à sensação da existência é privilégio marmóreo das estátuas. (...) Se o tempo principia connosco, isto é, no dia em que nascemos, o primeiro movimento das nossas pernas inicia o espaço, que não finda. Esse espaço, para mim, é a aldeia da minha infância, tão diferente desta aldeia da minha velhice, ou longe dela setenta e tantos anos! (PASCOAES, s/d, p.7)

Pascoaes, ao regressar à aldeia de Gatão, retorna não somente à casa ou à aldeia, mas também ao mundo rural português que fizera parte de sua

infância — esse mundo rural português que desde, pelo menos, a segunda metade do século XIX, está desmoronando e levando consigo a elite agrária que o sustentava, — que foi o principal cenário de seu passado:

Meu encantado vale primitivo,
Onde o sagrado Tâmega, sonhando,
Bate as asas, que turbam as estrelas
E pousam nas colinas branquejando...

(...)

Via a ronda infinita das imagens
Bailar, em sua lúcida memória:
Fontes de prata, idílicas paisagens,
Longes de névoa e pertos de verdura...

(...)

Era o cenário vivo do Passado:
O lar da infância, as árvores antigas,
Este pequeno sítio consagrado,
O vale, o rio, as últimas colinas,
Passarinhos e lírios... criaturas
Já desfeitas em cinza e poeira estéril:

(...)

E viu que a natureza transitória,
Em seu imaterial desdobramento,
Destroí o espaço, o tempo e tudo quanto
É vã fragilidade e sofrimento.

(...)

E em seus olhos deixou perpétua lágrima! (PASCOAES, 1990, p. 236).

Este “encantado vale primitivo”, no entanto, estava longe de ser aquele mesmo espaço tornado paisagem e que fora idealizado pelo seu olhar

infantil. Retornar a esse “cenário de seu passado”, fez com que Pascoaes se deparasse com a voragem do tempo e com a transitoriedade da própria vida, que “destrói o espaço, o tempo e tudo quanto”, desfazendo todas as imagens outrora encantadas pelo seu olhar e transformando-as em “cinza e poeira estéril”. Mais do que isso: retornar aos espaços de sua infância era, também, retornar ao campo, ao mundo rural do norte de Portugal, onde Pascoaes e sua família detinham posses de terras e de títulos; onde Pascoaes, o sujeito que detestava advocacia, poderia sondar seus versos, ao mesmo tempo em que voltaria a ser o grande latifundiário daquelas terras produtoras de vinhas, parcialmente abandonadas com a morte dos avós, numa tentativa de reaver o domínio que sua família havia perdido.

É preciso dizer que a sociedade portuguesa da primeira metade do século XX ainda era dominada pelo peso do mundo rural. Portugal era, notadamente, um país agrícola, um país de aldeias isoladas, sem boas estradas, com escassez de água, sem luz e sem esgotos. Terras, em sua grande maioria, pobres e pouco produtivas, onde com a exploração de uma massa de pequenos e pobres camponeses, o grande proprietário de terras se perpetuou no poder — como foi o caso de Pascoaes e a família Teixeira de Vasconcellos — que tutelavam a existência e o trabalho de pobres trabalhadores rurais, de quem os habitantes da casa senhorial dependiam para ganhar grandes parcelas de lucro oriundas da produção agrícola. A única saída que se apresentava para contornar a exploração sofrida era a fuga em massa e um êxodo rural perene para as grandes cidades e, em algumas situações, para fora do país, em um processo de desenraizamento e de desterritorialização forçados.

Na obra *Portugal ignorado*, publicado em 1912, um ano depois de Pascoaes regressar a Amarante, León Poinssard apontou, em um amplo estudo político, econômico e social, diversas características da sociedade lusitana rural, onde fica claro que a desorganização de suas estruturas, desde a econômica até a familiar, endossavam, para o autor, as causas do contexto geral desfavorável em que se encontrava Portugal. O autor conseguiu demonstrar a disparidade, social e econômica, entre os camponeses e proprietários, as condições precárias de vida rural, denunciando uma sociedade organizada

em um arcaísmo sem precedentes. Havia também um certo isolamento, imposto mesmo pela falta de caminhos para comunicação entre o espaço rural e urbano, tornando a vida no campo drasticamente distinta da vida nas grandes cidades (POINSARD, 1912).

O atraso não era apenas econômico, mas também social. O país, de maioria católica, resistia à modernidade almejada pela recém-chegada República. Leis como a de Separação do Estado, que tornava o governo laico, geraram levantes e reações agressivas, além de pouco contribuir com a popularidade do regime. É em meio a este cenário que surgem as greves rurais. Os trabalhadores rurais acreditaram na imagem de uma república que mudaria esta situação, mas se decepcionaram após sua emergência. As condições precárias, a exploração e a desilusão para com o novo regime são as causas da revolta que passou a tomar os campos com greves e reivindicações no ano 1911.

Voltemos a Pascoaes: o fato é que o poeta se depara com sua antiga casa num estado de quase ruína, após a morte dos avós e da criada Lucrécia que, na sua infância, contava-lhe as histórias de bruxas e assombrações. Pascoaes descreve a sua casa, neste retorno, no *Livro de memórias*:

A casa da aldeia ameaçava ruína, completamente abandonada, desde a morte de meus avós... A Lucrécia voltou para a companhia da ama que servira de graça, vinte anos, e lhe empecera, uma tarde, junto às grades do cemitério. Levou para a cova a figura que sempre lhe conheci. (...) Doía-me a alma, ao contemplar a casa abandonada. As ervas cresciam nas escadas e nos pátios; e aquele silêncio escuro do Marão apegara-se-lhe às paredes e às árvores dos arredores, onde os pássaros se escondiam, emudecidos, e tinham nas asas não sei que modo triste de voar (PASCOAES, 2001, p. 127).

O estado arruinado do solar corresponderá, na autobiografia de Pascoaes, ao seu afastamento dela. Uma casa que sobrevivera a tantos desarranjos desde o século XVIII, como as invasões francesas, os ataques do famoso

bandido Zé do Telhado e outros episódios de assaltos e incêndios vividos pela família Teixeira de Vasconcellos que lá habitava, agora ameaçava ruína. O poeta agora divagaria entre os sepulcros da casa — e dos seus habitantes-fantasmas — enquanto tentaria reconstruir o que dela sobrara, para lá viver. Este retorno à casa, em seu impulso de reconstruí-la, marca a entrega do poeta voluntariamente a uma reclusão espacial, de que raras vezes procura libertar-se. Utilizo aqui a expressão “voluntariamente” porque, de fato, foi uma escolha pessoal de Pascoaes, que não suportava mais a vida de advogado e a vida de habitante da cidade. Afinal, nesses lugares sociais, o poeta era apenas um poeta, não era um poeta com pretensões aristocráticas e membro de família nobre da elite rural portuguesa ou dono de terras produtivas repletas de vinhas.

A decisão de abandonar a carreira de juiz pela de escritor a tempo integral e retornar para ser um senhor de versos e de terras, só foi materialmente possível graças à sensata gestão de uma fortuna pessoal, herança dos avós paternos, como o próprio acabava por reconhecer, ao falar do avô, o médico António Pereira de Azevedo: “Devo-lhe esta independência econômica, a que todas as almas têm direito, e me permite escrever o que vem à cabeça, não sei onde” (PASCOAES, s/d, p. 253). Tão ou mais importante do que este suporte socioeconômico que a família lhe garantia, acresce ainda o reduzido, mas forte círculo de amigos. É preciso esclarecer também, muito ao contrário do que o mito e parte de sua crítica biográfica mostra, Pascoaes não vivia em profundo isolamento. Desde logo, porque residia numa casa senhorial, com a presença constante ou intermitente de familiares e de empregados. Além disso, mesmo quando já residia em Gatão, Pascoaes quebrava a solidão intelectual com viagens pelo país e pelo continente europeu.

O fato é que Pascoaes aqui faz o movimento contrário da maioria dos homens e mulheres de seu tempo, que estavam justamente sofrendo com o já mencionado desenraizamento coletivo que marcou de uma forma geral a sociedade portuguesa entre o final do século XIX e início do século XX. Da história à literatura, o fenômeno da emigração fez sintoma e tem sido um tema abordado com frequência pelos autores portugueses, principalmente

quando o destino dos emigrantes era o Brasil, horizonte de chegada que ocupou lugar de destaque nos projetos daqueles que planejavam deixar o lar natal e estabelecer-se além-fronteiras. Tão forte era a ligação com o Brasil, que a figura típica do “Brasileiro” — o português pobre que emigra para o Brasil e depois retorna rico e cheio de bens para Portugal — ainda hoje faz parte do universo mental do povo português, em especial da população nortenha, de onde provinham os elementos principais que alimentavam os constantes fluxos imigratórios, característicos da história portuguesa.

De fato, a emigração de portugueses, seja para o Brasil ou para outros lugares, estava integrada em um conjunto de estratégias de sobrevivência e reprodução social de muitas famílias e representou um importante mecanismo de acomodação e equilíbrio entre a escassez de recursos e o crescimento constante da população. Muitas famílias, consciente ou inconscientemente, faziam com que a saída periódica de alguns de seus filhos tivesse um papel fundamental para a manutenção da estabilidade da unidade produtiva familiar baseada na pequena propriedade.

Pascoaes, já no momento da publicação do *Sempre*, em 1898, fazia notar sobre os impactos desse movimento de desterritorialização ao falar da fisionomia de sua aldeia:

Ó pobres camponeses,
Durante os negros meses
Choupanas a cair, desconjuntadas telhas,
Deixando trespassar o zimbros e o vento,
Em noites velhas.
(...)
Ó casas sem ninguém,
Dos que foram por esse mar além,
Abertas ao vento norte...
A lareira apagada, a cinza esparsa... a morte!

Outras, a branquejar, no meio de colinas,
Entre pinhais, a sós...
Algumas são fantásticas ruínas

Ou templos do Abandono.
Dentro dos seus salões, é sempre outono;
Neles vagam, à noite, aparições de Avós...

(...)

Homens, que trabalhais na minha aldeia,
Como as árvores, vós sois da Natureza.
E se vos falta, um dia, o caldo para a ceia
E tendes de emigrar.

Troncos desarraigados pelo vento.
Levais terra pegada ao coração
E partis a chorar.

Que sofrimento,
ô Pátria, ver crescer a tua solidão! (PASCOAES, 1997, p. 144).

É justamente nessa aldeia que estava sendo assolada por processos de desenraizamento de seus habitantes, deixando “casas sem ninguém”, “choupanas a cair” e de “troncos desarraigados pelo vento”, que Pascoaes depositará sua crença de um espaço resistente ao processo de modernização. Claro que essa crença não tardará a ruir, notadamente se fizermos uma comparação entre as imagens literárias da aldeia presentes no *Livro de memórias*, de 1928; e em *O advogado e o poeta: uma fábula* de 1952. A aldeia de Pascoaes em 1928 era ainda notadamente a mesma de 1877, enquanto a de 1950 é uma aldeia desfigurada, pelo menos do ponto de vista do narrador, por uma modernização desenfreada.

A aldeia contemporânea, ainda que de forma indireta, sob a influência do impulso econômico do pós-guerra — um período em que a modernização começava a mostrar aspectos globais preocupantes e decadentes, como a poluição, a crise ecológica generalizada e as consequências a longo prazo das bombas atômicas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki, no Japão, em 1945 —, já não se assemelha àquela de tempos passados. Enquanto a aldeia do presente possui lambretas e lojas de con-

veniência, a outra era retratada como uma povoação antiga e estagnada, construída com pedra e colmo, exalando apenas o aroma do estrume e do mosto (FRANCO, 2000).

A aldeia da infância de Pascoaes apresenta uma fisionomia dourada, remanescente de cenários bíblicos, enquanto a aldeia da sua velhice escurece sob uma névoa de gases tóxicos. A primeira representa um amanhecer, a segunda, um crepúsculo. Esta última não se assemelha ainda ao cenário morto de hoje, afetado por um industrialismo incontrolável. Em 1950, Pascoaes parece estar particularmente sensível à comercialização de aspectos da vida cotidiana, algo que também afetou a aldeia, e à substituição da tração animal pela tração mecânica, com a proliferação de automóveis, tratores e caminhonetes. A aldeia não resiste às “trombadas do progresso”, persistindo apenas em sua forma intocada e primordial, com seu ar fresco e puro de manhã, sua aparência campestre de pedra e palha, na memória resistente do poeta (FRANCO, 2000)

Tendo renunciado ao casamento e às lides judiciais, para as quais, segundo ele, não fora talhado, Pascoaes entregou-se por inteiro à sua obra, agora uma obra cujos versos serão costurados, definitivamente, nos lugares onde havia crescido e vivido durante a infância. Em *A nossa fome* — texto que retomarei mais adiante — escreveu, com uma certa ironia de ressentido: “quem souber da minha vida macambúzia e solitária de bacharel manque e pretendo camponês que mal aguenta o peso duma enxada (ridícula atitude!) compreenderá a minha simpatia pelas Musas” (PASCOAES, 1993, p. 158).

O mito em torno de sua biografia afirma que Pascoaes aceitou o destino de solitário porque era o preço a se pagar pela sua grandeza de poeta. A história, ou historiador, no entanto, precisa dizer o contrário: Pascoaes é, sem sombra de dúvida, um dos muitos escritores do início do século XX que fez uso e abuso da noção de genialidade artística e seus muitos atributos relacionados — como destino, infância prodigiosa, talento — e o utilizou como justificativa para se legitimar como grande escritor, como grande poeta. Pascoaes fez da sociabilidade em torno de si, dos diplomas que conseguiu com sua educação liceal e universitária, e da herança que herdou de um núcleo

familiar pertencente a uma elite agrária e de muitas posses, meros adornos do seu pretenso destino de poeta. Com este movimento, inventou a si mesmo como “gênio”, como “escolhido”, e cada vez mais utilizava isso para explicar o seu devir artístico pretensamente “natural”.

O fato é que a vida de Pascoaes como poeta aldeão — eu acrescentaria, também, como patrão aldeão, embora essa parte ele tenha notadamente excluído dos seus versos — seria radicalmente diferente de sua vida como advogado na cidade grande:

(...)

A minha vida agora, nesta aldeia,
É ler os livros que mais amo e ouvir
Cantar os passarinhos.

Ver o outono que surge, envolto em brumas
E traz nas mãos de cinzas folhas mortas
E a lira de Camões...

E receita com lágrimas na voz,
Aos solitários montes que entristecem,
A elegia espectral do fim do mundo...

Quando a lua, entre os ramos do arvoredo,
Tem um perfil de prata e silêncio
E tem nos lábios um mortal sorriso;
E os seus cabelos brancos desprendidos
Envelhecem as nuvens e a paisagem (PASCOAES, 1997, p. 195).

Por que esse fascínio de Pascoaes pelas imagens literárias da morte, da solidão, da morbidez, das lágrimas, das “cinzas folhas mortas”? Esses temas não estão presentes apenas no poema que citei acima, mas atravessam grande parte de sua obra poética. Que “elegia espectral” é essa que repousa sobre esse fim de mundo? Este “fim de mundo” poetizado pelo poeta é na verdade esse mundo tradicional e rural português que vai se acabando. Pascoaes, ao retornar para as terras de sua infância, se sente também um

desterritorializado, pois essas terras estão feridas de morte. Camilo Castelo Branco — adorado e biografado mais tarde pelo próprio Pascoaes — em *As novelas do Minho*, publicadas entre 1875 e 1877, já manifestava uma certa desilusão com esse Portugal tradicional que vai desmoronando à sua frente:

Os fidalgos de terras vão-se acabando. Tenho pena e saudades. Aqui há trinta anos, com os brasões e apelidos das famílias heráldicas entre Vizela e Tâmega recompunha-se a história lendária de Portugal. Quem soubesse ler a simbólica das arrogantes armas encimadas nos portões das quintas, podia lecionar um curso de história pátria. (...) Em redor daqueles paços senhoriais pesava um silêncio triste e torvo. Era o luto de Portugal de D. João II e de D. Manuel. Cada portal bojava os seus granitos folhados de acantos, entre dois ciprestes; as legendas dos escudos denegridos e musgosos pareciam inscrições tumulares (BRANCO, 2020, p. 9).

Se essa “história lendária de Portugal” era recomposta pelas “famílias heráldicas entre Vizela e Tâmega”, a família Teixeira de Vasconcelos, habitantes de Pascoaes há gerações, estão aí inclusas na descrição de Camilo Castelo Branco. Assim como ele, Pascoaes também tem pena e saudade, afinal, um desses “fidalgos de terras” que vão se acabando é justamente a figura de seu próprio pai, dono de terras, Conselheiro e Par do Reino, presidente da Câmara de Amarante e governador civil de Viseu e do Porto. O desaparecimento desses “fidalgos da terra” significava a perda de poder e prestígio de sua própria família, e foi reflexo dessa aristocracia rural portuguesa que cada vez mais, notadamente entre os séculos XIX e XX, vai perdendo espaço e influência social, política e econômica para a burguesia das grandes cidades, como Porto e Lisboa. O que antes eram brasões de armas representando as mais nobres famílias portuguesas, segundo Camilo Castelo Branco, acabaram se tornando “inscrições tumulares”. Lembremos que Pascoaes se referiu a Portugal, em *Aos Lusíadas*, como um “grande mausoléu”. E é justamente neste

grande mausoléu que estão sendo depositados os restos mortais em decomposição desse Portugal do passado, do antigo regime, da monarquia, da tradição, do ruralismo e do Saudosismo.

Ao tentar reconstruir o que sobrara da casa, material e familiar, Pascoaes experimentaria, nos anos seguintes, a emergência e a ruína do seu grande projeto poético, filosófico e pedagógico: o Saudosismo. Eis aí a segunda ruína do poeta, o edifício de suas grandes esperanças, para si e também, segundo ele, para Portugal. À medida que testemunhava o colapso desse castelo de esperanças que era o Saudosismo, Pascoaes se converteu em uma figura progressivamente mais afastada na escrita e editoração da revista que ajudara a fundar em 1911. Nos primeiros três exemplares de *A Águia*, publicados entre janeiro de 1912 e junho de 1913, de fato existia um conjunto de escritores que aceitava a liderança de Pascoaes e compartilhava de seus mesmos princípios. Porém, a partir do quarto volume, o poeta do Marão se encontraria sozinho, notadamente desgastado pela prolongada batalha em torno do conceito de Saudosismo com o colega António Sérgio, que escreveu:

O Saudosismo representa, se me permitem a franqueza, uma ideia artificial e convencional da literatura. (...) Vocês teimam em ressuscitar o que não tem hoje condições de vida, obcecados pela ideia absurda de que certa maneira de certa época é uma maneira absoluta (...) Herculano poetou realmente no exílio; Soares dos Reis esculpiu na Itália o Desterrado, e foram ambos, pelas circunstâncias da sua vida, solitários. Porém vocês, meus amigos, criaturas alegres e sociáveis; pacatamente instalados na pátria amada, donde ninguém vos tira e onde vos amam todos; felicissimamente casados com as eleitas das vossas almas, ou em vias de matrimônio sem estorvos de maior, vocês, proprietários uns, professores ou filhos-famílias outros, vivendo todos em vida sem grandes lutas nem paixões -, de que raio têm saudades vocês todos, santo Deus? (SÉRGIO, 1913, p. 97-100).

Não irei adentrar na discussão entre Pascoaes e Sérgio, mas o fato é que a querela saudosista entre eles se estendeu ao longo de oito textos e se constituiu como uma das mais importantes — e deliciosamente irônicas, se permitem — trocas de ideias sobre o futuro português e sua relação com o Saudosismo. Impossível discorrer aqui, já que não se trata do objetivo deste capítulo, a leitura atenta e crítica deste conflito e de outras polêmicas que atravessaram a Renascença Portuguesa, pois seria necessário transpor as fronteiras de Portugal, já que os debates em torno do Saudosismo — e seu desenvolvimento no movimento da Renascença — teve uma grande aceitação em várias regiões da Península Ibérica, como na Galícia e na Catalunha, sem esquecer também da recepção que Pascoaes teve em Castela, onde fez palestras sobre o Saudosismo a pedido de Miguel de Unamuno.

O fato é que a partir de 1914, Pascoaes se empenha em direcionar a possível participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial como uma oportunidade para a ressurgência da nação. Entretanto, uma análise comparativa, feita por Paulo Motta Oliveira, entre esses textos e aqueles que o autor publicou durante o auge do movimento saudosista revelou que o poeta se esforçou para manter acesa uma chama que já havia se apagado há um certo tempo. A visão altamente otimista que caracterizava o movimento saudosista, em seu período de germinação nas páginas de *A Águia* — um movimento que, apesar de todas as dificuldades e frequentemente graças a elas, nutria a crença em um futuro grandioso para o decadente Portugal do presente — é transformada, em diversos desses escritos de Pascoaes, em uma forma de ver e dizer pessimistas. Nessa visão, o país se torna uma ausência, sendo convenientemente manipulado por várias forças políticas, enquanto todos desejam que Portugal se torne um espelho de sua própria insignificância (OLIVEIRA, 2006).

De acordo com Paulo Motta Oliveira, é justamente no interior dessa situação de falta de esperança, como uma última manifestação de um sonho que insiste em não morrer, é que se faz necessário interpretar o último texto de Pascoaes na segunda série de *A Águia*, intitulado *Aos Lusíadas*, no qual o apelo à participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial se transforma

em uma prece que anseia pelo surgimento de um milagre:

Ó Portugal, ó terra do meu berço,
Do meu corpo e da minha sepultura,
Quisera-te cantar em alto verso!

(...)

Oferecei à Pátria a vossa vida!
Sede hoje como fostes no Passado:
Alma de sacrifício não vencida!

(...)

Acorda, Portugal, do teu desmaio!
Que o nevoeiro da Lenda matutina,
Escureça, ribombe e gere o raio!

(...)

Portugal, esse grande mausoléu,
Deslumbrai-o, fazei-o estremecer,
Quebrai-lhe a fria tampa, à luz do céu!

Que à nossa pobre sombra a padecer,
Fantasma secular, enfim, regresse
O Dom Sebastião do nosso ser!

(...)

Que o vosso sangue brilhe em rubros laivos!
Correi à Guerra Santa, heróica gente!
Sede novos heróis! Santificai-vos!
Vivei na pura glória eternamente (PASCOAES, 1916, p. 57-61).

Apesar de enaltecer a pátria e esboçar o desejo de glorificar a nação portuguesa em versos, essa ambição só se concretizará se a nação superar o seu estado atual de decadência. Como podemos observar ao longo do poema, Portugal é constantemente caracterizado por adjetivos negativos e é mui-

tas vezes associado à morte. De acordo ainda com a análise de Paulo Motta Oliveira, estes versos refletem a passagem de *A Era Lusíada* onde os mesmos termos, tentação e aventura, são usados para descrever a missão anterior de Portugal. Isto destaca claramente a diferença entre os dois momentos no pensamento de Pascoaes sobre o seu povo e sua nação.

Sim: a alma lusíada tem de completar a sua obra iniciada com as Descobertas. O espírito da aventura, que é a Tentaçāo do Mistério, levou-a por entre o negrume lampejante dos temporais, através dos mares desconhecidos, por mares nunca de outrem navegados; e, no seu regresso à pátria terra, trazia nas mãos o globo descoberto. Eis a nossa dádiva ao género humano (PASCOAES, 1988, p. 173).

No trecho acima fica claro que Pascoaes espera que Portugal possa dar um novo contributo ao espírito humano, cumprindo assim a tarefa anteriormente iniciada, no passado. No poema anterior, porém, esse desejo parece muito mais contido: espera apenas que o país siga o exemplo dos franceses, que mantiveram acesos o sonho ardente pela pátria. Neste poema, Pascoaes anseia, mais uma vez, pelo regresso do passado, pelo renascimento daquelas virtudes heróicas que outrora caracterizaram esta nação e que agora já não existem.

Segundo Paulo Motta Oliveira, já não está aqui presente a confiança em si mesmo, uma das características fundamentais do discurso saudosista, que acreditava que Portugal trazia consigo as qualidades necessárias não só para o seu próprio renascimento, mas também para a renovação do mundo. Este texto, o último publicado por Pascoaes nesta série de *A Águia*, mostra-nos claramente que, para ele, naquela época, o Saudosismo, com todas as esperanças que este movimento depositou no país já não existia mais. Este mesmo tom desesperado, que se aprofunda, permeia outras obras do autor: *A arte de ser português*, cuja primeira edição foi publicada em 1915, *Os poetas Lusíadas*, publicada em 1919, e *A nossa fome*, publicada em 1923 (OLIVEIRA, 2006).

Nos primeiros seis volumes de *A Águia*, entre 1911 e 1915, ele mantinha uma certa esperança e a crença de que havia a possibilidade de conciliar o idealismo dos poetas com a realidade do país, acreditando que o primeiro poderia eventualmente influenciar o segundo, e justamente levar a uma regeneração através dessa influência. No entanto, agora essa certeza não está mais presente. Há, segundo ele, um abismo intransponível entre o grandioso sonho e a realidade social em que a nação está imersa. Como resultado, este livro não se dirige mais à nação, como muitas obras associadas ao Saudosismo fizeram, mas se concentra exclusivamente nos poetas que podem sentir-se isolados em sua própria solidão, sem “fome” (OLIVEIRA, 2006).

Ainda que em muitas de suas obras, Pascoaes tenha argumentado que a nação sofria com a ausência de uma alma, mantendo a crença de que essa alma poderia ser recuperada, já que ainda persistia, ele agora parece perceber que o país não apenas está desprovido de alma, mas também carece do desejo de tê-la novamente. Portugal é, tal qual no poema *Aos Lusíadas*, uma nação sem vida, um território onde nenhum desejo, por mais fervoroso que seja, assim como o de Pascoaes, poderá prosperar. Teixeira de Pascoaes poderia reedificar a casa — como assim o fizera tempos depois — mas o seu castelo de esperanças conhecido como Saudosismo desmoronou como um castelo de areia colapsando diante da maré alta.

Se o Saudosismo de Teixeira de Pascoaes desmoronou como tradição literária e filosófica, ele deixou restos em seus escombros que se tornariam rastros para a emergência de outros movimentos. António Quadros, filho de António Ferro, um dos principais nomes da política cultural do Estado Novo português, e da poetisa Fernanda de Castro, escreveu que o ano de 1915 foi “data-chave particularmente importante em tal demanda, porque a águia real da Renascença, nesse ano, deitou os ovos em diversas direções possíveis” (QUADROS, 1989, p. 84). O que, de fato, isso significa? O que ocorreu em 1915 que fez sintoma nas décadas posteriores na sociedade portuguesa?

Antes de chegarmos a 1915, lembremos que, tradicionalmente monarquista, o povo português viu surgir o regime republicano em seu país em 1910. O novo modelo político fez ruir nada menos que oito séculos

de regime monárquico em Portugal. Instalou-se na sociedade lusitana um governo de base democrática marcado também por tensões várias. Muitas das reformas promovidas pelo novo governo surgiram dentro de conflitos, correspondendo às expectativas de alguns setores da sociedade e agravando a relação com outros.

Lembremos também que com a emergência da República, em 1910, surgem pelo menos três tipos distintos de nacionalismo. O primeiro deles foi o nacionalismo lírico e neorromântico de Teixeira de Pascoaes e dos poetas da “Renascença Portuguesa”, Jaime Cortesão, António Correia de Oliveira, Augusto Casimiro, Mário Beirão, retratando um Portugal histórico, tradicional, firmado na interpretação da cultura portuguesa a partir das ideias de Teixeira de Pascoaes segundo o qual o futuro de Portugal reside no seu passado. O segundo foi o nacionalismo republicano positivista fundado na filosofia de Teófilo Braga, grande divulgador em Portugal da obra filosófica de August Comte; e o terceiro foi o nacionalismo monarquista de António Sardinha, do Integralismo Lusitano, o movimento que foi a grande herdeiro, embora não somente ele, do totalitarismo de Estado de Oliveira Salazar.

O fato é que em meio à transição conturbada da Monarquia para a República, dois grupos distintos se destacaram no país: o “Grupo conformista” e o “Grupo dos inconformados”. De tendência saudosista, o primeiro defendeu os ideais republicanos, embora o seu foco principal fosse mais a literatura do que a política, em um primeiro momento. Seus colaboradores se reuniam em torno da revista *A Águia*, editada pela Renascença Portuguesa, dirigida por Teixeira de Pascoaes. O segundo, o “Grupo dos Inconformados”, era comandado por António Sardinha, e o seu principal ideal era a volta da Monarquia, e seus idealizadores fundaram o “Integralismo Lusitano”.

Em 1915, Portugal teve três presidentes e cinco governos diferentes, sendo que as tomadas de poder nem sempre foram serenas, mas pontualmente acompanhadas por violência física. Os valores tradicionais do velho mundo português começaram a dissolver-se acentuadamente. Além dos conflitos nas colônias em África, a vida na metrópole tornou-se progressivamente

te mais violenta, os custos de vida cada vez mais elevados e em março de 1915 ocorreram assaltos a padarias devido ao aumento do preço do pão. Em 14 de maio, sucedeu uma das revoluções mais violentas na história portuguesa, que encheu as ruas principais de Lisboa de barricadas e metralhadoras e provocou, em apenas três dias, centenas de mortos e feridos, acabando por derrubar o governo de Pimenta de Castro (DIX, 2015).

A contradição entre a nova ordenação política instaurada pela Primeira República, revolucionando o sistema político e o aparelho de funcionamento do Estado, e a ordenação consuetudinária dos hábitos e costumes sociais gerou um caos cultural inédito em Portugal em que nenhuma corrente, tese ou princípio se revelou como dominante, nem mesmo a aceitação consensual do republicanismo entre largas camadas da população rural, que passivamente se subordinavam aos ditames de Lisboa, Porto e Coimbra. Com efeito, se politicamente o século XX começa em 1910 com a instauração da República, alterando de modo radical a estrutura do aparelho de Estado, culturalmente, por efeito retardado desta revolução política, o século começa na antevéspera do Sidonismo, mostrando o leque de possibilidades culturais que, inscritas na história de Portugal, serão desenvolvidas ao longo de todo o século XX. Digo culturalmente porque em 1915, ocorreram pelo menos três eventos culturais que fizeram, de certa maneira, sintomas na política portuguesa.

Primeiro, é publicada *Orpheu*, revista de Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, instauradora da modernidade literária portuguesa do século XX. Segundo, é publicado, a partir do que se discutia na revista *A Águia* desde 1911, o livro *Arte de ser português*, de Teixeira de Pascoaes, reinventando o tema da saudade e da identidade portuguesa, a partir de um conteúdo simultaneamente messiânico-providencialista e lírico-espiritualista, transformando este sentimento em um dos mais discutidos e problemáticos temas do pensamento português do século XX. Terceiro, é publicado o livro *O valor da raça*, de António Sardinha, obra determinante na construção ideológica do movimento do Integralismo Lusitano e, em parte, forte inspiração cultural do futuro Estado Novo.

Digo “em parte”, pois, a outra se deve ao nacionalismo saudosista cultivado por Teixeira de Pascoaes e a Renascença Portuguesa. Os “ovos deitados” da “águia da Renascença”, mencionados por António Quadros, foram justamente as heranças culturais que foram capturadas pelo discurso reacionário da extrema direita e atravessaram a política portuguesa em grande parte do século XX, notadamente durante o Estado Novo de António de Oliveira Salazar. Embora se declarasse como anti-salazarista e republicano, Pascoaes não conseguiu impedir que sua literatura e suas ideias fossem usadas como inspiração política e cultural durante os anos da ditadura de Salazar.

Em 1915, como mencionei anteriormente, Teixeira de Pascoaes e António Sardinha publicaram dois livros fundamentais da cultura portuguesa do século XX: respectivamente, *Arte de ser português*, escrito propositadamente para a educação dos jovens em liceus; e *O valor da raça*, dissertação apresentada a concurso de professor da Faculdade de Letras de Lisboa, no grupo de Ciências Históricas. São duas propostas culturais de teor nacionalista, efeito da reação cultural dos dois autores contra o estado político-social da recém conquistada República, cujas bases jurídicas se identificavam com uma forte influência estrangeira na organização legislativa e constitucional do estado português.

O porta-voz do Integralismo Lusitano, António Sardinha, e o Saudosista da Renascença Portuguesa, Teixeira de Pascoaes, ao exibirem um estilo e uma dinâmica diferentes, coincidem, assim, na deliberada intenção de construir um projeto de renascimento pátrio. Em ambos se verifica a rejeição do racionalismo, do empirismo e do cientismo excessivo. Ambos, de diversos modos, fazem uma interpretação de Portugal, através da literatura, centrada na afirmação de distinção da raça portuguesa. Na defesa da tradição secular de Sardinha e da Saudade lusíada pascoaesiana, há uma mesma apologia do nacionalismo. O respeito pelo passado cultural, rural e telúrico é, em ambos os autores, o responsável pela abertura ao futuro de Portugal como horizonte de esperança. Só que este futuro, imaginado, por exemplo, por Teixeira de Pascoaes como uma “democracia rústica e campestre” guiados por um povo agrícola e rural, resultou em um regime ditatorial e totalitário que durou 41 anos ininterruptos.

O ESPECTRO DE PASCOAES, ENTRE AS ASAS DA MAIS RAREFEITA POESIA

Domingo, 14 de dezembro de 1952. O vento frio, que trazia as notícias urgentes de mais um rigoroso inverno no norte de Portugal, já começava a açoiar as portas e janelas da casa de Pascoaes. Por volta das 21:20, os pulmões cansados e castigados pelo câncer, pediram trégua da vida para abraçar a morte. Depois dos últimos versos, eram agora os últimos suspiros de Teixeira de Pascoaes. O poeta morreu, morreu mirrado e seco, com a pele colada aos ossos. O estado de saúde de Teixeira de Pascoaes inquietava os seus familiares, desde o princípio de outubro. No dia 2 de novembro, data do seu aniversário, o poeta disse a alguém próximo o que havia falado a um médico: “Não me fale nisso. A morte leva-nos, mas não diz quando” (VASCONCELOS, 1953, p. 141). Acabou, porém, por aceitar em ser visto por um médico e mesmo em partir para o Porto de modo a ser tratado no hospital da Ordem do Carmo. A tosse, uma tosse constante que o obrigara a estar quinze dias sem dormir direito, prostrara-o por completo. Há mais de trinta anos que sofria de uma bronquite de fumador, a que nunca ligara a menor importância.

Agora, porém, a tosse incomodava-o e cansava-o: “recusou o café e o cigarro. A tosse redobrou de intensidade e nunca mais lhe consentiram que fumasse um único cigarro” (VASCONCELOS, 1953, p. 142). Tudo foi, apesar de ligeiras melhoras, inútil e o poeta acabou por regressar à aldeia de Gatão desejoso de passar os últimos dias entre os seus e sobretudo de ver da sua janela, a natureza tornada paisagem por ele — através de seus versos e de seu olhar — em que há muito se diluíra já e onde ainda hoje, pairando nela, sobrevive, como espectro. Segundo Leyla Perrone-Moisés, a partir da filosofia de Jacques Derrida³, “o espectro é o morto mal enterrado, que volta para

3 Jacques Derrida deixou-nos reflexões interessantes sobre o tema do espectro. Em “Espectros de Marx”, o filósofo apresenta o próprio Marx como um fantasma assombrando a modernidade tardia. Nesta obra, Derrida inau-

cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 65).

O espectro nos coloca em relação com um outro, de um outro tempo, que não está presente, mas não cansa de voltar, de aparecer, de ressoar. O espectro é uma figura que nos observa, nos vigia, nos olha. Para Derrida, o espectro é o que nos vem do passado, da tradição, e que deve ser acolhido para que se faça o trabalho do luto. Há aqui uma dualidade espectral interessante: ao mesmo tempo em que era perseguido e assombrado por espectros — a avó desfiando o rosário, o ressoar dos passos do avô, a imagem de Lucrécia a contar assombrações, e todo o bailado de imagens espectrais que extrapolaram os limites da casa e desfilaram pela ponte de São Gonçalo — Pascoaes vivia também como um espectro, em constante negação de seu próprio tempo, edificando por meio de sua literatura uma paisagem de resistência ao avanço da modernidade literária e da modernização conservadora que destruía, pouco a pouco, o que restava de seus sonhos infantis.

Minha pretensão neste texto foi mostrar que Pascoaes, ao divagar e reconstruir imagens literárias ao longo de sua extensa obra, elaborou uma forma muito particular de ver e dizer o espaço de Portugal em crise, de ver e dizer seus lugares afetivos e de referência. “Não há desejo sem trabalho da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 4), escreveu Didi-Huberman, a respeito de Walter Benjamin. É justamente neste jogo de tensão entre o desejo e a lembrança, entre o desejo e a memória ou o desejo de memória, que Pascoaes produzirá uma arqueologia de suas imagens espaciais, que se confundem em grande medida, com uma arqueologia da saudade de um Portugal tradicional, de um Portugal das aldeias, de um Portugal aristocrata e rural, que fora ferido de morte pela modernidade burguesa capitalista das grandes cidades.

Jorge de Sena, que já havia dito que Pascoaes era um “vento de lirismo desenfreado que devora tudo” (SENA, 1965, p. 10), visitou o poeta do

gura o que ele chamaria depois de “espectrologia”, uma reflexão sobre a relação dos vivos com os mortos, a questão da herança e da dívida.

Marão pouco antes deste falecer, e fez um relato potente e comovente de seu encontro com Pascoaes, que seria publicado posteriormente, em 1965, na introdução da antologia poética que ele organizou:

Completamente só (apesar de representar o papel de patriarca para os seus irmãos e sobrinhos), sem mulher e sem filhos que não teve nunca, e com o seu perfil escaveirado de velho sátiro aposentado, a casa sempre aberta a todas as invasões de hóspedes, a ponto de não saber-se ao certo quem lá estava vivendo, e rodeado dos mais heteróclitos e poeirentos objetos, Teixeira de Pascoaes manteve até o fim a confiança em si mesmo que, se lhe dera as asas da mais rarefeita das poesias, o fazia, na bonomia aparente do seu convívio risonho, um adversário temível, capaz de com a mais simples piedade cristã, perder um amigo com uma frase certa. Na humildade rebuscada da sua poesia, há muito desse orgulho imenso de quem, no fundo, acreditava menos nos homens que na humanidade, e não se sentia preso a nada senão àquele mundo de que, através dos séculos, ele acabara sendo o canto do cisne. Um cisne, porém, muito mais água do Marão que rouxinol bucólico (SENA, 1965, p. 20).

Sena resumiu bem o que foi Teixeira de Pascoaes em seu derradeiro momento: um canto de cisne de grandeza de uma aristocracia rural decadente que, junto a um Portugal que, em profunda crise social, econômica e política, repleto de espaços partidos e sujeitos desterritorializados, se esboroou no tempo. Pascoaes elaborou, no interior de sua arqueologia dos seus espaços saudosos, uma forma particular de ler e interpretar, mais do que qualquer outra coisa, a própria modernidade. E fez, de seu discurso saudosista, de seu dizer saudoso sobre Portugal e sobre seus espaços amados — a casa, a aldeia, a montanha — símbolos de resistência a uma modernização desenfreada que marcou a passagem do século XIX ao século XX e ao moderno processo de desterritorialização de muitos portugueses que tiveram que abandonar suas casas e seus lugares de referência.

A literatura de Pascoaes nasce e se estabelece, justamente, nesse momento de grandes transformações sociais, em um momento em que aristocracia rural portuguesa, da qual ele mesmo fazia parte, se sente completamente ameaçada pela emergência dos grupos burgueses nascidos nas grandes cidades. A literatura de Pascoaes, uma literatura saudosa, fez sintoma a partir do moderno processo de desterritorialização, onde as organizações tradicionais são desfeitas, lugares são destruídos, homens e mulheres são desenraizados de suas aldeias, de suas terras, de seus lares, justamente porque “é a lembrança da casa abandonada, esse gosto de mel e de lágrimas, que a palavra-mito dos portugueses surge” (LOURENÇO, 1999, p. 12), escreveu Eduardo Lourenço.

Em um movimento inverso, voltar para casa, regressar para a aldeia, significava, mesmo que fosse para viver na e em ruína, — seja de Pascoaes casa, seja do Pascoaes poeta — um gesto de sobrevivência desses lugares tradicionais que estão sendo dizimados pela desterritorialização e pelo avanço da modernização, notadamente na primeira metade do século XX. Pode-se dizer que a literatura de Teixeira de Pascoaes nasceu — desde de “Embryoes” incinerados no terreiro da casa — de uma grande angústia. A angústia de ver um Portugal que perdera seu protagonismo como grande potência colonial, embora seu espectro de colonizador ainda ressoe até hoje; angústia, ou talvez saudade, uma saudade de sabor romântico e garretista, sentida e narrada através da tentativa desesperada de tornar eterno aquilo que é efêmero, de tornar presente o que era passado, um passado português de glórias que se perdera depois da montanha, nas ondas de águas salgadas de um velho oceano azul.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BENEVIDES, Artur Eduardo. *Os Deltas do sono e o navegar das tardes em setembro: poesias*. São Paulo: Editora Scipione, 1988.

- BRANCO, Camilo Castelo. *Novelas do Minho V*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020.
- DIX, Steffen (org). *1915: o ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-china, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FRANCO, António Cândido. *A literatura de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: ICM, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. Seguido de Portugal como Destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. *Um oceano por achar*. Pascoaes, Pessoa e a questão nacional. In: Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 2, n. 2, 2006.
- PASCOAES, Teixeira de. *Aos Lusíadas*. In: A Águia, Porto, s. 2, v. 10, n. 56, 1916, p. 57-61.
- PASCOAES, Teixeira de. *A saudade e o saudosismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- PASCOAES, Teixeira de. *Marânus*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- PASCOAES, Teixeira de. *O Homem Universal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
- PASCOAES, Teixeira de. *Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- PASCOAES, Teixeira de. *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- POINSARD, Léon. *Portugal ignorado*. Estudo social, econômico e político. Porto: Magalhães e Moniz, 1912.

QUADROS, António. *A ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SENA, Jorge de. *Antologia*: Teixeira de Pascoaes. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

SERGIO, António. *Epístola aos saudosistas*. In: A Águia, número 22. Edições da Renascença Portuguesa. Porto: 1913.

VASCONCELOS, Maria José Teixeira de. *Os últimos dias de Pascoaes*. In: Vértice, nº 155, março de 1953.

Memória, oralidade e narração em *Manuelzão e Miguilim e Terra Sonâmbula*¹

Maria Schtine Viana

NO CONJUNTO DE SUA OBRA, o escritor antilhano Édouard Glissant apresenta valiosas contribuições a respeito das consequências do processo de formação cultural sofrido pelos povos submetidos ao sistema colonial implementado pelos europeus. Esse projeto literário não se restringe, então, ao âmbito apenas da literatura, mas abarca também aspectos geográficos, históricos e sociais. Nesse sentido, na concepção de sua vasta produção literária e teórica Édouard Glissant e outros autores antilhanos, como Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, incorporaram na criação de suas obras literárias elementos da tradição oral, como a importância da repetição, a modalização do discurso, a presença do maravilhoso e do sobrenatural, a história dentro da história e a participação do narrador como *paroleur*.

Esse projeto de escritura levou à consagração do termo *oraliturelle*. Palavra valise que comporta o oral e o literário, demonstrando que na produção dos escritores antilhanos esses dois elementos são indissociáveis. Dentro desse processo, o narrador é considerado um contador de histórias que, ao usar uma linguagem ambígua, forma e informa o coletivo. Nesse sentido, ocorreria uma resistência ao sistema escravocrata, à ideologia colonial e à desumanização, posto que esses narradores, donos

1 Algumas ideias apresentadas neste artigo já foram publicadas em: VIANA, Maria Schtine. Infância, oralidade e morte em *Campo geral e Terra sonâmbula*. Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras. São Francisco do Conde (BA), vol.3, nº2, p.107-119, jul./dez. 2023.

de uma dignidade secreta, permitiam aos ouvintes uma (re)apropriação da memória oral coletiva.

A despeito desse arcabouço teórico refletir a realidade imposta pelo projeto de colonização francês, vários conceitos utilizados por esses autores antilhanos são verificáveis também na produção de escritores de outros países, submetidos a processos de colonização, que utilizaram elementos da tradição oral para urdir suas obras, caso do brasileiro João Guimarães Rosa e do moçambicano Mia Couto. Portanto, é em diálogo com Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant que neste artigo estabelecerei uma relação entre memória, oralidade e narração nos livros *Manuelção e Miguelim* e *Terra sonâmbula*.

De acordo com Patrick Chamoiseau, o grande desafio dos escritores dos países formados a partir da experiência traumática da colonização que desejam incorporar os saberes da tradição em suas narrativas é perceber que a transição do oral para o escrito requer uma área de mistério criativo. Porque não se trata, de apenas passar do oral para escrito como se passa de um país para outro; nem se trata de transcrever a palavra como se fala, o que não teria grande interesse; trata-se de considerar uma criação artística capaz de mobilizar a totalidade que nos é oferecida, tanto do ponto de vista da oralidade como da escrita. (Cf. CHAMOISEAU, 1994, p. 157-8)

Essa passagem do oral para o escrito exige um intenso trabalho criativo, pois não se trata apenas de transcrever as histórias recolhidas da tradição oral, mas produzir um texto literário que mobilize os diferentes aspectos oferecidos justamente pela peculiaridade do processo de colonização, tanto do ponto de vista da oralidade, como da escrita. Para que isso ocorra, é preciso estar aberto às oposições e aos paradoxos conservados por essa amplitude de sentidos, que favorecem, inclusive, a criação de neologismos.

Entre as feridas mais drásticas desse processo a que foram submetidos os povos colonizados está justamente o afastamento dos povos originários de sua língua. E, nesse campo, a situação atinge um patamar mais substancial. No caso de Moçambique, recorte que nos interessa neste artigo, o processo é ainda mais complexo, devido às feridas ainda

latentes decorrentes das guerras pela independência, como bem sintetiza Fátima Mendonça:

A ficção narrativa [...] produzida nas duas últimas décadas pode ser lida à luz dessa herança e, no quadro da tendência geral do romance africano, torna-se o instrumento formal da reinvenção de uma cultura, de uma nova comunidade nacional, face à perda que a colonização representou. (2020, p. 71).

No caso brasileiro, é preciso também ter em conta que as línguas de diferentes etnias, tanto ameríndias como africanas, se entrelaçaram à língua dominante do colonizador português e soma-se a isso o fato de que a própria a Língua Portuguesa comporta também assimilações adquiridas de outras línguas durante o seu processo formativo.

A obra do escritor brasileiro João Guimarães Rosa indubitavelmente situa-se na vanguarda da narrativa contemporânea, mas paradoxalmente essa obra tão agudamente alinhada com a modernidade nutre-se de velhas tradições como as gestas dos cavaleiros feudais. Por exemplo, o tema central do romance² “A dama guerreira”, recolhido em Pernambuco

2 O termo romance aqui usado diz respeito a poemas em versos, geralmente rimados, cantados com o acompanhamento de um instrumento. “O motivo do romance geralmente era simples: uma história de amor, as façanhas de um herói em uma guerra, as aventuras vividas durante a navegação. Nessas narrativas sempre há muita ação e densidade dramática. Pouco se sabe sobre as origens dessa forma de canção lírico-narrativa. Alguns estudiosos acreditam que essa maneira de contar uma história por meio de versos cantados teve início no século XIV, possivelmente na Espanha. Os temas desses romances podem ter sido escritos originalmente como contos, que passaram a ser cantados pelo povo em forma de versos rimados, pois dessa maneira seria mais fácil decorá-los. Assim, os cantadores espanhóis perpetuaram não apenas muitas façanhas de seus reis e heróis, mas as aventuras de homens comuns como soldados e guerreiros. Da Espanha, o romance foi levado para Portugal, e os portugueses não apenas copiaram os versos espanhóis, como criaram outras

por Pereira da Costa, por volta de 1848, que narra as aventuras de uma jovem donzela que vai à guerra, tema comum na cultura de vários povos, está presente no romance *Grande sertão: veredas*. Nessa obra, Diadorim é uma jovem que se veste de homem e vai lutar como tal para vingar a morte do pai, Joca Ramiro. Então, alguns elementos da cultura medieval permanecem vivos na cultura brasileira, principalmente na cultura popular, e a matriz portuguesa, nesse caso, é inegável.

MEMÓRIA E ORALIDADE EM *MANUELZÃO E MIGUILIM*

Sabe-se que o mito (do grego *mythos*) pode ser entendido e estudado sob dois aspectos: como um estado de consciência do primitivo e como uma narrativa, cujo assunto está ligado à mentalidade primitiva. Portanto, de um lado está o fato, a crença; de outro, a narrativa, o conto ou lenda preservados pela tradição oral. Não poucas vezes, as narrativas podem ser vistas como uma maneira de explicar o mito. Nesse sentido, usa-se o termo mito para nomear as narrativas primordiais, usadas para esclarecer de maneira religiosa, poética ou mágica, aspectos relacionados a fenômenos aparentemente inexplicáveis da natureza, criados por determinado povo. Essas narrativas forneciam modelos para a conduta humana, por meio da preservação de um fato acontecido no tempo primordial. Por isso, as personagens mitológicas são seres sobrenaturais. Os rituais realizados periodicamente eram, e ainda são em algumas culturas, usados como uma forma de ritualizar periodicamente o mito.

histórias, inspiradas nos heróis e personagens locais. Durante a Idade Média, quando a ordem social e política se baseava nas atividades guerreiras e os chefes de família tinham que obedecer às ordens do senhor feudal, os romances eram muito usados para exaltar os feitos heroicos dos que partiam para a guerra. Portanto, não é de se estranhar que o tema da jovem que se veste de homem apareça em várias culturas. Em alguns lugares do Brasil o romance “A dama guerreira” é conhecido pelo título ‘O romance da donzela que foi a guerra’’. (VIANA, 2016, p. 16)

Nessas narrativas primordiais, repletas de ações significativas, o herói sempre respondia positivamente às provas que lhe eram colocadas, pois tinha como meta ajudar o coletivo. Pode-se dizer, então, que quando um herói como Ulisses partia de sua terra para lutar numa guerra e regressava vinte anos depois, ao retornar tinha como missão compartilhar com seus concidadãos o que aprendera em suas viagens. Assim, toda a odisseia por ele vivida era reinstaurada cada vez que um poeta contava suas peripécias.

Indo mais além, quando Homero imortaliza essas aventuras na famosa epopeia vivida pelo herói grego, seus leitores passam a ter acesso a esse papel civilizatório do mito, já que na *Odisseia* “Todos têm algo de humano e amável; nos seus discursos e experiências dominam o que a retórica posterior chamou de *ethos*. O trato mútuo dos homens que tem qualquer coisa de altamente civilizatório” (JAEGER, 1979, p. 39).

Com o decorrer do tempo, os temas míticos foram-se entretecendo com narrativas secundárias, com episódios da vida cotidiana, os acontecimentos foram-se distanciando do plano do divino, do espaço sagrado e do tempo primordial. O romanesco é resultante dessa dissonância entre o mito e as outras formas derivadas de narrativas primordiais. Nesse processo, a visão mítica do Universo totalizante, presente nas narrativas míticas, foi paulatinamente substituída pela visão romanesca, fragmentária, conflitiva do mundo.

Entrementes, se no princípio a sucessão de eventos míticos bastava para sustentar a sequência narrativa, com o decorrer do tempo os processos de encadeamento, justaposição, encaixe de episódios vão tornando as narrativas cada vez mais complexas.

Nessa linha de pensamento, posso me valer da síntese apresentada por Northorp Frye: “Os mitos de deuses imergem nas lendas de heróis; as lendas de heróis imergem nos enredos das tragédias e comédias; os enredos de tragédias e comédias imergem da ficção mais ou menos realistas” (1973, p. 57).

Na correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa já estabelece essa relação entre os contos folclóricos, fundamentais em

“Uma estória de amor” e “Campo geral”, novelas do livro *Manuelzão e Miguilim*, do ciclo *Corpo de baile*.³

“Uma estória de amor”: trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”. O papel quase sacerdotal dos contadores de estórias (Miguilim já era um deles) (ROSA, 2003, p. 91).

Não é novidade que João Guimarães Rosa indubitavelmente revolucionou a literatura brasileira, tanto no nível temático como linguístico, justamente porque toda a sua obra está intrinsicamente ligada ao universo do sertão, seja por retratar personagens inspiradas naquele *locus*, seja pela maneira como parte da linguagem dos habitantes locais para criar

-
- 3 A primeira versão de *Corpo de baile*, editada em dois tomos, veio a lume pela José Olympio, em 1956, mesmo ano da publicação de *Grande sertão: veredas*. Na folha de rosto é composto o título geral, *Corpo de baile*, e, entre parênteses, a indicação das sete novelas, procedimento adotado nos dois volumes. No índice do primeiro tomo, no qual os textos são classificados como “poemas”, as narrativas são apresentadas na seguinte ordem: “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Os três primeiros figuram no volume 1. No final do segundo tomo, é composto outro índice com a seguinte classificação: I. Gerais (Os romances) e II Parábases (Os contos). São elencados na primeira categoria: “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)” e “Buriti”. Portanto, “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” são denominadas parábases. Em 1960, as sete narrativas foram apresentadas em volume único, mantendo-se a ordem da primeira edição. A partir da terceira publicação, o conjunto é composto em três volumes autônomos, configurando *Corpo de baile* como subtítulo: 1. *Manuelzão e Miguilim* (1964) com “Campo Geral” e “Uma história de amor”; 2. *No Urubuquaquá, no Pinbém* (1965), composto por “Recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; e 3. *Noites do Sertão* (1965), contendo “Dão-lalalão” e “Buriti”.

seu estilo tão peculiar. Na composição narrativa do escritor brasileiro há uma presença explícita de gêneros orais, como a inclusão de ditados, aboios, poemas orais, cantigas, rezas, causos, os quais às vezes transcreve na íntegra e às vezes modifica substancialmente para dar vazão à sua urdidura ficcional.

Do ponto de vista gramatical, só para ficar em alguns exemplos, Rosa aproveita procedimentos de prefixação e sufixação comuns na fala; usa a pontuação em desacordo com o padrão normativo; constrói orações contrariando as conexões da lógica linguística, para dessa forma criar uma língua própria com uma expressividade brutal. O foco narrativo também é fundamental nesse processo:

O autor e as personagens nunca são completamente distintos. Usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquela passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano. Tal praxe não somente não conduz à limitação do registro das notações, mas, por um milagre de arte, confere-lhe amplitude raras vezes atingida em qualquer literatura (RÓNAI, 2020, p. 50).

Em “Campo geral”, grande parte do narrado ocorre no espaço da casa, onde Miguilim mora na companhia da mãe, do pai, dos irmãos, Dito e Tomezinho, e das irmãs Chica e Drelina. Trata-se, portanto, de uma estrutura familiar bastante comum no Brasil do sertão mineiro, pois além de outros membros da família nuclear, também ocupam o mesmo espaço, a tia-avó de Miguilim, a vó Izidra, e o Tio Terez, irmão do pai do menino-protagonista.

Narrados na terceira pessoa, todos os conflitos familiares são vividos a partir do ponto de vista de Miguilim, que, como toda criança, nutre curiosidade aguçada pelo que o cerca. A ação transcorre por um período aproximado de dois anos, mas lampejos de memória trazem reminiscências da primeira infância.

Nessas aturdidadas lembranças são frequentes as experiências de quase morte, ocorridas não apenas onde agora vive no tempo em que trans-

corre a narrativa, mas também por meio de recordações recorrentes do local onde nascera, um lugarejo denominado Pau-Roxo. Lembra-se, por exemplo, que, bem pequeno, fora ferido por uma pedra atirada por um menino maior. Em um ritual místico, é banhado com sangue de tatu, para ser livrado da morte.

Isso leva-me a pensar em outros estados de quase morte enfrentados por Miguilim, em que aspectos da tradição popular são retomados. Um deles ocorre quando, engasgado com um ossinho de frango, sente que vai morrer e roda o prato na mesa, uma simpatia que certamente aprendera com os mais velhos:

[...] mais de repente ele já estava em pé em cima do banco, como se levantou, não pediu ajuda a Pai e Mãe, só num relance ainda tinha rodado o prato na mesa – por simpatia em que alguma vez tinha ouvido falar – e, em pé, no banco, sem saber de seus olhos para ver – só o acima! Se benzia, bramando: -- Em nome do Padre, do filho e do Espírito Santo!... — (ele mesmo estava escutando a voz, a força; e uma coragem de fim, varando tudo, feito relâmpagos) (ROSA, 2001, p. 45-46).

Em outra passagem, Miguilim acredita que está muito doente, fica acamado por vários dias. Finalmente, é examinado por Seo Deogracias, que fora enviado ao local pelos donos das terras cultivadas por seo Berno, pai do menino, para cobrá-lo pelo arrendamento das terras. Homem de muitos ofícios, seo Deogracias é também curandeiro e prescreve algumas ervas para livrar Miguilim de uma suposta icterícia.

Seo Deogracias em momento algum atesta que Miguilim está realmente acometido por essa enfermidade. Todavia, o menino, impressionado com o que dissera o curandeiro, fica irrequieto e angustiado, certo de que está muito doente. Chega a fazer um pacto com Deus, determinando o prazo de dez dias para curar-se de vez ou morrer. Esmera-se em comportar-se bem neste período e se despede de todos da família em pensamento. No décimo

dia, a família recebe a visita de outro curandeiro, seo Aristeu, que, com suas palavras benfazejas, tira Miguilim daquele suposto estado de doença.

Quando seo Aristeu consegue demovê-lo da ideia de que está prestes a morrer. A maneira como utiliza versos para tirar Miguilim daquela melancolia, é um bom exemplo de como o escritor inclui na narrativa elementos, certamente inspirados na tradição oral, mas utilizados de uma forma bastante criativa e peculiar:

– Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:
... Eu vou e vou e vou e volto!
Porque se eu for
Porque se eu for
Porque se eu for
hei de voltar...
E isto se canta bem ligeiro, em tirado de quadrilha (ROSA, 2001, p.78-79)

Se até então a relação de Miguilim com a morte era apenas imaginária, algumas páginas depois de sua suposta cura, seu irmão predileto, Dito, padece durante dias com dores atrozes, em decorrência de um corte no pé, que o levará à morte prematura. O desaparecimento desse irmãozinho provoca em Miguilim dor tão profunda que algum tempo depois ele adoece verdadeiramente.

Os versos entoados por seo Aristeu na primeira visita parecem sinalizar que a volta ali indicada é a dele própria, pois é novamente por meio de sua alegria e de um favo de mel, que desta feita traz consigo, que o curandeiro entoa novos versos encantatórios, contribuindo para que a saúde do menino seja restabelecida. Depois dessa cura, sempre que pensava em seo Aristeu vinha em Miguilim a vontade de contar uma história: “Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu (ROSA, 2001, p. 115).

Portanto, no decorrer da narrativa fica claro que são as experiências de quase morte que fazem do menino Miguilim contador de histórias. Por certo, fora preciso beber um golinho de velhice para que pudesse dar conta do narrável.

O enredo de “Uma estória de amor”, segunda narrativa do livro *Manuelzão e Miguilim*, transcorre durante os três dias de uma festa, organizada no mês de maio, para marcar a inauguração de uma capela para Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, erguida nas proximidades do local onde fora enterrada a mãe de Manuelzão, dona Quilina, para honrar sua memória.

Por ter sido inspirada no vaqueiro Manuel Nardy, o condutor da célebre boiada, da qual Rosa participou em 1952, os estudos sobre “Uma estória de amor”, geralmente, tomam como tema central a personagem Manuelzão. Entretanto, o que me interessa neste artigo é destacar a participação do narrador como *paroleur*, representado por duas figuras fundamentais nessa narrativa: Joana Xaviel e o velho Camilo.

As atuações desses dois narradores, por meio dos quais outros enredos são incrustados na narrativa central, exemplificam o que escreveu Wolfgang Kayser sobre narração: “A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do ‘narrar’. Há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário para ambos” (1976, p. 212). Essa tríade: acontecimento, público e narrador prevalece explicitamente em “Uma estória de amor”.

A primeira narradora, Joana Xaviel, é mantida no resguardo da cozinha, tendo mulheres como sua audiência preponderante. Manuelzão ouve suas contações porque não consegue dormir, encontra-se deitado no quarto ao lado desse cômodo da casa. O segundo narrador, seo Camilo, por sua vez, paulatinamente, recupera sua capacidade de narrar, por isso, desempenha um papel muito diferente do de Joana Xaviel, que não apenas se assenhora da sua posição de contadora com desenvoltura, já na noite do primeiro dia da festa, como também subverte o desfecho de narrativas conhecidas pelos ouvintes.

Um dos contos narrados por ela é tema recorrente no bumba-meu-boi. Trata-se de auto popular, que acontece em várias regiões do Nordeste

e Norte do Brasil, ainda na atualidade. Em cada lugar, a festa é de um jeito e recebe uma designação diferente, mas a história que envolve o folgado é a mesma com pequenas variações.

Catirina, a mulher do escravizado, pai Francisco, está grávida e deseja comer a língua do boi preferido do fazendeiro. No intuito de atendê-la, o marido rouba o boi e o abate. Ao constatar o desaparecimento do seu animal preferido, o fazendeiro e outras pessoas da comunidade se empenham em ressuscitar o boi morto. Ao ritmo de vários instrumentos de percussão, como chocalhos e tambores, entram em cena os caboclos que conseguem reanimar o animal. Ao saber o motivo da morte do boi, o fazendeiro perdoa Pai Francisco e todos os participantes dançam para comemorar o renascimento do animal.

Em algumas encenações da morte do boi, aparece também o capitão-do-mato, que era contratado para procurar os negros escravizados que fugiam. No bumba-meu-boi ele é capturado pelos negros. Amarrado, é humilhado na frente de todos. Nessa brincadeira, a situação se inverte, já que os escravizados aproveitavam para se vingar desse personagem que, na realidade, os aterrorizava. O português é representado pelo dono da fazenda e os negros escravizados, por pai Francisco, Catirina e outros figurantes. Já a participação indígena, acontece no final do auto, com a entrada dos caboclos, usando cocares de pena e tocando maracás, usados para ressuscitar o boi. Nessa festa alegórica, tradicionalmente há uma representação explícita de dada realidade social, envolvendo, português, negros e indígenas.

Ao contar esse enredo, inspirado em um auto folclórico, Joana Xavier inclui outros personagens, como os filhos do vaqueiro, que inicialmente não querem que Destemida –, nome que Catirina recebe nessa versão recontada por ela –, mate o animal, mas depois se deliciam com a carne da vaca. A mulher do vaqueiro envenena a mãe do fazendeiro rico, para que ela não revele a verdade sobre a morte da vaca e lança fogo no corpo da defunta, não sem antes lhe roubar as alfaias. Joana altera também o final, já que, diferentemente da narrativa do bumba-meu-boi, Destemida não é castigada, contrariando a expectativa da audiência.

A trama da festa é contada por meio do discurso indireto livre e fragmentos da vida pregressa de Manuelzão, que são afetados pela narração dos contadores, são resgatados. No primeiro caso, ele é obrigado a ouvir o que Joana Xaviel conta por que não consegue dormir, mas é justamente nesse estado de repouso que pode refletir sobre sua própria condição de homem solteiro, sobre seu amor interdito pela nora e lutar contra emoções conflitantes que a presença de Joana Xaviel provoca, ora de sedução ora de repulsa.

Os contos maravilhosos estão diretamente relacionados à cultura popular e, ainda que tenham recebido um tratamento literário depois de coligidos da tradição oral, mantêm características próprias da Literatura Oral. O enredo, geralmente, apresenta uma organização linear, mais próxima da ordem da narrativa oral, em que se respeita a cronologia e a ordenação dos fatos (começo, meio, fim) e o princípio da causalidade, aspectos observáveis na narração de seo Camilo. Além disso, antes de terem sido coligidos da tradição oral, por meio da qual um fato antigo foi mantido na memória de um povo, essas narrativas eram anônimas. Evidente que uma narrativa, assim como um movimento, posteriormente incluído em uma dança popular, ou uma trova, cantada de memória pelos cantadores, tiveram um criador em algum momento de um passado remoto, mas essa autoria perdeu-se, permanecendo na memória coletiva apenas elementos fundamentais, que permitem sua prevalência sobre o tempo.

Em seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso*, Propp defende que as premissas materiais e econômicas determinam o surgimento e a persistência dos rituais, fonte primária das narrativas folclóricas e, particularmente, do conto maravilhoso.

O conto maravilhoso é uma totalidade em que todos os assuntos estão ligados e condicionados entre si. Por isso, essas narrativas não podem ser estudadas de maneira isolada. É preciso relacioná-las com um conjunto de contos. Isso implica que, ao se estudar essas narrativas primordiais, é fundamental pensar sistematicamente na relação entre conto e rito, para se estabelecer paralelos com a História de determinado povo ou região. Dito de outra forma, ao analisar um conto, é preciso confrontá-lo com os

costumes de dada cultura, para determinar a qual rito remonta tal motivo e quais relações o rito e o motivo guardam entre si. Propp defende que há uma poética histórica dos gêneros folclóricos, portanto, o folclore pode ser a “pré-história” da literatura.

Essas narrativas míticas forneciam modelos para a conduta humana, por meio da preservação de um fato acontecido no tempo primordial. Por isso, as personagens dos mitos são seres sobrenaturais. Mircea Eliade faz um bom paralelo entre mitos e contos de fadas quando afirma: “Embora os protagonistas dos mitos sejam geralmente deuses e entes sobrenaturais, enquanto os dos contos são heróis ou animais miraculosos, todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo cotidiano” (ELIADE, 2019, p. 22).

Podem-se constatar várias semelhanças entre a narração de seo Camilo e a *História do boi misterioso*, do paraibano Leandro Gomes de Barros, publicada em cordel, em 1901. O Boi Misterioso que figura nesse cordel não é pego por nenhum vaqueiro e muitos desistem de campear justamente por serem derrotados nessa tentativa, como na narração do velho Camilo.

Entretanto, diferentemente da narrativa rosiana, nesse cordel apresenta-se a origem desse boi, nascido da vaca Misteriosa, fadada por duas mulheres que montavam um touro negro. O coronel dono da fazenda, de nome Sezinando, sabendo disso pela boca de um onceiro, que assistira ao encontro da vaca com as mulheres misteriosas, determina que a mantenham no pasto, mas que dela não tirassem o leite. No cordel há referência explícita à seca que assolou a região Nordeste do Brasil, nos anos de 1824-1825, determinando a morte de rebanhos inteiros e coincidindo com o sumiço da vaca Misteriosa e seu retorno à fazenda para dar à luz o bezerro de pelagem negra, como a do touro negro que a fecundara. Portanto, o cordel de 1901 apresenta dados históricos que me permitem inferir que a narrativa transcrita para o cordel pode ter circulado muito antes entre os cancioneiros analfabetos até ser coligida por Leandro Gomes.

Nesse cordel, o filho de um fazendeiro de Minas apresenta-se para a vaquejada e, como o vaqueiro do enredo apresentado por seo Camilo, re-

cusa-se a receber paga pelo seu trabalho, mas é derrotado pelo boi e encontrado ao lado do cavalo, que ficara inutilizado. Nesse ponto do cordel, ele recebe um outro cavalo das mãos do fazendeiro. É só depois de domar o cavalo Perigoso que o cavaleiro de Minas é nomeado: Sérgio. A perseguição ao Boi Misterioso persiste, mas o vaqueiro mineiro não consegue capturá-lo; cabisbaixo, volta para a casa paterna, mas continua a se corresponder com o fazendeiro Sezinando. Passados dezesseis anos, em um festejo de São João, o Boi Misterioso reaparece. Na fazenda também chega Sérgio, alegando ter recebido recado enviado pelo coronel, que explica ao recém-chegado que não havia mandado mensagem alguma, pois acabara de saber do reaparecimento do animal. Decidido a vencer o Boi Misterioso, o fazendeiro reúne cinquenta e nove vaqueiros, mas apenas um outro vaqueiro misterioso, que se recusa a dizer o nome, consegue subir em um oiteiro no rasteio do animal, até que chegam a uma encruzilhada onde o boi foi obrigado a entrar; nesse momento, ele é desencantado:

Mas o boi chegando perto
Não quis enguiçar a cruz
Tudo desapareceu,
Ficou um foco de luz
E depois dela saíram
Uma águia e dois urubus [...]

Julgam que a águia era o boi
Que quando na terra entrou
Ali havia uma fada
Em uma águia o virou
O vaqueiro e o cavalo
Em dois corvos os transformou (GOMES, 2004, p. 50).

Há nesse cordel a representação da disputa entre vaqueiros de São Paulo, Minas e Nordeste, e o fazendeiro chega a contar que o cavalo Perigoso já matara dois vaqueiros do Piauí, região famosa pela destreza de seus vaqueiros. Nesse sentido, o cordel originalmente apresenta essa disputa entre

vaqueiros de diferentes regiões do Brasil. Aspecto verificável também em “Uma estória de amor”. Cabe lembrar que os boiadeiros, Simão e Januário, demoram a chegar para a festa, organizada por Manuelzão, justamente por terem se encontrado com o vaqueiro goiano Uapa, considerado o rei de todos os boiadeiros. Ademais, o narrador apresenta o nome dos vaqueiros, de Antônio a Zuza, como na estrutura do ABC, e no cordel de Leandro Gomes quadras são criadas para nomear vários destemidos vaqueiros e os cavalos usados no campeio em busca do Boi Misterioso.

Na obra *Morfologia do conto*, Vladimir Propp, empenhado em caracterizar os elementos que poderiam ser encontrados em narrativas primordiais, sugere que as ações das personagens seriam o elemento-chave dessa caracterização. Na narração de seo Camilo, o vaqueiro misterioso, que se recusa a dizer o nome próprio, aparece determinado a vencer o Boi Bonito na fazenda-reinado e o rei oferece como recompensa a mão da filha e dinheiro ao herói. Para realizar o desafio e capturar o Boi Bonito, o forasteiro recebe um objeto mágico, nesse caso, um cavalo veloz, que por ele é domado. Outra função apontada por Propp é o confronto direto entre o herói e o antagonista. Essa luta contra o opositor hostil pode se dar de várias maneiras: pode haver uma luta contra um gigante, um oponente armado ou um dragão. Pode ser proposto um desafio linguístico, a decifração de um enigma, por exemplo. Há casos também em que o herói é desafiado para uma competição: é o caso da vaquejada, proposta pelo rei-fazendeiro. Inúmeros obstáculos são colocados no percurso do vaqueiro Menino durante o torneio montado para capturar o Boi, mas ele sempre consegue fugir com a rapidez de um raio, montado no cavalo por ele já adestrado.

Várias funções do conto maravilhoso podem ser observadas na narração de seo Camilo, mas é justamente no final da narrativa que Rosa subverte as características do conto de fadas. O vaqueiro recusa as riquezas e a mão da filha do rei-fazendeiro e pede que o Boi Bonito possa pastar em liberdade.

Se no decorrer da narrativa, seo Camilo vai se reapropriando dos saberes que já pensava ter esquecido, como declamador de quadras e narrador e por meio do que narra contribui para que Manuelzão ganhe for-

ças para conduzir uma boiada no término da festa; seo Aristeu se coloca como um modelo a ser seguido, ao ensinar a Miguilim como encontrar em si mesmo a fonte de alegria ao inventar enredos para se proteger dos conflitos do mundo adulto.

Em “Campo geral”, seo Aristeu, ao ensinar a Miguilim o seu ofício de contador e outras possibilidades de lidar com as tristezas advindas da realidade, o ajuda a superar os traumas vividos nos primeiros anos de vida. Portanto, a importância dos mestres contadores, evidente em “Uma estória de amor”, já está latente em “Campo geral”.

Entretanto, outra narradora experiente também contribui para o processo de construção de Miguilim como contador: Siárlinda, a mulher do vaqueiro Sáluz. Ela compartilha os contos de fadas que conhece para as crianças da casa quando faz suas visitas. Em seu repertório, estão estórias como *A Moça e a Bicha Fera*, *O Papagaio Dourado*, *A Gata Borracheira* e *O Rei do Mato*.⁴ Esses contos, e mesmo as estórias criadas por Miguilim, não são integrados na narrativa, como acontece na parábase, onde os enredos são apresentados e até modificados pelos narradores.

Se, em “Uma estória de amor”, seo Camilo recupera paulatinamente sua capacidade de narrar, que em certa medida acontece no final da novela, e a estória mítica que conta contribui para o fortalecimento anímico de Manuelzão; no romance precedente, os conflitos familiares são apresentados do ponto de vista de uma criança, com grande sensibilidade e capacidade imaginativa, que se recupera de estados de quase

4 Esses contos de fadas são recorrentes no Brasil e alguns foram recolhidos da tradição oral por Silvio Romero, no final do século XIX e publicados na antologia *Contos populares do Brasil*. O conto “Papagaio Dourado” pode referir ao conto “O papagaio de Limo Verde”, e o “Rei dos Peixes” pode ser uma versão do conto “O pescador”. “A Moça e a Bicha Fera”, possivelmente, é uma versão de “A Bela e a Fera”, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. No Brasil, versões do conto “Gata Borracheira”, tanto de Charles Perrault como dos irmãos Grimm, foram bastante difundidas, inclusive, graças às traduções realizadas por Monteiro Lobato, na década de 1930.

morte quando aprende a recitar quadras e narrar com pessoas experientes, como seo Aristeu e Siárlinda.

MEMÓRIA E ORALIDADE EM *TERRA SONÂMBULA*

O romance *Terra sonâmbula* é construído em dois tempos, aspecto bem demarcado já no índice como um indicador de leitura. Em onze capítulos retrata-se a viagem do velho Tuahir e do miúdo Muidinga; em outros onze, acompanha-se o percurso de Kindzu, nos cadernos por ele escritos. O tempo narrativo, relatado nos cadernos, contextualiza fatos ocorridos durante a guerra de independência; enquanto o tempo transcorrido durante a perambulação de Muidinga e Tuahir, ocorre durante a guerra civil.⁵

No primeiro plano narrativo, há capítulos curtos como “A lição de Siqueleto”, “O fazedor de rios”, “As idosas profanadoras”, que podem ser lidos como contos, histórias dentro da história. Procedimento verificável também nos cadernos de Tahuir, pois além da própria trajetória do autor dos registros desde a infância até sua partida de casa, acompanha-se a vida de

5 A luta pela independência de Moçambique foi liderada pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), criada em 1962. A data fixada para a independência foi 25 de junho de 1975. Após essa data, uma frente provisória foi instituída, tendo Samora Machel, dirigente da Frelimo, como presidente. Entretanto, facções de colonos portugueses de extrema-direita e soldados europeus e africanos organizam-se em grupos armados com o objetivo de impedir a vitória da Frelimo. Originalmente chamado Mozambique National Resistance (MNR), o principal partido de oposição, Resistência Nacional Moçambicana (Remano), apoiado pelos países segregacionistas que fazem fronteira com Moçambique, apesar de já ter protagonizado ataques no interior do país no ano de 1978, só passou a ser considerado uma ameaça importante na década de 1980. O objetivo da Remano seria desestruturar o processo de construção nacional conduzido pela Frelimo, que então já havia adotado a teoria marxista-leninista como referencial condutor de sua política interna e externa. Essa sangrenta guerra civil perduraria até 1992. (Cf. VISENTINI, 2012, p. 91-94).

outras personagens, como a história de Farida, mulher por quem Kindzu se apaixona, e a trajetória do indiano, Surendra.

Por meio das leituras, sempre noturnas, compartilhadas em voz alta por Muidinga com o velho Tahuir, conheceremos a família de Kindzu, “nome que se dá às palmeritas mindinhas” (COUTO, 2012, p. 23). Recebera este nome porque o pai pescador gostava de beber sura, o vinho extraído dessas palmeiras. Esse pai, que vestira fato e calçara sapatos no dia da Independência do país e nomeia o filho que está para nascer de Vinticinco de Junho, em homenagem à data histórica, perde paulatinamente o juízo devido à pobreza que assola a família durante a guerra civil. Ao imaginar que Junhito poderia ser morto pelos bandos, o pai veste-o com penas, para que se assemelhasse a uma galinha, e mantém-no preso no galinheiro, de onde, certa noite, desaparece. No final do romance, em sonho, Kindzu vê Junhito cercado pelo colono Romão Pinto, Assane, Antoninho e os milicianos, que intentam tirá-lo a vida. Uma alegoria do que acontecera com o próprio processo de independência do país.

Ao se ver trajado como um guerreiro naparama, vem a Kindzu a ideia de que precisa de um pouco de infância e canta as cantigas de embalar que aprendera com a mãe, a última ponte de Junhito com a família:

Enquanto eu cantava ele se foi vertendo toda gente, completamente Junhito: A seu lado, como se chamada por meu canto, minha mãe apareceu segurando uma criança em seu colo. Chamei mas eles nem pareciam ouvir. Junhito colocou a mão aberta sobre o peito e depois fechou as duas em concha. Me agradecia. Acenei uma despedida e ele, segurando minha mãe pelo braço, desapareceu nas infinitas folhagens (COUTO, 2012, p. 339-340).

A metáfora da estrada morta, lugar onde menino e velho encontram abrigo nos destroços de um machimbombo que fora incendiado, sintetiza não só a situação das duas personagens, mas de um país. É pelo

caminhar que o andarilho sente a terra e comunga com ela, mas Miudinga e Tuahir não caminham e quando o fazem é para andar em círculos, voltando sempre para os destroços do ônibus. Quase nunca saem da estrada, encalhados em um meio de transporte que já não pode circular. A estrada esteriliza a terra. “Ela pertence ao mundo da ordem, do tempo cronológico, da otimização, da racionalização, pertence ao mundo além-mar” (DAMATO, 1995, p. 229).

As trilhas, por sua vez, são caminhos naturais: “resultam da acumulação, da repetição dos passos ao longo dos anos, das marcas, deixadas por aqueles que as percorrem num processo silencioso e repetitivo de apropriação.” (DAMATO, 1995, p. 224). É quando ousam percorrê-las que Muidinga e Tuahir se encontram com outras personagens, como o velho aldeão Siqueleto, que os prende em uma armadilha, com a intenção de os semear para repovoar sua aldeia. Apesar da idade avançada e do cansaço que só lhe permitia abrir um olho de cada vez, Siqueleto tinha uma certeza: a única maneira de ganhar a guerra era ficar vivo, sente-se árvore e acredita que se semeasse o velho e o menino povoaria sua aldeia deserta.

Tuahir tenta persuadi-lo contando-lhe uma história, mas não consegue demovê-lo da ideia. Muidinga risca no chão o nome do aldeão e “O velho desdentado se levanta e roda em volta da palavra. Está arregalado. Joelha-se, limpa em volta dos rabiscos. Ficou ali gatinhoso, sorrindo para o chão com a boca desprovida de brancos” (COUTO, 2012, p. 111). Decide, então, libertar seus prisioneiros.

Portanto, é a partir da percepção de que a palavra narrada pode ser preservada por meio da escrita que Siqueleto resolve libertar os prisioneiros, não sem antes exigir que Muidinga grave o nome próprio, “Siqueleto”, no tronco de uma árvore, para que ela seja a parteira de outros homens e a aldeia seja repovoada.

Ainda que o poder da palavra escrita tenha determinado a liberdade do velho e do menino, na sequência, temos a intervenção do maravilhoso, do sobrenatural: Sequeleto enfia o dedo nos ouvidos e se esvai em san-

gue, definhando até tornar-se uma semente. Uma semente regada com seu sangue semeará uma aldeia imaginada. Uma alegoria que explicita a ideia de que a construção da nação moçambicana se deu por meio de uma independência conquistada com muito sangue.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Agamben (1999), “Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra”. O exemplo dado pelo filósofo para ilustrar tal estado é justamente o caso “daqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente”. Claro que não morreram nem se libertaram do fato de que não são imortais, libertaram-se da representação da morte e dessa experiência trouxeram “muitas histórias e muitas belas fábulas sobre a vida. (p. 29). Isso leva-me a pensar não apenas na morte de Dito, o sabido portador da palavra, “que já sabia, mas não sabia antes que sabia” (ROSA, 2001, p. 142), mas nos estados de quase morte enfrentados por Miguilim, que ocorrem por quatro vezes na curta vida de um protagonista de apenas oito anos, duas das quais recapituladas pela memória.

Somente no final de “Campo geral” saberemos que o menino Miguilim era míope e ao ter a visão ampliada, graças aos óculos do doutor José Lourenço, que detectara sua miopia e o levará dali para a cidade para estudar, tem uma outra percepção de tudo que o cerca. Simbolicamente, ao passar a ver o mundo filtrado por lentes, se despede também daquela infância, quando, por não enxergar o mundo como os adultos da família, podia reconstituir a realidade à sua maneira. O criador de histórias que fora, será levado dali para dominar a palavra escrita, partirá da oralidade para o mundo escrito.

Muidinga, por sua vez, depois de ser salvo por Tahuir de uma cova coletiva, onde fora atirado com outras crianças já sem vida, paulatinamente, recupera a saúde, reaprende a andar e relembra não fatos da sua vida pregressa, mas a capacidade de ler. Graças a essa habilidade reconquistada pode

compartilhar com o velho companheiro de estrada as histórias registradas nos cadernos, encontrados junto ao corpo de Kindzu, nas proximidades dos destroços do ônibus.

Um procedimento importante da tradição oral é a acumulação. Entenda-se por acumulação a apropriação da realidade imediata por meio da repetição. Acumular e repetir são processos de uma poética de duração, elementos caros ao pensamento de Édouard Glissant. Esse recurso é utilizado por uma comunidade para impedir a intervenção, às vezes fatal, de outra cultura, cujo poder advém de uma dominação mais ampla (econômica ou política). Portanto, a acumulação seria a forma encontrada por determinada comunidade para garantir a sobrevivência de seu próprio espaço cultural (Cf. DAMATO, 1996, p. 230).

A história dentro da história é uma marca da acumulação. Como vimos, esse recurso é bastante observável tanto em “Uma estória de amor” como em *Terra sonâmbula*. Muitos destinos se entrecruzam no romance de Mia Couto. Não apenas por meio dos fatos contados pelos poucos transeuntes que circulam pela estrada-morta e pelas trilhas por onde o menino e o velho circulam, mas também nas páginas lidas por Muidinga nos cadernos escritos por Kindzu.

Se, de acordo com Lyotard (1993), o rastro indeterminado de “uma infância persiste mesmo na idade adulta” (p. 102), e se a morte é o limite, e por excelência aquilo que tentamos adiar, no romance *Terra sonâmbula*, o circuito se fecha quando o velho Tuahir, à beira da morte, pede que Muidinga o coloque em um barco e o empurre para o mar, pois não quer morrer na terra estéril, mas cercado pelas águas, embalado por infinitas fantasias, acreditando que: “Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo” (COUTO, 2012, p. 317).

Nessa embarcação está gravado “Taímo”, nome do pai pescador de Kindzu. Muidinga percebe a coincidência, e o leitor recebe um sinal de que, finalmente, as duas histórias se cruzarão, como o delta de um rio. E no epílogo do caderno, o círculo se fecha, como se voltássemos para a cena inicial, quando alvejado nas proximidades do machimbombo, Kindzu avista

um miúdo com seus cadernos nas mãos e grita por Gaspar, nome do filho perdido de Farida, que ele procurara por tanto tempo:

E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. As folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra (COUTO, 2012, p. 331).

As palavras do livro tornando-se sementes, como também se pretendia semente o velho Sequelo, um guardião da palavra narrada.

Walter Benjamin, no ensaio “O Narrador”, defende a ideia de que a capacidade de narrar entre os seres humanos escasseou, sobretudo depois do advento da Primeira Guerra (1914-1918), pois os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, ou seja, pobres de experiências comunicáveis. Lembremo-nos de que nesse texto seminal, Benjamin apresenta o camponês sedentário e o marinheiro comerciante como os dois tipos arcaicos de narradores. Entretanto, acrescenta que: “Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram” (1985, p. 199). Isso porque nas associações de ofício, o mestre sedentário acolhia o aprendiz migrante, como ele também o fora no passado. Nesse sentido, esse aperfeiçoamento do ato de narrar se deu porque os artífices amalgamavam as características do marinheiro, sempre em movimento, e do agricultor sedentário.

Na obra rosiana, os vaqueiros estão na mesma posição que os artífices. Não empreendem longas viagens pelo mar, como os marinheiros, mas tampouco são sedentários como os agricultores. Geralmente, em uma fazenda de gado havia vários tipos de vaqueiros: o amansador do gado selvagem; o tratador responsável por conduzir o gado para as áreas onde havia melhor pastagem; o ferrador que se encarregava de marcar o boi e colocar ferradura nos cavalos. Mas tinha também aqueles que conduziam a boiada por longas distâncias em busca de água e pastagem, ou para co-

mercantilização, eram os chamados tangedores ou tangerinos. Ao percorrer caminhos agrestes, desbravando o sertão de um imenso território, no trabalho de tanger boiadas, estórias eram vividas, inventadas, recolhidas das bocas de vaqueiros de outras paragens.

Giorgio Agamben, na obra *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (2008), retoma o conceito de experiência defendido por Walter Benjamin em 1933, e conclui que, se para o filósofo alemão, a capacidade de narrar foi afetada pela experiência traumática da guerra, no contemporâneo “uma catástrofe não é de modo algum necessária, a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o cotidiano do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência” (2008, p. 22).

Entretanto, no projeto literário rosiano, não apenas Miguilim-Miguel, mas todas as personagens do ciclo *Corpo de baile* estão envolvidas em experiências de vida real como boiadeiros, vaqueiros, agricultores, contadores de estórias, prostitutas, tocadores de instrumentos, cozinheiros; até o cientista, seo Alquiste, de “O recado do morro”, é apresentado em seu trabalho de campo, mapeando os sítios arqueológicos da região. Nesse sentido, a experiência é fundamental na construção das sete narrativas do ciclo *Corpo de baile*.

Por seu turno, Mia Couto constrói toda a trama de *Terra sonâmbula* em um cenário devastado pela guerra colonial, entrelaçando as histórias contadas por Tahir ao pequeno Muidinga com as vidas de outras personagens que Kindzu immortalizou nas páginas de seu caderno por meio da escrita.

A aproximação aqui proposta corresponde a uma das teses estabelecidas por Édouard Glissant quando defende que a creolização ocorrida na Nova América, e a creolização que ganha as outras Américas, é a mesma que opera no mundo inteiro. Isso quer dizer que atualmente as culturas do mundo inteiro são colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente por meio de trocas e de confrontos irremissíveis das guerras sem piedade, mas também por meio de avanços das trocas que se dão através da consciência e da esperança (GLISSANT, 1996).

Talvez seja essa escrita tão pautada nos recursos advindos da tradição oral, presentes tanto na obra de Guimarães Rosa como na de Mia Couto, que permita que os narradores tradicionais não emudeçam, pois memória, oralidade e narração não são apenas recursos estéticos, mas instrumentos de resistência cultural e reconstrução identitária.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução de Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução S. P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHAMOISEAU, Patrick. Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit. In: *Écrire la "parole de nuit"*. Paris : Éditions Gallimard, 1994.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 2012.
- DAMATO, Diva Barbaro. *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Capes/Anna Blume, 1996.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2019.
- FRYE, Norton. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997.
- _____. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- GOMES, Leandro. *História do boi misterioso*. São Paulo: Hedra, 2004.
- JAEGER W. *A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- KAYSER W. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- LYOTARD J.-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

- MEMDONÇA, Fátima. Panorama (muito geral) da ficção narrativa moçambicana. In: QUEIROZ, Mirna (org.). *Travessias imaginárias: literaturas de língua portuguesa em nova perspectiva*. São Paulo: Sesc, 2000.
- PROPP Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- RÓNAI, Paulo. *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Ronái, seu maior decifrador*. MARTINS, A. C. I. e SPIRY, Z. (Orgs.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- VIANA, Maria. *Asa da palavra: literatura oral em verso e prosa*. São Paulo: Melhoramentos, 2016.
- VISENTINI, Fagundes Paulo. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Unesp, 2012.

“Operação teorizante” e “ficção teórica”: uma aproximação entre as artes de pensar de Michel de Certeau e Gonzalo M. Tavares

Décio Braúna

ENTRE-DOIS

Duas proposições – *operação teorizante* e *ficção teórica* –, e, entre elas, o estabelecimento de ligações para um determinado fim; dois pensamentos sobre as artimanhas da escrita e, entre eles, a busca por uma aproximação que exponha suas maneiras de fazer; dois nomes, dois práticos da operação escriturária e, entre eles, o estabelecimento de relações entre suas ideias – no entendimento de que elas se encontram, tangenciam-se (reflexões, imagens, repertório metafórico, etc.), possibilitando o vislumbre de um equilíbrio, instável e sutil, entre o fazer literário e o historiográfico.

Dois, pois. Um, dito como sendo um contumaz atravessador de fronteiras, que não se detinha a esperar “salvo-conduto no posto fronteiriço” de qualquer disciplina, “tampouco em solicitar a autorização dos guardiões de determinado feudo”, chegando mesmo a ser criticado justamente “por não ficar nem dentro nem fora, por não habitar inteiramente qualquer um dos seus papéis” pressupostos pelas linhas de fronteira das demarcações disciplinares (GIARD, 2011, p. 7), um “homem-fronteira como Ulisses” (MENDIOLA, 2014, p. 17); o outro, dito como sendo um pesadelo de bibliotecário, um inclasificável (talvez o termo mais recorrente para se referir a suas criações textuais),

um reiterado desobedecedor dos gêneros literários canônicos, produtor de uma escrita portadora de uma “simultaneidade centáurica”, articulada “numa relação entre a ciência, a arte e a filosofia” (STUDART, 2016, p. 255-257); um, pensador que quis “*inventar o possível*” abrindo caminhos de liberdade ao pensamento (GIARD, 2011, p. 7); o outro, um escritor cujo trabalho tem sido o de fazer de sua arte um ato de “estranhamento”, um artefato “contra a domesticação” da inquietude (BAGUNYÀ, 2018, p. 87), um experimentador cuja obra “constitui um desafio para o leitor”, seja em relação à “contemporaneidade dos temas evocados”, seja, especialmente, “na forma de abordá-los” (PINTO, 2018, p. 9). Michel de Certeau (1925-1986), eis um; Gonçalo M. Tavares (1970-), eis o outro. Um e outro, pensador e ficcionista, dois pensamentos que aqui serão aproximados a partir de uma “operação leitora” (CERTEAU, 2009, p. 244) que, transmutando-se em escrita, colocará em relação duas formas de lidar com a escrita enquanto método de investigação (em largo sentido do termo), enquanto processo operatório produtor de inquietações, enquanto arte de pensar, em suma. Nas ligações que aqui seguem propostas/escrituradas, busco um pouco evidenciar e refletir acerca da *maneira de fazer* teoria de Michel de Certeau em ligação com a *maneira de ficcionar* teorizante de Gonçalo Tavares. Entre os dois – entre suas escritas e pensamentos – se constrói este texto e seu desejo de propor aproximações.

PREMISSAS, NUANCES

Há de ser um truísmo dizer-se que Michel de Certeau foi um historiador que fez teoria na prática, no ato mesmo de historiografar. Em cada uma das ausentes experiências do passado sobre que sua atenção se deteve a querer saber o que podiam elas dizer aos vivos – a religiosidade, as práticas ordinárias, a escrita, a ciência, etc. –, ele exerceu sua *arte de pensar* enquanto lidava com os vestígios desses tempos outros. Na sua prática – no que sua escrita deixa ler – a lida com os vestígios nunca deixou de se fazer perguntando pela cadeia de operações que os fizeram existir e chegar até o presente do trabalho historiográfico. É interessantemente significativo que quando escreveu

sobre teoria, o texto daí resultante tenha sido intitulado de “Artes da teoria” (capítulo V de *A invenção do cotidiano: 1 – Artes de fazer*), texto em que propõe a arte como essencial à ciência, cabendo haver entre ambas uma complementaridade, “e, se possível”, uma articulação; articulação a ser praticada por um almejado “terceiro homem” – termo tomado ao filósofo alemão Christian Wolff (1679-1754) –, um mediador entre “o homem do teorema” e “o homem da experiência” (CERTEAU, 2009, p. 123-139).

Não obstante não ter sido um *homem do teorema*, mas sobretudo um historiógrafo, o nome (a obra, o pensamento) de Michel de Certeau não deixa de ser uma onipresente presença – no Brasil, certamente – quando se trata de pensar sobre teoria da história. “De fato, um estudante de história em universidades brasileiras dificilmente passará por sua formação sem se deparar com o conceito ceriteuniano de operação historiográfica.” (BARROS, 2022, p. 64).¹

Mas, apesar dessa onipresença, penso que ainda não tanto se tenha refletido sobre *como* Certeau fez teoria, sobre *como fez* sua operação teorizante. Se em relação ao conceito de operação historiográfica tem-se já abundantes reflexões e análises, no que diz respeito à proposição de operação teorizante as reflexões e análises são mais escassas. É certo, bem sabemos, que mesmo sendo esse onipresente nome nos debates no campo da teoria da história, Certeau não foi propriamente um teórico da história, no sentido de que tenha elaborado uma teoria da história entendida nas proximidades de uma filosofia da história. Como a entendo, a operação teorizante de Michel de Certeau se fez na própria prática, no fazer historiográfico, e não num corpo textual apartado da investigação de seus *objetos*. Aqui, o uso que faço do termo *teoria* se dá tal como o uso operado/proposto por Cristiano Barros em seus estudos sobre Certeau:

1 Esperemos que com o cuidado de não o tomar como um “método a ser seguido, como pode sugerir uma leitura mais instrumental”, mas sim como “o vislumbre do modo pelo qual uma maneira específica de dar sentido ao passado foi se constituindo: ‘a história moderna ocidental?’” (RAMOS, 2015, p. 161)

Não uso o termo “teoria” para designar a produção deliberada de um corpo de conceitos interdependentes e intercalados em prol de uma tese maior. Apesar de não haver uma intencionalidade sistematizante nesses artigos e capítulos [escritos por Certeau] [...], certamente há preocupações, orientações e argumentos comuns, tácitos ou não. Quando Certeau trata do fazer história, do ausente da história, da operação historiográfica ou da relação entre história e ficção, premissas teóricas vão sendo retomadas, nuançadas e aprofundadas. (BARROS, 2021, p. 275-276).

“Sem desconsiderar as particularidades de cada um dos textos estudados ou as circunstâncias específicas de sua produção e publicação”, Barros insiste no que sua leitura/análise de Certeau recorta:

[...] interessa-me particularmente essa coerência implícita nas retomadas nuançadas e revisadas de certas ideias à medida que Certeau avançava suas incursões. Sem pretender esgotar as possibilidades teóricas desse reemprego, proponho tratar um aspecto regular que em uma de suas variadas ocorrências levou Certeau a nomear a história como “heterologia”. É isso que chamo teoria heterológica da história, ou seja, a coerência implícita no reemprego multiforme da alteridade como fundamento epistêmico, ético-político e estético da historiografia.

Essa teoria heterológica da história deixa rastros no que Certeau entende por “fazer história” (*faire de l'histoire*) (BARROS, 2022, p. 66-67).

Sendo concordante com essa percepção, são justamente alguns desses rastros o que aqui se persegue.

Proximamente ao que disse Certeau sobre as obras de Foucault e Bourdieu, nas quais vislumbrou um *processo de fabricação* comum, “um mesmo esquema operacional, apesar da diferença dos materiais utilizados, das pro-

blemáticas em jogo e das perspectivas abertas” (CERTEAU, 2009, p. 124), assim também vislumbro em sua obra um reiterado recurso a um “esquema operacional”, alinhavador de “premissas teóricas” que, a despeito dos materiais, problemáticas e perspectivas, vão sendo “recuperadas, nuançadas, aprofundadas”. São imagens, metáforas, expressões, referências que se reiteram – o dançarino na corda equilibrista, Robinson Crusoé, fantasma, o outro, o ausente, corte e mais outros. Em Certeau, sua teoria é/está no corpo mesmo de sua arte de historiografar. Na compreensão que construo diante de sua obra, seu *fazer teórico* deve ser então pensado nessa perspectiva, no sentido de uma operação que toma algo e o faz funcionar de outra maneira.

Como fez com Freud. Ou mais propriamente, com seu “processo operatório”, sua maneira de “transformar a história-lenda em história-trabalho” por meio de uma escrita que se fez enquanto pensava seu próprio fazimento (CERTEAU, 2017, p. 308).

O QUE CERTEAU FEZ DE FREUD: MODOS DE FAZER, ASTÚCIAS DE USAR

Indubitavelmente, Freud é um nome que sempre retorna na escrita de Michel de Certeau. Mas o que Certeau fez de Freud, teremos nos perguntado com a devida atenção? O que da prática freudiana Certeau entendeu poder ser trazida para uso nos domínios da história?

Sobre isso Certeau muito escreveu; está por toda sua obra, de modo especial em “As escritas freudianas”, quarta parte de *A escrita da história*, e em *História e psicanálise*.

Também muito incitado a falar sobre a questão, muito respondeu a respeito. Como se deu numa entrevista concedida a Cristina Carbó e François Giraud, em 1982, publicada no nº 10 da revista *Historicas*, do Instituto de Investigações Históricas da Universidade Nacional Autônoma do México (CERTEAU, 1982, p. 25-26; 39-51). “Dado que a sua formação científica inclui uma disciplina tão importante como a psicanálise, gostaria de nos contar como isso influencia a sua atividade como historiador? Ou se preferir, quais

são as interações entre as duas disciplinas?”, perguntaram os entrevistadores. Na extensa resposta à pergunta feita, Certeau esclareceu sua percepção sobre o que a psicanálise, sob o viés da prática freudiana, podia (pode) contribuir para a história.

Certeau principiou remetendo a “uma das obras mais teóricas de Freud”, na qual ele “desenvolve uma teoria da história”. Trata-se de *Moisés e o monoteísmo* (1939, primeira edição em livro). Nessa obra, Certeau compreendeu que Freud enfrentou a questão de pensar “como é o funcionamento da história em uma tradição?” Para ele, a teoria da história desenvolvida por Freud nesses ensaios identifica na escrita da história duas características: 1) é um discurso sobre um ausente (“funciona sobre um vazio de seu objeto”); e 2) é “canibal” (termo de Freud), porque devora e toma o lugar do outro (o ausente).

Certeau também apontou e comentou quatro aspectos do “funcionamento da história como modelo teórico”, em correlação com a psicanálise. Primeiro: a escrita jamais tem uma função inocente; segundo: um texto (que depois pode ser tomado como documento) “é sempre a representação de um conjunto de técnicas de fabricação”, sendo essencial analisar-se “as técnicas que produzem este tipo de representação”; terceiro: a separação entre passado e presente “não é um fato, não é uma verdade essencial, é uma *operação* do presente”; quarto: a perspectiva freudiana incrementa ou prolonga “nossos instrumentos lógicos para compreender a relação entre dois fenômenos”.

Dos comentários que fez sobre esses aspectos por ele identificados na relação entre história e psicanálise (sob o viés da prática de Freud), vale destacar alguns pontos.

Em relação ao terceiro aspecto (a separação passado/presente), Certeau enfatiza uma diferença fundamental: na história, há sucessão entre passado e presente (um depois do outro), enquanto na psicanálise há coexistência (um regresso permanente do passado no presente). Para Certeau, essa perspectiva psicanalítica é importante para o trabalho historiográfico porque ajuda na compreensão do passado como fabricação e já não como *objeto*:

É muito importante no trabalho histórico que o passado não seja mais um objeto, mas que, dentro da operação histórica, haja um retorno, um regresso do passado dentro da posição de saber. Nesta perspectiva, há uma mudança na separação epistemológica entre o passado e o presente; entre o objeto da história e o sujeito do saber. Quando digo sujeito, não é uma questão de psicologia ou de subjetividade, mas da posição do sujeito que sabe, da organização do saber, que é organizado pelo seu passado. Este tipo de dialética é muito interessante do ponto de vista histórico porque é a possibilidade de mudar a nossa relação com os nossos objetos. Não é a destruição da história, é outra concepção, a introdução de novos problemas na história.²

Trata-se de uma contribuição dialética, no entendimento de que todo *suposto saber*, em seu presente, carrega vestígios de sua organização num tempo outro (passado). Compreender a presença desse *fantasma*, esse *retorno*, não é – acalme-nos – a destruição da história; é antes e mais a sua expansão pela introdução de novos problemas. Portanto, sob essa perspectiva, “o efeito da psicanálise dentro do campo da história não pode ser a introdução de algumas categorias, para saber, por exemplo, onde é possível encontrar um Édipo ou outras categorias freudianas”; não, não é essa a questão.

2 Tradução livre do autor: [Es muy importante en el trabajo histórico, que el pasado no sea más un objeto, sino que, dentro de la operación histórica, haya un retorno, un regreso del pasado dentro de la posición del saber. En esta perspectiva hay un cambio de la separación epistemológica entre el pasado y el presente; entre el objeto de la historia y el sujeto del saber. Cuando digo el sujeto, no es una cuestión de psicología o de subjetividad, sino de la posición de sujeto que sabe, de la organización del saber, que es organizado por su pasado. Este tipo de dialéctica es muy interesante desde un punto de vista histórico pues es la posibilidad de cambiar nuestra relación con nuestros objetos. No es la destrucción de la historia, es otra concepción, la introducción de nuevos problemas dentro de la historia.]

A questão é mais geral: é a introdução da dialética freudiana dentro do trabalho histórico e não o agregar de novos objetos extraídos da psicanálise freudiana ao campo histórico; nessa perspectiva seria ridículo; a investigação de um material histórico para encontrar um Édipo não tem significação, não tem sentido, pode ser interessante, mas secundária. A questão é a transformação do trabalho histórico a partir da experiência psicanalítica. Creio que os instrumentos científicos da história podem ser ao mesmo tempo preservados e modificados por esta dialética ou esta concepção da história.³

Modificação de instrumentos, sem destruí-los; uma ampliação, um aperfeiçoamento, uma melhora por algo que vem de fora. Atentemos e guardemos essa ideia.

Em relação ao quarto aspecto da relação entre história e psicanálise apontado por Certeau (a perspectiva freudiana amplia “nossos instrumentos lógicos” na compreensão e relação de fenômenos), destaque-se seu entendimento de que, para Freud, “a relação entre fenômenos é de tipo essencialmente retórico” e não de causa e efeito.

Toda a interpretação de Freud, ou a essência de suas técnicas ou procedimentos, é que eles são fundamentalmente procedimentos de retórica. Freud significa o retorno da retórica, mas não mais como um fenômeno puramente literário; pelo

3 Tradução livre do autor: [La cuestión es más general: es la introducción de la dialéctica freudiana dentro del trabajo histórico y no el agregar al campo histórico nuevos objetos extractados del psicoanálisis freudiano; en esa perspectiva sería ridículo; la investigación de un material histórico para encontrar un Edipo no tiene significación, no tiene sentido, puede ser interesante, pero secundaria. La cuestión es la transformación del trabajo histórico a partir de la experiencia psicoanalítica. Creo que los instrumentos científicos de la historia pueden ser al mismo tiempo conservados y cambiados por esta dialéctica o esta concepción de la historia.]

contrário, como lógica dos factos históricos; como uma formalidade de práticas [...].⁴

O que Certeau fez de Freud? A consideração dessa extensa resposta de Certeau à pergunta feita ajuda-nos a melhor dimensionar a questão reiterada. Certeau leu em Freud uma teoria da história, em que se tem a escrita como uma maneira de fazer (de fabricar representações), em que os discursos são tomados como “sintoma[s] de um sistema de processos”, em que o corte do tempo é resultado de uma operação, e em que as relações entre os fenômenos que se dão no tempo são de tipo retórico (entendendo-se retórica como uma lógica de fazer relacionações). Tudo isso Certeau leu em Freud. Tudo isso entendeu como uma possibilidade de ampliação de nossos “instrumentos lógicos” para a compreensão de fenômenos no tempo. “[E] este tipo de perspectiva freudiana é muito interessante justamente para refinar nossos instrumentos de análise de um fenômeno como a representação de outra coisa através de um conjunto de técnicas de fabricação e produção. É uma extensão dos nossos instrumentos de análise da história.” Tudo isso, para Certeau, nessa sua extensa resposta à pergunta de seus entrevistadores, constitui-se numa teoria da história. (CERTEAU, 1982, p. 25-26; 39-51).

Mas Freud não escreveu uma teoria da história, escreveu ensaios, tendo “por único propósito incluir a figura de um Moisés egípcio na trama da história judaica” a fim de questionar “em que consiste propriamente a natureza de uma tradição”. “Nossa investigação talvez tenha lançado alguma luz sobre a questão de como o povo judeu adquiriu os traços que o caracterizam.” (Como um povo, ao se dizer, se faz?) “Não foi elucidado o problema de como ele conservou sua individualidade até os dias de hoje.” (O que ele é? Qual sua essência?) (FREUD, 2018, p. 77 e 188).

4 Tradução livre do autor: [Toda la interpretación de Freud, o lo esencial de sus técnicas o procedimientos es que son fundamentalmente procedimientos de la retórica. Freud significa el regreso de la retórica, pero no ya como un fenómeno puramente literario; por el contrario como una lógica de los hechos históricos; como una formalidad de las prácticas [...].]

Não, Freud não escreveu uma teoria da história; foi Michel de Certeau, em sua operação leitora, em sua criatividade de consumidor, que fez da escrita de Freud uma teoria. “Se tivesse que fazer uma representação do que foi sua vida intelectual, eu escolheria a seguinte: o leitor voraz”⁵ – da palavra escrita e da realidade social (MENDIOLA, 2014, p. 15). Enquanto leitor, proponho que, tal como escrito (citado) por aquele sobre quem aqui vou escrevendo, “toda leitura modifica o seu objeto”, assim escreveu Certeau, citando Michel Charles (Apud CERTEAU, 2009, p. 241-244). Na leitura que faço, considero que Certeau assim procedeu: por obra de sua astúcia leitora, modificou o objeto escriturário fabricado por Freud (seu *Moisés e o monoteísmo*) para uso nos domínios da história.

Como o fez? O que lhe despertou a atenção? Terão restados vestígios, pistas desse uso criador? Se considerarmos a percepção de Freud a respeito – “A deformação de um texto é semelhante a um assassinato: difícil não é a execução do ato, mas a eliminação das pistas” (FREUD, 2018, p. 64) –, sim, terão restado pistas a serem investigadas.

“A forma, mais do que o conteúdo, é portadora do que há para ouvir”, escreveu Certeau em seu capítulo IX (“A ficção da história”) de *A escrita da história*. “Sua própria relação [de Freud] com a escrita é uma questão que retorna sem cessar”; essa relação é que “constitui o texto”. Em sua maneira de ler Freud, Certeau considera que na escrita freudiana o que temos é a “autoanálise da construção (ou ‘ficção’) escriturária” (CERTEAU, 2017, p. 332). Assim, é tendo atenção ao modo de fazer (ao ato operador) de Freud que Certeau considera sua grande astúcia: a de trocar um discurso objetivo (que acredita e propõe dizer o real) pela ficção, “se, por ‘ficção’, entende-se o texto que declara sua relação com o lugar singular de sua produção” (CERTEAU, 2011, p. 75) e que, também, expõe os *andaimes* de sua construção à medida que avança (ou recua, ou desvia):

5 Tradução livre do autor: [Se hubiera que hacer una representación de lo que fue su vida intelectual escogería la siguiente: el lector voraz.]

Sabemos que nossa edificação tem pontos fracos; mas também tem aspectos sólidos. A impressão dominante, no conjunto, é de que vale a pena prosseguir a obra na direção tomada.

Isso é o que se acha estabelecido historicamente; agora vem a nossa continuação hipotética.

Podemos incluir este preceito em nossa argumentação, mas é uma conjectura sem maior sustentação.

E, se dermos algum crédito às investigações dos historiadores recentes, teremos de admitir que se rompeu agora pela segunda vez a linha que buscamos traçar a partir da hipótese de que Moisés foi um egípcio. Desta vez, ao que parece, sem a esperança de que seja reatada.

[...] e, como percebemos que aqui uma suposição se baseia apenas em outra, admitimos que esta discussão deixa à mostra um aspecto fraco de nossa construção (FREUD, 2018, p. 61, p. 85, p. 59, p. 53, p. 72).

Como se pode ler nos recortes escolhidos (e há tantos mais), os *andaimes* da construção vão sendo expostos, a “autoanálise da construção (ou ‘ficção’) escriturária”, como escreveu Certeau, vai sendo desnudada aos olhos leitores conjuntamente à apresentação dos fatos. “O *lugar* de onde Freud escreve e a produção de sua *escrita* entram no texto com o *objeto* do qual ele trata.” (CERTEAU, 2017, p. 336). É certo que “o andaime é uma estrutura intermédia que existe durante o processo; e classicamente considera-se que deverá desaparecer no fim da obra.” É esse o senso comum. Mas pode-se proceder de outra maneira. “Se o andaime for mais forte e eficaz do que a fachada principal de uma narrativa, então o que deverá ficar é o andaime.” (TAVARES, 2018, p. 16). Escusado será dizer que aqui leio *andaime* por metáfora da autoanálise da construção escriturária dita por Certeau em sua leitura de Freud.

Ele – refiro-me a Freud –, que ocupa um lugar na escrita, está lá já desde o princípio, aponta Certeau remetendo às primeiras linhas do texto:

“Privar um povo do homem celebrado como o maior dos seus filhos não é algo que se faça com prazer ou de forma leviana, ainda mais quando quem o faz pertence a esse povo.” (FREUD, 2018, p. 14; CERTEAU, 2017, p. 344-345). Como se vê, desde o princípio, no jogo da escrita freudiana, as “cartas [estão] na mesa”. Daí a constatação de Certeau de que, em Freud, “*a prática produtora do texto é a teoria*”; nele, “*‘fazer o texto’ é ‘fazer teoria’*. Sob este aspecto existe realmente ficção teórica.” (CERTEAU, 2017, p. 362).

ESTATUTOS E FRONTEIRAS

Os territórios do saber (as disciplinas instituídas) são administrados contra acidentes; suas fronteiras são, ao longo dos tempos, protegidas contra aquilo que escapa aos seus controles epistemológicos (o que é “objetivo”, explicado, domado, portanto); para além dessa fronteira, há um “resto” (o que não é explicado, que não está domado, portanto). São, as instituições, “companhias de seguros que protegem contra a questão do outro”. Em relação à ciência e seus cercamentos, a ficção se fez (foi tornada) esse “resto”, essa outridade que ameaça. Por toda a obra de Certeau, essa é uma percepção reiterada. É-lhe uma questão crucial, examinada sob diferentes perspectivas, e a partir de diferentes diálogos com outras escritas. Caso da de Freud: “Assim, eu gostaria de examinar, a partir de Freud, esse problema da fronteira que questiona a redistribuição do espaço epistemológico; afinal de contas, ele diz respeito à *escrita* e a suas relações com a *instituição*.” (CERTEAU, 2011, p. 91-92 e 115).

É questionando essa redistribuição que Certeau considera as “difíceis relações entre literatura e história”, nas quais o fazer de Freud – por seu método, por sua “prática diferente da linguagem” – abre brechas no pensamento. Se, em *Moisés e o monoteísmo*, Freud considerou sua escrita uma forma de romance, sua “maneira de escrever” (essa sua maneira do romance) foi transformada por sua “maneira de abordar”. Em seu texto, “o discurso analítico assume a forma do que se pode chamar, de acordo com uma expressão freudiana, a ‘ficção teórica’.” À maneira de

Freud, romance é “a forma literária da análise”, “é a relação que a teoria estabelece com a aparição factual [événementielle] de seus limites.” Nessa perspectiva, ele instaura a “historicidade – aquela que estruturou relações e aquela que as modifica. Fazer com que essa historicidade volte a aparecer é a condição da elucidação analítica e de sua operatividade.” À maneira de Freud, “esse é o estatuto teórico do romance.” (CERTEAU, 2011, p. 94-105). E é ele, esse “modo freudiano de ‘historiar’” (MIRANDA JUNIOR, 2020, p. 205), que interessa a Certeau. É a “elucidação”, o “ato científico” que resulta de sua prática. Freud *historiou* não porque tratou de casos ocorridos no passado, mas porque inscreveu esses casos “numa problemática da história”, a qual se evidencia justamente “através do seu trabalho interpretativo” (CERTEAU, 2017, p. 313). Elucidar é, pois, evidenciar algo como pertencente a uma problemática que se dá no tempo e que, por tal, precisa ser narrada. À maneira de Freud, eis o estatuto teórico do romance, reiteremos.

Um estatuto que então problematiza “o divórcio” entre história e literatura, que torna tal distinção “objeto de uma revisão”, pela qual se busca devolver ao fazer literário sua potencialidade de ser (de poder ser tornado) teoria, essa que foi uma defesa enfática (e polêmica, é certo) de Certeau:

Vou expor, imediatamente, a minha tese: a literatura é o discurso teórico dos processos históricos. Ela cria o não lugar em que as operações efetivas de uma sociedade têm acesso a uma formalização. Bem longe de considerar a literatura como a “expressão” de um referencial, conviria reconhecê-la como algo de análogo ao que os matemáticos foram, durante muito tempo, para as ciências exatas: um discurso “lógico” da história, a “ficção” que a torna pensável (CERTEAU, 2011, p. 92).

Considerando-se a tese de Certeau, somos então colocados diante da questão do que seja ou possa ser um texto teórico, sobre o que é ou possa ser uma teoria para a história, isto porque falar de teoria é colocar

um problema de fronteira, ou mais propriamente, torná-la uma problemática a ser pensada.

Sobre três séculos, malgrado os avatares históricos da consciência ou as definições sucessivas do conhecimento, paira sempre a combinação entre dois termos distintos, de uma parte um conhecimento referencial e “inculto” e, de outra, um discurso elucidador que à plena luz produz a representação inversa de sua fonte opaca. Este discurso é “teoria”. Conserva da palavra o seu sentido antigo e clássico de “ver/fazer ver” ou de “contemplar” (*theorein*). É “esclarecido” (CERTEAU, 2009, p. 135).

Teoria: o discurso que esclarece, que faz ver, que compreende; eis o senso mais comum, eis o que mais se conserva e transmite nos territórios estabelecidos dos saberes constituídos, disciplinados.

Seria essa a sua fatalidade? “[A] fatalidade da teoria é a de ser transformada em método pela instituição acadêmica” (COMPAGNON, 2010, p. 18). Um sentido – esse, disciplinado, metodizado, repetido sem o espanto criador – a que falta, na concepção certauniana, a consciência do processo fabricante, a consciência de que *fazer o texto é fazer a teoria*. Uma falta que, justamente, não estaria em Freud e suas ficções teóricas: seu texto analítico pensa enquanto se faz, se faz enquanto pensa – tanto o *objeto* de que trata quanto a construção da escrita-pensante. Freud trabalharia (assim como Foucault e Bourdieu) à beira da falésia, enfrentando um confronto (o do limite do pensável) que a ciência evita:

Surge um problema particular quando, em vez de ser, como acontece habitualmente, um discurso sobre outros discursos, a teoria deve desbravar um terreno onde não há mais discursos. Desnívelamento repentino: começa a faltar o terreno da linguagem verbal. A operação teorizante se encontra aí nos limites do terreno onde funciona normalmente, como um carro à beira de uma falésia. Adiante, estende-se o mar... (CERTEAU, 2009, p. 123).

A ciência evita esse “mar...” – reticente, aberto – do insabido, do ainda não pensado, não cartografado, não escriturado por um saber disciplinado:

Uma ciência particular evita esse confronto direto. Ela estabelece as condições a priori para só encontrar as coisas num campo próprio e limitado onde as “verbaliza”. Ela as espera na rede de modelos e hipóteses onde é capaz de “fazê-las falar”, e esse aparelho investigador, como uma armadilha de caçador, transforma o seu mutismo em “respostas”, portanto em linguagem: é a experimentação. A interrogação teórica, pelo contrário, não *esquece*, não pode esquecer que além da relação desses discursos científicos, uns com os outros, existe a sua relação comum com aquilo que eles tomaram cuidado para excluir de seu campo para constituí-lo. [...] Ela é a *memória desse “resto”* (CERTEAU, 2009, p. 123).

Lendo o pensamento escriturado de Certeau, não será excessivo pensar, creio eu, que teoria é sobretudo *interrogação teórica* no próprio corpo da *prática investigadora*. Teoria é uma prática-pensante sobre o limite do pensável – à beira da falésia dita.

E aqui, no agora da escrita dessas linhas, me vem à mente a inquietante confissão de Michel Foucault com que ele principia *As palavras e as coisas* (1999 [1966]), esse livro reconhecidamente fundamental às reflexões nas ciências humanas de nossos tempos:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento — do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia —, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados,

c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlos de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. No deslumbramento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso. Que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata? (FOUCAULT, 1999, p. IX).

Talvez – arrisco-me a propor – se possa tomar as indagações finais de Foucault – “Que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata”? – como sinônimo da pergunta *o que é teoria?* Talvez – arrisco-me na aproximação – o que o texto de Borges foi para Foucault seja análogo ao que o texto de Freud foi para Certeau. Em ambos os casos, o poder da estranheza de abrir brechas, fendas no pensamento-feito criou novas possibilidades de alargamento da fronteira do pensável – “(e às fendas poderá chamar possibilidades)” (TAVARES, 2011, p. 61).

APROXIMAÇÕES AO CENTAURO

Aqui chegando, cabe agora a este texto interrogar, ou antes explicitar, a inquietação que o moveu e percorreu: há uma forma *própria* à teoria? Ou, para doutra maneira dizer: haverá um uniforme textual com que obrigatoriamente se deva vestir a teoria? Por exemplo, investigações geométricas ou investigações poéticas podem ser teoria? Teoria para a história?

Tendo até aqui percorrido a *operação teorizante* de Michel de Certeau – sua maneira de ler/explorar o trabalho de Freud, tomando-o como *ficção teórica* –, intento agora proceder tal qual em relação ao trabalho ficcional do escritor Gonçalo Tavares. Seria (será) possível tomá-lo como uma forma de teoria? De teoria com uso possível para o fazer historiográfico? Se Certeau

fez de Freud teoria, apropriando-me de suas ferramentas, será também possível fazer de Gonçalo Tavares uma ficção teórica? Será possível (desejável?) levar maneiras de fazer ficção para os domínios onde se faz escrita da história? A teoria, na história, tem uma forma *própria* (texto obediente às formas já estabelecidas, repetidas)? Ela é uma estrutura *absolutamente canônica* que não aceita ser *melhorada pela inundação* do que vem de fora de seus territórios? Ou sua forma, pelo trabalho do *tempo dançarino*, pode se transformar e acolher o que lhe é estranho? Uma página despida da vestimenta usual de um texto teórico – citações, remissões, notas, etc. – está autorizada a ser dita, ser tomada como uma página teórica? Que Gonçalo Tavares, seus exercícios de escrita, nos ajude a pensar estas questões.

Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares. Nascido em 1970, em Angola (quando ainda uma colônia portuguesa), retorna à metrópole com a família ainda criança. A família estabelece-se em Aveiro; aí Gonçalo estuda e forma-se na área de educação física; estuda também filosofia; mais adiante torna-se professor na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Publica seu primeiro livro em 2001, *Livro da dança* (poesia). Desde então, são já mais de trinta livros publicados, muitos premiados – cerca de trinta premiações, em Portugal e no exterior –, além de traduções em mais de setenta países (PORTO EDITORA, 2024; RELÓGIO D'ÁGUA, 2024).

Neste momento em que escrevo (derradeiros dias de dezembro de 2024), seu último livro publicado se intitula *As botas de Mussolini* (2023), que na “breve nota” que o abre, diz se tratar de um livro que “inaugura uma linha” nova na obra do autor, a que chama “História Fragmentada do Mundo”, uma nominação que, para Gonçalo, descreve o próprio “caminho” pretendido por essa “linha” de escrita: “saltos no tempo e na frase”; seu interesse será o de construir um “entendimento que vem do ritmo e do som da linguagem de frente para os acontecimentos”; ou seja, a linguagem de frente para a história (TAVARES, 2023, p. 7). Há ainda, em pré-lançamento, em Portugal, a obra *Museu imaginário da Europa e outras ideias* (2024), com textos de Gonçalo Tavares e imagens e desenhos do grupo de artistas-arquitetos “Os Espacialistas”. Livro que se inicia com uma chamada de atenção à atenção

pedida em voos, e que – nisso deixando ver um procedimento de escrita caro a Gonçalo – aponta para outro lugar, para outro atrito cognitivo da linguagem com o tempo: “Sempre que, antes da descolagem de um avião, se escuta: *Preste atenção que a saída de emergência pode estar nas suas costas*, sentimos que se está a falar não das medidas de segurança no caso de um acidente, mas da existência no geral.” (TAVARES, 2024, p. 23).

“Como se articulam a forma literária e o conteúdo cognitivo do conhecimento histórico?”, perguntou Jörn Rüsen, acrescentando que “essa não é meramente uma questão relativa a uma reflexão posterior sobre as apresentações históricas já produzidas, mas um problema do próprio processo cognitivo.” (RÜSEN, 2015, p. 35). A forma pensa enquanto diz (enquanto se faz em escrita), eis um aspecto incontornável seja ao se fazer história, seja ao se fazer literatura. “[T]oda obra diz não apenas aquilo que diz, aquilo que conta, sua história, sua fábula, mas, de quebra, diz o que a literatura é.” Para Michel Foucault – é de sua lavra a afirmação citada –, isso decorre de um fato: a desapareição da retórica no final do século XVIII. A partir de então, coube à literatura o encargo de ter essa “linguagem única” e, contudo, “duplicada” (FOUCAULT, 2016, p. 90). E se nos lembramos, essa palavra, *retórica*, nos leva de volta a Michel de Certeau e a sua proposição de que, na escrita de Freud (a sua maneira de romance), foi justamente a retórica que retornou; ela foi uma espécie de “cavalo de Troia” levado de volta por ele à “cidadela da ciência” (CERTEAU, 2011, p. 100). No que Freud fez da história, “a retórica, portanto, torna-se fundamental” (MARCELINO, 2022, p. 125). É bem certo que “o modelo é extraído da literatura. No entanto, Freud retira essas ‘figuras de retórica’ do gueto ‘literário’ no qual haviam sido confinadas por uma concepção da cientificidade”; ao desconfiná-las desse gueto, “ele confere-lhes uma pertinência histórica” (CERTEAU, 2011, p. 99).

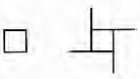
No trabalho de Gonçalo Tavares, essa dimensão da escrita, da ficção, enquanto uma linguagem única e duplicada, que diz de si enquanto conta sua fábula, é justamente o que dá a seus textos o caráter *centaurico* que Júlia Studart – laboriosa estudiosa do autor – lhe deu.

A composição da literatura de Gonçalo M. Tavares, desde o princípio, como tentei desenhar por todo o livro, se articula numa relação entre a ciência, a arte e a filosofia sem perder de vista a tentativa singular de constituir uma perspectiva de simultaneidade, daí poder pensá-la numa prospecção centaúrica (STUDART, 2016, p. 255).

E antes de seguir, paremos um instante para ver. Espiemos algo dessa escrita.

AS FORMAS DA TEORIA

Eis então algumas páginas da prática de escrita de senhor Tavares. Reparemos bem.

<i>Realidade, imaginação (método para não ficar louco)</i> 1. Fragmento  2. Este «quadrado» já não é um quadrado  3. Deixar sair linhas das coisas 	4. A realidade dança  5. A imaginação é o movimento das linhas  6. Um quadrado que dança é mais interessante do que um quadrado  7. O movimento nomeia novas possibilidades 
---	---

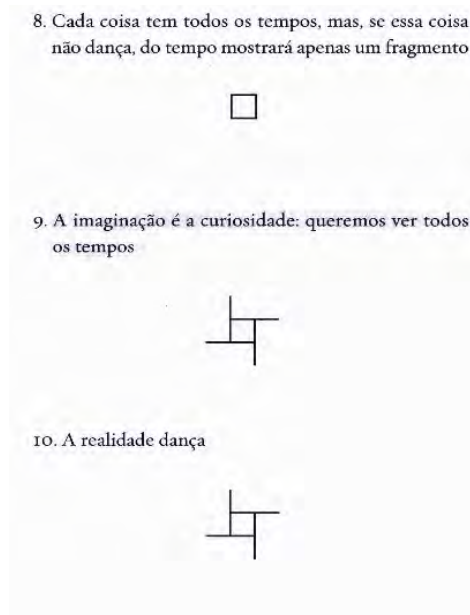


Figura 1: Páginas de *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*

Fonte: TAVARES, 2011, p. 29-31.

À lá Certeau, vou expor imediatamente, não minha tese, mas a espinha dorsal da minha investigação: páginas como as acima reproduzidas, poderão elas ocupar um lugar teórico? Poderão ter esse uso? Poderão cumprir essa função? Um livro constituído de páginas semelhantes a elas, poderá figurar entre os *referenciais teóricos* de bibliografias de cursos, disciplinas, projetos de estudo, seleções de mestrado ou doutorado? Teoria, essas formas? Teoria: será questão de essência ou de modos de usar? Qual a forma da teoria? Eis, em suma, a questão que aqui me move – qual um dançarino sutil, na ponta dos pés, sobre uma corda, em busca de equilíbrio.

Dançar, essa prática (essa arte) que, tomada por metáfora, é tão recorrente no pensamento de senhores Certeau e Tavares.

Dançar sobre a corda é de momento em momento manter *um equilíbrio*, recriando-o a cada passo graças a novas intervenções; significa conservar uma relação nunca de todo ad-

quirida e que por uma incessante invenção se renova com a aparência de “conservá-la”. A arte de fazer fica assim admiravelmente definida, ainda mais que efetivamente o próprio praticante faz parte do equilíbrio que ele modifica sem comprometê-lo. (CERTEAU, 2009, p. 136).

Escrever é dançar, e fazer dançar. Se só o texto dança é porque quem o lê está suficientemente afastado para não ser puxado para dentro [...]. (TAVARES, 2013, p. 50).

A manipulação da linguagem é portanto também uma dança onde o par indivíduo-língua procura o novo, o surpreendente. (TAVARES, 2013, p. 273).

Quem dança procura entender o que há para entender, por isso dança [...]. (TAVARES, 2001, p. 118).

As páginas reproduzidas logo antes – em que formas e palavras *dançam* – são constituintes de *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*, obra publicada por Gonçalo Tavares em 2011, dentro do que sua intenção organizadora⁶ nominou de “O Bairro”. Trata-se de um projeto em que a escrita de Tavares agrupa “uma constelação pormenorizada de escritores, artistas e pensadores [principalmente da modernidade] que pudessem ser colocados num mesmo espaço”, o Bairro, como moradores em convivência (STUDART, 2016, p. 114). O desenho feito pelo autor para seu projeto deixa ver algo de seu gosto pelo cruzamento das (pretendidas) fronteiras entre saberes instituídos e artes imaginativas.

6 Gonçalo Tavares organiza seus livros por meio de uma ordenação em “cadernos”; seus livros, ao final, trazem a indicação “Cadernos de Gonçalo M. Tavares” seguido de numeração. E esses “cadernos” são agrupados em categorias, sendo elas (por ordem alfabética): Arquivos, Atlas, Bloom Books, Canções, Cidades, Cinema, Diálogos, Diário, Diário-Ficção, Epopeia, Estudos Clássicos, Investigações, Mitologias, O Bairro, O Reino (os Livros Pretos), Poesia, Teatro. (TAVARES, 2023a, n. p.).

um crítico do jornal *L'Observateur*, Didier Jacob, tenha considerado Tavares um “Gaudí da linguagem” (JACOB, 2021).

E vale aqui ressaltar, como bem o faz Julia Studart, que a série “O Bairro” pode ser pensada como uma espécie de empenho continuado de Gonçalo Tavares em relação ao seu trabalho no livro *Biblioteca*. Publicado em 2004, nesse livro Tavares reúne considerações acerca de 296 autores e autoras, de diferentes tempos e especialidades. Partindo da “obra dos autores – nunca de aspectos biográficos”, Tavares escreve seu “percurso de leitura” a partir de algum elemento (uma ideia, uma palavra, um fragmento) que aponte ao pensamento do autor, da autora. Para um exemplo apenas – que muito dá a ver o que aqui vem sendo argumentado –, sobre Catão (234 a. C. – 149 a. C.) é escrito:

Nenhum argumento é tão acústico como um verso.

Nenhum argumento é tão visual como um verso.

Nenhum argumento tem tanta linguagem como um verso.

Nenhum argumento tem tanto raciocínio como um verso.

Um verso pode ter cento e três raciocínios, enquanto um argumento com dois raciocínios já baralha a cabeça dos meninos.

Se o advogado não é poeta, a culpa é da lei.

(TAVARES, 2004, p. 31)

Leio e pergunto-me (e pergunto a quem, porventura, me lê): o que fazer com uma escrita como essa? Em termos de interrogação teórica, ela pode ser de bom uso para a história? Seus raciocínios (quantos ela tem?) podem servir para *ler* documentos que tragam vestígios de um dado tempo? Um verso pode servir – serventia teórica – à construção de um raciocínio?

A obra de Gonçalo Tavares nos responde que sim. É o que temos, por exemplo, em *O senhor Eliot e as conferências* (edição portuguesa de 2011, brasileira de 2012). Nesse livro, também ele agrupado na série “O Bairro”, podemos ler sete conferências do senhor Eliot, todas elas sobre um único

verso. Cecília Meireles (“Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu”), René Char (“Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios”), Sylvia Plath (“Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões”), Marin Sorescu (“Tenho tantas coisas na minha cabeça, não pode ser para mim”), W. H. Auden (“O jardim não mudou, o silêncio está intacto”), Paul Celan (“Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho”): eis seis dos sete poetas lidos e conferenciados por Sr. Eliot.

O sétimo é Joseph Brodsky – ou Iosif Brodskii – (1940-1996), poeta russo, naturalizado norte-americano, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1987. Seu verso lido foi: “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação”. Verso que a leitura de Sr. Eliot, que a escrita de Gonçalo Tavares, transforma num *problema científico*: “Este verso, como dissemos, põe em causa os instrumentos”. “Tudo indica, como dissemos, que se trata de um combate entre uma ordem (a paisagem canônica) e a desordem (a inundação).” Porém, se por meio de uma interrogação teórica desacostumarmos o pensamento-feito e nos questionarmos: “Não existirá, no fundo, perguntamos, uma ordem naquilo que se assume como transportador da desordem”? A conclusão da conferência de Sr. Eliot, da escrita de Gonçalo Tavares, é de que a criação artística (só ela?) é “um processo iniciado por uma estrutura, por uma certa solidez, por um domínio de determinadas técnicas” a que se vem juntar uma segunda etapa, “que aperfeiçoa”, “que desloca ligeiramente a ordem” fazendo assim nascer algo novo; é a inundação melhorando a paisagem absolutamente canônica (TAVARES, 2012, p. 63-70). Ou, para aqui retornar a Certeau: “Tudo parece igual na estrutura onde se introduz o pormenor que lhe muda, porém, o funcionamento e o equilíbrio.” (CERTEAU, 2009, p. 153). Como se lê, Gonçalo Tavares assim como Michel de Certeau não deixaram (não deixam) de nos incitar: “Inunda a perfeição e terás uma obra de arte” (TAVARES, 2012, p. 70). Ou uma teoria. Como se pôde atentar, por vezes “a análise de uma frase é [pode ser] a melhor régua da inteligência.” (TAVARES, 2004, p. 150).

E aqui há de ser de valia considerarmos algumas palavras de senhor Tavares, algumas de suas breves notas sobre teoria:

A teoria da neve

Sabemos o que é a neve. Encanta, hoje. Brincamos com ela. Olhamos em volta e só vemos a sua cor branca. O nosso mundo foi ocupado pela neve.

Sabemos, pois, o que é a neve. E sabemos o que é uma teoria científica.

Só que o Inverno não é eterno.

(TAVARES, 2012^a, p. 33)

Nem o inverno nem as teorias e suas ferramentas, seus pontos de vista para as coisas do mundo. É certo que, por vezes (muitas?, tantas?), os/as oficiantes da história são levados “a substantificar a continuidade”; por vezes, e com alguma rapidez, toma-se “como realidade da história o que é apenas a coerência do seu discurso historiográfico, e por uma ordem na sucessão dos fatos o que é apenas a ordem postulada ou proposta pelo pensamento.” (CERTEAU, 2017, p. 317). “[A] identidade é a invenção dos nomes” (TAVARES, 2001, p. 102), estejamos atentos. Por isso, não esqueçamos: “A cabeça tem de passear dentro da cabeça; se não não há comboio que mude de sítio.” E também lá fora: “É urgente levar a cabeça a passear lá fora, como se faz aos cães.” Para não ser paralisado pela imobilidade do óbvio, “é necessário valorizar o Método SURPREENDENTE.” (TAVARES, 2002, p. 79-80 e 106). Eis uma (nova) teoria:

Nova teoria

Uma nova teoria reposiciona o pormenor (ou mesmo o insignificante) tornando-o centro.

Tudo aquilo que é pequeno pode ser posicionado de modo a que aos nossos olhos pareça grande. Lembra-te da experiência brutal de o teu dedo ser maior do que o arranha-céus. (TAVARES, 2012^a, p. 80)

Lembra-te. E, todavia, não esqueças que se trata de um ponto de vista:

Seguidores

Porém o teu dedo não é, para os outros, maior do que o arranha-céus.

Sê-lo-á apenas se os outros se colocarem imediatamente atrás do teu dedo.

(Como fazem os seguidores de uma teoria.)

(TAVARES, 2012^a, p. 81)

Por isso é preciso estar atento às diferenças. Como a observada entre funcionar e investigar: “Funcionar é repetir um raciocínio”, já “investigar” é seu contrário, “é não repetir um raciocínio”. Um raciocínio apenas repetido há de levar a uma repetição de resultado. “E já sabes, há muito tempo, que é a repetição dos resultados que fornece ao cientista a ilusão da verdade.” Estando-se atentos a essa constatação, somos levados a seu questionamento: “Não é a coacção das coisas sobre o investigador que impõe a verdade temporária da ciência. É, sim, a coacção do investigador sobre as coisas que impõe a verdade temporária da ciência.” Por isso, uma mudança de perspectiva se coloca indispensável ao investigador atento: “Posso investigar a coisa ou a forma de chegar à coisa.” Ou seja, posso meramente repetir o já feito ou posso valorizar o surpreendente. Eis o que é melhor, certamente (TAVARES, 2012^a, p. 136, p. 125, p. 34, p. 59).

DERRADEIRAS NOTAS

Penso que, lendo-se – e vendo-se – a escrita-pensante de Gonçalo Tavares, não seria excessivo a proposição de estarmos nós, seus leitores, diante de alguém que concebe e pratica a escrita tal como o dito, e já antes referido, “terceiro homem” certauniano, aquele que, em sua maneira de fazer (a escrita) reúne ganhos das artes e das ciências. Em sua prática-pensadora, Gonçalo Tavares reitera que não se trata de dois mundos opostos e irreconciliáveis. “Pensar não é um acto menor, assim como agir não é um pensamento menor.” (TAVARES, 2012^a, p. 253). Entre artes e ciência,

nessa perspectiva, não há uma fornecedora de materiais a ser pensados, de um lado, e, de outro, uma utensilagem de pensamento que compreende e explica, em definitivo, esses materiais. Há sempre historicidade, há sempre tempo transmutando as formas de tudo (escrever, teorizar, etc.):

Conselho para evitar precipitações

1. O tempo faz de uma forma outra forma



2. Mas se esperarmos mais um pouco voltaremos a ver a forma inicial



3. O tempo é o ligador universal. É o dissolvente universal

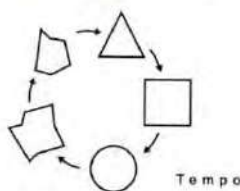


Figura 3: Página de *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*

Fonte: TAVARES, 2011, p. 32.

Se assim é, na operação que é historiografar, “método e teoria não podem ser separados de modo algum” (HELLER, 1993, p. 177). Entre ambos, talvez seja como a relação entre ferramentas e problemas a resolver, e as boas perguntas que devemos fazer a fim de manter a inquietude longe da imobilidade:

— Com estas ferramentas que problemas posso resolver?

(Esta é a pergunta tonta.)

— Com estes problemas de que ferramentas preciso?

(Esta pergunta é melhor.)

— Com estes problemas que ferramentas tenho de aprender a utilizar?

(Esta pergunta ainda é melhor: pressupõe vontade e um plano de ação.)

(TAVARES, 2012^a, p. 116)

Perguntar pela forma (pelas formas possíveis) da teoria, e fazê-lo a partir do diálogo entre um pensamento historiográfico (Certeau) e uma prática ficcional (Tavares) tal como aqui se fez, é considerar, com relevância e inquieta curiosidade, a tese certauniana de que a literatura pode ser um discurso teórico dos processos históricos, de que a ficção pode tornar pensável certos processos e, assim, ampliar as fronteiras dos territórios da história. Que a literatura pode ser boa para fazer pensar e não apenas para ser pensada.

Creio, e espero, ter sido capaz de, nas linhas que aqui se escreveram, fazer ver as aproximações entre as maneiras de fazer e pensar de Michel de Certeau e Gonçalo Tavares. É certo que foi minha a operação leitora e ligadora entre os dois; creio, todavia, que se essa operação foi possível é que os elementos propostos em ligação guardavam sua inegável proximidade. É a minha teoria, o meu fazer ver. É certo haver “quem escreva como num testamento: é uma linguagem que separa e deixa apenas parte a cada um.” Há, contudo – e demos graças a esse haver – “quem escreva com mão de agricultor: deixa mais do que acabou de deixar.” (TAVARES, 2004, p. 151). Escritas como as de Michel de Certeau e Gonçalo Tavares são assim: deixam muito a quem lê. Inclusive a possibilidade de fazer delas teoria.

REFERÊNCIAS

- BAGUNYÀ, Borja. Literatura-Bloom (Posfácio). In: TAVARES, Gonçalo. *Breves notas sobre literatura-Bloom: dicionário literário*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018, p. 81-87.
- BARROS, Cristiano. A teoria heterológica da história: uma herança cer-teauniana para a teoria da história hoje. In: IEGELSKI, Francine; SCHITTINO, Renata (Orgs.). *Teoria da história hoje: historiografia e sentido do histórico*. Niterói-RJ: Usina Editorial, 2022, p. 64-92.
- BARROS, Cristiano. *Michel de Certeau, a teologia e a história*. 2021. 410 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.
- CERTEAU, Michel de. [Entrevista concedida a] Cristina Carbó e François Giraud. *Historicas*, Cidade do México, n. 10, set./dez. 1982, p. 25-26 e 39-51.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3 ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 – Artes de fazer*. 16 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2 ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

- FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo, compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 13-188.
- GIARD, Luce. “Um caminho não traçado”. In: CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 7-41.
- HELLER, Agnes. *Uma teoria da história*. Trad. Dilson Bento de Faria Ferreira Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- JACOB, Didier. Gonçalo M. Tavares, le Gaudí du langage. *Le Nouvel Obs*, 12 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.nouvelobs.com/critique/20210212.OBS40127/goncalo-m-tavares-le-gaud-du-langage.html>>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- MARCELINO, Douglas Attila. *A morte como metáfora do tempo: o ensaio em Eduard Lourenço e Michel de Certeau*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.
- MENDIOLA, Alfonso. *Michel de Certeau: epistemología, erótica y duelo*. Cidade do México: Ediciones Navarra, 2014.
- MIRANDA JUNIOR, Robson Freitas. Michel de Certeau como leitor de Freud: as escritas freudianas e a escritura da história. In: MARCELINO, Douglas Attila (Org.). *Ritualizações do passado: a história como prática escrita e rememorativa*. Curitiba: CRV, 2020, p. 191-211.
- PINTO, Madalena Vaz. Apresentação. In: PINTO, Madalena Vaz (Org.). *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 9-13.
- PORTO EDITORA. Gonçalo M. Tavares na *Infopédia* [online]. Porto: Porto Editora. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$goncalo-m.-tavares](https://www.infopedia.pt/$goncalo-m.-tavares)>. Acesso em: 19 dez. 2024.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. José de Alencar e a operação historiográfica: fronteiras e disputas entre história e literatura. *História da His-*

toriografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 8, n. 18, 2015. DOI: 10.15848/hh.v0i18.815, p. 160-177. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/815>>. Acesso em: 19 jun. 2022.

RELÓGIO D'ÁGUA. Museu imaginário da Europa e outras ideias [online]. Lisboa: Relógio D'Água. Disponível em: <<https://www.relogio-dagua.pt/produto/museu-imaginario-da-europa-e-outras-ideias/>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

RÜSEN, Jörn. *Teoria da história: uma teoria da história como ciência*. Trad. Estevão C. de Rezende Martins. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

STUDART, Júlia. *O dançarino subtil*: Gonçalo M. Tavares entre as esferas – O Bairro e O Reino. Lisboa: Caminho, 2016.

TAVARES, Gonçalo M. *As botas de Mussolini*. Lisboa: Relógio D'Água, 2023.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. *Biblioteca*. Porto: Campo das Letras, 2004.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012a.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre literatura-Bloom*: dicionário literário. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o Oriente*. Lisboa: Relógio D'Água, 2023a.

TAVARES, Gonçalo M. *Investigações. Novalis*. Algés(Portugal): Difel, 2002.

TAVARES, Gonçalo M. *Livro da dança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

TAVARES, Gonçalo M. *Museu imaginário da Europa e outras ideias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2024.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Brecht e o sucesso*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018a.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavras, 2011.

Entre a ditadura no Brasil e a revolução em Portugal: o cinema político de intervenção realizado por Jorge Bodanzky e Glauber Rocha

Cláudia Mesquita

Glauro Cardoso Vale

OS MÉTODOS DE ABORDAGEM NO DOCUMENTÁRIO, como sabemos, foram renovados radicalmente com a chegada do gravador portátil – e sua popularização na década de 1960 –, que permitiu que o som fosse capturado em sincronia com a imagem para além dos estúdios. A conquista de outros espaços de encontro com as pessoas filmadas, como ruas, casas e instituições, a partir da introdução da captação de som direto em sincronia com a imagem, altera a própria modalidade “entrevista”. Segundo Jean-Claude Bernardet, “o som direto criou duas grandes categorias de falas: as que o documentarista captava no ambiente em que filmava e as que ele provocava” (2003, p. 281). Nesse contexto em que a faixa sonora deixou de ser “um apêndice da faixa visual para se tornar tão importante quanto ela”, como nos lembra Bernardet, surgem duas importantes vertentes de documentário: “o cinema direto”, realizado principalmente nos Estados Unidos e Canadá; e o “cinema verdade”, surgido na França, com reverberações em diversas localidades, tendo Jean Rouch como um dos principais entusiastas.

Sobre a primeira vertente, Bernardet dá exemplos conhecidos, como a *dramaturgia-documentária* de Frederick Wiseman, que realiza uma espécie de etnografia das instituições, cujas cenas captadas nesses espaços centralizam a

relação verbal entre as pessoas filmadas, como ocorre em *Titicut Follies* (1967) e *High School* (1968). No Canadá, Pierre Perrault se valerá da gravação em som direto como ferramenta de uma resistência pela língua, optando pelo quebequense em detrimento do francês. Para Bernardet, “além de abrir para o documentário perspectivas sonoras e, portanto, de dramaturgias até então desconhecidas, o cinema direto teve, em algumas situações, importância política” (2003, p. 282). A segunda vertente, tão importante quanto a primeira nas dimensões estética e política a que se propõe, pode ser constituída por entrevistas, depoimentos, diálogos e debates entre personagens, sendo *Crônica de um Verão* (1961) o filme pioneiro, e provavelmente o mais lembrado, por reunir todas essas possibilidades num único trabalho. Ao experimentar realizar uma etnografia numa grande cidade, Jean Rouch e Edgar Morin se implicam na cena, ora como mediadores, ora como personagens, assim como alçam participantes do filme a entrevistadores, sujeitos ativos do processo de realização. Com forte potencial reflexivo, o filme se dá como um híbrido entre táticas da “reportagem”, proposições de encontro e reencenações. Quem não se recorda da famosa projeção das cenas filmadas para as personagens, em que elas próprias comentam suas atuações e a dos demais? Esse debate desencadeia certa frustração nos realizadores, por conta do julgamento a que algumas personagens foram submetidas, e ambos refletem ao final sobre o que resultaria verdadeiro ou falso nesse fazer cinematográfico.

No caso brasileiro, o impacto do direto foi significativo, sobretudo, em relação ao universo verbal que resultou em obras como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) - pioneiros na gravação de entrevistas, seja com migrantes nordestinos que chegam a São Paulo (no primeiro), ou com pessoas de classe média no Rio de Janeiro (no segundo), ambos trazem como indagação tácita a apatia e alienação da população frente ao golpe militar de 1964. Conforme Bernardet afirma: “à fala controladora dos locutores, aos diálogos escritos dos personagens de ficção, vinha se contrapor um português múltiplo falado fora do domínio da norma culta” (2003, p. 282). De modo que a importância dessa captação sonora *em direto* se dá, no documentário

brasileiro, não apenas nas possibilidades de registrar realidades distintas num Brasil continental que vivia sob censura e autoritarismo político. Quando a produção se descentraliza – e se percebe a diversidade de sotaques, prosódias e sintaxes –, altera-se também o trabalho da locução – que, antes onipresente, se tornou mais uma entre outras possibilidades da linguagem documentária. Bernardet chama atenção para isso ao comparar *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959) a *Maioria Absoluta* (Leon Hirzman, 1964), sendo o primeiro um filme de transição, no qual as vozes dos moradores de um quilombo na Paraíba ainda não participam da abordagem crítica de sua realidade social, e o segundo um filme que lança mão de entrevistas gravadas com camponeses e cidadãos (em sua tematização do analfabetismo no Brasil). Mas não apenas por isso. Há outra diferença a ser notada, qual seja, a modulação da voz do locutor. Escreve Bernardet sobre a narração em *Maioria Absoluta*: “Ferreira Gullar já não tem mais as entonações dos locutores dos anos 50, e o calor de sua voz nos transmite um envolvimento com o assunto de que fala” (2003, p. 283).

Carlos Augusto Calil, em entrevista a Regina Mota, dá pistas também de como a nova tecnologia e sua chegada por meio de documentaristas permitiram a essas produções ter uma maior autonomia nas suas escolhas de abordagem. É o caso da vinda do realizador sueco Arne Sucksdorff, em 1963, para ministrar um curso destinado a técnicos, produtores e diretores de som e de fotografia, tendo Arnaldo Jabor como intérprete. Na bagagem, Sucksdorff trouxe “a primeira unidade completa de produção” que incluía o gravador Nagra, equipamentos ainda não utilizados no Brasil. Já Edgar Morin, em conferência no Rio de Janeiro, em 1965, “afirmou que o método direto era uma síntese da intervenção do realizador para questionar e testemunhar a realidade e, ao mesmo tempo, um instrumento de comunicação” (MOTA, 2001, p. 46-47). Esse encontro com o *direto* foi, portanto, decisivo na transformação da audiovisualidade brasileira, sobretudo para o documentário. Basta percorrer os filmes e perceber as múltiplas possibilidades de se trabalhar com o real, das apostas mais canônicas às propostas de intervenção sobre as quais nos debruçaremos mais adiante.

Após esse breve contexto, abordaremos alguns procedimentos que demonstram como o cinema documentário, ao incorporar a tecnologia do *direto* e buscar formas para abordar e atuar criticamente no real, desestabiliza o depoimento clássico, a partir de atuações intrusivas, interventivas e exaltadas de cineastas e mediadores. Para isso, analisaremos dois filmes emblemáticos, realizados na década de 1970 em territórios distintos, cujas atuações nos parecem exemplares para pensar a cena disruptiva da entrevista que se expande e procura se libertar da apatia e da resignação impostas por regimes autoritários: *Iracema, uma Transa Amazônica*, no contexto brasileiro, e *As Armas e o Povo*, no contexto da revolução portuguesa. Tanto Jorge Bodanzky (em parceria com Orlando Senna) quanto Glauber Rocha, prolongando seu trabalho em filmes de ficção (como fotógrafo, no caso de Bodanzky, e diretor, no caso de Glauber), promovem significativos “desvios pelo *direto*”, para usar célebre expressão cunhada por Jean-Louis Comolli em 1969. No texto em questão, o autor identifica uma dupla tendência do cinema moderno: a) “nos filmes de ficção o uso, cada vez mais manifesto, de técnicas e modos do cinema direto”; b) enquanto, de maneira complementar, “outros filmes oriundos do cinema direto constituem-se como narrativas e flertam, em parte ou inteiramente, com a ficção – ficções que eles produzem e organizam” (COMOLLI, 2010, p. 294). Esse jogo imporia, para o autor, redefinir o *direto*, pois ele “transborda de todos os lados o espaço que lhe infligia a simples reportagem” (COMOLLI, 2010, p. 294). Os filmes que analisamos participam das intensas experimentações com o *direto* caracterizadas pelo autor de *Ver e poder* (2008).

SOBRE AS PRODUÇÕES EM ANÁLISE

Censurado pela ditadura civil militar no Brasil, *Iracema, uma Transa Amazônica*, realizado por Jorge Bodanzky e Orlando Senna em 1974, só chegou ao público brasileiro em 1981, salvo algumas sessões clandestinas anteriores à data. O encontro entre os personagens ficcionais Iracema, jovem ribeirinha de origem indígena, e Tião Brasil Grande, caminhoneiro

do Sul, é pretexto para mostrar a exploração do trabalho, a grilagem, o extrativismo ilegal de madeira às margens da rodovia Transamazônica recém-aberta, um dos megaempreendimentos do regime militar no Brasil. Embora Tião seja um entusiasta do regime e do dito “progresso”, a atuação irônica de Paulo César Pereio já estabelece uma primeira distância crítica em relação ao personagem. As situações nas quais ele interage com trabalhadores, em Belém ou na Transamazônica, expõem de maneira ainda mais aguda o abismo entre o discurso oficial e a realidade de quem vivia nos “rincões do tempo presente”, para usar expressão de Bodanzky no letreiro de seu filme *Terceiro Milênio*. No mesmo ano em que *Iracema* foi finalizado, Glauber Rocha, em autoexílio no continente europeu, participou das filmagens de rua do 1º de Maio, em Lisboa – primeira comemoração popular pós 25 de abril de 1974, data que marca a queda do regime salazarista e que ficou conhecida como Revolução dos Cravos. Sendo o único estrangeiro a integrar a equipe portuguesa, Glauber Rocha se coloca na posição de “entrevistador” e o que resulta das cenas é um encontro do cineasta terceiro-mundista com pessoas de idades, gênero e classes sociais diversas, em meio a uma multidão eufórica após 48 anos de ditadura. As tomadas de rua do 25 de abril e dos dias que se seguiram até a grande manifestação – que Glauber testemunha – resultaram no documentário *As Armas e o Povo*, lançado no ano seguinte, assinado pelo Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica de Portugal.

Embora os contextos sócio-históricos sejam diferentes, os aspectos disruptivos das presenças provocadoras do ator Paulo César Pereio (no papel de Tião Brasil Grande) e de Glauber Rocha nos chamam atenção sobre um certo fazer documental que lança mão da ficção para se aproximar politicamente de realidades e situações sociais emergentes, “desviando pelo direto” e valendo-se da instabilidade do real para com ele fabular. O que nos leva a crer que a abordagem “interpeladora”, o improviso e a mise-en-scène teatral são dispositivos que tornam visíveis questões sensíveis à política da época: seja para tirar o véu da hipocrisia em contexto de ditadura, no caso do Brasil; seja para provocar a multidão, num contexto de quebra do silêncio em Portugal

com o fim da censura. No caso de Glauber Rocha, essa intervenção passa a ser um procedimento formal em sua obra após a experiência portuguesa, conforme veremos.

Para dar seguimento a essa discussão, buscaremos mobilizar, primeiramente, os procedimentos adotados por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, em *Iracema*, e, na sequência, os adotados por Glauber Rocha em sua obra a partir de *As Armas e o Povo* (1975) que, para nós, marca a sua entrada decisiva para o campo da imagem.

URGÊNCIA DOCUMENTAL E FICCIONALIZAÇÃO DO REAL: O CINEMA POLÍTICO DE JORGE BODANZKY E ORLANDO SENNA

Na filmografia de Jorge Bodanzky, fotógrafo e cineasta, a parceria com Orlando Senna, roteirista e diretor de teatro e de cinema, gerou nos anos 1970 dois filmes singulares, marcados pela combinação de abordagem documentária direta com esquetes, personagens e/ou encenações ficcionais: *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974) e *Gitirana* (1975), ambos produzidos pela ZDF – emissora de TV alemã para a qual Bodanzky já trabalhara como cinegrafista *freelancer*, em reportagens realizadas no Brasil. Nos dois filmes, para incorporarem à filmagem o registro de realidades socioambientais em brutal transformação (provocada por grandes empreitadas oficiais de integração nacional, colonização de regiões menos povoadas e expansão do mercado), lança-se mão de personagens ficcionais que correspondem a “uma espécie de ato de direção em cena” (BELICO; MESQUITA, 2024). Median-do a relação entre o filme e as realidades locais registradas, eles abordam e incorporam à cena personagens reais, provocam falas e reações, intervêm em situações documentais ou simplesmente permitem o seu registro (sob o pretexto de que a equipe filmava a performance de atores profissionais). Os efeitos dessas contaminações recíprocas entre “cinema-verdade e teatro”, como escreveu Ismail Xavier (2024), são múltiplos, como se vê nas intervenções de Paulo César Pereio (*Iracema*) e Conceição Senna (*Gitirana*).

Em *Iracema*, Pereio é o caminhoneiro sulista Tião Brasil Grande, como já adiantamos, cuja alcunha incorpora um dos slogans da ditadura, regime que ele defende (não sem ironia). Percorrendo a estrada Transamazônica recém-aberta, com o caminhão carregado de madeira, o personagem é uma “espécie de caixa de ressonância ideológica das ideias partilhadas por obreiros da frente pioneira, esses que eram ao mesmo tempo algozes e vítimas do desenvolvimentismo militar” (BELICO; MESQUITA, 2024). Em suas interações com trabalhadores e passantes, Pereio/Tião atua como uma espécie de “entrevistador disfarçado”, provocando falas e expressões sugestivas dos danos e contradições vividos naquele contexto. Como se trata de um “entrevistador” singular, dotado de subjetividade e posicionamento político declarados, suas intervenções por vezes silenciam, constrangem ou provocam a resistência das pessoas filmadas, cujas vivências contrariam o seu discurso entusiasta da integração e crescimento da nação (o “país que vai para a frente” da retórica militar). Além disso, suas interações com a personagem Iracema (Edna de Cássia), moça de origem indígena que pega carona com ele em troca de serviços sexuais, dramatizam a história paradigmática do encontro desigual e predatório entre as regiões Sul e Norte do país (vivido em ampla escala no processo de colonização da Amazônia).

“A primeira semente de *Iracema* germinou num posto de gasolina, à margem da Rodovia Belém-Brasília, em 1968. Enquanto esperava que o repórter da Revista *Realidade* apurasse alguma coisa, fiquei dois dias observando a movimentação de caminhoneiros e prostitutas em torno do posto”, conta Bodanzky no livro *O homem com a câmera* (2006). O diretor complementa dizendo que “a estrada ainda era de terra e as ‘Iracemas’” e ‘Tiões’ estavam todos ali [...]. A história de Tião e Iracema era um pretexto para mostrar o que estava acontecendo na Amazônia” (BODANZKY, 2006, p.159). Segundo ele, tratava-se de “ficcionalizar o real”: criar personagens e motivos a partir da observação de processos socioambientais e humanos em curso naquele momento histórico. Se a criação ficcional não se afasta demais da experiência vivida nos espaços tomados como locações, no momento de filmar, por sua vez, as encenações com atores rece-

bem tratamento documental: equipe pequena, câmera 16mm na mão, som direto sincrônico. Esse método de filmar – “muito leve, muito ágil [...], sem alertar o momento da filmagem”, sem “corta!” e sem claquete (BODANZKY, 2005)¹ –, buscava não apenas “manter a magia do momento criado”, mas driblar o controle da ditadura. No caso de *Iracema*, filmava-se em zona de segurança nacional, em espaços onde a equipe era sempre olhada “com suspeição”. Resulta uma cena porosa, inscrita em cenários e paisagens reais e aberta a presenças e reações imprevistas.

Vejamos um exemplo: a cena de apresentação de Tião Brasil Grande, situada após a viagem de barco e a chegada de Iracema a Belém (PA), em plena festa religiosa do Círio de Nazaré. Tendo como cenário uma madeireira à beira do rio, mostra-se a interação entre Tião, caminhoneiro que traz madeiras para negociar, o gerente e os trabalhadores da firma, que desempenham os seus próprios papéis. Enquanto a câmera registra trabalhadores descarregando madeira, Tião entra em quadro e improvisa um diálogo com o patrão. A conversa irônica sobre as “dádivas” da natureza² se encerra com o consenso: “A maior mãe nossa é a nação”, diz o gerente. “É a nação brasileira, que tá crescendo, tá progredindo”, concorda Tião. A cena prossegue com o personagem recostado, quase deitado, sobre uma pilha de tábuas (em um plano aberto que o enquadra de baixo, destacando-o), enquanto trabalhadores descarregam o seu caminhão. Vestindo roupas claras, viseira e sandálias, seu corpo relaxado contrasta com os gestos de trabalho que, com um movimento de câmera, Jorge Bodanzky situa no mesmo enquadramento. “Onde tem madeira tem dinheiro. Meu negócio é isso mesmo, eu tô atrás do dinheiro, da grana”, tagarela Tião, sob o olhar

1 Falas extraídas da entrevista presente no documentário *Era uma vez Iracema* (2005), dirigido por Jorge Bodanzky, no qual se discute a linguagem e o processo de feitura do filme, 30 anos depois.

2 “Natureza é mãe coisa nenhuma, rapaz, fica essa gente aí esperando uma correnteza pra botar um barco n’água”, provoca Tião, interagindo de improviso com o gerente.

sério dos trabalhadores, que por vezes encaram a câmera, enquanto uma bandeira do Brasil, hasteada em um barco ao fundo, tremula na parte superior do quadro. “Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar, quem não tem ó... cabeça!”, prossegue.

As provocações do personagem, interagindo com o gerente ou discursando para os trabalhadores, sugerem a associação entre nacionalismo ufanista e busca desenfreada (e sem limites éticos) da “grana” – assim como a mise-en-scène contrasta, de improviso, a postura exploratória e folgada do caminhoneiro pró-ditadura com o silêncio constrangido de quem trabalha pesado, mas pouco se beneficia do dito “progresso”. A câmera na mão – operada por Bodanzky – se concentra nas falas do personagem, mas se movimenta para “apanhar”, na duração dos planos-sequências, os gestos dos trabalhadores, que povoam a cena com seus corpos e olhares.³

Em *Iracema*, cena a cena, apresentam-se diferentes modulações dessa “dialética de contaminações” (XAVIER, 2004), na qual a encenação ficcional serve à abordagem documental e vice-versa, em mútua incidência.⁴ Vejamos mais um exemplo. Embalado por um hit de propaganda da colonização da Amazônia,⁵ o caminhão avança pela estrada levantando poeira. Tião e Irace-

3 Procedimentos que nos remetem à “dramaturgia de intervenção” – noção cunhada por João Batista de Andrade para definir seu próprio trabalho, e recuperada por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (2003). Pensamos na criação de situações que, encenadas em espaços concretos, friccionam a realidade, provocando múltiplas manifestações. Antes de dirigir *Iracema*, Jorge Bodanzky fez a fotografia de *Gamal, o delírio do sexo* (1970), de João Batista, filme de ficção que também emprega o dispositivo de inserir personagens em situações documentais.

4 “A cada momento do filme há uma situação complexa, feita da interação entre dois registros” (2004, p. 76), introduz Xavier em seu texto seminal, cujo trabalho será o de analisar, minuciosamente, a “contaminação recíproca dos dois pólos” (registro documental e encenação), mostrando como “a franca teatralização do cinema-verdade” em *Iracema* faz “de cada cena reveladora [...] um espaço de alegoria” da modernização conservadora brasileira (2004, p. 84).

5 “Quero conhecer a Transamazônica/A grande tônica da evolução/Quero

ma chegam a uma birosca, onde o personagem reencontra um parceiro de estrada, com quem estivera em Belém. Inseridos câmera e atores na locação, Tião interage com os presentes, enquanto Iracema observa as conversas sem intervir. Ao se apresentar a um cliente do bar, este lhe pergunta se o apelido “Brasil Grande” remete ao fato de que Tião “já andou o Brasil todo”. Ele responde: “Andei o Brasil todo e acredito no futuro do meu país!”. A conversa vazia (Tião repetindo slogans da ditadura) vai se adensando à medida que prosseguem os encontros no bar. O dono do estabelecimento diz que o movimento é “mais ou menos”, e se queixa de que será preciso transferir o bar para um local “mais afastado da estrada”, por conta “desse desmatamento que vem aí”. Enquanto os personagens conversam e jogam sinuca, a câmera de Bodanzky flagra cenas cotidianas no entorno do bar, caracterizando deslocamentos precários e a ocupação recente daquele espaço: um homem com uma mala e uma galinha nas mãos, cercado de crianças, atravessa o quadro; uma família passa, montada a cavalo.

O último diálogo, entre Tião e dois homens, traz mais elementos críticos, em contraste com a postura otimista do personagem. Um dos trabalhadores, há oito meses no lugar, desabafa: “A dificuldade aqui é muita. Chega um fraco, compra um pedacinho de terra, o rico chega aqui e toma, invade a pobreza com aqueles títulos falsos [...]. Veio até a polícia do INCRA para invadir a pobreza, tomar a terra para um *tubarão* que tem aí”. A presença da câmera, nesse caso restrita a um só espaço, parece atrair não apenas os olhares curiosos das crianças, mas pessoas desejosas de falar sobre a sua própria condição (apesar da desconfiança e da apreensão que trazem nos olhares). Nesse caso, não é só no silêncio constrangido, mas em falas corajosas sobre a realidade fundiária e de ocupação da Amazônia, a partir da própria experiência, que se elabora a resistência popular frente ao discurso ufanista de Tião Brasil Grande.⁶

enxergar a grande floresta/Transformada em festa para o meu irmão/Alô, brasileiro, de todo quadrante/Chegou o instante da grande arrancada/Vamos desbravar cultivando a terra/Quem planta não erra/A hora é chegada”.

6 Bem diferentes são as interações de Iracema. Presente em algumas cenas das

Para que essas dinâmicas de intervenção e interação funcionem, o trabalho de Bodanzky, que é também fotógrafo e cinegrafista de seus filmes, depende fortemente das parcerias, aspecto tematizado por ele no livro *O homem com a câmera* (2006). Os parceiros na direção dos filmes – caso de Orlando Senna – são responsáveis pelo roteiro e por “organizar as coisas para a câmera”, preparando minimamente o espaço e o elenco para a realização das encenações e intervenções. A Bodanzky cabe não apenas filmar o trabalho dos atores, mas os modos imprevistos como as realidades documentadas “respondem” às provocações da filmagem, expandindo e complexificando as cenas.

Valendo-se do mesmo método – o recurso a encenações ficcionais como meio de friccionar e provocar o real a se manifestar –, Bodanzky e Senna realizam, no ano seguinte, *Gitirana*. O contexto não poderia ser mais difícil: os anos seguintes ao AI-5, poucos meses após o fim do governo Médici, marcado pela articulação entre recrudescimento da repressão contra os opositores do regime e busca de legitimação através do desenvolvimento econômico. Tempos dos drásticos empreendimentos da ditadura militar brasileira, que destruíram territórios e vulnerabilizaram milhares de vidas. Em *Gitirana*, Bodanzky, Orlando e a atriz Conceição Senna se dirigem ao sertão da Bahia e de Pernambuco, filmando inclusive nos arredores da Barragem de Sobradinho (BA) em construção. Mais fragmentário, o filme se constrói a partir de uma série de esquetes inspiradas em personagens da literatura popular de cordel, dialogando com a tradição cultural do sertão. Além do cordel, *Gitirana* incorpora folguedos e manifestações locais (a cavallhada, o bumba meu boi), e envolve atrizes e atores de grupos

quais Tião não participa, geralmente em conversas com outras mulheres – uma colega na zona de prostituição em Belém, a esposa de um extrativista que se mudou para a beira da Transamazônica, a costureira que lhe propõe um novo ofício –, ela troca experiências, recebe conselhos, escuta e acolhe histórias de vida. Nessas cenas, que parecem partir de propostas prévias de encenação, uma relação mais horizontal se estabelece entre Edna de Cássia/Iracema e as mulheres filmadas.

de teatro amador de Juazeiro (BA), contracenando com a atriz Conceição Senna, também presente em *Iracema*.

Nosso propósito não é adensar a abordagem do segundo filme, mas sugerir que há, entre *Iracema* e *Gitirana*, diferenças e variações nos modos como se dão os “desvios pelo direto”. Em *Gitirana*, que se contamina pela teatralidade popular, produzem-se esquetes que, por vezes, convidam as pessoas filmadas a serem espectadoras dentro da cena. Bem diferente de *Iracema*, no qual, segundo o depoimento de Orlando Senna (2008), muitos daqueles com quem os atores interagiram sequer sabiam que Pereio não era um caminhoneiro e que Edna não era Iracema – eles se inseriram nas situações e cenários de maneira a se misturarem com outros personagens reais ali presentes (tática que a equipe pequena e a economia de produção parecem ter viabilizado). Nesse sentido, a proposta de *Iracema* é mais realista, e a de *Gitirana*, em sua apropriação do imaginário do cordel, deliberadamente fantasiosa. No segundo filme, as encenações parecem convidar os filmados e filmadas a participarem do jogo teatral, da brincadeira lúdica que – em momentos significativos – ironiza o propalado “progresso” e os padrões morais da ditadura, perturbando as ficções do poder.⁷

Após termos nos dedicado aos procedimentos estéticos e políticos desse cinema de intervenção realizado por Jorge Bodanzky e Orlando Senna em plena ditadura no Brasil, partiremos para outra experiência do cinema político que marca esse período. No próximo tópico, abordaremos a entrada decisiva de Glauber Rocha no campo da imagem a partir do seu exílio na Europa, precisamente, da sua colaboração em *As Armas e o Povo*. Procuraremos apontar como essa participação passou a

7 Uma abordagem mais detida de *Gitirana*, com exemplos extraídos de algumas cenas, se encontra em nosso artigo “Nos confins da ditadura - experimentação fílmica e crítica ao desenvolvimentismo no cinema de Jorge Bodanzky” (2024). O filme também é abordado na entrevista que fizemos com o diretor, em parceria com André Brasil: “Ficcionalizar o real, perturbar as ficções do poder: o cinema de Jorge Bodanzky” (2024).

fazer parte do seu projeto estético e político, encerrando-se no programa *Abertura*, com a morte precoce em 1981.

O JORNALISMO INVENTIVO DE GLAUBER ROCHA: DA COLABORAÇÃO EM AS ARMAS E O POVO AO PROGRAMA ABERTURA

Quando a Revolução dos Cravos eclodiu, organizada por forças dissidentes de dentro do próprio exército português, que contou com adesão imediata da sociedade civil, profissionais de cinema reuniram seus esforços para registrar o acontecimento, bem como para garantir o fim da censura⁸ após 48 anos de ditadura.⁹ A consciência desse gesto produziu um conjunto significativo de imagens divulgadas tanto pela televisão quanto pelo cinema independente. Para quem não tinha os olhos voltados para Portugal, a revolução chegou como surpresa e logo começaram a desembarcar em Lisboa correspondentes e colaboradores no intuito de testemunhar e registrar o acontecimento. Um deles foi Glauber Rocha. De acordo com Paulo Cunha, nos dias 28 e 29 de abril de 1974, “Glauber esteve presente numa importante reunião que teve lugar no anterior Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema para apoiar o plano de ação da Comissão de Cineastas Anti-Fascistas e para dar testemunho de outras experiências paralelas que tão bem conhecia, nomeadamente no Brasil, Chile, México e Cuba” (CUNHA, 2017, p. 6).¹⁰ O resultado dessa par-

8 Paulo Cunha (2021) nos informa sobre a série de ocupações que ocorreram por parte desses profissionais para garantir que nenhum material fosse desviado da Cinemateca Portuguesa, por exemplo.

9 A ditadura em Portugal é marcada por dois regimes: Ditadura Nacional (1926-1933) e Estado Novo presidido por António de Oliveira Salazar (1932-1968) e Marcello Caetano (1968-1974).

10 Ao fim do dia 29 de abril de 1974, um comunicado da Junta de Salvação Nacional decreta “abolida a censura” ao cinema e à RTP (Rádio e Televisão de Portugal).

ticipação está registrado em *As Armas e o Povo*, filme seminal para compreender a entrada disruptiva de Glauber Rocha no campo da imagem. Esse documentário compõe um conjunto significativo de produções que tematizam a Revolução dos Cravos.

As Armas e o Povo foi realizado com imagens que correspondem ao 25 de abril de 1974 até o 1º de maio do mesmo ano. O documentário conta com a participação de mais de 20 diretores de fotografia e realizadores, entre eles, Glauber Rocha, como já adiantamos, que pode ser visto nas imagens com muito entusiasmo em meio àquele momento de agitação e iminente queda do regime ditatorial. O momento que marca *As Armas e o Povo*, portanto, é de intensa euforia, de uma sensação de liberdade sem tamanho, mobilizando todas as classes nas quais se incluem os trabalhadores e amadores de cinema. No filme, os registros da queda do regime ditatorial são apresentados distintamente, reportando 6 dias de atos. Em preto-e-branco, as imagens correspondem à movimentação do dia 25 de abril e os dias que correram a esse (tanques nas ruas, civis que se aventuraram a enfrentá-las mesmo com o pedido para que ficassem em suas casas ou porque, desavisados, foram trabalhar normalmente), bem como as imagens da liberação dos presos políticos; sequências realizadas em Lisboa e em Funchal, na Madeira. As imagens em preto-e-branco marcam certo distanciamento, sendo apresentadas “como se” já fossem arquivo, mesmo que registrem acontecimentos que se deram poucos dias antes do movimento centralizado no filme. Essa escolha marca a diferença em relação à grande agitação do 1º de Maio, quando o filme nos apresenta imagens em cores vibrantes. Estas revelam o momento em que a população pôde, finalmente, após décadas de repressão, tomar a cidade e se manifestar livremente, como há muito não se fazia, no dia do trabalhador.

Parte dessas imagens em cores corresponde às multidões nas ruas, nas praças e ocupando o Estádio da FNAT, rebatizado Estádio 1º de Maio, onde foram proferidos discursos de representantes sindicais e de partidos de esquerda; outra parte delas corresponde às imagens produzidas por Glauber Rocha e o fotógrafo António Escudeiro, que se lançam no corpo a corpo com as pessoas de diversas camadas sociais e ideológicas (estudantes, clas-

se operária, jovens militares, intelectuais de esquerda, escritores, refratários, desertores, os precarizados que vivem na periferia). Para nós, chama atenção a importância dessa colaboração não apenas por Glauber ter tido oportunidade de registrar a magnitude do evento, mas também pelo seu gesto consciente de se inscrever na cena e, ao responder ao chamado da história, fabular com ela. É o que podemos constatar nessas tomadas de rua de Glauber junto a Escudeiro, bem como nas imagens que realizam na periferia de Lisboa, nos chamados bairros de lata. Esse contexto permite ao cineasta terceiro-mundista entrar decisivamente no campo da imagem para não mais sair. Essa intromissão de Glauber Rocha em cena passa a ser, assim, um procedimento formal recorrente nas suas produções posteriores à experiência portuguesa (de *Claro a Abertura*), conforme veremos.

É possível constatar nas incursões de Glauber Rocha no meio da multidão como o cineasta se apropria da entrevista num jogo performativo, extraindo com rapidez declarações que vão de palavras de ordem – fim da guerra nas colônias – a depoimentos sobre tortura. Glauber consegue provocar em tomadas muito curtas reações não previstas, como o encontro com o Movimento Democrático de Mulheres dá a ver. Aqui, Glauber encontra um grupo de mulheres descontraídas e logo pergunta do que se trata o movimento. Enquanto elas tentam responder, Glauber introduz outros assuntos sensíveis às mulheres, como a questão do divórcio e do aborto. Trata-se de um plano-sequência muito curto, mas cuja habilidade de Escudeiro consegue capturar a atmosfera que vai da alegria dessas mulheres entre si, por estarem vivendo esse momento, à gravidade de suas feições ao tentarem responder aos temas que Glauber, no fora de campo da imagem, introduz. Entre os muitos encontros de Glauber com as pessoas filmadas em meio a multidão, destacamos ainda outro, junto a um grupo de militares. Se por um lado temos a sensação de serialidade desses corpos fardados, alguns rígidos, por outro Glauber também os particulariza. Logo sabemos, por exemplo, que entre esse grupo há um jovem angolano de 19 anos que nada sabe da guerra por ainda não ter sido enviado, mas, com a revolução, poderá escapar do combate. Vemos claramente Glauber chamá-lo com a mão direita, na parte

inferior do enquadramento, solicitando que esse passe à frente. Talvez, para o jovem soldado, não seja preciso ter estado na guerra para saber o que esta produz nos sujeitos que a experienciam, seja pela iminência da morte, seja pelos feridos, seja pela sanidade abalada, considerando aqueles que voltam vivos para narrar. A Glauber interessa não perder a cena, uma vez que a conversa com os demais não rendera além de alguns cacos de fala. O cineasta, então, edita ao vivo, corta um dos entrevistados para trazer aquele jovem que se encontrava muito atrás dos demais para o primeiro-plano.

Se nessas tomadas de rua Glauber responde à vibração da multidão extraíndo depoimentos ao interpelar os diversos grupos sociais (de civis a baixas patentes militares), é na incursão na periferia que o cineasta e António Escudeiro se permitem fabular com as pessoas filmadas. É a partir da inventividade resultante desse encontro que a situação de calamidade deixada pelo regime na periferia da cidade é exposta. O que coloca em xeque o discurso oficial que por décadas propagandeou o progresso e o desenvolvimento do país (tal como fez o regime militar no Brasil). António Escudeiro declarou¹¹ que Glauber Rocha havia feito uns pequenos ensaios com os moradores, o que fica evidente nos planos nos quais vemos, no alto de um barranco, moradores gritarem palavras de ordem com os punhos cerrados. Outras situações são menos controladas, quando moradores disputam sua vez de falar, quase que em sua maioria reivindicando uma casa digna. Esse modo provocativo de “entrevista”, sobre o qual temos argumentado, apresenta situações nas quais as pessoas filmadas ora aderem, ora resistem a essa intervenção. De um ângulo, temos reivindicações daquilo que falta – uma casinha com acomodações dignas para a família e comida na mesa – proclamadas numa vibração positiva; de outro, a resignação serve como trava a essa euforia incentivada por Glauber, como ocorre com Deolinda, uma das moradoras do bairro de lata. Deolinda não acredita que a mudança chegará até eles. Essa descrença faz Glauber Rocha desacelerar e buscar entender por que ela não está contaminada pela grande agitação pós-

11 Depoimento de António Escudeiro para o curta-metragem *Os Cravos e a Rocha* (2015), de Luísa Sequeira.

-queda do regime e se recusa a se juntar à grande comemoração. Isso nos leva a crer que o modo “abrupto” com que Glauber Rocha parece editar “ao vivo” (BENTES, 2007) envolve um “efeito de improviso”, quando a “contra-intervenção” dos filmados altera a atuação do próprio entrevistador na cena.

Deolinda consegue desacelerar, travar essa vibração e crença no que está por vir, mas a cena somada a outras – que reafirmam a crença num futuro melhor – produz uma polifonia que permite ao filme não se enquadrar como mero panfleto ou registro circunscrito à época. São situações episódicas, mas de construção densa, por adentrar na vida desses moradores, no relato das suas necessidades, a partir de uma carga dramática. Situações que se ligam, pela montagem, à grandiloquência da manifestação popular nas ruas. Não se trata, certamente, de uma coleção de tipos possíveis ou representáveis na categoria “povo”. A polifonia instaurada pelo documentário nos lembra que “povo” não se encerra em uma categoria única.¹² Deolinda não é a desesperança. Deolinda desperta a consciência de classe nesse processo em que Glauber Rocha é puxado para dentro da cena para seguir com seu objetivo enquanto interventor: o de provocar nos entrevistados uma certa vibração e dela extrair a matéria fílmica. No caso de Deolinda, ele toca em seu ombro e implora praticamente por uma reação, ainda que negativa. Situação semelhante se dará com o entrevistado Brizola em *Abertura*,¹³ mas diferentemente da mulher portuguesa, o personagem é escorregadio, e se recusa a revelar uma opinião política que o comprometa. Numa espécie de jogo cênico, Glauber provoca seu interlocutor ao passo que procura sustentar a recusa a

12 Essa participação inaugural de Glauber Rocha nas tomadas de rua do 1º de Maio português, em 1974, instaura uma ideia de “povo *em ato*” (VALE, 2024).

13 Em nota, Regina Mota (2007, p. 8) informa que “o Programa Abertura foi ao ar de fevereiro de 1979 a julho de 1980, dirigido pelo produtor e jornalista Fernando Barbosa Lima, na rede Tupi de televisão. O programa se propunha a criar no ar a metalinguagem do processo de abertura política que ocorria na passagem do governo do General Geisel para o General Figueiredo, no final da década de 1970”.

favor da cena, no corpo a corpo com as pessoas filmadas, garantindo que a tomada seja bem-sucedida. “Montar na história”, como Glauber mesmo diz da sua participação no evento, para assim montar a história. Esse movimento do cineasta junto a atos que celebram a revolução em Portugal não poderia ter sido feito sem o povo periférico. Por se tratar de uma contribuição pontual, Glauber provoca situações que resultam em micro-experimentos do *cinema didático-épico* a que tanto se refere. Da convicção programática, e da insatisfação com o formato mais convencional de cobertura dos eventos, surge a proposta de ir para a periferia de Lisboa e marcar as contradições de que falamos. Mas surge também, sobretudo, do desejo de fabular com o povo que continua à margem – fruto das mazelas trabalhadas pela sua ficção –, para com este restituir a dimensão épica que lhes cabe na história de Portugal antes e depois do 25 de Abril.¹⁴

As provocações em *As Armas e o Povo* se dão numa temporalidade reduzida, sem perder o viço e a contundência. Como o próprio Glauber revela em entrevista a Luís Filipe Costa para a RTP, em 16 de maio daquele mesmo ano, sua contribuição com António Escudeiro não passou de 15 minutos de filmagem. O que leva a crer, na economia do filme, que quase todo o material foi aproveitado. Ao contrário de um grande depoimento, são flashes, lampejos, orquestrados por uma dinâmica que Glauber parecia experimentar ao vivo, diferentemente da sua atuação contida em *Amazonas, Amazonas* (1966),¹⁵ e mais próxima às situações provocadas por seus atores em *Câncer*¹⁶ (1968-1972). A

14 Entre os filmes produzidos durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC) que se instaurou em Portugal após a Revolução dos Cravos, destacamos *Cenas da Luta de Classes em Portugal* (*Scenes from the Class Struggle in Portugal*, 1978), documentário no qual Robert Kramer e Philip Spinelli acompanham as diversas manifestações da classe trabalhadora nesse contexto de reivindicações.

15 Documentário encomendado a Glauber Rocha pelo Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas.

16 Filme experimental com baixo orçamento, rodado em 1968 enquanto se aguardava os trâmites burocráticos para as gravações de *O Dragão da Mal-*

diferença entre esse se lançar nas ruas e registrar a revolução, em *As Armas e o Povo*, para o experimento anterior, *Câncer*, é que desta vez Glauber Rocha trabalha sem a mediação dos atores, por um motivo que ele mesmo revela, ao mencionar a solidariedade prestada aos colegas portugueses:

no sentido de estar presente ali, porque raras vezes se tem a oportunidade de **montar na história**, ou seja, estamos sempre atrasados, dessincronizados. **Essa possibilidade que eu tive de pegar um avião e chegar em Portugal no seu grande momento histórico [...] me deu foi uma grande felicidade.** Sobretudo quando encontrei a classe cinematográfica mobilizada dentro do sindicato e realizando aquilo que é a nossa palavra de ordem: **cineastas do mundo, uni-vos** (In: NOTICÁRIO NACIONAL, 1974b; sem grifo no original).

Poucas vezes se pode estar em sincronia com a história. Não havia tempo suficiente para elaborar um roteiro, era preciso que o roteiro se fizesse nas ruas, junto à multidão e a uma ideia de povo que se desenha. Desse modo, em relação a essa experiência em Portugal, no maio de 1974, importa frisar, conforme faz Mateus Araújo Silva, que Glauber estava atento não apenas retrospectivamente às grandes questões históricas, mas também para o urgente chamado da história:

Central nos anos 1960, a questão da História continuou a sê-lo no cinema de Glauber dos anos 1970. Nas duas décadas o cineasta soube lidar com o “Kairós”, o momento propício, **reagindo rápido às solicitações do mundo que exigiam sua intervenção**, numa gradação de urgências que não seria ocioso esquematizar (SILVA, 2017, p. 84; sem grifo no original).

dade contra o Santo Guerreiro, de 1969. *Câncer* é composto por várias cenas de improviso e tem no elenco Odete Lara, Antonio Pitanga, Hugo Carvana e participação de Eduardo Coutinho, entre outros.

Das urgências imediatas, além do chamado da Revolução dos Cravos de Portugal, Araújo Silva nos lembra: as passeatas históricas de 1968 contra a Ditadura no Rio, passeatas e comícios da esquerda romana em 1975 (*Claro*) e a morte de Di Cavalcanti em 1976 (*Di*).

Do modo disruptivo como se lança na multidão em Lisboa à intervenção de Glauber Rocha no velório de Di Cavalcanti. Em *As Armas e o Povo* a participação de Glauber se dá apenas *em direto*, sendo uma contribuição pontual e não uma obra da qual teria controle sobre a montagem. Já em *Di*, Glauber Rocha se vê mais uma vez diante de um episódio factual e leva a termo sua intromissão, propõe uma espécie de “ensaio” poético-crítico e acena para um jornalismo inventivo. O próprio cineasta dá pistas sobre essa formulação – e por isso o uso das aspas, para não circunscrever esse experimento a um gênero apenas, sendo o ensaio uma possibilidade entre outras, mais como resultado do que como uma decisão *apriorística* que ele mesmo pondera:

Di Cavalcanti foi feito num impulso. Acordei de manhã, sete e meia, li que o Di Cavalcanti tinha morrido, nove horas fui filmar. Filmando *Di Cavalcanti*, descobri o aspecto eminentemente visual do cinema, o cinema, realmente, como visão, como cor, como imagem, como som, como poesia, como verdade. Não tanto como teatro, como romance, ou como ensaio (ROCHA, 2006, p. 332).

As filmagens só foram possíveis em *Di* pelas condições que lhe foram dadas: ter na mão equipamento e reunir uma pequena equipe que mergulha na aventura. As tomadas rápidas que, como pinceladas, se assemelham ao gesto do pintor cristalizado nas telas; por vezes o ator Antônio Pitanga ginga em frente às pinturas, como um personagem saído delas e, com isso, anima representações que o pintor fixou. A presença da câmera interrompe e modifica a solenidade, transformando o ritual fúnebre em arte performática. *Di* prescinde da entrevista, mas o texto, os corpos e os objetos têm o poder de interpelar e nos fazer pensar sobre a mobilização do cinema e os efeitos

performáticos que este é capaz de produzir diante da morte de um conhecido pintor que dava movimento às figuras representadas. A *voice over* de Glauber é entrecortada, assim como as tomadas são ágeis. Essa voz procura dar conta do contexto da morte de Di Cavalcanti, mas também dos efeitos da interferência de Glauber Rocha na celebração, interferência disruptiva narrada pelos jornais. Ao passo que lê a repercussão no *Jornal do Brasil* do dia 28 de outubro de 1976, sua voz procura editar as imagens contando o tempo de duração do plano, o momento do corte e o comando do próximo plano: “Agora dá um *close* na cara dele”. O que vemos é um plano sequência que começa pelas rosas-vermelhas que adornam o corpo de Di no caixão e se aproxima lentamente do rosto imóvel do pintor morto sorrindo. A sequência não obedece com precisão o comando da *voice over*, mas é interessante porque isso traduz um comando anterior para o fotógrafo, mas também é como se se tratasse de um recurso de montagem “ao vivo”, orientando o montador. Podemos supor que são três camadas: (1) a orientação para o fotógrafo; (2) para o montador; e (3) para o texto, numa construção retrospectiva do fazer cinematográfico. Pela sua singularidade, é difícil localizar *Di* entre os filmes realizados pós-74 meramente por semelhança, mas, sim, como parte do laboratório desse jornalismo inventivo de que falamos.

Pensemos, por exemplo, em *Jorjamado no Cinema*, de 1977, realizado muito próximo a *Di-Glauber*. O curta é um filme de “entrevista” incomum. A peculiaridade está dada de início, quando Tizuka Yamasaki, em plano médio, apresenta os créditos, à moda dos filmes da vanguarda francesa, e encerra rindo ao dizer seu nome e sua participação: “acho que fiz assistência de direção”. O próximo plano apresenta uma câmera em ajustes de enquadramento e foco, expondo a preparação da equipe. Cenas ruidosas que logo encontram Glauber Rocha em primeiro plano, antes mesmo de apresentar Jorge Amado. Glauber pergunta sobre cinema ao escritor e a câmera desliza para uma pintura de parede inteira que representa uma iconografia conhecida. Trata-se de um painel de Djanira da Motta e Silva intitulado “Candomblé”, encomendado por Jorge Amado em 1954. Glauber pergunta: “Você acha que os diretores representam

exatamente o mundo, seu mundo imaginário ou você, o que acha das várias representações que eles fazem?”. Quando Jorge Amado tenta responder, Glauber o interrompe exasperadamente, sobrepondo outra pergunta. E Jorge Amado enfim consegue fazer suas considerações. Glauber não se coloca ao lado, ele está fora de campo, afastado, o que lhe permite elevar a voz. Mas todos estão instalados na casa de Jorge Amado, com uma música na vitrola, um ambiente que poderia ser controlado, mas é um tanto caótico: perguntas e respostas desordenadamente concatenadas, além da casa estar povoada pela equipe, parentes e objetos. Tudo isso parece interessar Glauber. O enquadrar e desenquadrar o confirmam.

Após as sequências no interior da casa, as filmagens seguem para uma cena pública, de exibição do filme de Nelson Pereira dos Santos, *Tenda dos Milagres* (1977), baseado no livro homônimo de Jorge Amado. Outro bloco do filme acompanha o escritor no lançamento de *Tieta do Agreste*. Começando por vários títulos do autor expostos, num plano sequência que os aproxima a partir do jogo entre o *desfocar* e o *focar*. Ao passar pelos livros a voz lê os títulos e, aos moldes do “corta” recorrente nos experimentos de Glauber, reitera o que é visto na imagem: “fora de foco”, e este é ajustado. Intencionalmente, não há nenhuma preocupação com a realização de uma transição suave entre os planos. A câmera, então, passeia pela fila de autógrafos ao som de “S Wonderful”, de João Gilberto. Após uma breve passagem de Jorge Amado descontraído autografando, Glauber entrevista Carlos Bastos junto a Antônio Pitanga e brinca, numa possível antecipação d’ *A Idade da Terra*: “O Deus Negro e o Diabo Louro”. Antônio Pitanga, aos risos, não consegue responder e Glauber acena um corta. A próxima entrevista é com o jovem e promissor romancista Gramiro de Matos, cujo depoimento sobre Jorge Amado reitera o que Glauber havia lhe dito nos bastidores: “O maior romancista latino-americano...”.

Nessas intervenções de Glauber Rocha, a nosso ver, não se trata apenas de um jogar com as convenções, mas, uma vez ciente delas, esgarçar a estrutura comunicacional dando abertura a novas formas, novas regras, nova gramática. Contrário a uma filiação, a uma língua única e universal, em *Claro*

(1975), por exemplo, Glauber instaura de saída uma verdadeira Babel, partindo do centro do legado arquitetônico da civilização romana para encontrar os operários nas periferias de Roma. Trata-se de uma cena comovente junto a esses operários, que sobrepõe cacos de fala a camadas sonoras e de imagens. Se consideramos a atuação de Glauber em *As Armas e o Povo* como disruptiva, provocadora, em *Claro*, a cena da entrevista encontra, além da sobreposição de vozes, a barreira linguística. Desse modo, a cena da entrevista não se completa em sua totalidade, mas provoca um efeito por acúmulo, meramente sugestivo, que apenas se insinua. Quando muito podemos ouvir de Glauber: “O senhor trabalha?”. E a resposta imediata é: “Sim, estou trabalhando”. Ou: “Aqui são todos operários”. “O senhor tem casa?”, pergunta Glauber. “Sim, tenho. Minha casa é aquela”, apontando. Nesse momento em que Glauber procura identificar a casa, a câmera faz um movimento ao encontro da casa, mas interrompe a procura e imagens são sobrepostas aos personagens dessa cena. As sequências virtuosísticas na periferia de Roma se tornam ainda mais evidentes em seu propósito quando as contrastamos com os procedimentos já experimentados em *As Armas e o Povo* na periferia de Lisboa.

Em *A Idade da Terra* (1980), a presença de Glauber no campo da imagem se dá pontualmente em dois momentos. Destacamos um deles, quase ao final do filme, quando aparece junto à direção de arte ajustando e instruindo Geraldo Del Rey sobre a utilização dos objetos de cena. As demais intervenções são no fora de campo quando há vazamento da sua voz ou a partir de narração *over*. As demais intervenções são por meio de seus atores, semelhante à atuação de Pereio em *Iracema*. Os personagens de *A Idade da Terra* infiltram-se em situações reais e interagem provocativamente com as pessoas filmadas, que passam de espectadoras da cena a figurantes: o personagem de Tarcísio Meira, o Cristo Militar, em meio a um desfile de carnaval; Jece Valadão, Cristo Índio/Pescador, em Salvador na procissão da Nossa Senhora dos Navegantes (recurso semelhante às filmagens do Círio de Nazaré em *Iracema*, nessa apropriação do *real* pela *ficção*); Antônio Pitanga, o Cristo Negro, em um ritual religioso; Geraldo Del Rei, o Cristo Guerrilheiro, na periferia de Salvador; entre outras. São situações em que, por exemplo, John Brahms, o estrangeiro, interpreta-

do por Maurício do Valle, diz impropérios aos operários num português mal falado misturado a um inglês ruidoso. Este não disfarça seu desejo de poder, sendo a catedral a representação máxima de sua ostentação. Nas bordas do quadro, alguns operários observam, enquanto outros são convocados a interagir corporalmente. Nesse corpo a corpo de Maurício do Valle com aqueles que aderem à cena, parece ser o olhar de desconfiança dos demais a expressão da resistência perante aquela performance, certamente, sem contexto para eles. Destaque, ainda, para a cena que parece atender aos princípios da entrevista clássica, porém, resulta em uma entrevista performada com o jornalista Carlos Castello Branco conduzida por Antônio Pitanga, o Cristo Negro. Diferentemente das intervenções em espaços abertos, a cena contrasta por ser no espaço doméstico, para tratar diretamente de um assunto que talvez só pudesse se dar na intimidade, sem a exasperação das tomadas de rua, uma análise da ditadura no Brasil a partir do Golpe de 1964.

No programa *Abertura* da TV Tupi, dirigido por Fernando Barbosa Lima, entre 1979 e 1980, há uma sequência curiosa quanto ao aspecto disruptivo de Glauber na entrevista. Programa cuja linguagem Regina Mota destaca como “dinâmica e inovadora” para a época, pensando no formato televisivo que se permitia experimentar. A sequência de rua com Brizola, já mencionada, é curiosa porque, aparentemente, o pacto da entrevista parece rompido pelo entrevistado, mas o que percebemos é um jogo de mise-en-scène entre Glauber e ele. Brizola se esquivava de emitir opinião sobre questões políticas, seja porque as desconhece, seja porque sabe/desconfia serem polêmicas. Da mesma forma que acredita que Leonel Brizola, de onde vem seu apelido, será o próximo presidente do país e diz saber quem é o Lula, chefe dos metalúrgicos, quando Glauber lhe pergunta sobre a ditadura e sobre o presidente Figueiredo, o entrevistado se esquivava. Como Brizola mesmo diz: “Escuta, foi aquilo que eu te falei. Eu não posso te dizer nada sobre Figueiredo porque eu não entendo nada desse negócio de política... Esse negócio eu tô por fora. Não entendo patavina disso”. Para Glauber, o que parece interessar são os efeitos que essa resistência provoca. Pois se Brizola também diz “desconhecer” o debate em torno da questão agrária, não parece ser por

ignorar os impactos do latifúndio na formação das grandes cidades – o êxodo de populações em busca de melhores condições de vida, empurradas para as periferias –, afinal, apontando para a favela, afirma: “É a salvação de Botafogo. Se não fosse essa favela aí, não haveria samba, não haveria nada”. Seu desconhecimento sobre a reforma agrária encontra, é possível, duas razões: informação que não chega pelos veículos de comunicação, ao menos da forma como deveria ser encarada – como problema estrutural do país, herança do período colonial; e por ser um assunto sensível sobre o qual, também, não gostaria de se envolver, ainda que estivessem em período de abertura.

Brizola sabe que a corda arrebenta para o lado mais frágil, talvez, por isso, sabiamente se recusa a responder sobre aquilo que aparenta não saber, sobretudo, porque uma opinião poderá comprometê-lo. Nesse sentido, demonstra não ser um representante do povo inocente perante o aparato técnico. Ao passo que Glauber dá a entender que sabe sobre Brizola, afirmando: “Brizola, eu acho que você não está dizendo tudo para o público”. O próprio Brizola, “motorista da Embrafilme”, aparece muito rapidamente em outro episódio, quando Glauber entrevista Luiz Carlos Barreto, conferindo à cena da entrevista uma dimensão “teatral”. Sobre a participação de Brizola, Stella Senra irá dizer que:

o Brizola de Glauber está em sintonia com a abordagem “do povo” na cena do comício do líder populista em *Terra em transe*; mas já não se trata de ficção e sim de alguém capaz de reações próprias, que não revelará nem a fraqueza de Jerônimo nem a rústica revolta do homem do povo do filme (SENRA, 2010, p. 109).

Isso denota que o saber ou não saber não está em questão, mas a habilidade em resistir e não aderir ao constrangimento do entrevistador. Stella Senra nos lembra que Glauber cria uma mise-en-scène contrária ao novo padrão televisivo, o chamado “padrão Globo de qualidade”. Contra a higienização da cena, Glauber insurge em *Abertura* com os cabelos desgrenhados, camisa desabotoada e se dirige abruptamente aos entrevistados. O cineasta

edita ao vivo, propondo colagens visuais ao apresentar livros, recortes de revista e deslocar a câmera quando bem lhe ocorre, procedimentos já experimentados em *Di e Jorgeamado no cinema*. Stella Senra observa que:

Ao participar desse programa que tirava proveito do processo de abertura política para incrementar o debate democrático no país, o diretor de cinema, que sempre acreditara na importância da televisão, aproveitava-se de seu tempo de antena para uma intervenção política radical, tanto na forma quanto no conteúdo. Intervenção na qual o uso da forma-entrevista – ou melhor, a “política” da pergunta –, ao encenar as ambíguas relações de poder da sociedade brasileira, não se limitava a deslocar o eixo do debate que então se travava, buscando ainda pôr em discussão uma série de temas (o cinema, a literatura, a psicanálise...) que visavam destacar o papel decisivo da dinâmica cultural naquele momento político. (SENRA, 2010, p. 100)

A televisão já apresentava certo padrão jornalístico de entrevista, mas de posse de um microfone e de frente para a câmera Glauber Rocha produz a anti-entrevista, constrangendo seus entrevistados; com eles, porém, sentirá o ar do tempo e a esperança de que este se renove, assumindo certo protagonismo e provocando uma fissura no formato dos programas de TV da época, como nos lembra Senra. Ao analisar essa adesão de Glauber Rocha à TV, Regina Mota adverte que o cineasta chamou atenção para a ocupação desse espaço de comunicação pelos artistas. Para ele, deveria se atingir todo meio de comunicação válido. Projeto de intervenção que sabemos ter sido interrompido com sua morte precoce.

A CONCLUIR

Os aspectos que ressaltamos das obras de Glauber Rocha, que denotam a sua entrada provocativa em cena a partir da sua aparição em *As Armas e o Povo*, nos levam a crer que a lição herdada do *direto* tomou rumos próprios.

Reinventando-se a cada produção, como podemos observar de *Claro a Abertura*, Glauber propõe metodologias distintas que aliam fabulação e eventos históricos. Também Jorge Bodanzky, em suas parcerias com Orlando Senna (e posteriormente), fará apropriações inventivas e singulares do *direto*. Em seus “desvios”, no período que focalizamos, notadamente a partir de *Iracema*, lhe interessa combinar a “ficcionalização do real” com intervenções em situações documentais (conduzidas pelos mesmos atores/personagens), de maneira a provocar manifestações imprevistas. Cada um a seu modo, e em contextos distintos, Glauber e Bodanzky lapidam filmes políticos de intervenção no real.

Diretor consagrado antes de aportar em Lisboa naquele 1º de maio de 1974, respeitado por seus colegas de profissão portugueses, se encontrando estrategicamente posicionado e atento aos fenômenos políticos da Europa, Glauber Rocha pôde experimentar com o *direto*. Com total liberdade, em companhia de Escudeiro, ele tensiona o procedimento da entrevista em *As Armas e o Povo*. Glauber faz da performance intrusiva e provocativa do “entrevistador” um jogo de fabulação, direção de “atores” e também *montagem em ato* (VALE, 2024). Com esse procedimento faz emergir vozes silenciadas pelo regime que puderam, enfim, manifestar seus desejos, como constatamos nas tomadas de rua do centro de Lisboa, e denunciar a calamidade da vida nos bairros de lata, como os moradores periféricos dão a ver em suas reivindicações. Como vimos, as pessoas filmadas ora aderem, ora resistem a suas provocações, por vezes recusando o entusiasmo revolucionário de Glauber, consciente da oportunidade rara que teve de “montar na história”. Dessa relação, resulta uma polifonia de vozes contraditórias que não se reduzem a uma categoria, tampouco se subsumem à visão prévia dos realizadores.¹⁷

17 De início, ocorreram muitas discordâncias ideológicas entre os realizadores de *As Armas e o Povo*, lançado apenas no ano seguinte à revolução. Para Paulo Cunha, prejudicado pelas discordâncias “que retardaram a sua conclusão, o filme não terá cumprido uma parte relevante da sua missão inicial: se o Povo foi filmado durante essa importante manifestação, essas imagens não foram devolvidas ao Povo, não podendo contribuir para a disseminação da mensagem revolucionária” (CUNHA, 2020, p. 8).

O gesto de Glauber, em certa medida, prefigura o processo revolucionário do período subsequente que terá muitos reveses, seja pela disputa ideológica entre as esquerdas, seja pela disputa entre essas e as forças conservadoras. Já Bodanzky, cinegrafista de reportagem e fotógrafo de filmes de ficção antes de estreitar na direção de longas-metragens, exercita a entrevista de maneira “disfarçada” em *Iracema*, através da mediação de um personagem. Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio) não apenas indaga, mas impõe ideias e posicionamentos políticos, provocando testemunhos corajosos (que contrariam a sua idealização do real), mas também constrangimento, silêncio e expressões de resistência. A mediação de personagens responde de maneira singular à urgência de documentar o que acontecia na Amazônia no período mais fechado da ditadura militar no Brasil. Nos dois casos analisados, como procuramos demonstrar, a cena disruptiva da entrevista se expande e procura fazer frente ao conformismo e ao controle impostos por políticas autoritárias: intervir para desmascarar a hipocrisia em contexto de ditadura, como a que fora instaurada no Brasil; ou para provocar a multidão, num contexto em que palavra pôde ser tomada em liberdade, como ocorreu em Portugal com o fim da censura.

REFERÊNCIAS

- BELICO, Ewerton; MESQUITA, Cláudia. Urgência documental, “dramática popular”, f(r)icções no real: uma conersa sobre *Iracema* (1974) e *Gitirana* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. In: TORRES, Junia; VALE, Glaura Cardoso (Orgs.). *forumdoc.bb 2024 - 28o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2024. p. 240-249.
- BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. Ficcionalizar o real, perturbar as

ficções do poder - o cinema de Jorge Bodanzky. In: BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia (Orgs.). *Cinemas da Terra*. Belo Horizonte: Selo Editorial PPGCOM UFMG, 2024. p. 16-31.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. In: *forumdoc.bb 2010 - 14o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2008.

CUNHA, Paulo. *Dossiê Pedagógico As Armas e o Povo*. Lisboa: Plano Nacional de Cinema, 2021. (Manual, Coleção 6)

CUNHA, Paulo. O cinema e o povo. In: CUNHA, Paulo (Org.). *As Armas e o Povo* (1975). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2020. p. 3-10. (Encarte de DVD)

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEAL, Hermes (Org.). *Orlando Senna - O homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial/Cultura, Coleção Aplauso, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky: o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial/Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

MESQUITA, Cláudia. “Nos confins da ditadura - experimentação fílmica e crítica ao desenvolvimentismo no cinema de Jorge Bodanzky”. In: NOGUEIRA, Thyago (Org.) *Que país é este? A câmera de Jorge Bodanzky durante a ditadura brasileira. 1964-1985*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2024. p.157-162.

MOTA, Regina. *A Épica Eletrônica de Glauber*. um estudo sobre cinema e televisão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MOTA, Regina. A Terceira Margem da Televisão. In: *Revista Contemporânea*, n.9, 2007. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973)* – A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SENN, Stella. Perguntar (não) ofende - Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 97-121.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SILVA, Mateus A. Figurações da História no Glauber Rocha maduro. In: MORETTIN, E. et al (Orgs.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 62-89.
- VALE, Glaura Cardoso. Robert Kramer e as *Cenas* de um processo revolucionário em Portugal. In: TORRES, Junia; VALE, Glaura Cardoso (Orgs.). *forumdoc.bb.2024 - 28º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, fórum de antropologia e cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2024, p. 269-277.
- VALE, Glaura Cardoso. “Cineastas do Mundo, Uni-vos!” – performatividade e enunciação em *As Armas e o Povo* e outras aparições de Glauber Rocha. 2024. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
- VARELA, Raquel. “Um, dois, três MFA...”: o Movimento das Forças Armadas na Revolução dos Cravos – do prestígio à crise. São Paulo. *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro*. *Devires Cinema e Humanidades*, v. 2, n. 1, Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- XAVIER, Ismail. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político. In: *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Ibero-Amerikanisches Institut, 2011. Disponível em: <https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002489>. Acesso em: 22/03/2024.

Tragam-me a cabeça de Carmen M.: um “filme-em-processo” sobre um “colorido pesadelo tropical”

Paulo Cunha

COESCRITO E COREALIZADO PELO BRASILEIRO Felipe Bragança e pela portuguesa Catarina Wallenstein, a média-metragem de ficção *Tragam-me a cabeça de Carmen M.* se autointitula como “um colorido pesadelo tropical sobre o Brasil de 2018”: Ana, uma atriz portuguesa, está no Rio de Janeiro para protagonizar um filme sobre Carmen Miranda, a excêntrica atriz e cantora que colocou o Brasil no mapa pela sua cultura do samba e do carnaval.

A estrutura narrativa do filme divide-se em duas linhas, uma com a fotografia a cores e outra a preto-e-branco. Na linha a cores, uma mulher (Catarina Wallenstein) caída nas ruas da Lapa é resgatada por uma pessoa trans (Lux Nègre), que a acolhe em sua casa; ao longo dos dias seguintes, um grupo de amigos tenta reanimar e reeducar a mulher a viver. Na linha a preto-e-branco, nas ruínas do famoso Cassino da Urca, a mesma mulher ensaia o papel de Carmen Miranda para uma misteriosa produção cinematográfica que será realizada por uma mulher cineasta sem nome (Helena Ignez). O filme contém ainda uns interlúdios gráficos compostos por colagens de jornais e fotografia ao estilo modernista brasileiro.

A cronologia do filme também revela que esta produção pode ser entendida como um filme de “urgência”: rodado em junho de 2018, o filme teria estreia em janeiro de 2019. Sem financiamento ou tempo de pré-produção, *Tragam-me a cabeça de Carmen M.* foi rodado na sequência imediata de *Um animal amarelo*, uma longa ficcional realizada por Felipe Bragança que

contou com Catarina Wallenstein no elenco, e que se autointitulava “uma fábula tragicômica tropical”. Uma cena musical de *Um animal amarelo*, em que o realizador e a atriz escreveram juntos a letra do “Fado do mar de Susana”, foi o pretexto para algumas conversas sobre música e imaginário brasileiro (WALLENSTEIN & BRAGANÇA, 2019).

Um animal amarelo era um projeto de maior fôlego (remontava a 2013 e estrearia apenas em 2020) que procurava refletir sobre a violência colonial e o processo histórico que esteve na origem da construção do Brasil, desde o genocídio indígena à escravidão, propondo uma deambulação transatlântica entre Brasil, Moçambique e Portugal. Trata-se portanto, nas palavras de Catarina Wallenstein, de “um movimento inverso do nosso movimento colonizador” (WALLENSTEIN, 2020).

Nesse filme, Catarina Wallenstein interpretava a personagem Susaninha, uma simpática, ambiciosa e efusiva empresária portuguesa filha de um sinistro receptador de diamantes, que iria mediar a ligação dos vendedores com uma rede internacional de contrabando de diamantes. Ao contrário do seu pai, que pertence à geração de portugueses que fugiram dos países africanos nas vésperas das suas independências e que sentem nostalgia dos tempos coloniais, Susaninha representa a geração supostamente pós-colonial que prefere ignorar a memória histórica para “manter a boa saúde” e para daí obter mais valias financeiras. Depois de seduzir Sebastião, um intermediário brasileiro no mesmo negócio dos diamantes, Susaninha sonha transformar-se numa espécie de Carmen Miranda, caracterizada pelo seu célebre chapéu de frutas, mas acaba engolida por um espírito africano.

Tragam-me a cabeça de Carmen M. é um desdobramento mais específico dessa reflexão abrangente proposta em *Um animal amarelo*, focando-se concretamente no contexto político e social brasileiro. O próprio Felipe Bragança justifica a urgência do projeto com o contexto sócio-político brasileiro:

Com essa ascensão da extrema-direita, que carrega um projeto de negação da identidade brasileira, quisemos refletir: que Brasil é esse que se quer destruir? O que é que se vai perder? Penso

que o atual presidente [Jair Bolsonaro] associa como traços a serem destruídos no Brasil os do sentido de humor, da criatividade, do improviso, da imaginação – para além da miscigenação racial. (WALLENSTEIN & BRAGANÇA, 2019).

A cronologia de acontecimentos no primeiro semestre de 2018 no Brasil enquadram a preocupação do cineasta: em março, Marielle Franco, vereadora da cidade do Rio de Janeiro pelo PSOL, tinha sido assassinada; em abril, Lula da Silva, antigo presidente do Brasil, era preso na sequência de um julgamento polêmico conduzido por Sérgio Moro, que seria ministro do governo Bolsonaro; no início de junho, o controverso e populista político de extrema-direita Jair Bolsonaro liderava as sondagens para a eleição presidencial brasileira, que venceria em outubro, com 55% dos votos no segundo turno. O filme inclui ainda imagens do incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, que aconteceu a 2 de setembro de 2018, em plena fase de montagem do filme.

O enredo de *Tragam-me a cabeça de Carmen M.* centra-se assumidamente nessa crise política e identitária brasileira que se agravou após o *impeachment*/golpe que derrubou Dilma Rousseff da Presidência do Brasil em agosto de 2016.

A “RAINHA BRANCA” DO SAMBA E DA BRASILIDADE

As primeiras palavras do filme, ouvidas em narração *off screen*, servem como um manifesto que, para além de enquadrar o espectador, fazem um claro posicionamento ideológico:

O Brasil do deboche musical, da gentileza pagã, do céu de formosura incerta e desvairada, foi inventado como desejo de utopia de uma terra pan-tropical e futurista, por gente que sangrava e sonhava alto há mais de 100 anos. O desejo cravejado no crânio de uma mulher, que o carregava como se carrega um tesouro. Uma doença maravilhosa, da qual não se podia e não se queria fugir.

A mulher com o “desejo cravado no crânio” é Carmen Miranda, símbolo mediático de um novo Brasil promovido por um contexto ideológico que resultou da confluência de vários elementos.

Nascida na pequena aldeia de Aliviada, em Marco de Canaveses, uma pequena vila do interior de Portugal, em 1909, Maria do Carmo Miranda da Cunha migraria para o Brasil com a sua família quando ainda nem sequer tinha completado um ano de vida. No início do século XX, o Rio de Janeiro tinha uma população de um milhão de habitantes, composta por imigrantes vindos de outros países e também migrantes internos, sobretudo nordestinos que migravam para o sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente): “Estrangeiros, brancos e negros dividiam o espaço urbano do Rio e a eles se juntavam os negros, escravos já libertos, que há umas três décadas era quase metade da população.” (CARVALHO, 2017, p. 26)

Instalada no Rio de Janeiro, viveu no bairro da Lapa entre 1915 e 1925, onde teria o seu primeiro emprego aos 14 anos, inicialmente numa loja de gravatas e posteriormente numa chapelaria. A Lapa continuou “abrigoando a gente de baixa renda” e a ser uma “zona boêmia do Rio, com cabarés luxuosos e pensões que eram prostíbulos e, bastante perigosa, com malandros e cafetões circulando no lugar” (CARVALHO, 2017, p. 27).

Adoptando o nome artístico de Carmen Miranda, começou o seu percurso mediático aos 20 anos de idade, quando gravou o primeiro álbum com o compositor Josué de Barros (1929). Pouco antes, tinha se estreado na rádio, que começava a funcionar no Brasil, sob a vigilância dos governos de Getúlio Vargas com um perfil educativo e ainda não comercial:

Não há registro do que Carmen cantou, mas deve ter sido uma modinha e não um samba, pois não era comum uma moça branca cantar samba e também a modinha, embora classificada como popular, era um gênero bem apreciado desde o século XIX e aceito nos setores das chamadas classes sociais mais cultas e, por isso, tocada nas rádios educadoras. (CARVALHO, 2017, p. 30)

Em 1926, a célebre “noitada de violão”, o “cordial encontro do Brasil mestiço”, juntou no Rio de Janeiro “representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos descendentes de tradicionais famílias brancas” (Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet) e de “músicos negros ou mestiços, oriundos das camadas menos abastadas” (Patrício Teixeira, Donga, Pixinguinha) (CARVALHO, 2017, pp. 44-45).

O processo de “modernização” das elites políticas republicanas seguia o modelo europeu capitalista, com “slogans de progresso, higiene e civilização”, favoreceu o processo de transformação do samba de “símbolo do negro” em “símbolo nacional” ou “símbolo da brasilidade”. Inicialmente visto como um ritmo que era “restrito e exclusivo dos morros, favelas”, “perseguido pela polícia”, expressão da cultura popular e afro-brasileira, a partir do período de Getúlio Vargas beneficiou sobretudo da “crescente valorização do carnaval” (CARVALHO, 2017, p. 46). Divulgadas pela rádio e pelo cinema, as músicas exclusivas do carnaval carioca circulam rapidamente por todo o país, contribuindo também para uma homogeneização cultural e a integração nacional (CARVALHO, 2017, p. 48).

A consolidação nacional e ascensão internacional de Carmen Miranda coincidiu com o período em que Getúlio Vargas liderou o Brasil: de 1930 a 1934, como chefe do “Governo Provisório”; de 1934 a 1937 como Presidente da República do Governo Constitucional; e de 1937 a 1945 como ditador do Estado Novo. Durante a década de 1930, a imagem de Carmen Miranda foi sendo construída pelos média brasileiros como uma representação do Brasil Moderno, situando-a numa conjuntura “que privilegia as manifestações populares como símbolos do ‘nacional’, todavia, filtrados para serem aceitos pela sociedade.” (MACEDO, 2014, p. 145) Nessa linha, o Rio de Janeiro transforma o “samba de negro” em “samba carioca” (CARVALHO, 2017, p. 48), sendo “rearranjado musicalmente dentro de algo próximo ao formato das *jazz bands*”, que “nas vozes de artistas brancos como Carmen Miranda” foi alavancado como o ritmo nacional (MACEDO, 2014, p. 145). Para isso, foi necessário promover um processo contínuo de “branqueamen-

to” do samba, em que a “raça superior” se apropriava da “impulsividade” e “sensualidade” dos negros para “selecionar e ordenar, dando sentido a sua musicalidade” (CARVALHO, 2017, p. 48).

“Rainha branca do samba”, Carmen Miranda respondia a essa necessidade ideológica estado-novista, num singular equilíbrio de opostos: “Vestida elegantemente, não abria mão nem da ginga nem da gíria associadas aos moradores das favelas. Cantando a cidade, o morro e o Brasil, a moça branca colaborava para legitimar seu jeito como brasileiro” (MENDONÇA, 1999, p. 153). Durante a década de 1930, Carmen Miranda foi gradualmente incorporada pelo Estado Novo como uma grande intérprete da canção popular brasileira, cantando regularmente os seus sambas e marchinhas nos programas oficiais do governo, notadamente em ‘A hora do Brasil’” (MACEDO, 2014, p. 145).

O processo foi gradual, mas muito eficaz:

Em 1938, com a criação de sua baiana no filme ‘Banana da terra’ (lançado em 1939), simbolicamente se uniu o ‘novo’ e o ‘velho’, integrando em uma só figura as tradições afro-brasileiras e a civilidade branca, modernizando um velho ícone da pátria. Desse filme em diante, a baiana estilizada e o número ‘O que é que a baiana tem’ (que se tornariam praticamente uma legenda de Carmen), passaram a integrar suas performances nos cassinos e casas de show que a elite frequentava, introduzindo a ideia do Brasil “mestiço” modernizado também em camadas mais abastadas da sociedade (MACEDO, 2014, p. 146).

O governo brasileiro de Getúlio Vargas passou a aproveitar também o sucesso internacional de Carmen Miranda do ponto de vista diplomático: em 1939, entre outros produtos e personalidades brasileiras, Carmen representou o país no pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque, projetado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (GARCIA, 2004, p. 186-187); passou a ser chamada de a “Embaixatriz do Samba”

ou “a cantora do *it* verde e amarelo”, assumindo o compromisso com a nação de internacionalizar o samba, a música nacional” (MACEDO, 2014, p. 146).

O sucesso na Broadway e em Hollywood consolidaram rapidamente a sua popularidade nos Estados Unidos, fazendo dela uma estrela mediática internacional na década de 1940. Em pouco tempo, Carmen Miranda tornou-se um símbolo da estratégia da chamada “Política da Boa Vizinhança”, que o governo de Franklin D. Roosevelt promoveu entre 1933 e 1945. Na iminência da eclosão de um conflito armado global, os Estados Unidos da América estreitaram as suas relações com vários países da América Latina para angariar aliados e expandir seu mercado.

No entanto, esse sucesso foi feito à custa de uma transformação significativa: “a baiana foi adaptada, remodelada e ressignificada, deixando de ser apenas um espelho do Brasil, para sintetizar sobre si uma hibridação de toda a América Latina” (MACEDO, 2014, p. 146), através de um processo bem complexo:

se no Brasil Carmen Miranda representava a modernização das tradições afro-brasileiras (samba e baiana), nos Estados Unidos ocorre o oposto, ela incorpora o ‘Outro’, simbolizando uma oposição do que seriam os estadunidenses ideais, principalmente no tocante ao feminino, caracterizado na atriz (bem como em outros personagens latinos) como o tempestuoso, o animalesco e o sensual. (MACEDO, 2014, p. 149).

Carmen Miranda foi agregando vários elementos até que se constituísse um “hibridismo cultural dos países tropicais”, um discurso simbólico caracterizado pela “sensualidade, cor, excesso, exuberância e malandragem selecionados a partir do olhar estrangeiro” (MACEDO, 2014, p. 148). A visão que se formou nos Estados Unidos da América sobre a América Latina era de um “lugar da paixão, da preguiça, da leveza e do bom humor”, sendo associada a “um lugar de férias permanentes, de prazer, paraí-

so tropical distante da civilização e do urbano, onde se esquece do trabalho, das obrigações e da razão, perfeito para romances e para aflorar instintos primitivos” (MACEDO, 2014, p. 150).

Os títulos dos primeiros filmes interpretados por Carmen Miranda em Hollywood revelam esse entendimento dos latinos “como uma exceção da vida diária, um estilo diferente de agir, uma noite especial, uma breve reunião de amigos ou um feriado”: *Down Argentine Way* (1940); *That Night in Rio* (1941); *Week-end in Havana* (1941); *The Gang's All Here* (1943); *Springtime in the Rockies* (1942)” (MACEDO, 2014, p. 150)

Ainda que o seu reconhecimento na indústria cultural dos Estados Unidos significasse “um ápice da modernidade para o Brasil”, a sua adaptação gradual aos padrões americanizados “eram vistas com ressalvas, a versão expandida e talvez entendida como travestida da baiana, sobretudo nos filmes, soava para muitos brasileiros como uma caricatura de mau gosto”:

Na revista *Scena Muda* de fevereiro de 1940, com a matéria intitulada ‘O Brasil na Tela’, não se criticava expressamente Carmen, mas a forma equivocada e negativa que o Brasil era representado no cinema exterior, para um país que buscava a modernidade, ser retratado como um lugar de atraso e ligado a tradições coloniais, tinha sérias implicações simbólicas. (MACEDO, 2014, p. 147).

Em suma, Macedo (2014, p. 148) destaca uma certa ambiguidade: “mesmo com o desgosto da intelectualidade por Carmen não estar interpretando o papel do Brasil gostariam”, a opinião pública brasileira exteriorizava “um sentimento de orgulho pela conquista de estar lá”, sendo reconhecida internacionalmente ao lado de estrelas dos grandes estúdios de Hollywood e “com sacas de café e de açúcar.”

À PROCURA DE “CARMEN M.”

O processo de construção da personagem Carmen Miranda por Ana (a personagem interpretado por Catarina Wallenstein) tenta responder a várias das questões anteriores. Por um lado, na narrativa a preto-e-branco, Ana começa por se basear sobretudo no discurso dominante, da “embaixatriz branca do samba” e da “brasilidade”, que se revê na imagem americanizada da América Latina: “Eu sou a imitação de um lugar impossível. Eu sou a utopia tropical”. A primeira canção que Ana canta é “Chica, Chica, Boom, Chic”, composta para ser interpretada por Carmen Miranda no filme *That night in Rio* (1941), com composição musical de Harry Warren e Mack Gordon e letra de Aloysio de Oliveira. De seguida, nas ruínas do Cassino da Urca, com balões em vez do tradicional chapéu de frutas, Ana ensaia uma dança ao ritmo instrumental de “Tico Tico no Fubá”, um chorinho que data de 1931, mas que foi gravado por Carmen Miranda apenas em 1945, integrando diversas bandas sonoras de filmes de Hollywood nessa década. Nessa mesma cena, Ana começa por interagir em língua inglesa com a personagem da cineasta sem nome, que lhe rebenta os balões e a deixa visivelmente desconfortável.

Um interlúdio gráfico alude à Semana de Arte Moderna de 1922 e ao movimento pau-brasil (1924), projeto artístico-literário de cunho nacionalista que fez parte da primeira fase do modernismo brasileiro. As colagens de vários elementos gráficos e o ritmo do samba “O que é que a baiana tem” (canção de Dorival Caymmi gravada por Carmen Miranda para o filme *Banana da Terra*, em 1939) denunciam essa invenção ideológica de uma certa “brasilidade”.

Ana prossegue a sua pesquisa numa discoteca, onde compra discos de Jovelina Pérola Negra, uma compositora e cantora brasileira negra que se notabilizou no samba e no pagode nos anos 1980. No centro do Rio, Ana passeia pela Praça Tiradentes, assim renomeada em 1890, em homenagem a Joaquim José da Silva Xavier, mais conhecido como Tiradentes, reconhecido como ativista e patrono cívico do Brasil que liderou a Inconfidência Mineira

(1789) contra a Coroa Portuguesa. Olhando para a célebre estátua equestre de D. Pedro I, inaugurada em 1862, Ana foca a sua atenção nas figuras indígenas que povoam a base do pedestal do monarca, e que representam os quatro principais rios brasileiros (Amazonas, Paraná, São Francisco e Madeira). Através de um jogo de planos fechado e de *design* sonoro (o som de um disparo de arma de fogo), o “Libertador” do Brasil é apresentado apenas de costas, como se estivesse disparando o som da arma ou ordenando o genocídio do povo indígena.

Ana começa a conhecer outra realidade: “Não há trópicos suficientes para consertar este mundo”. Entretanto, na narrativa a cores, Ana conhece a versão “negra” e “marginal” do samba, reaprendendo no bairro da Lapa, através da cultura popular, oral e performática, e do som da cuíca do sambista Zeca da Cuíca (que faleceria pouco depois, em setembro de 2020, com 85 anos de idade). Nos camarins, ensaia agora uma versão em inglês do samba “Voltei pro Morro”, cuja versão portuguesa tinha sido gravada por Carmen Miranda em 1940, num primeiro regresso da artista ao Brasil:

Voltei pro morro
Onde estão minhas chinelas
Eu quero sambar com elas
Vendo as luzes da cidade
Voltei, voltei, voltei
Ai se eu não mato essa saudade eu morro
Voltei pro morro, voltei
Voltando ao berço do samba
Que em outras terras cantei.

Segue-se um ensaio com a cineasta sem nome, onde Ana interpreta o samba “Tenho Um Novo Namorado – Espere que preciso me pintar”, gravado por Carmen Miranda em 1929. Provocada pela cineasta sem nome, Ana repete o refrão até à exaustão (“que eu preciso me pintar!”), aludindo precisamente ao seu processo de transformação operada durante a sua fase estadunidense. Na narrativa a cores, na Lapa, a par de outros comentários

curiosos (“achei que ela fosse careca...”; “achei que fosse europeia...”), a nova Carmen é apelidada de “diva usurpadora” e de “mentirosa maravilhosa” pelos seus “reconstrutores”.

No processo de pesquisa, Ana tem dificuldade em cantar o samba “Recenseamento”, composto por Assis Valente para Carmen Miranda, em 1940: “Fiquei pensando e comecei a descrever / Tudo, tudo de valor que meu Brasil me deu / Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo / Um pano verde e amarelo, tudo isso é meu”. Intuitivamente, Ana resiste a reproduzir a imagem da “embaixatriz do Samba” idealizada pelo governo brasileiro de Getúlio Vargas para consumo externo.

Pelo contrário, na Lapa a cores, o processo de redefinição de Carmen Miranda evolui de forma evidente. Após uma referência ao incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Ana procura um contato direto com o samba mais popular, acabando a cantar “Sonho Juvenil”, um samba popularizado por Jovelina Pérola Negra em 1987, sobre o desejo de uma jovem negra pobre que sonha com uma vida melhor nos bairros mais privilegiados do Rio de Janeiro (Ipanema e Copacabana): “Ai, que vontade que eu tenho de ser feliz / E levar a minha vida do jeito que eu sempre quis”.

Neste momento do filme, em que Carmen Miranda se funde com Jovelina Pérola Negra, uma voz *off* a apelida de “mulher impossível”, vaticinando que será perseguida pelas “fardas hipócritas” e pelos “bufões pentecostais”: “Tragam-me a cabeça de Carmen Miranda” [...]. Cortem a cabeça daquela mulher impossível”.

Na cena seguinte, Ana descobre a “voz” que tanto procurava ao cantar “Mulato Bamba”, samba de Noel Rosa (1931) que homenageia Madame Satã, emblemático transformista da Lapa do início do séc. XX. Ana dá por encerrado o seu processo criativo: “Eu não sou a Carmen. Maria do Carmo... Nem a Carmen era a Carmen. Nenhuma de nós é. É impossível”. De seguida, é Lux Négre quem interpreta “Tic Tac do Meu Coração”, um samba gravado por Carmen Miranda e Benedito Lacerda em 1935, composto por Alcyr Pires Vermelho e Valfrido Silva:

O tic-tic, o tic-tac do meu coração
Marca o compasso de um atroz viver
É o relógio de uma existência
E pouco a pouco vai morrendo de tanto sofrer
[...]
Às vezes, eu penso que o tic-tac
É um aviso do meu coração
Que já cansado de tanto sofrer
Não quer que eu tenha nesta vida, uma desilusão

EM JEITO DE CONCLUSÃO: “RECOMEÇAR VAI SER PRECISO”

Morreram os fósseis, as máscaras, as plantas e os bichos empalhados. E junto deles, as palavras indígenas perdidas e massacradas desde que nós aqui chegamos, famintos e armados da nossa fé, do nosso ferro e do nosso fogo. As palavras que no museu dormiram por décadas em fitas magnéticas, e que o João [personagem do filme] numerava, catalogava e protegia, são agora cinzas e pó nas carcaças de um país despedaçado. O Brasil foi feito de esquecimento, de medo e de ‘bagunça’, como eles falam. O Brasil inteiro não cabe no tempo e a Carmen que eu escuto é um corpo-fantasma que eu invento entre os meus dedos, e que me guia na escuridão e um labirinto em ruínas, que eu ainda não sei se é o dela ou se é o meu.

Deflagrado a 2 de setembro de 2018, em plena montagem de *Tragam-me a cabeça de Carmen M.*, o trágico incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro é apresentado como um sintoma do apagamento da memória coletiva. A sequência é narrada por Ana, uma branca europeia em trânsito pelo Brasil, que assume a sua condição branca europeia de origem, reconhecendo os crimes contra a humanidade praticadas pelos seus antepassados históricos.

O processo de pesquisa para criação da personagem Carmen Miranda permitiu que Ana conhecesse o processo ideológico de construção

de uma certa ideia de nação brasileira e de brasilidade e que achasse que estaria a ser atualmente reabilitado por “fascistinhas de merda” que “saíram das tocas, levantando bandeiras de amnésia e brutalidade, na exaltação de um país triste que se nega a si próprio”, “negando ainda as feridas de um passado construído com sangue, escravidão e desterro”.

Parafraseando Oswald de Andrade, “um gosto pedante e muito inteligente”, Ana conclui: “recomeçar vai ser preciso e perdoar o próprio coração é coisa que os brasileiros sabem fazer bem.” A propósito de *Um animal amarelo*, o filme “matricial” de *Tragam-me a cabeça de Carmen M.*, Felipe Bragança sustenta:

o Brasil nunca foi um paraíso, e nem mesmo um país feliz. Nosso encanto original talvez tenha sido justamente o de ser este espelho quebrado de uma alegria projetada no futuro. [...] Antes de mim, antes de nós, movimentos culturais como o Modernismo dos anos 20 e o Tropicalismo dos anos 70, tentaram pensar e criar expressões artísticas que respondessem positivamente a esses contraditórios fantasmas. [...] Uma ‘nação’ inventadas para além do colonialismo, da escravidão e do genocídio; [...] tentaram lidar com esses nossos traumas históricos não como algo do qual fugir, mas como algo contra o qual devíamos nos lançar, nos abraçar, enfrentar com prazerosa amizade (PRESSKIT, 2020).

É curioso que neste filme esse questionamento seja conduzido por uma personagem portuguesa e mulher, simultaneamente “herdeira” do legado colonial e “vítima” de uma sociedade patriarcal e misógina. Supostamente, quando assinou o primeiro contrato como artista, em 1929, com a RCA Victor, Carmen Miranda terá recebido “recomendações expressas para não cantar tangos e não revelar sua identidade de portuguesa, com medo da rejeição do público”. É, também, muito curioso que tenha sido Carmen Miranda, uma mulher branca nascida em Portugal, a “vestir a roupa típica das negras da Bahia” e a cantar e dançar samba, “música que tinha

origem negro-africana”, assumindo-se como símbolo da “brasilidade moderna” e da identidade nacional, “num momento em que ‘a mestiçagem’ defendida por Gilberto Freyre, era o debate em questão sobre a identidade brasileira” (CARVALHO, 2017, p. 64).

Em conclusão, parece-me que proposta central do filme é questionar essas ideias de brasilidade herdadas de projetos ideológicos ou artísticos. Mais do que um “filme-acabado”, *Tragam-me a cabeça de Carmen M.* é um “filme-em-processo”, uma narrativa composta de diversos fragmentos (como a colagem que Ana vai fazendo durante o seu processo de pesquisa) que apontam em diversos sentidos, uns convergentes e outros divergentes. Enquanto díptico, deve ser relacionado com *Um animal amarelo*, um filme mais ambicioso que, com mais tempo e complexidade, reflete sobre o presente e o passado de relações históricas transatlânticas que precisam ser permanentemente problematizadas. *Tragam-me a cabeça de Carmen M.* é uma reação a quente a um cenário político que, em finais de 2018, ameaçava repetir um processo de apagamento da violência sistêmica, do racismo estrutural e das desigualdades sociais.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, F. I. (2017). *A imagem barroca de Carmen Miranda no cenário da modernidade*. Natal: Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- GARCIA, T. d. (2004). *O it verde e amarelo de Carmen Miranda*. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp.
- MACEDO, K. B. (2014). Carmen Miranda, uma expressão da modernidade. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, 3(1), p. 143-152.
- MENDONÇA, A. R. (1999). *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record.
- PRESSKIT. (2020). *Um animal amarelo*. Rio de Janeiro/Lisboa: Duas Mario-

la/O Som e a Fúria.

WALLENSTEIN, C. (14 de 10 de 2020). Catarina Wallenstein - Entrevista. (Coffeepaste, Entrevistador) Obtido em 11 de 02 de 2025, de <https://youtu.be/yq71gnmS520?feature=shared>

WALLENSTEIN, C., & BRAGANÇA, F. (17 de 05 de 2019). Catarina Wallenstein e o novo filme: “Há uma poesia na vida brasileira que vai resistir ao que está a acontecer”. (R. Nunes, Entrevistador)

PARTE II

Trânsitos culturais entre Brasil-Portugal-África

Sob a Luz de *Claridade*: a construção da identidade literária cabo-verdiana em diálogo com o regionalismo de Gilberto Freyre

Elisangela Aparecida da Rocha

EM 1926, NO I CONGRESSO BRASILEIRO DE REGIONALISMO, o antropólogo brasileiro Gilberto Freyre apresentou os preceitos básicos que iriam compor seu *Manifesto Regionalista*. O congresso, organizado na cidade de Recife, foi o resultado dos trabalhos desenvolvidos pelo Centro Regionalista do Nordeste, criado em 1924 com o intuito de defender as tradições regionais do nordeste brasileiro. A história da criação e discussões realizadas na instituição, de acordo com Neroaldo Pontes de Azevedo (1984), podem ser reconstruídas pelos textos publicados no *Diário de Pernambuco*, os quais integram a obra *Livro do Nordeste* (1925) – coletânea que reflete os esforços de valorização das características desta região brasileira. Nesta coletânea, destaca-se o poema “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira, escrito a pedido de Gilberto Freyre, o qual causou grande admiração entre os poetas cabo-verdianos, no momento em que o país africano também vivia um período de intensa efervescência intelectual. Nas palavras de Baltasar Lopes, escritor cabo-verdiano, “[...] em poesia, foi um alumbramento a ‘Evocação do Recife’, de Manuel Bandeira” (1956, p. 5).

Gilberto Freyre é uma figura controversa no universo intelectual brasileiro, porém é central no debate sobre o regionalismo no país, especialmente no Nordeste, onde o *Manifesto Regionalista*, apresentado em 1926, propôs a valorização das especificidades regionais como um meio de for-

talecer a identidade nacional. Este manifesto se destacou por sua linguagem poética e pela ênfase na importância dos valores e tradições regionais, elementos que ressoaram profundamente com os fundadores da revista *Claridade*, em Cabo Verde.

No *Manifesto Regionalista*, Freyre apresenta o regionalismo como um movimento capaz de responder à influência do modernismo estrangeiro e de preservar as tradições locais. Defende ainda que o Nordeste brasileiro, com sua rica herança cultural, deveria ser um modelo para outras regiões e para a construção de uma identidade nacional coesa. Essa visão influenciou diretamente um grupo de intelectuais que pensavam na África, em Cabo Verde, meios de estabelecer uma literatura e uma identidade nacional que refletissem tanto as tradições locais quanto as influências externas. Este grupo de intelectuais ficou conhecido como “claridosos”, uma vez que se organizavam em torno da *Claridade – Revista de Letras e Artes*, que circulou no arquipélago entre 1936 e 1960 e influenciou toda uma geração de escritores e intelectuais.

O confronto entre regionalismo e modernismo em Pernambuco, com Freyre defendendo a valorização dos aspectos regionais em oposição à ruptura estética proposta pelos modernistas, é um paralelo significativo para entender as tensões também na literatura cabo-verdiana. A revista *Claridade*, em sua produção literária, buscava uma síntese entre a renovação estética e o resgate das tradições locais, em pleno domínio colonial português, assim como o regionalismo pernambucano conciliava inovação e preservação cultural.

Assim, nesta análise, apresentaremos brevemente como o regionalismo está presente no ideário da revista *Claridade* como marco de um projeto de formação da literatura insular e também o diálogo direto com o regionalismo brasileiro, mais especificamente o gestado em Pernambuco, a partir dos esforços teóricos e metodológicos de Gilberto Freyre. Abordaremos também a visita de Freyre a Cabo Verde em 1951, a que, apesar de não atender às expectativas tanto de Freyre quanto dos intelectuais cabo-verdianos, destaca as complexidades e frustrações na tentativa de alinhamento das teo-

rias freyrianas com a realidade cabo-verdiana. As críticas de Baltasar Lopes, publicadas em resposta ao relato de Freyre, evidenciam o descontentamento com a abordagem do antropólogo, que não reconheceu adequadamente a mestiçagem e as especificidades culturais de Cabo Verde. Em resumo, a análise da interação entre as ideias do manifesto regionalista e as produções claridosas revelam a complexidade e a riqueza das trocas culturais e ideológicas entre o Brasil e Cabo Verde no contexto do regionalismo e da modernidade.

CONSCIÊNCIA REGIONALISTA E O SENTIMENTO NACIONAL

Ao pensarmos na história da literatura de Cabo Verde é preciso colocar em pauta a dimensão da revista *Claridade* e seus ecos no processo de formação identitária do país. *Claridade – Revista de Letras e Artes*, cuja circulação ocorreu em Cabo Verde entre os anos de 1936 e 1960, ocupa espaço central nos debates à volta do sistema literário e das questões levantadas pelo projeto e pelas conquistas que animaram seus fundadores. Os anos passados e o desenvolvimento das ideias que se acumularam, inclusive após a independência e consolidação do Estado nacional, no entanto, ascendem a discussão a respeito dos dilemas que se desenharam ao longo dessas décadas. Por meio de um olhar retrospectivo, que se apresenta como base do esforço de sistematização da história literária do país africano, encontraremos sempre na revista um marco decisivo.

Para Pires Laranjeira (1995), por exemplo, o surgimento de *Claridade* estabelece o terceiro período de desenvolvimento da literatura do arquipélago, antecedido pelos períodos: “Das origens até 1925” e o período “De 1926 e 1935”. O primeiro marcado por uma profusão de publicações, não necessariamente literárias, e pela criação da imprensa, em 1877; e o segundo, conhecido como Hesperitano, caracterizado pelo “cabo-verdianismo” e pelo culto do mito poético da Atlântida perdida. Para o crítico literário português, o período claridoso é também chamado de período Regionalista, uma vez que o objetivo dos intelectuais envolvidos no projeto era voltar aos valores da terra, dando origem ao famoso lema, cunhado por Manuel

Lopes, “Fincar os pés no chão crioulo”. O que nos coloca diante de um processo que vai desde a gênese da consciência regional à construção do sentimento nacional que culminará nos processos de independência acontecidos nos anos de 1970.

Diante de nosso objetivo aqui de analisar como o regionalismo e o pensamento regionalista são centrais no processo de formação da cabo-verdianidade, propósito central da chamada geração *Clareza*, é preciso que retomemos uma reflexão sobre o próprio conceito de região que, na perspectiva da Geografia Humanística e Cultural, Meri Lourdes Bezzi emerge com o entendimento de região como “foco de identificação” e estrutura-se a partir da compreensão do modo como os fatores culturais e a percepção interferem “nas ações de organização e de elaboração dos espaços geográficos e também nos recortes regionais” (2002, p. 6).

Com base na fenomenologia, as considerações de Bezzi, fundamentam-se nas relações de percepção entre o sujeito e o objeto. A concretude reside na atração pelo conhecimento e reconhecimento do objeto. A compreensão que se tem do real é histórica e mediada pela cultura. É nesse processo que se determina a consciência do espaço, e, seguindo esse entendimento, a consciência de região, ou seja,

[...] a região passa a ter nova interpretação e importância, sendo vista como um conjunto de percepções vividas e estabelecidas a partir de apreensões, valorações, decisões e comportamentos coletivos. Assim, a região é, em substância, uma construção mental que, a partir de uma visão seletiva da realidade, congrega elementos de forma intersubjetiva, criando um código próprio que norteia as decisões e os comportamentos (BEZZI, 2002, p. 7).

Diante desse processo de estabelecimento de uma região - como região cultural - a cultura é chave para compreender e interpretar os espaços intersubjetivos oriundos da seleção e união subjetiva dos elementos de uma dada realidade. Meri Lourdes Bezzi assinala: “É importante salientar

que o que se quer pôr em destaque é o novo paradigma regional, ou seja, a cultura. Assim, o espaço passa a ter conotação de uma categoria cultural, ou uma representação coletiva” (2002, p.9). A região, produto da manifestação cultural, tem na identidade (pensamos aqui na identidade cultural) a variável vital para sua formação, convergindo para o entendimento de Stuart Hall de que as “Identidades culturais [são] aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (2006, p.8).

A identidade regional, que aqui colocamos no caso de Cabo Verde como precedente à consolidação da construção de uma identidade nacional, se manifesta no caráter relacional dos sujeitos com a categoria espaço-temporal historicamente construída. Por meio de uma análise teórica, é possível estabelecer a contraposição entre regionalismo e regionalização. Enquanto o primeiro emerge das consciências das desigualdades de cada região, por meio da contestação ao centralismo e luta pela autonomia, portanto partindo da base; o segundo é marcado pela aceitação do centralismo, cujos fundamentos, ao contrário do regionalismo, vêm de cima. O regionalismo assim, retrata uma conduta ativa que, partindo da identidade cultural local, encaminha os desejos do grupo, seja por meio dos embates ou aceitação do posicionamento. Portanto, ao falarmos em região e regionalismo e compreendermos *Claridade* como espaço da consciência e identidade regional, o fazemos diante da convicção de que esta consciência constitui mais alguns passos, talvez os mais contundentes, para a emergência do nacionalismo no arquipélago crioulo.

A postura dos intelectuais dos anos de 1930 em Cabo Verde de se debruçarem sobre o regionalismo como elemento para a contestação de sua identidade e instrumento na luta pela autonomia, materializou-se sobretudo nas produções literárias que se voltaram para os problemas de Cabo Verde e a condição de vida de seu povo. Essas questões foram analisadas nas produções literárias e crítico-ensaísticas da revista *Claridade* como registros da determinação de “fincar os pés” no chão crioulo, pensamento que, anos mais tarde, será reafirmado por Amílcar Cabral ao falar do papel da literatura em

Cabo Verde e do seu valor enquanto expressão artística nos diferentes momentos de sua formação. Em *Apontamentos sobre a Poesia Caboverdiana* (1952), Cabral destaca que é preciso que os poetas cabo-verdianos encontrem o refúgio em sua própria terra, defendendo que a poesia deva encontrar e definir qual sua função social. A reciprocidade entre o complexo social e a obra poética é um fato.

GILBERTO FREYRE: MANIFESTO REGIONALISTA E O CONTATO ENTRE *CLARIDADE* E O REGIONALISMO PERNAMBUCANO

O antropólogo brasileiro Gilberto Freyre foi, no âmbito dos referenciais teóricos dos intelectuais claridosos, um dos estudiosos mais lidos pelo grupo, fato corroborado pela profusão de entrevistas, depoimentos e ensaios de intelectuais claridosos, aludindo ao autor de *Casa Grande & Senzala*.

Os elementos lançados à interpretação da realidade e os aportes construídos para a compreensão da consciência e, posteriormente, da identidade regional dialogam diretamente com as propostas de Freyre materializadas em seu *Manifesto Regionalista*, texto marcado pela poeticidade da linguagem e que reflete a visão de seu autor sobre o regional e a valorização de suas especificidades com vistas a fortalecer a identidade do nordeste. No Brasil, o regionalismo representou também a afirmação da brasilidade, tanto quanto o regionalismo crioulo significou a consolidação da caboverdianidade no arquipélago atlântico.

Desse modo, as teorizações de Gilberto Freyre, um dos próceres do regionalismo nordestino, são de importância capital nesta discussão. Uma vez que, confessadamente, o pensamento e a obra do antropólogo brasileiro fizeram parte das bases intelectuais e ideológicas dos fundadores de *Claridade* e, portanto, estiveram presentes direta e indiretamente em suas produções literárias e críticas,

A adoção do nordeste brasileiro, como modelo de apoio e de identificação para explicar o caso cabo-verdiano, constitui uma

forma de manifestação da ideia de irmandade elaborada com base numa cosmovisão veiculada através das personagens e do retrato narrativo de uma realidade específica nos romances dos escritores nordestinos (BARROS, 2008, p. 196).

O regionalismo, como movimento, surge no nordeste, mais especificamente na cidade do Recife, em 1924, com a criação do Centro Regionalista do Nordeste. Empenhados em diluir as fronteiras entre a tradição e a inovação, seus protagonistas não ignoravam as propostas do Modernismo Brasileiro de 1922. No entanto, sua adesão a essas propostas não era completa, especialmente em relação aos princípios que Mário de Andrade apresentaria em sua conferência de 1945, como “o direito à pesquisa estética”, “a atualização da inteligência artística brasileira” e “a consolidação de uma consciência nacional”. Embora os integrantes do chamado Grupo do Recife compartilhassem os dois primeiros princípios, no que se refere ao terceiro, eles defendiam a substituição do foco no nacional pelo regional. Em resumo, o caráter modernista desse movimento se dava pela defesa da renovação, mas com base na valorização dos elementos tradicionais.

O movimento do Recife, traduzido em expressões literárias e artísticas, procurava uma valorização dos elementos regionais, que através da pintura, do desenho, da música, da literatura, evidenciassem o espírito criador de sua gente. É assim que surgem, ou desenvolvem sua criação, na utilização da temática regional (DIÉGUES JUNIOR, In; FREYRE, 1976, p. 7).

Assim, em fevereiro de 1926, Gilberto Freyre, no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, na cidade do Recife, lê pela primeira vez o texto *O Manifesto Regionalista*, cujo conteúdo propunha a necessidade de se estudar e reabilitar “os valores regionais e tradicionais” do nordeste brasileiro.

O texto de Gilberto Freyre aparece em um momento em que Pernambuco é agitado por dois movimentos, “duas vertentes de ideias” (AZE-

VEDO, 1984, p. 11), determinantes para a vida artística e cultural de Pernambuco e do Nordeste. De um lado o modernismo, importado do sudeste (São Paulo e Rio de Janeiro) por Joaquim Inojosa, cujo ideário viria a caracterizar a busca por novo modelo estético, um código novo, incluindo também fatores como temas e motivos. Em outras palavras, uma verdadeira revolução nas artes brasileiras. De outro, o Regionalismo, propondo a preocupação e valorização de aspectos da cultura nordestina, tendo Freyre como principal voz, que naquele momento retornava ao Brasil depois de passar tempo estudando no exterior, desenvolvendo as ideias basilares para seus estudos futuros sobre a sociedade brasileira.

Essas duas vertentes desenvolveram em Pernambuco a polarização entre os intelectuais, cujos embates se percebiam sobretudo nas publicações da época, enquanto o Diário de Pernambuco abrigava as publicações e propagandas regionalistas, o Jornal do Comércio apoiava a propaganda modernista (AZEVEDO, 1984).

Joaquim Inojosa (1968), figura central do movimento modernista em Pernambuco, viria a escrever, posteriormente, em três volumes, a obra *O Movimento Modernista em Pernambuco*, na qual retrata a presença e os ideais modernistas na região, utilizando uma vasta documentação colhida durante seu contato com o grupo modernista das grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro. Essa obra de Inojosa torna-se uma referência essencial para entender como o modernismo se espalhou e se manifestou no contexto nordestino.

A propaganda modernista no Nordeste brasileiro, embora não restrita ao caso de Pernambuco, é analisada por Bosi, que observa que, apesar de não haver grandes “derivações” das propostas modernistas originais, essa propagação teve uma “realidade poderosa” com características próprias da região. Para Bosi, essa adaptação regional deu o tom ao que ele considera os melhores romances da década de 1930 e 1940, marcados por uma profunda conexão com as especificidades culturais e sociais do Nordeste (2001, p. 345).

Por outro lado, o Regionalismo, organizado em torno de Gilberto Freyre, centrava suas preocupações não com vistas a uma revolução estética

literária, embora também tenha havido reflexos nesse aspecto, mas sim em torno de seu interesse nas instituições e valores brasileiros.

A despeito de toda a efervescência que a rivalidade entre ambos os movimentos provocou na vida intelectual pernambucana não os compreendemos como ideários opostos, uma vez que o modernismo aponta para uma ruptura com a estética vigente, enquanto o regionalismo propõe a definição de um espaço social, cultural e porque não, literário. Ou seja, a tradição defendida pelos regionalistas é ressignificada e torna-se o novo na constituição do texto literário. No texto de Freyre, observa-se o que Afrânio Coutinho denomina de “valorização do ‘genius loci’” (1988, p.201), sem, contudo, questionar a unidade nacional. Assim, o regionalismo é visto como um elemento fundamental na construção dessa unidade.

Anos mais tarde, na obra *Região e Tradição*, publicada em 1941, Freyre volta ao debate que animara a cena intelectual do Recife nos anos de 1920, argumentando agora contra a distinção entre modernismo e regionalismo. Em relação à produção literária desenvolvida sob a égide das discussões acerca do regionalismo afirma:

Na ficção, foi nos romances de ambiente regional de José Lins do Rego – obra ao mesmo tempo de crítico social e de criador poético – que aquelas tendências tiveram sua expressão mais forte e mais pura. Ellas se encontram também, com extraordinário viço literário, nas melhores páginas d’*A Bagaceira*, de José Américo de Almeida – o primeiro escritor moderno da região nordestina a ser lido pelo grande publico brasileiro; nos melhores contos de Luís Jardim; no romance autobiográfico – infelizmente ainda inédito – de Cicero Dias, cujo título é um nome de engenho de Pernambuco: *Jundiá*. Em Jorge de Lima e em Ascenso Ferreira: no Jorge de Lima de *Essa negra Fulô* e no Ascenso de *Mulata sarará* (FREYRE, 1941, p. 27).

Gilberto Freyre faz, no entanto, uma interessante defesa do caráter moderno do seu grupo regionalista-tradicionalista, em especial ao colocar o

moderno e tradicional não como fenômenos opostos, mas complementares. Em uma comunicação realizada no Conselho Federal de Cultura e publicada em sua obra *Manifesto Regionalista* (1976) apresenta uma série de aspectos que caracterizam o movimento “a seu modo, modernista”, porém completamente independente do modernismo do eixo Rio-São Paulo. O caráter moderno do movimento regionalista pernambucano se expressaria, sobretudo, no modo de se dar novas formas à tradição. Um exemplo apontado pelo antropólogo diz respeito ao tratamento dado à língua portuguesa que, de acordo com ele, sofre um processo de abasileiramento nas obras de representantes do movimento regionalista,

A essa contribuição – que inclui ritmo, uso de repetições, pontuação, forma, musicalidade, sem sacrifício de precisão e evitada sempre à eloquência convencional - se vêm juntando inovações e ressurreições artísticas em técnicas de novela e de teatro – notável a de Ariano Suassuna com o tão regionalista quanto tradicionalista e a seu modo modernista *Auto da Compadecida* – de conto e ensaio (FREYRE, 1976, p. 25).

Quando Gilberto Freyre organiza o congresso regionalista em Recife e apresenta o manifesto regionalista, há que se considerar que este contexto inclui também, de certo modo, uma intervenção nas discussões modernistas basicamente pautadas nos acontecimentos ocorridos no eixo Rio-São Paulo. Ao afirmar que o Manifesto Regionalista (a envolver o congresso organizado em defesa do regionalismo em 1926) é também “a seu modo, modernista”, Freyre amplia a compreensão do entendimento das tendências modernistas da época.

O manifesto faz uma proposta de que se desenvolvam no Brasil outros regionalismos com o intuito de torná-lo um movimento que tenha o regional como suporte para o fortalecimento nacional. Para tanto, Freyre aponta o nordeste brasileiro como base primordial para que o sentimento nacional fosse gestado no Brasil. A valorização regional seria o caminho para se suprir as “necessidades de união nacional”(p. 55).

Num claro sentimento saudosista, Freyre defende em suas considerações que o nordeste com sua história, seu passado e sua tradição, forneceu ao Brasil elementos regionais que com o tempo tornaram-se valores nacionais: “[...] é o passado nordestino-pernambucano que será concebido como portador das características mais profundas da nação” (SANTOS, 2011, p.402).

Assim, a cultura regional nordestina - a culinária, a flora, a arquitetura, a música, a medicina popular, os costumes entre outros - é apresentada por Freyre como aspectos que, mais que defendidos, precisam ser desenvolvidos em benefício não apenas do Nordeste, mas principalmente em benefício do Brasil, pensamentos que encontrariam ecos também em outras paragens, como Cabo Verde.

Manuel Ferreira, no prefácio à edição *fac-similar* da revista *Clareza*, lançada em 1986, aponta a contribuição do Brasil como decisiva no âmbito do desenvolvimento das ações do grupo e, por consequência, no desenvolvimento do sistema literário cabo-verdiano. A literatura brasileira se fez presente na formação da literatura de todos os países africanos de língua portuguesa, de acordo com Tania Macêdo,

[...] o papel exercido pela literatura brasileira no processo de formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa deve ser examinado de forma a ressaltar as tensões, escolhas e projetos que recobrem questões como a sistema de produção colonial, as reações ali engendradas e a da literatura nacional (MACEDO, 2008, p. 126).

Conforme se pode ver por meio das análises dos textos da revista, a presença do Brasil acabou por ser materializada fortemente também nestas publicações, assim como obras (romances, poemas, ensaios) sob a chancela dos ideais claridosos. Tais sinais evidenciam a necessidade de se pensar a literatura cabo-verdiana como manifestação autônoma, uma literatura com características, temas, motivos e objetivos próprios. A consequência da efervescência cultural em torno de jovens intelectuais crioulos no período dos

anos de 1920 e 1930, levou-os a criar um instrumento de divulgação e reflexão de aspectos culturais e literários do arquipélago, a revista *Claridade*.

O ideal da revista associa-se, a exemplo do *Manifesto Regionalista*, concebido por Gilberto Freyre, ao apego aos valores regionais, com vistas a construção de uma unidade nacional, o retrato do povo ilhéu em seu espaço de pertencimento. Ao mesmo tempo, traz também em suas publicações poemas e textos em prosa alinhados aos preceitos modernistas de renovação estética.

O pensamento freyriano é uma luz sobre a leitura de *Claridade*, atendendo para o fato de o *Manifesto Regionalista* ter sido lido pela primeira vez em 1926, oito anos antes da publicação do primeiro número da revista. *Casa Grande e Senzala*, obra considerada como texto fundador para muitos dos intelectuais cabo-verdianos, foi publicada em 1933, um ano antes do surgimento do primeiro número da revista, portanto.

Com uma pauta voltada também para os aspectos regionais e tradicionais das ilhas, conforme podemos verificar na escolha de textos e estudos publicados em seus nove números, observamos que o grupo claridoso encontra, por meio do resgate das tradições crioulas, um caminho para a valorização de seu “genius loci”.

Um exemplo da materialização e valorização das tradições é o batuque, uma das mais importantes manifestações tradicionais de Cabo Verde, cujo texto vem impresso na primeira página do primeiro número da revista, publicado em 1936. Além disso, observamos a materialização dos ideais tradicionalistas em todos os seus números, seja por meio da publicação de textos de *finaçon*, elemento fundamental do batuque, como estudos desenvolvidos a respeito desta manifestação cultural tradicional de Cabo Verde.

Além disso, podemos observar textos e estudos antropológicos que analisam as relações culturais nas ilhas, com destaque para o estudo de Teixeira de Souza, publicado na revista *Claridade* em 1958, sob o título “Sobrados, lojas e funcos – Contribuição para o estudo da evolução social da Ilha do Fogo”. Neste trabalho, o autor aborda as relações sociais na Ilha do Fogo, mencionando diversas manifestações culturais e tradicionais, como as festas

das bandeiras, um ponto de convergência com a obra *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre (1936), e ainda com o texto “Apontamentos”, de João Lopes, publicado na mesma edição de *Claridade*, em 1936. João Lopes, que foi diretor da revista entre 1942 e 1960, recorre às teorias de Freyre para analisar e compreender a formação do povo cabo-verdiano, destacando o profundo diálogo cultural entre Brasil e Cabo Verde. Sua análise, fortemente influenciada pela obra de Freyre, traça um paralelo entre a formação social cabo-verdiana e a brasileira, sugerindo que, dada a semelhança sociocultural entre os dois países, os estudos realizados no Brasil seriam essenciais para preencher as lacunas na análise da sociedade cabo-verdiana.

Essa interconexão com o Brasil é igualmente evidente em outro texto relevante: “*Bandeiras da Ilha do Fogo – o senhor e o escravo divertem-se*”, de Félix Monteiro, que propõe uma reflexão sobre aspectos essenciais da cultura cabo-verdiana. Monteiro discute elementos como as festas e juramentos das bandeiras, o pilão, a matança de rês, a festa de canisade, as cavalhadas, entre outros, observando que muitos desses elementos estão em sintonia com o regionalismo defendido por Freyre em suas obras. Aos jovens claridosos, esse momento foi o marco de uma tomada de consciência em Cabo Verde, consciência que os fez romper com os modelos europeus e voltar-se para as motivações genuinamente cabo-verdianas. Ao lado dos textos que falam da evasão, a valorização dos elementos regionais é o aspecto que mais desperta o apelo dos escritores de *Claridade*.

“O MESSIAS DESILUDIU-NOS”

Nesse mesmo cenário de fortalecimento da identidade regional, é relevante destacar a visita de Gilberto Freyre a Cabo Verde, em 1951, registrada em sua obra *Aventura e Rotina – Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação* (1953). Freyre, ao visitar Cabo Verde e outras colônias portuguesas, Freyre tinha o objetivo de confirmar a presença portuguesa como fator determinante nos destinos dessas populações, ou seja, validar uma visão que, contrariamente, o grupo de intelectuais vi-

nha tentando desconstruir desde os anos de 1930. Assim, sua análise sobre as ilhas revela uma visão crítica e distorcida, moldada pelas imagens transmitidas pelos próprios portugueses. Esse contraste entre a visão de Freyre e a percepção dos intelectuais cabo-verdianos, como os do movimento Claridade, reflete a tensão entre a valorização dos elementos regionais e as influências externas, configurando um campo fértil para o debate sobre identidade e autonomia cultural.

A visita de Freyre, encomendada pelo regime de Salazar, que pretendia reforçar o conceito de lusotropicalismo, acabou sendo decepcionante tanto para o intelectual brasileiro quanto para os intelectuais cabo-verdianos. Enquanto Freyre esperava encontrar uma confirmação de suas teorias, os intelectuais de Cabo Verde aguardavam ser reconhecidos dentro desse mesmo arcabouço teórico, algo que não aconteceu. Em seu relato, Freyre deixa claro que a população de Cabo Verde, embora étnica e sociologicamente parecida com o Brasil e Portugal, se distingue culturalmente por apresentar predominantemente marcas da cultura africana. Ele sugere que um “exotismo africanóide” impede Cabo Verde de se assemelhar mais ao Brasil ou Portugal, reforçando sua visão de que as ilhas possuem uma identidade única, profundamente marcada pela influência africana.

O relato feito por Gilberto Freyre por ocasião da visita descontentou os intelectuais da época, em especial aos claridosos, uma vez que os esforços para compreender a sociedade cabo-verdiana como uma sociedade acima de tudo mestiça, foi de todo negada por Gilberto Freyre, quando este afirma que a predominância africana na constituição do homem cabo-verdiano é inegável.

Diante disso, Baltasar Lopes pronuncia-se contra essas impressões de Gilberto Freyre, refutando suas críticas à sociedade e cultura cabo-verdianas, em uma série de intervenções na Rádio Barlavento, em São Vicente, posteriormente reunidas na publicação *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre* (1956). Assim, o aval científico esperado do “mestre”, de que a sociedade cabo-verdiana era parecida com a brasileira e a portuguesa, aspecto essencial do lusotropicalismo, não se concretiza, frustrando a intelectualidade crioula.

As emissões da rádio Barlavento ocorrem em 6 edições, entre os dias 12 de maio e 13 de junho de 1956. Baltasar Lopes divide suas considerações em temas, apontando os aspectos levantados por Freyre acerca das ilhas cabo-verdianas: elementos africanos e europeus na constituição do sujeito cabo-verdiano, a (in)caraterização regional do arquipélago, a língua e a culinária cabo-verdianas.

A primeira consideração feita por Lopes diz respeito à gênese da *Claridade*. Invocando a necessidade, vinte anos antes, de os intelectuais, preocupados com a formação social das ilhas, encontrarem o auxílio metodológico para o desenvolvimento de suas pesquisas e, assim, de uma literatura que estivesse voltada para os problemas dos sujeitos das ilhas.

Lopes refere-se a Gilberto Freyre, entre outros brasileiros, como a “revelação” naquele momento de definição das bases do grupo. A “pressa jornalística ou turística” não permitiu ao antropólogo brasileiro vislumbrar o que os claridosos teriam compreendido da sociedade crioula anos antes e, ironicamente tendo por base as teorizações de Freyre.

Voltando ao sentimento biográfico com que iniciei estas notas, direi que a geração com que cresci se sente frustrada na sua necessidade de interpretação vinda do exterior. Para que não falar claro? O Messias desiludiu-nos. Verificamos que, afinal de contas, com todas as nossas deficiências e todo o nosso amorismo, temos, devemos ter, uma ideia mais justa da problemática que há vinte anos nos preocupava. (LOPES, 1956, p.11)

Baltasar Lopes em seu texto explicitamente dialoga com o *Manifesto Regionalista*. Ao chamar a atenção para as características arquitetônicas das construções da ilha de Santiago, não observadas pelo visitante, o que nos remete às considerações feitas por Freyre a respeito da riqueza dos prédios característicos da cidade de Recife.

Teria Gilberto Freyre sido impressionado pelo tipo de cobertura das casas com palha de sacarina e soca – em Santiago

creio que se chama pala de balão –, e pela perícia e arte, que me encantaram, com que o *badio* rural e até mesmo o dos arrabaldes da cidade, como Boncoio, cobre a sua casa em sistema de dois oitões triangulares, como conhecemos em Barlavento, ou, até, num requinte do domínio do homem sobre a matéria, em sistema de quatro abas de desagüamento? (LOPES, 1956, p. 8)

No *Manifesto Regionalista* a atenção às riquezas arquitetônicas do nordeste foi um dos aspectos mais desenvolvidos pelo antropólogo Gilberto Freyre. A análise do papel dos mocambos (mucambos), com sua arquitetura e materiais a harmonizar com o clima é um elogio à capacidade do homem de utilizar de modo máximo a natureza de sua região.

Com todo a sua primitividade, o mucambo é um valor regional e, por extensão, um valor brasileiro, em mais do que isso, um valor dos trópicos: estes caluniados trópicos que só agora o europeu e o norte-americano vêm redescobrimdo e encontrando neles valores e não apenas curiosidades etnográficas ou motivos patológicos para alarmes. O mucambo é um desses valores. Valor pelo que representa de harmonização estética: a da construção humana com a natureza. Valor pelo que representa de adaptação higiênica: a do abrigo humano adaptado à natureza tropical. Valor pelo que representa como solução econômica do problema da casa pobre: a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres (FREYRE, 1976, p. 59).

Para Baltasar Lopes as análises de Freyre feitas ao calor da “pressa jornalística ou turística” impediram-no de um estudo mais aprofundado das realizações do homem crioulo para além dos limites urbanos, espaço ao qual ficou restrita a viagem do pesquisador brasileiro.

O mocambo para Gilberto Freyre é a prova da possibilidade de se pensar uma forma de habitação superior para os trópicos, logo a superiori-

dade do caboclo que a idealizou e a desenvolveu. Entende-se assim que o reconhecimento por parte de Freyre de uma habitação também pensada em termos climáticos e econômicos em Cabo Verde seria a prova de adaptação do homem crioulo e mais, um elemento da autenticidade do povo ilhéu. Assim como o mocambo é para a cultura nordestina.

Não foi apenas a falta de reconhecimento dos “esforços” dos intelectuais cabo-verdianos que despertou o descontentamento na elite crioula. Foram sobretudo as considerações acerca da sociedade insular proferidas pelo antropólogo brasileiro. Para o professor Fernando Arenas, “O sentimento que mais profundamente feriu susceptibilidades cabo-verdianas foi a “repugnância” expressa por Freyre em relação ao que ele (Freyre) denomina de “dialecto cabo-verdiano” (2010, sem paginação). A esse respeito declara Baltasar Lopes em um de seus pronunciamentos publicados na obra *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*:

Quanto ao crioulo, foi grande a minha surpresa em ver que Gilberto Freyre emprega, em *Aventura e Rotina* e em *Um brasileiro em Terras Portuguesas* o verbo “repugnar” e o substantivo “repugnância” para definir a sua atitude de sociólogo perante o crioulo. Mas, justo céus! Gilberto Freyre é um cientista. E a um cientista é reconhecido o direito de sentir repugnância pela matéria observada? [...] Confesso não compreender a alergia de Gilberto Freyre em relação ao crioulo. Não compreendo porque é que Gilberto Freyre aceita e louva as expressões regionais daquilo que chama de o “Mundo que o português criou”, e ao mesmo tempo lhe “repugna” o crioulo de Cabo Verde. É claro que a esta realidade, o crioulo, apresenta na sua problemática muitas facetas. Embora. Seja como for, o crioulo é a criação mais perene nestas ilhas. Tudo pode desaparecer ou modificar-se no arquipélago: conduta, trajos, mobilidade das classes; se não ocorrer um cataclismo, físico ou social, que está fora das nossas previsões, podemos ter a certeza de que, para me citar a mim mesmo, o crioulo está radicado no solo das ilhas como o próprio indivíduo. (1956, p. 27)

Desde os primeiros números de *Claridade* a língua cabo-verdiana teve lugar de destaque no processo de valorização regional, principalmente do folclore cabo-verdiano, escritos na língua crioula nas publicações da revista. Textos cuja função advinha sobretudo da proposta do grupo de estudar as raízes e buscar sua identidade cultural.

De acordo com Benilde Justo Caniato (2005), a função da língua crioula foi preencher a necessidade de comunicação dos povos das ilhas. O português como “língua-fonte” foi sofrendo alterações: os “desvios e mutilações [...] sofridas na fonologia, morfologia e sintaxe acabaram por resultar no falar cabo-verdiano” (2005, p.39). À *Claridade* coube o papel de “consagração definitiva” (Id, 2005, p.40) ao colocá-la na centralidade de suas discussões.

Os textos de Baltasar Lopes corroboram sua afirmação, realizada anos mais tarde, de que para se atingir a “medula regional”, ao escritor cabia não se afastar de todo da língua cabo-verdiana como seu principal instrumento de comunicação. Na revista, ele trata diretamente da questão em pelo menos três textos: “Notas para o estudo da linguagem das ilhas” (CLARIDADE n. 2, 1936), “Uma experiência românica nos Trópicos I” (CLARIDADE n. 4, 1947) e “Uma experiência românica nos trópicos II” (CLARIDADE n. 5, 1947).

No primeiro texto, Lopes inicia pela teorização do surgimento das línguas crioulas, cuja gênese, embora obedecendo a causas de ordem vária, como a psicológica, por exemplo, “resulta de uma necessidade de carácter social” (CLARIDADE n. 2, 1947, p. 5). Seguindo a linha claridosa de escrutínio do processo de formação cultural das ilhas, Baltasar Lopes empenha-se em compreender a participação do elemento afro-negro na formação da língua cabo-verdiana, menor nas ilhas do Barlavento e maior nas ilhas de Sotavento. Para ele, todavia, não se colocava em questão o carácter românico, assim portuguesa, do crioulo cabo-verdiano.

Independentemente de chegar a uma conclusão ou não sobre os graus de participação europeia e afro-negra na língua crioula cabo-verdiana, o texto de Baltasar Lopes traz à tona a problemática da pesquisa da língua-

gem das ilhas e abre a discussão que irá se refletir em outros estudos de sua autoria e da autoria de outros estudiosos.

Ao comparar a língua cabo-verdiana ao português falado no Brasil, Baltasar Lopes faz a seguinte consideração:

[...] o crioulo de Cabo Verde tem mais condições para se afirmar em língua autônoma do que por exemplo o falar brasileiro. É que a linguagem brasileira está mais perto do português de Portugal, a força diferencial foi menor por no seu processo formativo ter havido maior aportação do elemento metropolitano. Já no crioulo de Cabo Verde o choque foi maior, devido ao predomínio étnico do elemento afro-negro na miscigenação e ao carácter, possivelmente, menos impositivo da acção do metropolitano na vida Colonial – consequências, a meu ver, do fator econômico: - o elemento português menos poderoso economicamente em Cabo Verde, terra de limitados recursos agrários do que no Brasil, em que a casa-grande representa os grandes latifúndios e a monocultura, possíveis num regime profundamente escravocrata (CLARIDADE n.2, 1936, p. 10).

No extenso ensaio “Uma experiência românica nos trópicos” (CLARIDADE, n.4, 1947), Baltasar Lopes traz um diálogo direto com as conferências de Gilberto Freyre na Europa e publicadas na obra *O mundo que o português criou* (1940). Partindo do mote apresentado por Freyre de que as colônias portuguesas na África e no oriente constituem “uma unidade de sentimento e de cultura”, Baltasar Lopes procura mostrar como a língua cabo-verdiana é um dos aspectos dessa unidade.

Por meio da discussão dos aspectos histórico-culturais de formação da língua cabo-verdiana, o autor de *Chiquinbo*, recorre a elementos do passado histórico para comparar a assimilação da cultura europeia por Brasil e Cabo Verde.

Como já havia defendido em “Notas para o estudo da linguagem das ilhas” Baltasar Lopes argumenta, em “Uma experiência românica nos trópicos I” que as sobrevivências lexicais de origem africana são comprova-

damente pequenas na formação do crioulo cabo-verdiano, “em Barlavento quase insignificantes” (CLARIDADE, n. 4, 1947, p. 19). Ao mestiço cabo-verdiano coube o papel preponderante na ação social, cultural e econômica, essa é a razão para o fortalecimento de uma língua também mestiça. Em termos linguísticos, invoca a colocação pronominal no Brasil como reveladora do caráter próprio do brasileiro, enquanto em Cabo Verde há uma tendência de aproximação com o falar metropolitano.

Os chamados dialetos do ultramar, dentre os quais coloca o português brasileiro e a língua cabo-verdiana, são por ele denominados de “dialetologia neo-europeia”, insistindo no diálogo com as teorias freyrianas:

Como é obvio, a influência da língua matriz europeia não se põe nos mesmos termos para todas as áreas ultramarinas. Numas, depois de ter sido decisiva, perdeu nos tempos modernos a força actuante. [...] Resta saber, desapassionadamente, em face de alguns aspectos da atitude psicológica dos brasileiros perante a sua linguagem, se não será, em certa medida, esta a posição actual do Brasil. Em outras zonas a situação é diferente e a influencia europeia continua actuante. É o caso de Cabo Verde, em que, no entanto, é possível desde já descortinar a concorrência de um outro prestígio, o brasileiro, o que não é de admirar se aderirmos à ideia da existência de uma consciência transnacional dentro do “bloco de sentimento e de cultura” que os territórios de cunho português representam - umas das teses mais atraentes de Gilberto Freyre - e, por outro, se atendermos a esta espécie de consciência profunda e misteriosa que o povo tem das suas afinidades, mesmo quando não doutrinados neste sentido (CLARIDADE, n. 5, 1947, p. 9).

Baltasar Lopes, filólogo, debruçou-se totalmente nos estudos da formação, funcionamento e pertencimento da língua cabo-verdiana ao grupo de línguas surgidas a partir do contato da cultura europeia e africana. E foi grande defensor da riqueza da língua crioula surgida em Cabo

Verde e do papel desta enquanto elemento primordial do que ele chama de “democracia social” nas ilhas.

Em ambos os ensaios, suas reflexões estão eivadas das teorias apreendidas das obras de Gilberto Freyre. Por esse motivo, foi tão difícil aceitar as impressões que Freyre registrou em suas obras *Aventura e Rotina* e *Um Brasileiro em Terras Portuguesas* acerca da língua cabo-verdiana.

Para ele, assim como para os demais claridosos que entenderam a língua como elemento crucial para o estudo e compreensão das raízes crioulas, a linguagem das ilhas é “fator importantíssimo para exprimir a vida” (1956, p. 40) e portanto a identidade regional do arquipélago. Mesmo aceitando parcialmente a afirmação do antropólogo brasileiro de que a língua crioula não tem futuro literário, dada a sua restrição aos espaços insulares, é inegável que a língua cabo-verdiana dispõe “de recursos expressivos suficientes para uma literatura regional” (idem, 1956, p. 42), objetivo e programa do grupo que se formou tendo por base teórica e metodológica os estudos de Gilberto Freyre.

A posição de Baltasar Lopes leva-nos a um outro ponto levantado por Gilberto Freyre, segundo o qual, em Cabo Verde, haveria ausência de uma arte popular e a culinária é insignificante. No *Manifesto Regionalista*, a valorização cultural regional, para Freyre, passa incondicionalmente pelo destaque à culinária nordestina, sobretudo pela doçaria da região, resultado do equilíbrio entre os três elementos que formam a sociedade brasileira: o português, o africano e o indígena.

Especificamente em relação à contribuição portuguesa, há em Freyre, na consideração feita por Moema Selma D’Andrea (1992), além da descrição da culinária, uma evangelização da comida. E é com esse parâmetro - procurando encontrar exclusivamente as marcas culturais lusas na culinária - que Gilberto Freyre teve contato com a culinária cabo-verdiana e declara: “Nem conheci nenhum prato regional que me parecesse uma ‘daquelas contribuições para o bem-estar da humanidade’” (FREYRE, 2001, p. 279).

Em *Claridade* n.8 (1958), no ensaio “Bandeiras da Ilha do Fogo – o senhor e o escravo divertem-se”, mencionado anteriormente, Félix Monteiro

destaca a importância dos rituais envolvendo a alimentação nas festas religiosas das Bandeiras. Assim, apresenta o processo do preparo da comida, os instrumentos utilizados, bem como os rituais envolvendo especificamente a preparação do alimento. Monteiro aponta com isso que a culinária está presente, em Cabo Verde, nos importantes ritos de convivência e ligados à identidade cultural.

Contrariamente ao que afirma Gilberto Freyre, a culinária cabo-verdiana é rica e diversificada, conforme sublinha Baltasar Lopes:

Para amostra, vejamos os pratos (e não estou certo de os citar a todos) que se preparam por cá com milho: a cachupa, feita com o milho preparado da mesma maneira que para a “canjica” brasileira, mas muito diferente dela, porque primeiro, não leva açúcar e leite de coco e, segundo, é prato de substância na dieta comum e não simples sobremesa; [...] – tratando o milho com o “moedor”, a “pedra rala” ou pilão, temos a “papa”, o “rolão”, o “xerém” e até a “papinha” [...] temos o admirável cuscus, que é o pão dos pobres e também dos ricos ou remediados [...]. e temos mais o *fongo*, *fonguinho* a *banana-de-fongo* (que é o acassá baiano), o *gufongo*, a *brinhola*, tão bom para os gulosos, a *batanca*, espécie de variante tropical da broa, como também me parece ser a *banana-de-fongo*, o *mi-lho-em-grão*, tão de uso em S. Vicente, nas festas populares do mês de junho, a *jagacida*, típica da Brava e creio que também do Fogo ... (LOPES, 1956, p. 48-49).

A rica presença do milho na culinária de Cabo Verde para Baltasar Lopes é um modo de comprovação da “fertilidade regional” em aproveitar os recursos locais.

De acordo com José Luis Hopffer Almada, o milho tem grande valor simbólico na história cabo-verdiana. Nos primórdios da colonização, Cabo Verde recebeu grande variedade de culturas e modos de trabalhar a terra. É o milho, originário da América do Sul, que facilmente adapta-se ao clima cabo-verdiano, tornando-se “núcleo essencial da

economia de subsistência cabo-verdiana” (1998, p.65) e, posteriormente, estando presente em todas as ilhas. Ele consolida-se como base da alimentação no arquipélago.

O milho é fundamental na cultura cabo-verdiana, representa o alimento básico daquela culinária e também um dos mais importantes vetores da identidade cabo-verdiana. O milho está presente em várias manifestações culturais das ilhas e no convívio dos cabo-verdianos no arquipélago e na diáspora. É a base do principal prato da gastronomia das ilhas: a cachupa. Almada destaca:

Nesse sentido, o milho continua a desempenhar o seu papel de agregador da cabo-verdianidade, na sua simbologia fundamental. Isso no estrangeiro, lugar onde tudo o que suscita saudade, isto é, vontade irremediável de viver Cabo Verde, ainda que em suas componentes mínimas, é de um grande valor identitário (ALMADA, 1998, p.75).

Outra declaração bastante significativa, talvez a mais impactante, refere-se ao fato de que para o antropólogo brasileiro se verifica em Cabo Verde uma pobreza de regionalismo: “Surpreende-me nos cabo-verdianos a pobreza de um regionalismo que se exprimisse por esses vários modos e que, também, se manifestasse num interesse que raramente venho encontrando na gente das ilhas, pelos valores naturais” (FREYRE, 2001, p. 279).

Baltasar Lopes defenderá a noção de que a fisionomia regional de Cabo Verde não se define por um traço único de cultura, mas sim por meio de um conjunto de fatores, como a língua, a culinária, as narrativas tradicionais: “No inventário que acabo de prometer entram: o folclore novelístico; o folclore dos provérbios e das adivinhas; os jogos infantis; a música popular e sua instrumentação; as festas populares [...]” (LOPES, 1956, p.26). Lopes defende esse ponto de vista, principalmente pelo fato de Gilberto Freyre colocar a caracterização regional pautada sobretudo pela ausência de um artesanato marcante em Cabo Verde, por exemplo.

Manuel Ferreira em *A Aventura Crioula* (1967) responde ao antropólogo, talvez em nome daqueles que tiveram sua formação marcada pela presença de obras de Freyre,

Não. Cabo Verde não é um povo tão incaracterístico como pareceu ao sociólogo brasileiro. Na rotina insular há muita riqueza humana e social, congênita e adquirida ao longo de séculos, na amálgama de duas culturas diferenciando-se, a pouco e pouco, de uma e de outra, embora com traços acentuados de África e um inesgotável substrato europeu (FERREIRA, 1967, p. 61).

Embora a visita de Gilberto Freyre a Cabo Verde tenha causado uma grande decepção entre os intelectuais claridosos, que o viam como um aliado teórico, a relevância de sua obra na formação intelectual cabo-verdiana é amplamente reconhecida. Freyre, ao negar as ideias defendidas por esses intelectuais durante sua visita, contrariou muitas das noções que eles consideravam centrais para a construção da identidade cabo-verdiana, o que gerou um sentimento de frustração. No entanto, mesmo diante dessa desilusão, a obra de Freyre continuou a fornecer uma base teórica importante. Como aponta Arenas, Baltasar Lopes, uma figura central entre os claridosos, reconhece que o aparato conceitual presente na obra de Freyre, embora contestado em certos pontos, era pertinente à realidade das ilhas, especialmente a ideia de ‘unidade na pluralidade’, que caracteriza de maneira única o crioulo cabo-verdiano” (Arenas, 2010, s.p.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo entre a literatura cabo-verdiana e a brasileira tem se consolidado ao longo dos anos, resultando em importantes contribuições no campo dos estudos comparados. Esse diálogo é frequentemente impulsionado pela proximidade geográfica e pelas afinidades culturais e literárias entre os dois países, ambos situados no contexto atlântico. No entanto, as pesquisas sobre

essa interação, especialmente no que diz respeito ao grupo claridoso, têm se concentrado, de forma predominante, na relação com o modernismo brasileiro. Como discutido por nós em outros estudos, o modernismo foi, sem dúvida, uma força central na renovação estética e formal que os intelectuais claridosos buscavam, influenciando suas produções literárias. Entretanto, a nossa análise focou em um outro aspecto fundamental desse diálogo: a conexão teórica, metodológica e temática com o regionalismo brasileiro, particularmente o movimento regionalista nordestino, com ênfase nas ideias e propostas de Gilberto Freyre, formuladas no final da década de 1920. Essa abordagem permitiu perceber que, embora os claridosos compartilhassem de algumas inquietações modernistas, sua aproximação com o regionalismo pernambucano ofereceu um terreno fértil para a reflexão sobre a identidade cultural cabo-verdiana. Em vez de se limitar a uma simples adoção de influências, os intelectuais claridosos buscaram reinterpretar e adaptar as teorias de Freyre, ressignificando-as dentro do contexto insular e das particularidades históricas e sociais de Cabo Verde.

Portanto, o diálogo entre a literatura cabo-verdiana e a brasileira, longe de ser uma simples transferência de modelos, foi um processo dinâmico de troca e adaptação. Ao integrar elementos do regionalismo brasileiro, principalmente através da obra de Gilberto Freyre, os escritores cabo-verdianos não apenas renovaram suas práticas literárias, mas também consolidaram uma identidade cultural e literária própria, marcada pela busca de uma autenticidade enraizada nas especificidades de sua realidade insular.

Entretanto, como bem expressa o sentimento de desilusão da geração cabo-verdiana que, ao longo dos anos, buscou respostas para interpretar sua própria realidade, percebe-se que, apesar das contribuições teóricas recebidas, a verdadeira compreensão da problemática local só poderia ser alcançada a partir de um olhar mais interno. A frustração gerada pela falta de respostas e reconhecimento daquele que foi um dos intelectuais inspiradores, a “desilusão com o Messias”, refletiu a tomada de consciência de que a construção de uma identidade genuína e autêntica passaria, necessariamente, por um processo de auto interpretação, mais independente e mais atenta às peculiaridades e desafios próprios de Cabo Verde.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, José Luís Hopffer. A poética cabo-verdiana pós-Claridade Alguns traços essenciais da sua arquitectura. In: VEIGA, Manuel (org) Cabo Verde: *Insularidade e literatura*. Paris: Karthala, 1998, p.137-165.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. *Intelectuais, Literatura e poder em Cabo Verde*: lutas de definição da identidade nacional. Porto Alegre: Editora da UFRGRS; Cabo Verde: Instituto Nacional de Investigação Promoção e Patrimônios Culturais, 2006.
- ARENAS, Fernando. Reverberações Lusotropicalis: Gilberto Freyre em África 1 – Cabo Verde. *Buala*. In: <https://www.buala.org/pt/a-ler/reverberacoes-lusotropicalis-gilberto-freyre-em-africa-1-cabo-verde>. Acesso em: 22 de dez. 2024.
- AZEVEDO, Neroaldo. *Modernismo e Regionalismo* (Os anos 20 em Pernambuco). João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BARROS, Víctor. As “sombras” da Claridade: entre o discurso de integração regional e a retórica nacionalista. In: TORGAL, Luís Reis, PIMENTA, Fernando Tavares e SOUSA, Julião Soares. *Comunidades Imaginadas: Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- BEZZI, Meri Lourdes. Região como foco de identidade cultural. *Geografia*. Vol.27 (1), abril. Rio Claro, 2002. pp 5-19.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Historia Concisa da Literatura Brasileira*. 38 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- CABRAL, Amílcar. *Obras Escolhidas*. Mario de Andrade (org.) Seara Nova, 1976.
- CANIATO, Benilde Justo. *Percursos pela África e por Macau*. Cotia: Ateliê,

2005. Estudos Literários 18.

COUTINHO, Afrânio (direção) e COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 7.ed. São Paulo, SP : Global, 2001-2004, 6 v.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

D'ANDREA, Selma Moema. *A Tradição Re(des)coberta*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

FERREIRA, Manuel (Org.). *A aventura crioula ou Cabo Verde*: Ou Cabo Verde de uma síntese étnica e cultural. Prefácio Baltasar Lopes. Lisboa: Ulisseia, 1967. Coleção Poesia e Ensaio, 14.

_____. *Claridade*. 2ª. Ed. Fac-similar. Lisboa: ALAC, 1986.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *No reino de Caliban*: Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe, Moçambique. Seara Nova, 1975

_____. *O discurso no percurso africano I*: Contribuição para uma estética africana. Lisboa: Plátano, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Aventura e Rotina*: Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação. Prefácio Alberto da Costa e Silva. 3 ed. Rio de Janeiro: UniverCidade/GF Gilbertianas Topbooks, 2001.

_____. *Casa Grande e Senzala*. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Manifesto Regionalista*. 7 ed. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1996. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: 20 dez 2024.

_____. *Região e Tradição*. Prefácio José Lins do Rego. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2005.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. 3 vol. Rio de Janeiro: Guanabara, 1968.
- LARANJEIRA, Pires. As certeza da *Claridade* e a influências na sombra. Ponto & Vírgula, São Vicente, n. 15, p. 11-16, out/dez. 1985
- _____. Literatura Cabo Verdiana: Periodização. In: ROCHA, Izabel Nobre de Melo. *Autores e Escritores de Cabo Verde: naturalidade e bibliografia*. 2014. Disponível em: <<http://www.minhasimagens.org/site/elivros/zabela/autescr/files/res/downloads/book.pdf>>. Acesso em: jun. 2024.
- LOPES, Baltasar. Depoimento. In: FERREIRA, Manuel. *Claridade – Revista de Arte e Letras*. Edição Fac-similada. Linda-a-Velha: ALAC, 1986. (Coleção para a história das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa). pp. XIII-XV
- LOPES, Manuel. Temas Cabo-verdianos: Claridade. In: *Estudos Ultramarinos*, n.3, 1959, p. 81-88.
- MACÊDO, Tania Celestino de. “Claridade e Certeza: Duas revistas de Cabo Verde e seu diálogo com as literaturas do Brasil e de Portugal.” In: TUTIKIAN, Jane e ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de (org.). *Mar Horizonte: Literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2007. Coleção Memória das Letras, 22.
- SANTOS, Robson. Cultura e Tradição em Gilberto Freyre: Esboço de interpretação do Manifesto Regionalista. *Soc. e Cult.* Goiânia, v.14, n.2, jul/dez 2011, p. 399- 408

Representações do Brasil na Exposição do Mundo Português, entre Raul Lino e Cândido Portinari¹

Raquel Henriques da Silva

Não basta imaginar-se um belo projecto. Quem o executa precisa de o saber interpretar; quem o aproveita há-de secundá-lo com a sua compreensão, o seu apreço e até a sua colaboração nas partes acessórias ou complementares; e a obra assim acabada só vibrará plenamente na sua idealidade quando possa reflectir o espírito compreensivo de quem dela dia a dia se acerca.

Raul Lino, *Generalidades*, 1953.²

A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS: UMA LUZ VACILANTE NA EUROPA DE 1940

A Exposição do Mundo Português, que decorreu em Lisboa em 1940 celebrando o duplo centenário da Fundação de Portugal (1143) e da

1 Este texto utiliza a investigação e os textos escritos expressamente para o catálogo de exposição *Cândido Portinari em Portugal*, apresentada no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira em 2018, com comissariado de Luísa Duarte Santos e de mim própria. No entanto, a visão que aqui viso transmitir, predominantemente holística, aborda uma nova questão: a elaboração da modernidade artística em Portugal e no Brasil.

2 *Apud* PEREIRA, Paulo Manta, *Raul Lino. Arquitectura e Paisagem (1900-1948)*. Tese de doutoramento em Arquitectura e Urbanismo. Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa, 2012, p. 278.

Restauração (1640), foi uma poderosa encenação dos valores do governo ditatorial de António de Oliveira Salazar, visando envolver a população no culto de uma pátria que, perante a Europa e o mundo, se afirmava numa dimensão de império marítimo, edificado a partir do século XV. Por isso, a exposição decorreu em Belém, evocando, frente ao mosteiro dos Jerónimos, o lugar de partida das naus de Vasco da Gama (que estabeleceu a primeira ligação entre os oceanos Atlântico e o Índico) e de Pedro Álvares Cabral (que pela primeira vez arribou ao litoral da Terra de Santa Cruz, futuro Brasil). Os mais importantes arquitectos e artistas portugueses montaram um conjunto de pavilhões que punham alguns valores da modernidade ao serviço de uma ideologia e de uma política.³

A decisão de realizar este magno evento fora assumida por Salazar em 1938, antes do início da Segunda Guerra Mundial e a sua concretização era também uma espécie de proclamação do estatuto de neutralidade de Portugal que, no entanto, através da aliança com a Grã-Bretanha, pendeu sempre para o lado dos “Aliados”, equilibrando a posição de Espanha, igualmente neutral, mas mais próxima da Alemanha de Hitler e da Itália de Mussolini.⁴

Mesmo nos anos mais negros da Guerra, Lisboa era uma espécie de cais de partida, como ficou mitificado no filme *Casablanca* de Michael Curtiz de 1942. A Exposição do Mundo Português, que decorreu no primeiro ano do conflito, acentuou a estranha particularidade da cidade, registada em *Carta a um refém*, escrita por Antoine de Saint Exupéry que, a caminho dos Estados Unidos, esteve em Lisboa nos meses em que a Exposição decorreu:

Quando, em dezembro de 1940, atravessei Portugal, em di-

3 O estudo mais exaustivo sobre a Exposição do Mundo Português, do ponto de vista da arquitectura e das artes, é da autoria de ACCIAIUOLI, Margari-da. *Exposições do Estado Novo – 1934/1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

4 Ver, para desenvolvimento, ROSAS, Fernando. Sob os ventos da guerra: a primeira crise séria do regime (1940-1949). In: História de Portugal (Coord. José Mattoso. Vol. VII: *O Estado Novo (1926-1974)*. Círculo de Leitores, 1994, pp. 301-322.

recção aos Estados Unidos, Lisboa pareceu-me como uma espécie de paraíso límpido e triste. [...]

À noite, as cidades próximas onde eu moro eram cor de cinza. Eu já estava desabituação com tanta luz, e, por isso, esta capital radiante causava-me um vago mal estar.⁵

Exposição eminentemente portuguesa para afirmar as glórias históricas de Portugal, ela contou, no entanto, com a presença de um país estrangeiro: o Brasil, sob o regime autoritário de Getúlio Vargas, também designado por “Estado Novo”, apesar de substanciais diferenças em relação ao “Estado Novo” português. Para Salazar e a elite política e intelectual em que se apoiou para delinear a Exposição do Mundo Português, a presença do Brasil era fundamental, proclamando uma continuidade entre a fundação da grande colónia e a “nação irmã” que tantos laços mantinha com Portugal.

Feito o convite, aceite sem hesitação, o Brasil estaria presente em dois espaços absolutamente diferenciados: integrado no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, evocador da colonização, e num pavilhão autónomo, em lugar de destaque no espaço central da exposição, com total liberdade de organização, embora a cedência do espaço e os custos da edificação tenham sido assumidos por Portugal. É sobre este último que vou debruçar-me através de dois enfoques: a sua arquitectura exterior, da autoria de Raul Lino, e a pintura *Café* de Cândido Portinari, exposta no interior. Vou começar pela arquitectura.

UMA PROPOSTA DE BRASILIDADE NA ARQUITECTURA

Embora sem prova documental, creio que o convite a Raul Lino tenha sido feito pelo Brasil, tendo em conta que ele era o único arquitecto português conhecido e admirado naquele país, onde o seu livro *A nossa*

5 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Carta a um refém*. Lisboa, Relógio d'Água, 2015, p. 13 (edição francesa: *Lettre à un otage*, 1943).

casa, apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples, cuja primeira edição remonta a 1918, “era muito popular na década de 1920, sendo encontrado com facilidade em bibliotecas domésticas naqueles anos” (PINHEIRO, 2013, p. 46). Por isso, em 1935, ele fora convidado “por Adolfo Morales de los Rios, ilustre Presidente do Conselho Federal de Engenharia e Architectura” para visitar várias cidades brasileiras (LINO, 1937, p. 35). Proferiu então, com considerável sucesso, três conferências, uma intitulada “Espírito na Architectura”, outra “Casas Portuguesas do séculos XVIII”, e a terceira. “Casas económicas”.⁶

No momento de viragem entre a estética e as muitas experiências do “estilo Neocolonial” e o arranque de um modernismo, cosmopolita e internacional que Lúcio Costa já representava, Lino, então com 55 anos, pendia naturalmente para o primeiro (que alguma coisa devia ao seu ideário da “Casa Portuguesa”) embora com inesperadas reservas (SILVA, 2018, p. 74). Mas defendia também uma espécie de via alternativa, ambicionando o que designa por “brasilidade” que se deveria inspirar na beleza, excesso e particularidade da vegetação brasileira, e não no estilo então em voga “a marajoara”, inspirado em artefactos e outros objectos procurados e retrabalhados nas “origens étnicas da nação” (LINO, 1937, p. 151).

Como edificar uma arquitectura nova, eminentemente brasileira, que fosse moderna mas não modernista e se inspirasse na vegetação tropi-

6 O relato circunstanciado desta visita, que Raul Lino considerou uma experiência fundamental, deu origem a um deslumbrante livrinho *Auriverde Jornada*, publicado em Lisboa em 1937, que inclui o texto de duas das conferências proferidas no Brasil, bem como uma outra, Primeiras impressões. Comunicação lida à Academia Nacional das Belas-Artes, no salão nobre da Academia das Ciências de Lisboa, em 23 de Maio de 1936. A importância desta obra é, na minha opinião, fundamental para se compreender a evolução do pensamento de Lino sobre a arquitectura a partir dessa viagem. Quanto às considerações que ali tece sobre o que poderia ser uma arquitectura brasileira, ele procurou concretizá-las precisamente no seu desenho para o Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português.

cal, foi o desafio que Lino assumiu no seu projecto para o Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português. Mantinha certamente na memória as fortes imagens recolhidas no Rio de Janeiro, transpostas literariamente para a sua *Auriverde Jornada*:

Do fundo indeciso deste rememorar inconsciente, tomam vulto as mais díspares reminiscências repetindo encantamentos, fazendo nascer saudades novas. As palmeiras altivas de Paisandú aparecem a guarnecer de majestade esta cena final [...]; os fustes vivos transformam-se em colunas esbeltas monumentais, e dos penedos alcantilados da serrania saiem os arranha-céus do Rio-Babilónia” (LINO, 1937, p.125).

Sintetizo: Lino via as palmeiras como “colunas esbeltas” e os arranha-céus do Rio de Janeiro eram os morros daquela peculiar paisagem. Este devaneio, com algo de surreal, tem uma potência extraordinária que permite considerá-lo um manifesto muito interessante de estética arquitectónica ecológica.

Transpostas as emoções e as memórias para o projecto, o edifício manifesta, como bem analisou Lucianne Lehmkuhl, uma estilística elegante da *art déco* dos anos de 1930: geometrias depuradas animadas por ressaltos expressivos que a luz dinamiza. Com estes valores compositivos, mais ou menos estandardizados, Lino impunha uma poderosa marca autoral em dois pontos tónicos: o alpendre na fachada principal que, na memória descritiva, afirma ser uma “pequena floresta de esteios”⁷, ou seja, um conjunto de colunas que, pelo sofisticado desenho, em ressaltos e golas nos fustes, sugerem a rugosidade de troncos de palmeiras. A cobertura era uma espécie de toldo de malha larga, permitindo a ampla entrada de luz, geradora de forte expressividade que, no pleno dia, deixava imaginar o movimento tépido de ramagens.

7 LINO, Raul. Exposição do Mundo Português. Pavilhão do Brasil. Projecto. Documento dactilografado. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Espólio Raul Lino, 1939_11_BA_Pavilhão Brasil_Memória.



Figura 1. Entrada do Pavilhão Brasil, 1940, projecto do arquiteto Raul Lino. Foto de Casimiro dos Santos Vinagre. Coleção Grande Exposição do Mundo Português da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

O corpo principal do pavilhão, paralelepípedo, terminava num torreão e eram ambos ritmados por frestas cegas que prolongavam a memória dos fustes da entrada, através do leve ressalto dos seus delineamentos. O torreão foi coroado por uma grande esfera composta de estrelas encaixadas, metaforizando, com originalidade, o motivo central da bandeira do Brasil, e reforçando a evidência de que a *Art Déco* foi o seu recurso expressivo para fugir ao historicismo do certame, mas também ao “funcionalismo” internacional que detestava.

Contratado como arquitecto, Lino viu algumas das suas propostas decorativas afastadas pelo arquitecto brasileiro Roberto Lacombe que acompanhou a edificação e estruturou os espaços internos (LEHMKUHL, 2018, p. 54). Foi o caso da escultura de um “adolescente” que pretendia colocar no grande átrio exterior, e que imagina “estuate de força contida, inacabada nos seus membros inferiores [...] mas preenhe de energia e perfeitas feições da cabeça espiritual e na atitude dos seus braços viris”⁸. Em vez dessa metáfora de uma nação em proces-

8 In LINO, Raul. *Exposição do Mundo Português*. Pavilhão do Brasil. Projecto.

so de promissor crescimento, Lacombe desenhou uma grande fonte *marajoara*, corpo exótico que, em vez de remeter a jovem nação para paradigmas estritamente europeus, reivindicava a matriz indígena que estava a ser valorizada desde a eclosão do Modernismo na década de 1920 (LEHMKUHL: 2018a, p. 1397). Aliás, também o espaço dedicado ao café, no interior do pavilhão, optava pela mesma decoração que terá tido grande aceitação por parte do público.

O Pavilhão do Brasil era então um corpo híbrido, inventado por um arquitecto português que se apaixonara pela intensidade e beleza da vegetação brasileira e decorado por um arquitecto brasileiro que proclamava que a “brasilidade” não era só natureza mas também a história e a arte de matriz popular, reveladora das miscigenações sucessivas que constituíam o Brasil contemporâneo. Na minha opinião, o pavilhão foi, indiscutivelmente, o edifício mais moderno e mais bem conseguido de todo o recinto com uma esteticidade cativante, mesclando, com originalidade, heranças e as suas recriações. Este facto ainda hoje não é plenamente reconhecido, questão a que voltarei mais adiante.

A brasilidade na pintura

[...]

Olhou sua própria mão
Sua rude mão de operário
De operário em construção
E olhando bem para ela
Teve um segundo a impressão
De que não havia no mundo
Coisa que fosse mais bela.

[...]

Vinicius de Moraes, *O Operário em Construção*, 1959.

Café de Cândido Portinari, datado de 1935, foi reproduzida na revista portuguesa *Sol Nascente* em 15 de abril de 1940. O interesse por esta obra poderá dever-se, como bem sugeriu Luísa Duarte Santos, ao tema, tratado com grande clareza de representação: a dureza do trabalho rural de cultivo, colheita e transformação do café que tinha evidentemente ressonâncias em Portugal, também um país de camponeses pobres e de uma agricultura assente no trabalho braçal (SANTOS, 2018, p. 18).



Café, 1935. Cândido Portinari, óleo sobre tela, c.i.e. 130,00 cm x 195,00 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

Tendo em conta que as fainas rurais eram um motivo habitual no naturalismo de matriz oitocentista, a obra de Portinari permitia, quase como uma pedagogia, perceber o que era a pintura moderna: respeitava-se a perspectiva e a verosimilhança dos assuntos representados, mas estes eram submetidos a uma simplificação descritiva e ao uso de um conjunto de rimas, com valores estruturantes, que transmutavam a cena concreta na simbolização de um processo infindável de trabalho repetido. Os corpos rotundos, com grandes mãos e grandes pés, constituíam

um dispositivo que estava a divulgar-se para representar os trabalhadores como máquinas humanas de produção de trabalho, exigindo a força física e anulando a particularidade dos rostos, escondidos sob os grandes chapéus ou esmagados sob as sacas transportadas à cabeça. No entanto, a denúncia das condições de trabalho, assumidas também na figura ameaçadora do capataz, era dulcificada pela utilização de recursos decorativos no delineamento do vestuário de trabalho, especialmente nas imaculadas saias rodadas das mulheres.

A eficácia da pintura de Portinari merecera importante reconhecimento internacional em dois eventos norte americanos: na Exposição Internacional de Arte Moderna do Instituto Carnegie, em 1935 (premiada com uma segunda Menção Honrosa), e na Exposição Mundial de Nova Iorque, em 1939. No *Bulletin of the Pan-American Union*, o historiador e crítico de arte Robert Smith afirmava que Portinari era “no momento actual, o mais notável pintor das Américas, e se a sua influência continuar a crescer, dará lugar no Brasil, inquestionavelmente, um movimento comparável ao da Renascença Mexicana” (SANTOS, 2018, p. 24).

Foi esta obra, entretanto adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro⁹, que gerou a visita de intelectuais e artistas portugueses opositores ao regime de Salazar à Exposição do Mundo Português com que, naturalmente, não se identificavam. Mais tarde, o historiador de arte José-Augusto França afirmou que a pintura de Portinari era um “curioso cavalo de Tróia” através do qual a arte moderna de feição neo-realista e conotada, nos seus pressupostos ideológicos, com o comunismo soviético se revelava num certame voltado à celebração do passado (FRANÇA, 1985, p. 356). Na verdade, para esses jovens intelectuais e artistas que tinham à volta de 20 anos, o *Café* foi a primeira pintura moderna que puderam contemplar ao vivo e a cores...

9 *Café* de Portinari já integrava o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1937, quando o museu foi fundado. Ver LEHMKUHL, 2018, p. 65.

Da análise da documentação existente, deve concluir-se que a reprodução da pintura na folha de rosto da revista *Sol Nascente* de modo nenhum decorreu de ela estar seleccionada para vir a Portugal, integrada no Pavilhão do Brasil, facto que, dois meses antes da inauguração do evento, não fora divulgado. Será uma coincidência carregada de ironia própria das heterodoxias que tecem a História, sublinhada depois pelo artigo entusiasmado sobre Portinari, assinado por Afonso Ribeiro e publicado na revista *O Diabo* de 17 de agosto de 1940, com reprodução de *Café* também na primeira página. Que a obra estivesse em Lisboa, era algo que todos os defensores da arte moderna iam sabendo, mas que só é referido, quase de fugida, na legenda da reprodução da pintura (SANTOS, 2018, p. 23). Um segundo artigo, assinado pelo prestigiado crítico de arte Adriano de Gusmão, e publicado também em *O Diabo*¹⁰, consagra definitivamente a obra, nos círculos culturais e artísticos oposicionistas, como um exemplo da pintura que interessava fazer, enriquecendo, de algum modo, a referência que Jorge Amado era para a literatura.

Quanto às razões da escolha desta obra, na selecção realizada sob a responsabilidade do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro¹¹, elas podem ter sido também meramente casuais, embora não se deva ignorar que o título e o tema da obra reforçavam um dos objectivos dos organizadores do Pavilhão do Brasil. Como circunstanciadamente estudou L. Lehmkuhl, um dos espaços mais importantes do Pavilhão do Brasil era o Departamento Nacional do Café decorado “em estilo marajoara”, onde “era servido café os visitantes” (LEHMKUHL, 2018 A, p. 1389), razão porque havia sempre grandes filas de gente que queria provar o verdadeiro café brasileiro. Trata-se de uma aposta intencional do governo brasileiro, tendo em conta que, juntamente com o algodão, “o café era um dos produtos exportados para

10 GUSMÃO, Adriano de. A Arte na Exposição de Belém. *O Diabo*, ano VII, n.º 320, 9 de novembro 1940, p. 1; 5.

11 Ver a evocação de algumas das obras de arte expostas em LEHMKUHL L., 2018, pp. 56-59; 62-64. Sobre o processo para a escolha das obras a enviar a Lisboa ver o mesmo artigo, p. 66.

Portugal que se ressentia da política portuguesa de incremento da produção agrícola nas suas colónias (LEHMKUHL, 2018, p. 61). Perante tal ameaça, o Brasil terá apostado forte em cativar os públicos para a particularidade e excelência do café brasileiro.

Não podemos garantir que a presença, na secção de arte de *Café* de Portinari integrasse esta estratégia promocional mas a adequação era grande e só os públicos mais informados (onde se contavam os jovens neo-realistas portugueses) sentiriam que aquela pintura se distinguia das outras e, também da escultura e do mobiliário, apresentando linhas estilísticas mais tradicionais.

PONTO DE CHEGADA

O Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português não teve qualquer herança fecunda, a não ser para o próprio arquitecto que, a par da sua casa própria na Rua Feio de Terenas em Lisboa¹², realizou aqui uma das suas principais obras da maturidade, concretizando as fortes impressões que o já haviam conduzido a escrever *Auriverde Jornada*. Desvalorizado em Portugal¹³, no Brasil, só nos últimos anos, este pavilhão foi redescoberto, mas sempre relacionado com a presença da pintura de Portinari no seu interior. No entanto, como procurei mostrar ao longo deste artigo, ele interessa por duas ordens de razões: pela originalidade arquitectónica do grande alpendre de acolhimento que, na minha opinião, é, tanto em Portugal como no Brasil, uma das mais interessantes concretizações da *art déco* que esteve em

12 Sobre esta obra, também muito secundarizada nos estudos sobre Raul Lino, ver REYNAUD, Eduardo. *Raul Lino e a Casa da Rua Feio de Terenas*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2021.

13 Mas há uma excepção que deve ser referida: GARRIDO DE OLIVEIRA, Carla. Raul Lino de Paris 1900 a Lisboa 1940. Os pavilhões de Portugal e do Brasil na discussão por uma arquitectura moderna vernacular. In: *3º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira*. Salvador B.A., 2019, p. 2137-2152.

moda nos dois países na década de 1930, utilizando materiais modernos e, sobretudo, por construir a entrada, habitualmente formal, como um “espaço de transição” entre “o dentro” e “o fora”¹⁴; pela consistência conceptual da intenção arquitectónica que assumia a utopia de propor uma arquitectura moderna para o Brasil, distinta dos modelos em confronto (o marijoara e o modernismo de formulação europeia), cujo cerne estava na exuberância sensual da paisagem brasileira.

Em relação a Portugal, o Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português deve integrar o elenco das obras maiores de Raul Lino. Ela permitirá confirmar a peculiar modernidade deste autor, muito distinta da que foi praticada, na década de 1920, por alguns dos arquitectos, mais jovens que ele, e que, nos pavilhões da Exposição, se submeteram a um historicismo cuja razão de ser foi servir a ideologia passadista de Salazar.

Em relação ao Brasil, o Pavilhão merece ser integrado na série expressiva da elaboração da cultura moderna brasileira, embora no território dos “caminhos perdidos”, tendo em conta, por exemplo, o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova Iorque de 1939, projectado por Lúcio Costa e Óscar Niemeyer que “ajudou a lançar uma escola brasileira de arquitectura baseada no Rio, colocada na ribalta por uma grande mostra no Museu de Arte Moderna de Nova York” (COMAS, 2023, p. 91).¹⁵

14 O tema dos “espaços de transição” foi valorizado por Pedro Vieira de Almeida como uma das marcas de modernidade das melhores obras de Raul Lino. Ver para desenvolvimento, ALMEIDA, Pedro Vieira. Raul Lino Arquitecto Moderno. In: *Raul Lino*. Catálogo de exposição retrospectiva coordenada por Diogo Lino Pimentel, José-Augusto França, Manuel Rio-Carvalho, Pedro Vieira de Almeida. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 115-188.

15 A história do pavilhão de Nova York manifesta bem quanto o Estado Novo de Getúlio Vargas apoiou as rupturas da modernidade no Brasil onde uma elite brilhante de artistas, escritores e arquitectos estavam efectivamente a construir uma cultura moderna, activa e original participante nos movimentos internacionais da Europa e dos Estados Unidos. Neste sentido, vale a

Bem diferenciados pela ambição, escala e modernidade, os pavilhões do Brasil em Nova Iorque e em Lisboa tinham, no entanto, algo em comum que aqui interessa destacar: o pintor Cândido Portinari. A vinda do seu quadro a Lisboa terá sido casual e sem qualquer intervenção do pintor; para Nova Iorque, ele realizou três grandes painéis, em têmpera sobre tela, evocando aspectos da vida popular brasileira, como sugerem os respectivos estudos inventariados no Projecto Portinari¹⁶. Pouco depois, em 1941, o artista elaborou "um ciclo de murais sobre o início da história e da cultura na América do Sul e na América Central", por convite do director da Biblioteca do Congresso, em Washington (CHRISTO, 2018, p. 91). O reconhecimento unânime do seu trabalho foi, para ele, mais importante nos Estados Unidos do que em Portugal mas, neste país, desenvolveu um ciclo fecundo, e muito fraterno, de amizades e complicitades.

Este tema foi exaustivamente tratado por Luísa Duarte Santos (SANTOS, 2018, pp. 17-69), mas interessa-me aqui evocar alguns episódios:

Em 1946, Portinari, a caminho de Paris onde realizará a sua primeira exposição individual na Europa¹⁷, resolve parar uns dias em

pena referir a exposição *Brazil Builds – Architecture New and Old 1652-1942*, apresentada no MoMa - Museu de Arte Moderna em Nova York, 1942.

- 16 Os três painéis (*Cena Gaúcha*, *Jangada do Nordeste* e *Noite de S. João*) foram integrados no MoMa- Museu e Arte Moderna de Nova York e destruídos no incêndio ocorrido no museu em 1958. Ver fotografias dos estudos em <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/20472/paineis-para-a-feira-mundial-de-nova-york> (acesso: 22 de janeiro de 2025).
- 17 A exposição foi apresentada na Galerie Charpentier, acompanhada por um catálogo apresentado por dois eminentes historiadores de arte (Germain Bazin e Jean Cassou). A presença de alguns amigos portugueses na inauguração do evento deu origem a importantes textos críticos (de Joaquim Namorado, Mário Dionísio e José-Augusto França) e permitiu a Mário Dionísio iniciar um projecto muito interessante de conversas com pintores sediados em Paris que se traduziu no livro *Encontros de Paris*, Coimbra: Vértice, 1951.

Portugal para conhecer pessoalmente Mário Dionísio, escritor, pintor e ensaísta, figura axial do neo-realismo português. Desse encontro, nasce um projecto de livro que haveria de ser publicado em Lisboa, só em 1963, um ano depois da morte de Portinari. Com um texto de grande qualidade e profusamente ilustrado, *Portinari* foi a primeira monografia sobre um artista estrangeiro contemporâneo e continua a ser hoje uma obra incontornável¹⁸.

Entretanto, a revista *Vértice*, nos anos em que foi o veículo fundamental das dinâmicas do neo-realismo em Portugal, na literatura e nas artes, publicou diversos artigos sobre Portinari, sempre ilustrados com obras de grande impacto. Também outras revistas, nomeadamente *Mundo Literário* e *Horizonte - Jornal de Letras*, e os jornais *Diário de Lisboa* e *Primeiro de Janeiro* (Porto) deram grande destaque à obra de Portinari. Aquando da sua morte, o escritor José Cardoso Pires escreveu um texto notável de que transcrevo um pequeno excerto:

Agora lembro-me de alguém que subiu ao Panteão dos Magníficos.

Tal como o vejo, esse alguém está numa cúpula em arco-íris, retratado entre os seus pares. Encontra-se à mão direita de Picasso e quer-me parecer que Rivera lhe fica ao lado, pele com pele. Ou será Siqueiros? [...]

Um mundo de muita e muitíssima história: café e escravos, conquistadores e pedrarias, pau-ouro, Tiradentes, a fome e o livro. (...) uma criatura que cobriu com o seu olhar safira uma imensa geografia de selvas, mulatos e rios arteriais: Brasil. [...] ¹⁹

18 DIONÍSIO, Mário. *Portinari: 1903-1962*. Lisboa: Artis, 1963.

19 PIRES, José Cardoso. Alguém: No arco-íris. IN: *E agora, José*. Lisboa, Moraes, 1977, pp. 34-36. Transcrevo a partir de *Cândido Portinari em Portugal*, 2018, p. 191.

Finalmente, interessa referir que, em 1955, o escritor português Ferreira de Castro convidou Portinari para ilustrar o seu romance *A selva*, por ocasião da celebração do 25º aniversário da primeira edição. Portinari respondeu com entusiasmo ao repto de entrar na “selva amazónica” através da escrita luxuriante de um escritor que ele próprio fora, na juventude, emigrante no Brasil. O conjunto dos originais para as ilustrações foi exposto em Lisboa e Porto, sendo a primeira exposição deste amado pintor em Portugal que tanto sensibilizava os neo-realistas. Mas ele foi também uma referência para o maior artista do modernismo português, José de Almada Negreiros, que, no salão de exposições da Guimarães Editora, proferiu uma conferência sobre Portinari.

A excepcional recepção de Portinari em Portugal, e a afectividade do seu relacionamento com os meios intelectuais e artísticos, estará na origem do facto incontornável de ele ser o pintor estrangeiro mais representado em museus e colecções portuguesas. Entre as suas obras, há que distinguir duas grandes pinturas, realizadas em 1942, que integravam um conjunto mais vasto, encomendado por Assis Chateaubriand para decorar o auditório da rádio Tupi, no Rio de Janeiro. Estas duas pinturas foram as únicas que se salvaram de um incêndio ocorrido em 1949 e foram oferecidas ao estado português para integrarem as colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Lisboa) e o Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto). Representando cenas da vida popular urbana, em que a música é expressão maior, revelam uma evidente influência de *Guernica* de Picasso que Portinari pudera ver ao vivo em 1942, em Nova Iorque. Apesar de representarem *Carnaval* e *Chorinho*, as pinturas, com uma execução ágil e imaginosa, transmitem uma imensa tristeza, simbolizando bem aqueles tempos especialmente dramáticos em que a Europa estava mergulhada na Segunda Guerra Mundial. Dez anos passados sobre a presença inesperada de *O Café* em Lisboa, no Pavilhão do Brasil, na Exposição do Mundo Português, Portinari entrava nos dois mais importantes museus portugueses de arte, exponenciando o seu reconhecimento como pintor brasileiro por excelência que colocava as culturas brasileiras populares – do trabalho e da festa – no cerne de uma reivindicada brasilidade. Para os intelectuais portugueses que o saudavam nas revistas de oposição política, ele era o estímulo para que,

em Portugal, os pintores seguissem caminho idêntico, construindo uma portugalidade questionante capaz de confrontar os discursos do regime centrados na celebração do passado que recriaram numa dimensão colonialista.

EPÍLOGO

Ao longo deste texto, usei por duas vezes a figura da “ironia” como empírico instrumento de interpretação da História cujos desacertos (e alguns acertos) são por vezes surpreendentes. No território complexo e muito estimulante das relações entre Portugal e o Brasil – onde sempre aflora a questão da colonização/ocupação/exploração violentas – parece que só essa figura retórica, de matriz socrática, pode representar a inopinada vinda de *Café* à Exposição do Mundo Português, celebradora de um passado colonial, enquanto Portinari era o futuro que propunha, centrado no trabalho de uma população que no século anterior era ainda de escravos. Quanto ao Pavilhão do Brasil de Raul Lino só a mesma figura da “ironia” nos permite representar a eficaz modernidade de uma arquitectura, projectada por um arquitecto que os seus parceiros consideravam voltado ao passado, sendo que eles, os reconhecidos “arquitectos modernos”, realizaram um conjunto de pavilhões submetidos a valores heróicos que, remetendo para estilos do passado, tinham também alguma afinidade com a arquitectura alemã promovida por Hitler.

Muitos filósofos têm tratado este aliciente tema da “ironia” na História. Eu prefiro citar um poeta, naturalmente brasileiro:

Erro de Português

Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

Oswald de Andrade, 1925.

REFERÊNCIAS

- Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva e Luísa Duarte Santos. Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2017.
- COMAS, Carlos Eduardo. A feira Mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. In: *ArgTexto 16*. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitectura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura histórica de Portinari. In: *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva e Luísa Duarte Santos. Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2018, p. 89-106.
- FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa, Bertrand, 2ª ed., 1985.
- LEHMKUHL, Luciene. O impacto do *Café* de Cândido Portinari na Exposição do Mundo Português. In: *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva e Luísa Duarte Santos. Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2017, p. 51-69.
- LEHMKUHL, Luciene. Art déco e marajoara: brasilidade em disputa. In: *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 1388- 1401.
- LINO, Raul *Auriverde jornada*. Lisboa, Edição Valentim de Carvalho, 1937.
- PEREIRA, Paulo Manta. *Raul Lino – Arquitectura e Paisagem (1900-1948)*. Tese de doutoramento em Arquitectura e Urbanismo. Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa, 2012.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Repercussão das ideias de Ricardo Severo e Raul Lino no debate cultural arquitectónico dos anos 1920 no

Brasil. In: FERNANDES, José Manuel; PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Portugal Brasil África. Urbanismo e arquitectura. Do eclectismo ao modernismo*. Lisboa, Caleidoscópio, 2013.

Raul Lino. Catálogo de exposição retrospectiva coordenada por Diogo Lino Pimentel, José-Augusto França, Manuel Rio-Carvalho, Pedro Vieira de Almeida. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

SANTOS, Luísa Duarte. *Com Portinari, no Tejo: a presença do pintor do Povo Brasileiro em Portugal*” in *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva e Luísa Duarte Santos. Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2017, p. 17.

SILVA, Raquel Henriques da. A”Brasilidade” segundo Raul Lino. O Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português. In: *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva e Luísa Duarte Santos. Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2017, pp.71-88.

ILUSTRAÇÕES:

1. VINAGRE, Casimiro dos Santos. Entrada do Pavilhão do Brasil. 1940. 1 fotografia. Biblioteca de Arte, Coleção Grande Exposição do Mundo Português de 1940. Cota CFT178.008.ic
2. PORTINARI, Cândido. Café 1935. Óleo sobre tela, 130 x 195,4 cm. Museu de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

A Arte do Povo em ponte atlântica: afinidades por um novo realismo

Luísa Duarte Santos¹

*Um escritor português e um pintor brasileiro estendem os braços por cima do
largo oceano e misturam as suas vozes num mesmo apelo.
[...] construir a paz e fazer do mundo a casa dos homens.
(DIONÍSIO, 1955, p. 736-737)*

Mário Dionísio sintetiza deste modo uma ligação de duas décadas, no texto do catálogo da exposição das ilustrações de Candido Portinari para a edição comemorativa dos 25 anos de *A Selva*, de Ferreira de Castro, um “grande livro – como o próprio Amazonas” (PORTINARI, 1955, [n.p.]), como escreveu o artista. Mas este era mais do que um vínculo pessoal de amizade entre o próprio e o pintor do povo brasileiro, ou entre o autor e ilustrador do livro; era sobre um ‘abraço’ que uniu as suas gerações em dois países irmãos, pela língua e pelo passado partilhado, mas também pela coeva resistência política e cultural, através das ideias e da arte, em prol de um futuro de universalidade e de humanismo.

Vinte anos antes, Joaquim Namorado chamava a atenção, com uma percepção notável, e recorrendo à nova literatura vinda além-atlântico, para a condição e circunstância próprias da cultura e da arte portuguesa: da ur-

1 A autora escreve segundo o acordo ortográfico anterior a 1990.

gente necessidade de uma renovação estética, reclamada pelos movimentos modernistas, não bastava a “necessidade de europeização da nossa cultura”, era preciso que esta se desenvolvesse “entre uma integração europeia e uma mentalidade atlântica” (1940a, p. 1, 8), não apenas por questões de afinidades linguísticas, históricas e culturais, mas sobretudo porque “a luta pela nossa vida como povo livre empurra[-nos] para o Atlântico”, para um novo mundo, diferente de uma Europa em crise, cujas influências exclusivas tinham empobrecido o modernismo.

[H]oje os portugueses descobriram o Brasil: Jorge Amado, Erico Veríssimo, Graciliano Ramos, Amando Fontes, José Lins do Rêgo, e tantos outros, trouxeram até nós a gente, as ruas, as aldeias e as cidades do Brasil: a inquietação, o desespero e a ansiedade, as esperanças, a vida dos brasileiros. (NAMORADO, 1938, p. 3)

Era a “aventura” de um novo caminho – aventura que implica ao mesmo tempo ímpeto, descoberta e encontro, e um presente com olhar num futuro –, na qual as manifestações literárias brasileiras começavam a surgir como exemplares de um “interesse profundamente humano” pelos operários e humildes, pelos meninos abandonados e pelas mulheres trabalhadoras, por parte da “presente geração, não só no nosso país como por toda a parte”, de uma outra atitude perante a vida “essencialmente intervencionista, e, portanto, de conquista - conquista de condições que lhe permitem solucionar os seus problemas vitais” (NAMORADO, 1938, p. 3). A conquista de um futuro de que também falava Alves Redol, enquanto “programa de uma geração que se impõe e poderá vencer”, e de uma “profunda renovação” artística na qual a “moderna literatura do Brasil, [é] guarda avançada” contribuindo para “arranca[r] as multidões à angústia do momento que se vive” (REDOL, 1938, p. 12). Exemplo de um movimento colectivo, gerador de uma obra colectiva – mesmo que uns com uma expressão mais social, outros mais psicológica², ou “revelando-se

2 DOMINGUES, Jorge. Nota sobre o Romance brasileiro. *O Diabo*, Lisboa,

de *maneiras* diversas” mas sem “não esmaga[r] as verdades individuais” (DIONÍSIO, 1939, p. 2) – que serve a Arte e toda a Humanidade.

Revelação corroborante de que esta “aventura” por um novo caminho artístico, numa “época de transição histórica”, poderia ser uma via partilhada, com contributos fundamentais de novos modernismos vindos dos “romancistas brasileiros, de uns pintores mexicanos, de uns poetas espanhóis, de uns ensaístas franceses” ([REDACÇÃO], 1939, p. 4), num movimento colectivo no plano regional ou nacional, mas igualmente internacional. Este internacionalismo efectuava-se ao nível das ideias e das concepções políticas, sociais e estéticas, mas também artísticas, não por um modelo ou preceito comum, transversal, ecuménico, mas através de uma nova arte que expressasse a realidade viva e humana, por um “grande movimento mundial do neo-realismo” e que seria “universal pelo sentido humano e nacional pelo conteúdo”³, ou seja, “tanto mais nacional, quanto mais universal” (DIONÍSIO, 1939, p. 8).

Às redacções de periódicos culturais oposicionistas, como o jornal *O Diabo* [1934-1940] em Lisboa ou a revista *Sol Nascente* [1937-1940] em Coimbra⁴ (ANDRADE, 2009), chegavam diversas revistas brasileiras, como *Diretrizes* ou *Esfera – Revista de Letras, Artes e Ciências*; este um projecto com ligações ao Partido Comunista do Brasil (PCB), e de propósitos cosmopolitas e promotores de um intercâmbio cultural entre o Brasil, países americanos e europeus, em particular com Portugal (QUEIROZ; ZOET, 2013), onde teve distribuição nalgumas livrarias. Foi um empreendimento que angariou uma empenhada participação portuguesa⁵ coordenada por Afonso de Castro Sen-

ano V, n. 223, p. 8, 31 dez. 1938.

3 SOARES, Rodrigo (pseudónimo de Fernando Pinto Loureiro). A missão dos novos escritores: “os escritores são engenheiros de almas”. *O Diabo*, Lisboa, ano VI, n. 265, p. 1, 21 out. 1939.

4 Apesar de oficialmente a sede ser no Porto, a partir de Abril de 1938, a redacção passa para Coimbra.

5 Na primeira série da revista são publicados sete números em 1938 e um

da⁶ e de expressos desígnios em que “*Esfera* sabe que vai suprimir o Atlântico. Sabe que vai pôr Portugal no Brasil e o Brasil em Portugal. Portugal e Brasil já se queriam bem, mas vão-se querer muito mais”.⁷ Da Terra de Santa Cruz sobressaem as participações de grandes vultos da sua cultura, letras e artes, nomeadamente de Jorge Amado, Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Erico Veríssimo, Jorge de Lima, Graciliano Ramos, Lygia Fagundes, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Rubem Braga, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, tal como as de “Carlos Scliar, Goeldi, Paulo Werneck, Quirino Campofiorito e Santa Rosa, [que] colaboravam com ilustrações” de desenhos e gravuras, e “na seção de artes eram publicadas crônicas e críticas abordando temas relativos à arte moderna e contemporânea, abstracionismo e realismo. Lasar Segall, Picasso, Carlos Scliar, Portinari e Djanira foram personagens de reportagens” (QUEIROZ; ZOET, 2013, p. 34).

Os diálogos estabelecidos com esta “descoberta do Brasil” (NAMORADO, 1938, p. 3), inicialmente em termos literários, rapidamente produzem contaminações, quer a nível teórico sobre a estética, quer a nível ar-

outro no ano seguinte, com 57 colaborações de 26 autores portugueses, através de “artigos, poemas e desenhos originais”, onde avulta a participação literária e artística de Abel Salazar, mas também as de Afonso de Castro Senda, Mário Dionísio, José Régio, Adolfo Casais Monteiro, António Gammeiro, Jorge Domingues, Manuel da Fonseca, João Falco (Irene Lisboa), Ruy Luiz Gomes, Roberto Nobre, Fernando Namora, João de Barros e Manuel Anselmo, entre outros (QUEIROZ; ZOET, 2013).

- 6 Pseudónimo de José Afonso de Castro Moreira (1917-1993), secretário de redação na fase inicial de *Sol Nascente* e próximo de Abel Salazar; colaborador em diversos periódicos (*O Diabo*, *Pensamento*, *Seara Nova*, *O Primeiro de Janeiro*, *Jornal do Comércio*) e fundador da Sociedade Editora Norte (SEN).
- 7 [SENDA, Afonso de Castro]. Documentário Cultural Português. *Esfera*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 64, Ago. 1938. (Cf. QUEIROZ; ZOET, 2013, p. 34, 36). O próprio *Sol Nascente* referencia diversas vezes a revista *Esfera*, transmitindo aos seus leitores que se trata de um “órgão de aproximação luso-brasileira cuja acção útil já se tem feito sentir no estreitamento das relações intelectuais entre os dois países” (*Sol Nascente*, Porto, ano III, n. 42, p. 13, 15 jan. 1940).

tístico, permitem o contacto com a obra de Portinari. *Diretrizes* publicara diversas reproduções da obra de Portinari, nomeadamente da Pintura Mural que realizava para o Ministério da Educação, onde representa “o Brasil e as diversas fases da sua evolução” (REDACÇÃO, 1938, p. 60-61), narrando a história do povo brasileiro através de uma epopeia do seu trabalho, das suas gentes do café, do cacau, do ouro, do tabaco. Esta é pois a via provável para a publicação sequente, em primeira página, da imagem da tela *Café*, com a legenda “Fresco do pintor brasileiro Portinari”, na derradeira edição da revista *Sol Nascente*⁸, dois meses antes da vinda desta pintura para Lisboa, onde seria exposta no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português.⁹

No seio do movimento neo-realista em formação, divisava-se pois na obra do pintor brasileiro, e nomeadamente em *Café*, uma possibilidade ou materialidade artística, não apenas do empenhado anseio por uma nova construção plástica de uma outra realidade que desse expressão política, social e artística aos protagonistas do povo, e fosse reveladora de um interesse humano pela sua vida e pelas suas difíceis circunstâncias, mas que cumprisse o intento de representação do que é próprio de cada povo, de cada região, exprimindo simultaneamente a condição universalista de uma arte humanista.

Distinta de outros potenciais modelos já difundidos e analisados, como o mexicano¹⁰ envolto em circunstâncias históricas de triunfo revo-

8 Legenda sem qualquer menção à futura apresentação no Pavilhão do Brasil da dita exposição, nem referência ao prémio recebido anteriormente nos EUA (PORTINARI, Cândido. *Café*. *Sol Nascente*, Porto, ano IV, n. 45, p. 1, 15 Abr. 1940). Esta foi a última edição do periódico antes de ser encerrado pela censura; no final do mesmo ano, também *O Diabo* é impedido de continuar a ser publicado.

9 A Exposição comemorativa dos centenários é inaugurada a 23 de Junho de 1940. Até à sua inauguração, desconhece-se qualquer divulgação pública antecipada das obras a serem expostas no Pavilhão de Brasil, como por exemplo na *Revista dos Centenários*, pelo que a sua reprodução num periódico oposicionista não pode ser associada a este empreendimento do Estado Novo.

10 Foram vários os artigos publicados sobre a nova pintura mexicana, e os seus

lucionário, e ainda mais dos de sociedades e países mais desenvolvidos, as circunstâncias brasileiras tinham correspondência com as do incipiente desenvolvimento social português, ambas de estruturas essencialmente rurais, atrasadas industrialmente, e com um significativo peso do caciquismo/coronelismo, e portanto, mais propícias a um reconhecimento identitário de realidades de ambos os países: a ruralidade, a exploração da mão-de-obra, a pobreza e a miséria dos camponeses e dos trabalhadores do campo, fazendo assim “pulsar os corações de solidariedade para com os dramas dos seus irmãos do Brasil” (REDOL, 1938, p. 12).

Além disso, *Café* de Portinari, construiria e traduziria a tal necessária ponte atlântica, que se revela não só pela sua verosimilhança, pela tensão dramática que testemunha e pela visível inteligibilidade da sua representação, como também pela expressão do conhecimento do artista pela realidade social representada, do seu quotidiano, da sua gestualidade, da lida e luta pela sobrevivência, dos conflitos sociais subjacentes – “Portinari coloca-se no meio da refrega, no ponto mais doloroso do drama do homem de hoje, vê, sente e fala *de dentro*” (DIONÍSIO, 1946a, p. 150).

Da publicação em *Sol Nascente* à inauguração onde houve a oportunidade de ser vista a grande tela de 1,30 por 1,95 metros, em exposição pública de larga acessibilidade, na plenitude e colorido originais, decorrem mais de dois meses, e outros dois são necessários até que venha a lume a crítica do escritor Afonso Ribeiro, acompanhada da respectiva reprodução ilustrativa no frontispício do semanário *O Diabo*.

Se, por um lado, é apresentada numa Exposição que se declara como “expressão heróica e política” de uma “civilização de expansão”, a portu-

três grandes pintores, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco: CALDEIRA, Heliodoro. A Pintura Mural Mexicana: Rivera e Siqueiros. *O Diabo*, Lisboa, n. 74, ano II, p. 8, 24 nov. 1935; DOMINGUES, Jorge. O caminho da Pintura mexicana. *O Diabo*, Lisboa, n. 175, ano IV, p. 5, 6, 30 jan. 1938; DOMINGUES, Jorge. Rivera e Orozco. *O Diabo*, Lisboa, n. 176, ano IV, p. 8, 6 fev. 1938; Para uma arte independente: Trechos do Manifesto Artístico de Breton e Rivera. *O Diabo*, Lisboa, n. 225, ano V, p. 5, 14 jan. 1939.

guesa, e exalta “a mais alta e gloriosa civilização atlântica, civilização integral pelas suas imensas projecções do espírito em todos os ramos da Acção e da Cultura” (“Exposição do...”, 1939, p. 6), por outro, pode ser encarada com propriedade como “curioso cavalo de Tróia no meio das festividades oficiais...” (FRANÇA, 1991, p. 56), e talvez esse mesmo contexto tenha desencadeado, à época, algumas incompreensões ou pelo menos algumas reservas numa leitura mais ideológica; por outro ainda, é uma pedrada no charco de um modernismo já sem grande impulso vanguardista e demasiado acorrentado ao “fim de uma época, em que tudo está feito e tudo está por fazer” (DIONÍSIO, 1938, p. 7).

Uma séria demarcação face àquele nacionalismo apologético, lema da actuação e propaganda do Estado Novo nomeadamente através do Secretariado de Propaganda Nacional (S. P. N.) de António Ferro, torna-se premente por parte daqueles cuja concepção acerca do carácter simultaneamente nacional e o universal da arte e da cultura, constituía posição fulcral; premência não apenas a propósito desta obra de arte, mas de toda uma concepção que subjaz à Exposição oficial, em particular no que se refere à relação entre a Arte e o Povo, ao Regionalismo e ao tratamento que a Arte Popular e Nacionalista granjeia por parte do regime. Faz-se então ouvir a voz incómoda de Joaquim Namorado, num contraponto necessário, porque funcional, à emergente e poderosa construção nacionalista e revivalista do Estado Novo¹¹ que se pretende herdeiro legítimo da cultura portuguesa, e que dela se patenteia, naquele momento, através da Exposição do Mundo Português; ao mesmo tempo que rebate, tacitamente, aquelas concepções, ‘desmistificando-as’, re-centra e redefine as suas “Significações do passado”, rejeitando a glorificação histórica propagandeada¹²: “o passado não é para nós uma figura de retórica

11 Uma das grandes linhas de actuação da propaganda nacional consistia pois na “evocação da grandeza reencontrada do “império” e dos seus heróis, [...] [n]a reivindicação da História enquanto instrumento legitimador do regime” (ROSAS, 1994, p. 293).

12 V. tb. MACEDO, Jorge [Borges] de. A História na Exposição de Belém. O

ou imagem simplesmente decorativa, preferimos ao perfil esguio das caravelas, [...] [à]s navegações, como ao milagre das batalhas”, uma “consciência nacional do povo lutando pela independência em 1383 e 1640”, e a uma “independência apregoada do espírito, opomos o élan dos românticos, soldados que se batem pelo que julgam mais justo e mais nobre”, que embora vinculados ao passado, herdeiros conscientes no que “há de mais vivo” de uma tradição cultural, pugna pela prossecução da renovação da cultura e da arte onde o homem tenha lugar cimeiro (NAMORADO, 1940b, p. 3).

Também *O Diabo* impugna aquele nacionalismo artístico, imagem da Nação, através do artigo crítico de Afonso Ribeiro sobre Portinari, o pintor do verdadeiro Povo Brasileiro, do “povo que trabalha, que produz”, com a reprodução da obra *Café*, em primeira página; o texto não faz a ligação com a exposição oficial¹³, preferindo associá-la ao prémio arrecadado uns anos antes nos Estados Unidos e às repercussões que a sua obra continuava a ter nesse país, nomeadamente na exposição de obras suas na Feira Mundial em Nova Iorque de 1939. Num profuso elogio a *Café*, que nem a apreciação final esmorece, o escritor desde logo avança com a lapidar afirmação de que se trata do “maior pintor que o Brasil já teve” (RIBEIRO, 1940, p. 1, 2), situando também, e desse modo, a importância da condição nacional do artista para a singularidade da sua obra. Não se detendo somente nas qualidades experimentalistas, que rompem com o habitual academismo, no insistente aperfeiçoamento técnico e na variedade temática e expressiva que o tornam um grande pintor, Afonso Ribeiro estabelece como primordial causa de tal carácter, o modo como, na sua arte, actua a partir da, e na realidade; facto

Diabo, Lisboa, n. 325, ano VII, p. 1, 6, 14 dez. 1940.

- 13 A omissão acerca da presença desta obra na Exposição do Mundo Português será uma constante, quer nos textos posteriores de Joaquim Namorado e Mário Dionísio acerca de Portinari, como nas biografias “oficiais” do pintor brasileiro, não se podendo deixar de atribuir um significado ideológico a essa ausência, e/ou como uma possibilidade de irrelevância na carreira artística do pintor (p. e. em <https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/vida/> ou em <https://www.portinari.org.br/o-artista/linha-do-tempo>).

inédito na pintura brasileira que, como já ocorria com a nova literatura brasileira¹⁴, se constitui exemplar de uma nova visão regionalista com amplificação universal. Partindo da vida, da realidade, a arte, realista necessariamente, na sua opinião, torna ainda “mais viva, mais poderosa, mais “real” a própria realidade”, na medida que tão modelar representação do povo em arte, surge com um “sabor tão tipicamente nacional que dir-se-ia terem brotado do próprio solo brasileiro como uma árvore característica, [...] representando com profunda verdade a estrutura social do Brasil dos nossos dias e, por semelhança, de todos os países do mundo”.

Afonso Ribeiro, num breve enquadramento de apresentação biográfica do artista, privilegia dois vectores essenciais: por um lado, o acento nas suas origens, modestas, filho de colonos, nascido numa fazenda, o que lhe proporcionou o contacto directo – documental – com aquela realidade social; por outro, as dificuldades, não apenas económicas, mas também de própria superação artística, guiado pelo sonho e a vontade de ser pintor, incitaram-no na persistência e no espírito combativo, pela conquista, a trabalhar cada vez mais – materialização do sentido heróico da vida, do neo-romantismo de que falava Joaquim Namorado.¹⁵ Num sentido individual, mas também num propósito colectivo, seja o de pertença a uma geração de invulgar ímpeto criador e renovador, ou o das temáticas sociais das suas obras – dos trabalhadores das plantações, aos meninos dos morros, ou mais tarde, aos retirantes –, ou ainda, a um consciente agir político.

14 São citados os exemplos dos escritores Jorge Amado e Lins do Rêgo, que bem conhecia e a propósito dos quais tinha escrito (RIBEIRO, Afonso. *Pureza*, Romance de José Lins do Rego. *Sol Nascente*, Porto, n. 17, p. 7, 15 out. 1937; RIBEIRO, Afonso. Breves considerações sobre o romance brasileiro contemporâneo. *Sol Nascente*, Porto, n. 28, p. 12, 15 Abr. 1938).

15 Neo-romantismo enquanto expressão duma “nova mentalidade que encontra na luta a sua razão de ser, cheia de dinamismo, de vontade” (NAMORADO, Joaquim. Do Neo-Romantismo: o sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado. *Sol Nascente*, Porto, n. 43-44, ano IV, p. 22-23, mar. 1940).

Ao apoiar-se na citação de excertos de diversos críticos publicados em vários periódicos norte-americanos, quer aquando da participação na Exposição Internacional de Arte Moderna do Instituto Carnegie¹⁶, em 1935, onde obtém a segunda menção honrosa, quer na sua recente apresentação na Exposição Mundial de Nova Iorque, ou mesmo na selecção de um dos seus quadros para integrar a colecção do MoMA¹⁷, o crítico dá particular relevância ao impacto internacional do artista. Desde logo referencia o artigo do historiador da arte Robert C. Smith e director do Museu de Arte de Saint Louis, publicado no *Bulletin of the Pan-American Union*¹⁸, que, segundo o seu juízo estético, considera Portinari “no momento actual, o mais notável pintor das Américas, e se a sua influência continuar a crescer, dará lugar no Brasil, inquestionavelmente, a um movimento comparável ao da Renascença Mexicana”, ao recolher na “gente simples da sua terra” a motivação para os seus “quadros monumentais”; monumentalidade, não apenas pelo tratamento figurativo e compositivo, mas pela sua dimensão que evocam o muralismo, até então comumente associado à nova arte mexicana, mas que começava a ser uma das bandeiras do novo realismo social. Contudo, as suas influências e expressões pictóricas diferenciam-se, nomeadamente – com Afonso Ribeiro a subscrever e desenvolver

16 Em que participaram vários artistas latino-americanos, alguns dos quais brasileiros, como Alberto Guignard, Elizeu Visconti, Henrique Vacalleiro, Lucílio Albuquerque, Lagar Segal, Paulo Rossi, e Vitorio Gobbis, e artistas europeus.

17 *Um morro do Rio*. Obra de 1933, *Hill*, incorporada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1939 (<https://www.moma.org/collection/works/80211>).

18 Periódico que, para além do citado exemplar de setembro de 1939, relativo à participação brasileira na Exposição Mundial de Nova Iorque desse ano (https://archive.org/details/sim_bulletin-of-the-pan-american-union_1939-09_73_9/page/500/mode/2up), publicara no número de Janeiro de 1936 um artigo sobre a participação latino-americana na Exposição Internacional de Arte Moderna, com uma reprodução da obra *Café* de Candido Portinari (https://archive.org/details/sim_bulletin-of-the-pan-american-union_1936-01_70_1/page/32/mode/2up).

este tópico – no processo de consciente deformação que Portinari imprime às figuras humanas, incorporando o dramatismo da condição humana dos mais humildes, e assim melhor exprimindo a realidade e circunstância de vida do seu povo, e impressionando quem vê aqueles “trabalhadores de mãos e pés enormes, quási monstruosos, aqueles trabalhadores de braços grossos como pernas terrivelmente musculados”. Afonso Ribeiro também referencia as palavras de Meyric R. Rogers, director do Museu de Arte de Saint Louis, no que concerne ao character cosmopolita e internacional do pintor, e a apreciação da crítica de arte e curadora Dorothy Graftly.

Apenas uma crítica, ou antes uma ressalva, transparece neste artigo, indo ao encontro de uma das questões basilares para o novo realismo: a necessidade de uma acção social transformadora pela combatividade; a objecção de Afonso Ribeiro quanto à excessiva “passividade” e “resignação” com que os trabalhadores dos cafezais são representados, prende-se com a discrepância daquela atitude relativamente à leitura que faz da obra, e da consequente ausência de esperança nos gestos conformados daqueles “seres que suam, sofrem e gemem”; e assim, conclui, “com um pouco, um nadinha mais, a sua arte seria uma arte humana, vigorosa e progressiva”.

Também em *O Diabo*, é pela mão do historiador da arte, Adriano de Gusmão, crítico mais independente, que se efectua a única análise de *Café* no âmbito da Exposição do Mundo Português. Após apreciação de algumas questões arquitectónicas e do espaço expositivo em geral, e de alguns pavilhões em particular, fixa-se no da “nação irmã”, país que lhe merece manifestações de especial afecto e de proximidade intelectual, e lhe vale o elogio de “ama[r] a Paz e sabe[r] olhar para o futuro, com uma geração nova que escuta o marulhar surdo das aspirações universais, palpitando no mesmo pulsar ansioso de todos os povos” (GUSMÃO, 1940, p. 5). Não poderá decerto ser inócua esta sua afirmação, dissimulada entre concretas apreciações artísticas, e que parte certamente de um entendimento do que acontecia naquele país, em termos sócio-políticos e culturais, nas décadas de 20 e 30 (SANTOS, 2013).

Quanto ao espaço ocupado pelo Brasil na Exposição de 1940, projecto do arquitecto Raúl Lino, o crítico destaca positivamente, de

todo o pavilhão, a mostra de arte contemporânea, na Sala de Honra, um “presente espiritual e cultural”, com agrado pelos pintores impressionistas que captaram com grande sentido plástico a paisagem brasileira, por aqueles que enveredaram pela pintura histórica e por alguns escultores¹⁹, e finalmente, num último parágrafo, debruça-se sobre *Café* de Portinari, “a mais pessoal composição exibida nesta galeria”. Revelando já ter conhecimento da obra, manifesta satisfação por poder contemplá-la ao vivo, pois sendo um “quadro de difícil conquista, vai ganhando volume e sonoridade à medida que a vemos”. Num rasgado elogio a esta obra pelo que de “mais modern[o] e característic[o] da arte que do Brasil podia vir até nós”, Gusmão deixa-se impressionar pelo “matiz severo da cor castanho-avermelhada do café” que domina a composição, e por lhe dar a sensação de “subjuga[r] o homem, animaliza[r] o trabalhador, torna[ndo]-o monstruoso”. Perturbante, pelo ineditismo, é a quase indiferenciação dos homens, massa dominada, pelo esforço inumano da labuta – “os rostos desvanecem-se; ficam somente os membros para a carga” – e pela prepotência de quem tem o poder – “e, como um símbolo, o capataz aponta autoritariamente” –, num entendimento visível da luta de classes ali em jogo (1940, p. 5).

É através destas duas críticas pelas suas exegéticas elucidações, sobretudo a de Afonso Ribeiro ao introduzir criticamente Portinari e a sua obra em Portugal e pela conexão que estabelece com um projecto artístico de “interpretação inédita de um mundo novo”²⁰, e corporalizador dos objectivos estético-sociais que se vinham traçando e estruturando desde meados dos anos trinta, que a obra do pintor brasileiro começou a assumir um maior peso simbólico no quadro do movimento neo-realista.

Depois deste impactante momento introdutório, e apesar do êxito expositivo nos Estados Unidos com sucessivas exposições individuais e

19 Sobre a restante representação artística brasileira v. SANTOS, 2013.

20 Palavras de Homer Saint-Gaudens publicadas no *Carnegie Magazine*, de Outubro de 1935, e citadas por Afonso Ribeiro.

colectivas, algumas em itinerância por aquele país, e sequentes excelentes críticas, muito pouco, ao que se sabe, se mostra deste artista brasileiro em Portugal até meados dos anos 40²¹, quando ressurge com redobrada atenção.

É num espaço dedicado à divulgação das artes plásticas do realismo social nacional e internacional²², a página *Arte* do jornal portuense *A Tarde*, coordenada por Júlio Pomar, que Portinari reaparece, após meia década. Ocupando a área principal da lauda, três obras ilustram o texto de Júlio Pomar que traça inicialmente um breve perfil do “menino da fazenda Santa Rosa”, baseando-se, embora não o mencione, nas palavras de Manuel Bandeira sobre Portinari²³: “[m]enino criado no meio dos homens que, adormentados pelo sol e pela cachaça, lhe cultivavam as terras, ignorando a luta iniciada contra o que os deprime, ignorando as possibilidades do seu esforço conjunto” (POMAR, 1945, p. 3), e situa as suas origens e a sua vivência infanto-juvenil num contacto com um povo explorado, alheado dos seus direitos, incôncio do seu poder e das suas capacidades transformadoras.

É desta proximidade com o povo, com a realidade, que brota “um dos pintores que hoje lograram o interesse dos homens. Dos homens a quem a arte raro fala – uma, porque a sua vida, atribulada ao extremo, não lhe permite contemplações, outra porque o artista, em regra, foge aos problemas do seu dia-a-dia”, um “homem simples” de um meio em que a arte não era para o povo, nem pelo povo, mas que pela pintura logrou continuar próximo

21 Com os principais periódicos oposicionistas de âmbito cultural encerrados pela censura em 1940, naturalmente esta e outra divulgação artística foi coartada, encontrando-se esparsamente em alguns com ligações oficiais, por exemplo, no primeiro número da *Atlântico: revista luso-brasileira*, em 1942.

22 Para além da divulgação do que se ia fazendo em Portugal, Portinari é o escolhido para coabitar com Le Courbusier, Picasso, José Clemente Orozco, Thomas Hart Benton, Juan Gris, Mitchel Siporin, Diego Rivera, Zilzer, Van Gogh, Jack Levine, Henri Berman, Ives Tanguy, Guillermo Meza, George Grosz, David A. Siqueiros.

23 Não se conhece a via de acesso a este texto publicado em *Portinari*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional (imp.), 1943.

das suas raízes, representando-as e representando-se, numa revelação, tanto pictórica como social, do que está, ao fim e ao cabo, tão visível – um “menino que desconhecendo o mundo gritou: “o rei vai nu!” Ou melhor, sem o cuidar, mostrou aquilo que os reizinhos afinal bem nus, não querem ver” (POMAR, 1945, p. 3).

Porém, a mais efectiva e consistente redescoberta de Portinari sucede em 1946, pois até então havia, como escreve Mário Dionísio, “em Portugal, uma noção superficial, incompleta, errada, de Candido Portinari. Não é verdade que quasi julgamos que tudo se limita ao *Café*, seus estudos, seus consequentes?” (1946a, p, 150).

“Um belo dia, recebo carta dum grande amigo exilado no Brasil, matemático notável [António Aniceto Monteiro], e fico a saber que Portinari viria à Europa em breve [para a Exposição de 46 em Paris], passaria por Lisboa e gostaria muito de me conhecer. Reli. E voltei a reler” (DIONÍSIO, 1988, p. 95)²⁴. Ficam sem resposta as questões de como terá tido Portinari conhecimento de um dos principais teóricos do neo-realismo português e porque o quis conhecer pessoalmente, aventando-se que poderá ter sido através dos textos de Dionísio publicados em *Esfera* ou noutros periódicos similares.

É assim deste modo que Mário Dionísio conhece o grande pintor brasileiro, e apesar dos receios cautelosos manifestados pelo remetente quanto ao encontro, e das disposições clandestinas sugeridas, de inspiração de autêntico romancista policial²⁵, Dionísio com Alves Redol vão receber o

24 Esta e as seguintes citações deste opúsculo, foram traduzidas do francês pela autora.

25 Mário Dionísio ironiza e refere que o enredo é digno do grande escritor policial francês George Simenon, tais eram as indicações para tornar o encontro clandestino. Contudo, como Portinari se tornara militante do Partido Comunista do Brasil no ano anterior, era candidato a deputado, e recentemente vira uma exposição sua em São Paulo proibida pelas autoridades, e por seu turno Mário Dionísio também pertencia ao partido

pintor, vindo no paquete Duque de Caxias, ao cais de Alcântara, em Lisboa, a 10 ou 11 de Maio. Impressionado com o encontro, Dionísio refere-se-lhe várias vezes ao longo dos anos que escreve sobre o pintor –, não apenas pela pequena e quase infantil figura de Portinari, no seu sorriso “transparente” (DIONÍSIO, 1962, p. 24) – “Cândido de nome e de facto” –, mas sobretudo pelo sentimento de proximidade e de partilha humana e artística – “Portinari, o homem e a obra, estavam bem perto daquilo que eu próprio procurava, com alguns camaradas, no meu país amordaçado” (DIONÍSIO, 1988, p. 94) – : uma arte à medida do homem.

Naqueles breves dias, mostra Lisboa a Portinari, a sua mulher Maria e ao filho João Candido; leva-o à Ribeira, dá-lhe a ver o povo da lota, as varinas, os guindastes e as velas dos barcos, a luz e as cores: “estava ali gente, paisagem, luta, pintura viva” – local privilegiado de inspiração documental para os artistas do realismo social –; “que material!” exclama o artista, logo reparando nos “pés roxos” pelo frio das gentes do cais, pés como os da sua pintura, os pés da miséria na “pintura do pé grande”, como era, ou tinha sido, conhecida a sua, no seu país; e, de seguida, lança ao vento um “Maravilhoso! Os vossos pintores não pintam isto?” (DIONÍSIO, 1946b, p. 7).

Do Tejo para Sintra, vão com alguns amigos, entre os quais, e mais uma vez, Alves Redol, onde admira as ruas estreitas, os azulejos e sua textura no Paço da Vila; e Mário Dionísio vai tirando apontamentos, como o faz depois, na longa tarde que passam juntos à conversa na sua casa em Lisboa²⁶, um frente ao outro, como velhos e cúmplices amigos, revendo-se e reflectindo sobre “um novo realismo que fosse a voz do homem, ávido de transformação do mundo e da vida” e ao mesmo tempo não ignoras-

congénere português, com ideias e actividades político-culturais conhecidas, não era portanto, totalmente infundado o receio do matemático exilado acerca de alguma acção pela polícia política.

- 26 Transcrições e anotações que se encontram no seu Espólio e que serviram de material base para os vários textos que escreveu sobre o pintor (CA-CMD DOS-POR doc. 14, doc. 15).

se todas as conquistas da arte moderna, enquanto nova linguagem artística. Diálogo sobre *a paleta e o mundo*, sobre o “justo entendimento do equilíbrio indivíduo-coletividade” que transporta para as suas telas, para as diversas séries do seu trabalho, sobre as persistentes temáticas que atravessam o seu discurso: “os camponeses, a pintura, a esperança” (PORTINARI apud DIONÍSIO, 1946a, p. 153), sobre a relação abstração-figuração, que não se excluem mutuamente, antes servem-se na medida que questionam a realidade e constroem a própria pintura, sobre a atitude do artista face a si próprio, aos outros homens, à sociedade, sobre a liberdade do pintor na expressão da sua emoção humana, sobre a condição de pintor enquanto “ser um homem sensível”, e a relação com o povo: “Não existe nenhuma grande obra de arte que não tenha ligação com o povo” (DIONÍSIO, 1946a, p. 153).

Mais do que um primeiro encontro, este foi como um reencontro com um amigo por quem se esperava há muito; foi a revelação do que há muito se ideava.

Antes de partir para França, após seis dias de estadia em Lisboa, há ainda a ocasião para se juntarem alguns amigos e admiradores, entre os quais Abel Manta, num almoço oferecido à família Portinari, agraciando a sua obra como “uma lição de humildade” (DIONÍSIO, 1946b, p. 1), humana e artística, numa despedida de um “país cheio de expressão que espera ainda o seu [próprio] pintor” (DIONÍSIO, 1946a, p. 155).

Parte então de Lisboa, o artista “em que mais nitidamente se caldeiam todos os elementos despedaçantes deste campo de batalha a que chamamos o homem moderno, no seu momento heróico de vitória sobre si próprio” (DIONÍSIO, 1946a, p. 150), para inaugurar a sua exposição individual, a convite de Germain Bazin, historiador da arte e curador no Museu do Louvre, na Paris do pós-guerra. Mário Dionísio, ainda antes de ir ter com Portinari a Paris para assistir à inauguração do grande evento, num entusiástico arrebatamento pelo encontro, e certamente, pela vontade de partilha de tal singular experiência, publica dois grandes artigos, um no jornal *O Globo* “Com Portinari, no Tejo” e outro na revista *Vértice*, “Portinari, Pintor de Camponeses”, ambos ilustrados com obras do pintor.

Também António Pedro dedica um artigo no recém-fundado *Mundo Literário*, ao “único pintor de língua portuguesa” com “lugar e posição entre a primeira dúzia dos nomes consagrados internacionalmente”. Contudo, contrariando “os mesmos panegiristas profissionais” e assumindo-se como voz discordante, questiona a recepção que iria ter brevemente em Paris cujo panorama é pobre, atribuindo a sua notoriedade ao nome que fez em Nova Iorque, e logo mais “os acasos e as circunstâncias” ou as “bandeiras”, do que atributos despropositados de genialidade. Da aprendizagem pela Europa e dos conhecimentos artísticos adquiridos refletidos na sua obra com uma pretensa “expressão de brasilidade”, António Pedro refere que

*guardou na paleta o sabor romântico que se encanta com mulatos e pobresinhos, um gosto de atar flores nos caracóis das meninas granfinas que lhe encomendam o retrato e, sobretudo, uma técnica de mestre capaz de tudo o mais que lhe apeteça a curiosidade*²⁷.

Ao entusiasmo de Mário Dionísio relativamente à viagem combinada, junta-se o de Joaquim Namorado²⁸, e a partirem em Setembro; Dionísio, na correspondência previamente trocada, insiste que gostaria de ver “demoradamente” as obras expostas antes da inauguração – embora com algumas resistências por parte do galerista, parece que pelo menos conseguiu aceder-lhes e conversar com o artista²⁹ –, tendo já em projecto a realização de um livro sobre Portinari, propósito que foi sucessivamente adiado até aos anos sessenta.

27 PEDRO, António. Cândido Portinari. *Mundo Literário*, Lisboa, n. 4, p. 1, 6-7, 1 Jun. 1946.

28 V. Cartas de Dionísio para Portinari, sobre os detalhes da viagem em Setembro (CA-CMD DOS-5-27 doc. 1 a 3), em particular a carta de 14 ago. 1946, na qual comunica que vai um amigo com ele (doc. 3).

29 DIONÍSIO, Mário. Um novo mural de Portinari. *Vértice*, Coimbra, vol. VIII, n. 74, p. 232-234, Out. 1949.

As expectativas eram grandes, não somente por parte dos visitantes portugueses³⁰, mas pela comunidade artística e da crítica parisiense (NAMORADO, 1947) quanto àquele que viria a ser considerado o evento da *saison* de Outono pela revelação ao grande público francês do pintor brasileiro (DIONÍSIO, 1946c, p. 3). Com um pressentido entusiasmo pelo interesse e sucesso do pintor do país irmão, visitavam

diariamente o Portinari, cuja grande exposição ia abrir e sobre o qual [Dionísio] projectava escrever um livro. No quarto do pintor havia sempre café (brasileiro) e, por causa da exposição à porta, muita gente – artistas, críticos, pintores (lá conheci o Jean Cassou) –, num convívio fraternal que, de atelier em atelier, iria dar aos meus *Encontros em Paris* (DIONÍSIO, 2001, p. 69).

Uns dias mais tarde, junta-se-lhes Alves Redol, em Paris,

o centro do mundo: dali provinha ou por ali passava tudo do que se nutriam os nossos sonhos de outra vida, ali se publicavam e vendiam jornais e livros de todas as tendências [...]; ali se andava e falava sem ter de olhar para trás [...]. Lá estávamos de facto, mal instalados³¹ e comendo mal, mas naquele ambiente de liberdade eufórica, logo a seguir à derrota do nazismo (DIONÍSIO, 2001, p. 69).

Era o momento e a possibilidade do público, dos artistas e dos críticos tomarem contacto com uma arte “amplamente universal sem deixar de ser

30 O escritor Joaquim Ferrer a residir em Paris também revela intenção de ir à inauguração (FERRER, Joaquim. Meu prezado amigo [Portinari] [Carta] [n.p.], s.d. [ant. 27 Set. 1946], Projeto Portinari CO-1736). Reynaldo dos Santos, em testemunho aquando da morte do pintor, revela igualmente a sua visita à inauguração da exposição (Homenagem a Portinari, 1962, p. 30).

31 Numa das cartas, Portinari oferece-se para lhe marcar um quarto no seu hotel, Dionísio agradece mas recusa por ter de escolher um hotel mais barato (CA-CMD DOS-5-27 doc. 3).

eminentemente nacional. Portinari em Paris: eis um motivo de longa e útil meditação para os jovens pintores de todo o Mundo” (DIONÍSIO, 1946c, p. 3).

A exposição, inaugurada a 2 de outubro na Galeria Charpentier, apresentando um catálogo com textos de Jean Cassou e Germain Bazin, exhibe 52 pinturas, 21 desenhos e 12 gravuras, numa retrospectiva desde 1930. A recepção entusiástica e generosa da exposição por parte dos críticos³², e da qual Joaquim Namorado dá conta na segunda parte do seu artigo “Cândido Portinari. Paris: 1946”, refere não só a multidão que ocorreu à *vernissage*, como elenca as figuras de relevo da cultura e da arte francesa presentes, como menciona e cita excertos das críticas de Jean Cassou, Auricoste, Claude Morgan na *Arts de France* e *Les Lettres Françaises*, a de Germain Bazin no *Les Etoiles*, e a de Raymond Cogniat em *Arts*, para além da análise a algumas obras expostas, com incidência nas de pintura, em ligação apreciativa com a evolução do seu percurso artístico e com as constantes significativas do pintor. É a consagração do artista que realiza “uma síntese entre o expressionismo e o tratamento plástico”, ou entre “as expressões estéticas as mais modernas e as angústias humanas as mais intensas”³³, agraciado, nessa altura, pelo governo francês com a Legião de Honra.

Também José-Augusto França encontrando-se em Paris, transmite as suas impressões da exposição no jornal *Horizonte*. Numa conclusão quase surpreendente, França afirma que este é “um dos instantes através dos quais se vai realizando um novo Humanismo”, em que a universalidade da

32 Passado algum tempo, ocorre “um boato” pelos meios nacionais que a exposição não teria tido uma boa recepção em Paris. Numa carta a Portinari, Mário Dionísio dá-lhe conta desse incidente, responsabilizando um português a quem foi recusado um convite, e das diligências que fizeram para contrariar esse rumor, publicando alguns excertos das críticas francesas recebidas, na *Vértice* e no *Diário de Notícias*, através de José de Freitas (Carta de 11 Abril de 1947, CA-CMD DOS-5-27 doc. 6).

33 Excertos dos textos de René Huyghe e de Raymond Cogniat mais tarde publicados em *Portinari*. Catálogo da Exposição no Museu de Arte de São Paulo. Habitat Editora, fev.-mar. 1954. (CA-CMD B-3-14-65)

obra “exprime o drama específico do seu meio e da sua terra”; pois não é o Brasil folclórico que Portinari trata, “o seu Brasil é outro”, com “a tragédia das vidas diárias de que todos se apercebem abertamente”, sem utilizar pictoricamente um recurso tradicional da arte realista, “o elemento romântico da cor” – e é por este traço distintivo que França considera que Portinari coloca o seu marco na História da Pintura, encontrando em obras da sua última fase, *Retirantes*, *Lavadeiras*, *Filho Morto*, ou *Enterro numa rede*, “alguns dos mais trágicos quadros de toda a pintura universal”.³⁴

Esta foi uma viagem frutuosa, não apenas pelo contacto com as obras originais de Portinari, como pela oportunidade de conhecer e conviver com “os mais altos valores intelectuais da França” (NAMORADO, 1947, p. 197) sustentados em ideais comuns, que abrem horizontes estético-artísticos a três dos maiores vultos do movimento neo-realista em Portugal, daí resultando obras estruturantes de contextualização no quadro de um realismo social internacional, como os já mencionados *Encontros em Paris* e o adiado *Portinari*, de Mário Dionísio, ou *Le Roman du Tage e França – Da Resistência à Renascença*, de Alves Redol, para além de diversos artigos publicados, entre os quais o número especial da *Vértice* “dedicado à cultura e à arte francesa”³⁵.

Revista *Vértice* que pode ser considerada como um outro relevante eixo de influência de Portinari em Portugal – com a determinante intervenção de Joaquim Namorado –, sobretudo pela regularidade e extensão com que proporciona notícias e imagens das obras deste pintor. Desde aquele encontro em Lisboa em Maio de 1946 e até à morte do pintor em 1962, onde lhe faz a devida homenagem nas suas páginas, são reproduzidas 21 obras, muitas vezes ocupando a capa, sendo Portinari um dos artistas que maior espaço ocupou imageticamente, neste periódico. Para o número comemorativo do 10º anivers-

34 FRANÇA, José-Augusto. Portinari: a exposição na Galeria Charpentier. *Horizonte*, Lisboa, n. 3, p. 4-5, 6, 1ª quin. dez. 1946.

35 *Vértice*, Coimbra, vol. 3, n. 40-42, dez. 1946.

sário da revista³⁶, foi solicitado directamente ao pintor uma obra, pedido que foi de imediato atendido por Portinari, enviando um *Desenho*.

Quando é republicada na *Vértice*, pela mão de João José Cochofel e dado o “interesse e a actualidade das questões”, “Uma entrevista com Portinari”³⁷ recentemente dada ao *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro, o pintor brasileiro é involuntariamente envolvido em “meandros de política doméstica”³⁸, ou seja, na designada polémica interna do neo-realismo (SANTOS, 2021), que marcava o movimento nos inícios da década de 50. As suas opiniões sobre assunto e forma, figuração e abstracção, e função social da Arte e do Artista, levam Lima de Freitas a interpelar publicamente Portinari, falando em nome de um “Nós, jovens pintores portugueses”³⁹, questionando-o para um esclarecimento da posição do pintor brasileiro acerca daquelas questões. Passados uns meses é publicada a carta-resposta de Portinari ao “prezado amigo Lima de Freitas”, enviada por intermédio de Mário Dionísio, sendo considerada pela redacção de *Vértice*, e numa atitude apaziguadora, “uma lição de modéstia, de boa vontade e de espírito de colaboração”, já que Portinari assinala sobretudo um certo mal-entendido da entrevista, pois na sua pintura, “*o Tema é o homem*”, mas não deixa de afirmar claramente que forma

36 Ver cartas de Mário Dionísio para Portinari, de 16/5/1951 e 12/8/1951 (CA-CMD DOS-5-27, doc. 8 e 9). Trata-se do desenho do Espólio de Mário Dionísio, “s/ título [Três mulheres de joelhos], 1951, tinta da china s/ papel, 24 x 19 cm.”, cuja reprodução é publicada em *Vértice*, Coimbra, vol. 11, n. 99-101, nov. 1951-jan. 1952, extra-texto.

37 C., J. J [COCHOFEL, João José]. Uma entrevista com Portinari. *Vértice*, Coimbra, vol. 12, n. 112, p. 692-693, dez. 1952.

38 Carta de Mário Dionísio para Cândido Portinari, de 7 out. 1953 (CA-CMD DOS-5-27 doc. 12). V. tb. Sobre a publicação da resposta de Portinari em *Vértice*, a carta de Dionísio para o artista brasileiro (de 4 jan. 1954, CA-CMD DOS-5-27 doc. 13).

39 FREITAS, Lima de. Carta aberta a Portinari. *Vértice*, Coimbra, vol. 13, n. 118, p. 372-373, jun. 1953.

e conteúdo não são separáveis.⁴⁰ Ainda nestes ‘meandros de política doméstica’, Dionísio publica, no início de 1954, e não por acaso dedicado ao seu “amigo Cândido Portinari”, o artigo em duas partes, “O sonho e as mãos”⁴¹.

Entretanto, em 1951, nos acervos do Museu Nacional de Arte Contemporânea e do Museu Nacional Soares dos Reis, ingressam duas obras de Portinari, oferta do “jornalista brasileiro Sr. Assis de Chateaubriand”⁴²: respectivamente, *Chorinho* e *Cavalo-Marinho* (actualmente designada por *Carnaval*)⁴³.

Diogo de Macedo, director do Museu em Lisboa, congratula-se com a incorporação das obras de “um grande Pintor de hoje” que tinha abraçado na sua passagem por terras lusas, e revelando que vai estar em exposição temporária⁴⁴.

40 PORTINARI. Uma carta de Portinari. *Vértice*, Coimbra, vol. 13, n. 122, p. 623-624, out. 1953.

41 DIONÍSIO, Mário. O Sonho e as Mãos. *Vértice*, Coimbra, vol. XIV, n. 124, p. 33-37, Jan. 1954; *idem*, n. 125, fev. 1954, p. 93-101. Mário Dionísio quase no final da 2ª parte do texto faz uma referência directa à entrevista dada por Portinari ao jornal do Rio de Janeiro e transcrita na *Vértice*.

42 Portinari. *Ler - Jornal de Letras, Artes e Ciências*, Lisboa, ano 1, n. 1, p. 12, abr. 1952.

43 *Chorinho*, 1942, têmpera s/ tela, Museu do Chiado-MNAC, em Lisboa; *Carnaval / Cavalo marinho*, 1942, têmpera s/ tela, MNSR, no Porto.

44 MACEDO, Diogo de. Notas de Arte: Dois quadros de Portinari. *Ocidente*, Lisboa, vol. XLII, p. 64-65, fev. 1952. Sobre esta doação de Chateaubriand, Diogo de Macedo, em carta para o poeta Alberto de Serpa, menciona os “Portinaris”, sem especificar, mas adiantando que a história é diferente da tentativa, por parte do magnata, de levar para o Brasil do quadro de Columbano Bordalo Pinheiro *O Grupo de Leão*, situação ilegal porque a obra estava classificada como património nacional (MACEDO, Diogo de. [Carta dact. para Alberto de Serpa] [n.p.]. Lisboa, 7 jul. 1952. Col. Biblioteca Pública Municipal do Porto (M-SER-669[28]).

As duas obras pertencem a uma série de oito painéis – com *Gaiúcho*, *Tintureiro*, *Flautista*, *Jangadeiro*, *Morro* e *Estúdio* –, intitulada “Os Músicos” que foi encomendada a Candido Portinari para decorar o auditório da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro. É o próprio Assis Chateaubriand, poderoso empresário brasileiro, proprietário de um dos maiores grupos de comunicação social da América Latina, Diários Associados, da qual faz parte a Rádio Tupi, que faz a encomenda ao pintor – como também o encarrega de realizar uma outra série para a sede da mesma rádio em São Paulo. Realizados em 1942, estes painéis têm como tema a música popular e a cultura afro-brasileira, conteúdos privilegiados na antena desta rádio ao difundir sambas, choros e outras sonoridades folclóricas. Mas ao invés de seguir uma visão mais festiva da representação destes temas, em linha com a simbologia oficial de uma identidade nacional promovida pelo governo de Getúlio Vargas, o presidente-ditador do Estado Novo brasileiro, Portinari prefere uma moderna leitura cromática pela melancolia, situando os músicos em ambientes soturnos, desabitados, reflectindo os seus corpos deformados e as suas expressões uma inércia e um estaticismo, que contrariam a exaltação festiva e de folia pretendida pelo modelo de brasilidade instituído.

A 12 de março de 1949, ocorre um grande incêndio nos estúdios da Rádio Tupi do Rio de Janeiro, tendo-se perdido seis painéis de “Os Músicos”, e as duas obras remanescentes são doadas ao Estado Português para integrarem os acervos dos Museus Nacionais.

Atualmente, outras quatro obras de Portinari (*Mulher chorando*, 1944; *Espantalho*, 1949; *Pesca milagrosa / A Tempestade acalmada*, 1954⁴⁵; *Dança do frevo*, 1958) pertencem à Colecção Millennium BCP, após inicialmente terem estado na posse do Banco Pinto Magalhães (que tinha representação aberta no Rio de Janeiro, desde 1955), depois na União de Bancos Portugueses, e posteriormente na Colecção de Pintura Contemporânea do Banco Mello. Uma outra obra de Portinari em Portugal, é o *Retrato de Waldemar da Costa*

45 Esta obra foi doada por Portinari, em 1954, ao arquitecto Paulo Antunes Ribeiro e sua mulher Vera.

(1934); depois de exposta na *1ª Exposição de arte moderna*, em Carregal do Sal é oferecida por este pedagogo e pintor luso-brasileiro ao Círculo de Cultura de Carregal do Sal no início da década de 60.⁴⁶

No início dos anos 80, a Fundação Calouste Gulbenkian adquiriu 5 pinturas, estudos para um mural (*Cacau, Fumo, Garimpeiros* e dois *Café*), da 2ª metade da década de 30. Após a realização da palestra de João Candido Portinari no Centre Culturel Portugais, delegação em Paris da Fundação Calouste Gulbenkian, a convite de José-Augusto França, é realizada em 1987, por proposta de Madalena Perdigão e organizada pelo Projeto Portinari, a exposição *30 Desenhos de Portinari*, na sede em Lisboa.

A 1ª exposição de Portinari em Portugal tinha ocorrido três décadas antes. A 25 de Janeiro de 1955, Ferreira de Castro escreve a Portinari⁴⁷, pedindo-lhe que ilustre com 12 desenhos uma “edição de luxo”, “de grande relevo gráfico”, comemorativa do 25º aniversário de *A Selva*. A escolha do artista é do próprio escritor – ter-se-iam conhecido em 1950, em Paris –, numa “feliz inspiração”, a que os editores da Guimarães imediatamente assentiram. Dias depois, primeiro em telegrama (de 31 de janeiro) e depois em carta remetida do Rio de Janeiro, Portinari manifesta o “imenso prazer” que teve no convite, e que até parara de trabalhar no seu projecto maior dos painéis para o edifício da

46 *1ª Exposição de arte moderna: pintura*. Carregal do Sal: Associação Cultural do Colégio Nun’Alvares, 1960. Exposição patente no Colégio Nun’Alvares, de 7 a 12 de Dezembro, impulsionada por Luís de Almeida Melo, integrou diversos trabalhos de artistas neo-realistas, como Alice Jorge, Cipriano Dourado, Ferreira da Silva, Jorge Almeida Monteiro, Júlio Pomar, Querubim Lapa, Rogério Ribeiro, Sá Nogueira, e do próprio Waldemar da Costa (SANTOS, 2021). Esta, e outras exposições seguintes estão na origem do Museu Municipal de Carregal do Sal, ao qual pertence atualmente a obra.

47 CASTRO, Ferreira de. *Meu caro Portinari* [Carta] [n.p.]. Lisboa, 25 Jan. 1955, Projeto Portinari, F-0032.

ONU, *Guerra e Paz*, para “entrar na “A Selva”. Grande livro – como o próprio Amazonas”. Neste entusiasmo, envia também uma “pequena amostra”, a lápis Faber e sanguínea, para os originais que teriam cerca de 30x40cm (PORTINARI, 1955, [n.p.]).

Segue-se a oficialização do pedido pela Guimarães Editora, e nos meses seguintes há uma profusa troca de correspondência entre ambos, com pontual participação dos editores, para acertarem os detalhes para uma edição que tinha como data de lançamento Junho desse ano. Os desenhos originais das ilustrações chegam em Março, e Ferreira de Castro mostra-se encantado, afirmando que “são soberbos” e que “vai ficar uma edição verdadeiramente preciosa”.⁴⁸ Logo após a recepção dos originais, os editores pedem a concordância de Portinari para serem expostos no salão de exposições da livraria, ao que o pintor anui.⁴⁹ É com esta iniciativa, inaugurada em meados de Maio de 1955⁵⁰ e que contou com uma conferência por Almada Negreiros, que se realiza então, pela primeira vez, uma exposição individual de Portinari.

Entretanto o volume comemorativo de *A Selva* estava na editora e ao ser enviado um exemplar-prova para o autor das ilustrações, este escreve a Ferreira de Castro, mostrando-se maravilhado: “Este seu livro é um monumento”.⁵¹

A propósito da edição, João de Barros escreve um artigo qualificando os dois autores como “gênios irmãos” que “abrem, um inédito caminho de fecundo e vitorioso luso-brasileirismo”.⁵² Também Piteira Santos dedica

48 CASTRO, Ferreira de. *Meu caro Portinari* [Carta][n.p.]. Lisboa, 21 mar. 1955, Projeto Portinari, F-0035.

49 GUIMARÃES EDITORES. *Entusiasmados...* [Telegrama] [n.p.]. Lisboa, [Mar. 1955], Projeto Portinari, CO-2171; PORTINARI. *Concordo...* [Telegrama] [n.p.]. Rio de Janeiro, 26 mar. 1955, Projeto Portinari, CO-2230.

50 *Noticiário* [Esteve patente na livraria...]. *Vértice*, Coimbra, vol. 15, n. 141, p. 371, jun. 1955.

51 PORTINARI, Candido. [Carta a Ferreira de Castro] [n.p.]. Rio de Janeiro, 13 Abr. 1955, Museu Ferreira de Castro/C/29.616.

52 BARROS, João de. Ferreira de Castro e Portinari. *Diário de Lisboa*, Lisboa,

o seu texto “Portugal e o Brasil” a esta “edição primorosa, de excepcional beleza gráfica, valorizada com ilustrações do grande pintor brasileiro”, considerando-a “como um grande monumento da cultura luso-brasileira”.⁵³

Portinari continuava a par dos ecos dos desenhos e da edição em Portugal, através da correspondência dos amigos, sobretudo de Ferreira de Castro que lhe ia contando dos êxitos do livro e da exposição, muito visitada, até pelo Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Diogo de Macedo.⁵⁴ Face a todo este sucesso, responde e agradece com modéstia, afirmando simplesmente que o seu trabalho “foi feito com entusiasmo e admiração pela sua obra”. Nessa ocasião pede também que transmita os agradecimentos a Almada Negreiros, Fernando Pamplona e João de Barros, pelas diversas intervenções. É nesta missiva que fala também do convite para uma exposição no Porto.⁵⁵

Jaime Isidoro, director da Galeria Alvarez no Porto, depois de ter estado na inauguração na Livraria Guimarães, escrevera a Portinari manifestando o desejo de levar a exposição à cidade invicta.⁵⁶ A mostra é inaugurada a 12 de Outubro, e contou com a presença de Ferreira de Castro e uma palestra por António Ramos de Almeida⁵⁷, sendo “um êxito extraordinário”, com um “público numerosíssimo”.⁵⁸

p. 1, 2, 19 out. 1955. A edição só aparece nos escaparates das livrarias em Outubro.

53 SANTOS, Fernando Piteira. Portugal e o Brasil. *República*, Lisboa, p. 1, 2, 21 nov. 1955.

54 CASTRO, Ferreira de. *Meu querido Portinari* [Carta][n.p.]. Lisboa, 18 mai. 1955, Projeto Portinari, F-0037.

55 PORTINARI, Candido – [Carta a Ferreira de Castro], Rio de Janeiro, 14 jun. 1955, MFC/C/29.618.

56 GALERIA ALVAREZ; ISIDORO, Jaime – “Exmo. Snr. [Portinari]”, Porto, 24 mai. 1955. Projeto Portinari, CO-2300.

57 GALERIA ALVAREZ; ISIDORO, Jaime – “Exmo. Snr. [Portinari]”, Porto, 5 out. 1955. Projeto Portinari, CO-2302.

58 CASTRO, Ferreira – “Meu caro Portinari”, Lisboa, 14 out. 1955, Projeto

Com a exposição, foi editado um folheto com um texto pedido expressamente a Mário Dionísio e com desenho de capa por Maria Leonor Praça. Segundo Dionísio, o segredo das 12 pinturas residia no facto do pintor ter penetrado “na mais profunda intimidade do romance. Iluminam-no”. São “a verdadeira recriação plástica de toda a força poética explícita e implícita no livro de Ferreira de Castro”. Mas, adianta Dionísio, “Ilustrar ‘A Selva’ não era para Portinari realmente *ilustrar* no sentido corrente da palavra. Ilustrar o célebre livro de Ferreira de Castro era, para ele, continuar [...] um canto amassado de lágrimas e de brados, de ira e amor.” Mas também era um gesto simbólico de união de “um escritor português e um pintor brasileiro [que] estendem os braços por cima do largo oceano e misturam as suas vozes num mesmo apelo”(1955, p. 736-737).⁵⁹

De 1950 até 1961, Portinari volta algumas vezes à Europa, indo inaugurar exposições individuais em Itália, terra dos seus antepassados, e em Israel⁶⁰; no ano seguinte é noticiada uma outra exposição em Paris, na Maison de la Pensée Française, que inclui aquelas ilustrações.⁶¹ Em Outubro de 1958

Portinari, F-0042.

59 Este texto foi reproduzido em MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas: Panorama Internacional: Portinari em Portugal, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19206, p. 14, 4 nov. 1955.

60 *Vértice* noticia que os desenhos/pinturas de *A Selva* vão integrar estas duas exposições, assim como tinha sido realizada uma outra, com todas as ilustrações originais, organizada pelo Grupo de Estudos de Arte Mário Andrade, do Pen Club do Brasil, mas não conseguimos confirmar estas informações (Noticiário [O Grupo de Estudos...], *Vértice*, Coimbra, vol. 16, n. 153, p. 319, jun. 1956). Mas uma vez que se trataram de grandes exposições, em especial as de Israel, com cerca de 200 obras, é provável que algumas das ilustrações realizadas no ano anterior tenham sido também apresentadas.

61 Noticiário [O pintor brasileiro...]. *Vértice*, Coimbra, vol. 17, n. 164, p. 281, mai.

Portinari faz uma escala rápida em Lisboa, durante dois dias, onde se encontra, apenas e a seu pedido, com Ferreira de Castro (Homenagem a Portinari, 1962, p. 29) e Dionísio.⁶²

Ainda houve diligências por parte de Ferreira de Castro junto de Portinari para repetir esta edição de *A Selva* no Brasil, através da editora Sarai-va, de São Paulo, mas sem concretização. Também Aquilino Ribeiro contacta Portinari, convidando-o a ilustrar a sua tradução de D. Quixote, mas o pintor confia ao filho que gostaria de aceitar, mas com receio da qualidade da impressão vai recusar.⁶³ Também Francisco Lyon de Castro, das Publicações Europa-América, convida o pintor brasileiro para ilustrar uma edição especial de *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, com prefácio de Ferreira de Castro, que pretendia lançar⁶⁴, assim como é contactado por A. Vicente Campinas para ilustrar o seu novo livro *Raiç da serenidade*.⁶⁵ A única iniciativa posterior que toma forma, tem a intermediação de Alves Redol⁶⁶, ao convidá-lo para ilustrar o *Grande Fabulário de Portugal e do Brasil*; esta edição de luxo, em dois volumes, é publicada em 1960, com ilustrações de Portinari, Júlio Pomar e Sá Nogueira, com a chancela da Fólio – Edições Artísticas, editora fundada em 1954, pelo escritor José Cardoso Pires em colaboração com o arquitecto Victor Palla.

A edição de *A Selva* também chega às mãos do pintor neo-realista

1957.

62 CASTRO, Ferreira de. [*Candido Portinari passageiro*]. [Marconigrama]. 21 out. 1958, Projeto Portinari, CO-1263.

63 RIBEIRO, Aquilino. *Ex.mo Sr. Portinari* [Carta][n.p.]. Lisboa, 1 Mar. 1959, Projeto Portinari, CO-5083; Papa [*Candido Portinari*]. João querido. [Carta][n.p.]. Rio [de Janeiro], 24 mai. 1959. Projeto Portinari, CO-2317.1.

64 PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA; CASTRO, Francisco Lyon de. *Exmº Senhor Candido Portinari*. [Carta][n.p.]. Lisboa, 8 Jun. 1960, Projeto Portinari, CO-1219.1.

65 CAMPINAS, A. Vicente. *Exmº Senhor Candido Portinari* [Carta][n.p.]. Vila Real de Santo António, 24 jul. 1958, Projeto Portinari, CO-1025.1.

66 REDOL, Alves. *Meu caro Portinari* [Carta][n.p.]. Lisboa, 10 mai. 1957, Projeto Portinari, CO-4946.1.

João Ayres que residia, desde 1946, em Lourenço Marques. De Moçambique, o amigo de Portinari, escreve ao seu Mestre a esse propósito, mas também felicitando-o pela conclusão dos painéis *Guerra e Paz*⁶⁷; meses antes, Ayres tinha estado no Brasil, para inaugurar a sua exposição individual no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (à época Museu de Arte Moderna de São Paulo), em Agosto de 1955. A exposição de João Ayres segue depois, e com intermediação de Portinari⁶⁸, para o Salão do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, onde é inaugurada a 19 setembro.⁶⁹

Somente no ano seguinte à morte do pintor em Fevereiro de 1962, Mário Dionísio consegue ver concretizado o seu projecto, delineado imediatamente após a visita do pintor a Lisboa, em 1946, da edição de um livro-álbum sobre Portinari, para que o grande público pudesse ver, sentir e compreender, a sua vida e a sua extraordinária obra.

Antes, aquando do falecimento, numa homenagem ao pintor do povo brasileiro, congrega amigos e admiradores em *Gazeta Musical* (Testemunhos; Homenagem a Portinari. 1962, p. 24-30) e em *Vértice* com um número especial a ele dedicado⁷⁰, em que usa material, muito dele inédito, proveniente da recolha que Mário Dionísio foi realizando ao longo dos anos, para o sempre adiado livro sobre Portinari.

Foi um percurso que começou

67 AYRES, João. *Prezado Mestre e Amigo Portinari* [Carta][n.p.]. Lourenço Marques, 17 set. 1956, Projeto Portinari, CO-177.1.

68 Segundo informações de familiares de João Ayres.

69 Exposição João Ayres. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 set.1955, p. 14.

70 *Vértice*, Coimbra, vol. XXII, n. 223-224, p. 201-243, abr.-mai. 1962. São republicados os artigos de Dionísio e de Namorado de 1946, uma biografia do pintor, excertos de críticas e prefácios a catálogos de exposições, uma entrevista, um texto de Carlos Drummond de Andrade, entre outros escritos. Este número tem capa e é profusamente ilustrado com as suas pinturas e desenhos, alguns das quais publicados pela primeira vez, e duas fotografias do artista.

Numa manhã de vento, há muitos anos, um papel veio de longe enrodilhar-se-me nas pernas com tamanha teimosia que tive de sacudi-lo com as mãos enregeladas. Ao pegar-lhe, porém, para amachucá-lo com impaciência, vi que era uma página de revista ilustrada e que havia nela reproduções de pintura e a fotografia de um artista desconhecido [...] Foi a primeira vez que me encontrei com Candido Portinari (DIONÍSIO, 1963, p. 5).

Deste encontro acidental com algumas obras de Portinari *num dia cinzento*, e da visita surpreendente junto ao Tejo, à concretização da edição do livro *Portinari*, pela editora Artis, em 1963, passaram quase duas décadas. Anos em que Mário Dionísio vai recolhendo material, biográfico e artístico para essa ideia esboçada logo a seguir ao encontro em Lisboa.⁷¹ Logo após o regresso de Paris, retoma-a, pedindo de reproduções fotográficas das obras para integrarem o volume⁷² previsto para publicação na editora Ars. Gorada esta possibilidade, surge uma outra, três anos mais tarde, já que a *Vértice*, enquanto editora, projectava “uma pequena colecção (pequena nas ambições gráficas) sobre pintores de hoje” e, assegurava Mário Dionísio, que seria “aí que, mais tarde ou mais cedo, acabará por sair o meu “Portinari””⁷³. Mais uma vez falhada a tentativa, volta a haver notícia um par de anos depois, com uma possível oportunidade na “modesta” Editorial Saber⁷⁴; mas, mais outra vez, é adiado o projecto, por motivos editoriais e por razões pessoais de Dionísio, como o lançamento de outras iniciativas,

71 DIONÍSIO, Mário. *Meu caro Cândido Portinari* [Carta][n.p.]. Lisboa, 23 jul. 1946 (CA-CMD DOS-5-27 doc. 2).

72 DIONÍSIO, Mário. *Meu caro Portinari* [Carta][n.p.]. Lisboa, 14 out. 1946 (CA-CMD DOS-5-27 doc. 5).

73 DIONÍSIO, Mário. *Meu caro Portinari* [Carta][n.p.]. Lisboa, 22 set. 1949 (CA-CMD DOS-5-27 doc. 7).

74 DIONÍSIO, Mário. *Querido Amigo* [Carta][n.p.]. Lisboa, 14 nov. 1951; DIONÍSIO, Mário. *Querido Amigo* [Carta][n.p.]. Lisboa, 22 jan. 1952 (CA-CMD DOS-5-27 docs. 10 e 11).

do seu livro sobre *Van Gogh* à sua obra maior sobre arte, *A Paleta e o Mundo*, onde se lhe refere várias vezes.⁷⁵

Também após a morte de Portinari, José Cardoso Pires que viveu durante uns meses no Rio de Janeiro, em 1960, recorda no seu texto “Alguém: no arco-íris” (1977, p. 34-36) a convivência com “Candinho entre amigos na sua casa do Leme, comendo feijoadada, virado para o mar; desfolhando desenhos; empoleirado num charuto, à flor do chope ou da batida; ao sabor”. E “Portinari falava e falava: de música e de mundo, dos desastres e das alegrias correntes — de poetas, principalmente.” O pintor que tinha “uma rosa de tinta a ilustrar-lhe o coração” e “uma tal felicidade na palavra”, era poeta também.

A partida de Cardoso Pires do Rio é marcada por um

adeus em dois poemas que Candinho me entregou uma tarde no Leme, frente ao mar. Foi um aceno de até-ver, todo em palavras de recado (Pureza, recomendava-me ele) e havia, em fundo, o areal de Guanabara sobrevoado por enormes papagaios de brincar.

Nas décadas centrais do século XX, Candido Portinari, o pintor do povo brasileiro, por via do movimento neo-realista, assume uma significativa presença em terras lusas, tornando-se o mais notório e acarinhado artista além-atlântico, até aos dias de hoje.

Foram duas décadas de trocas culturais numa ‘ponte atlântica’, de encontros e redescobertas de afinidades pelos caminhos estéticos e artísticos de um novo realismo, de expressão universal, privilegiando tematicamente o povo — uma arte do povo, para o povo e pelo povo —, e pretendendo ser um veículo primordial de transformação do mundo, pela consciencialização humanista.

75 DIONÍSIO, Mário. *Querido Amigo* [Carta][n.p.]. Lisboa, 7 out. 1953 (CA-CMD DOS-5-27 doc. 12). DIONÍSIO, Mário. *A Paleta e o Mundo*. Lisboa, Pub. Europa-América, 1956, vol. 1, p. 159-160.

REFERÊNCIAS

1. ARQUIVOS E PERIÓDICOS

Casa da Achada – Centro Mário Dionísio (CA-CMD)

Projeto Portinari

Gazeta Musical e de todas as Artes

O Diabo

Sol Nascente

Vértice

2. BIBLIOGRAFIA

[REDACÇÃO]. Revistas e Jornais: O Pensamento. *O Diabo*, Lisboa, ano V, n. 236, p. 4, 1 abr. 1939.

ANDRADE, Luís Crespo de. Um rasgo vermelho sobre o oceano: Intelectuais e literatura revolucionária no Brasil e em Portugal. In: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Org.) *Afinidades atlânticas: impasses, quimeras e confluências nas relações luso-brasileiras*. Rio de Janeiro, Quartet Editora, 2009, p. 177-235.

Candido Portinari em Portugal [Catálogo de Exposição]. Vila Franca de Xira: C.M.V.F.X. / Museu do Neo-Realismo, Outubro 2018. Textos de Luísa Duarte Santos, Luciene Lehmkuhl, Maraliz Christo e Raquel Henriques da Silva.

DIONÍSIO, Mário. Apontamento sobre a necessidade de ver claro. *Sol Nascente*, Porto, ano II, n. 25, p. 7, 15 fev. 1938.

DIONÍSIO, Mário. Olhai os lírios do campo... . *O Diabo*, Lisboa, ano V, n. 238, p. 2, 15 abr. 1939.

DIONÍSIO, Mário. Portinari, Pintor de Camponeses. *Vértice*, Coimbra, vol. II, fasc. 7, n. 30-35, p. 150-155, mai. 1946a.

DIONÍSIO, Mário. Com Portinari, no Tejo. *O Globo*, Lisboa, II série, n. 1, ano IV, p. 1, 7, 31 mai. 1946b.

- DIONÍSIO, Mário. Portinari em Paris: chegou, viu e venceu. *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano 26, n. 8604, p. 3, 8 nov. 1946c.
- DIONÍSIO, Mário. Portinari e Ferreira de Castro. *Vértice*, Coimbra, vol. XV, n. 147, p. 736-737, Dez. 1955. Republicação do texto em *Portinari - 12 ilustrações de Portinari para o romance A Selva de Ferreira de Castro*. Porto: Academia Dominguez Alvarez, s.d. [1955].
- DIONÍSIO, Mário. Testemunhos. *Gazeta Musical e de todas as artes*, Lisboa, n. 132, p. 24-26, mar. 1962.
- Homenagem a Portinari [Com testemunhos de Abel Manta, Alves Redol, Ferreira de Castro, Joaquim Namorado, Júlio Resende, Keil do Amaral, Reynaldo dos Santos]. *Gazeta Musical e de todas as artes*. Lisboa, n. 132, p. 28-30, mar. 1962.
- DIONÍSIO, Mário. *Portinari*. Lisboa: Artis, 1963. Álbum com 51 reproduções p&b e 5 a cores.
- DIONÍSIO, Mário. Mes souvenirs d'un grand peintre. In: FRANÇA, José-Augusto; DIONÍSIO, Mário. *Hommage a Cândido Portinari* [Separata]. Arquivos do Centre Culturel Portugais, Paris: FCG, vol. XXV, p. 93-103, 1988.
- DIONÍSIO, Mário. Para o perfil de um camarada. In: MARINHO, Maria José; REDOL, A. Mota (Org.). *Alves Redol – Testemunhos dos seus contemporâneos*. Lisboa: Caminho, 2001, p. 69.
- Exposição do Mundo Português: Declarações do Senhor Dr. Augusto de Castro, Comissário Geral da Exposição. *Revista dos Centenários*, Lisboa, ano I, n. 2/3, p. 6, fev./mar. 1939.
- FRANÇA, José Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1991.
- GUSMÃO, Adriano de. A Arte na Exposição de Belém. *O Diabo*, Lisboa, ano VII, n. 320, p. 1, 5, 9 nov. 1940.
- KRAPP, Juliana. O escritor José Cardoso Pires volta a ser publicado no

Brasil, *Jornal do Brasil Online*, 9 jan. 2009. (<https://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/01/09/o-escritor-jose-cardoso-pires-volta-a-ser-publicado-no-brasil.html>)

NAMORADO, Joaquim. Do neo-realismo: Amando Fontes. *O Diabo*, Lisboa, ano V, n. 223, p. 3, 31 dez. 1938.

NAMORADO, Joaquim. Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses. *O Diabo*, Lisboa, ano VI, n. 281, p. 1, 8, 10 fev. 1940a.

NAMORADO, Joaquim. Significações do passado. *O Diabo*, Lisboa, n. 301, ano VII, p. 3, 29 jun. 1940b.

NAMORADO, Joaquim. Cândido Portinari. Paris: 1946. *Vértice*, Coimbra, vol. 3, n. 43, p. 192-200, jan. 1947.

PIRES, José Cardoso. Alguém: No arco-íris. In: PIRES, José Cardoso. *E Agora José?* Lisboa: Moraes Editores, 1977, p.34-36.

POMAR, Júlio. Portinari. *A Tarde*, supl. *Arte*, Porto, n. 8, p. 3, 29 Jul. 1945. Republicado em POMAR, Júlio. *Notas para uma Arte Útil: Parte Escrita I: 1942-1960*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar/Sistema Solar (Documenta), 2014, p. 50.

PORTINARI, Candido. *Meu caro Ferreira de Castro* [Carta][n.p.]. Rio [de Janeiro], 8 fev. 1955. Projeto Portinari, F-0102.

QUEIROZ, Ana Lúcia; ZOET, Márcia. *Maracangalha: vida e obra de Sylvia de Leon Chalreo*. São Paulo: Illumina, 2013. (Disponível em <https://www.illumina.fot.br/pdf/silvia.pdf>)

REDAÇÃO. Pintura Mural – Candido Portinari. *Diretrizes: Política, Economia, Cultura*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 60-61, mai. 1938. (<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2278507381665/I0000117I0000118-12PX=001231PY=005769.JPG>).

REDOL, Alves. Amando Fontes: Impressões da sua obra. *Sol Nascente*, Porto, ano II, n. 29, p. 12, 15 mai. 1938.

- RIBEIRO, Afonso. Portinari. *O Diabo*, Lisboa, n. 308, ano VII, p. 1, 2, 17 ago. 1940.
- ROSAS, Fernando. O Estado Novo (1929-1974). In: José Matoso (Dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 7, 1994.
- SANTOS, Luísa Duarte. Portinari: a descoberta do pintor do povo d'além-atlântico. *Nova Síntese – Textos e contextos do neo-realismo*, Lisboa: Colibri, n. 8, p. 81-107, 2013.
- SANTOS, Luísa Duarte. “Com Portinari, no Tejo”: a presença do pintor do povo brasileiro em Portugal. In: *Candido Portinari em Portugal* [Catálogo de Exposição]. Vila Franca de Xira: C.M.V.F.X. / Museu do Neo-Realismo, Outubro 2018, p. 17-49.
- SANTOS, Luísa Duarte. *Realidade, Consciência e Compromisso Humanista na Arte 1936-1961*. Lisboa: Caleidoscópio, 2021.

Cecília Meireles *entre* Brasil e Portugal: poética do deslocamento e humanismo republicano¹

Denilson de Cássio Silva

O poeta goza desse incomparável privilégio: pode ser, a seu bel-prazer, ele mesmo ou um outro. [...] Quem sai para caminhar sozinho e pensativo obtém um prazer singular dessa comunhão com o universal. [...] Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a ocasião lhe apresenta.

Charles Baudelaire, *O spleen de Paris*, 1869.

EM DOIS LUGARES

Em um de seus mais conhecidos poemas, Cecília Meireles escreveu: “Quem sobe nos ares não fica no chão, / quem fica no chão não sobe nos ares. / É uma grande pena que não se possa / estar ao mesmo tempo nos dois lugares!” (MEIRELES, 2012, p. 63). Lançado em 1964, o livro *On isto ou aquilo*, por intermédio do lúdico e do instrutivo², parece

-
- 1 Este trabalho é dedicado a Ana Paula Sampaio Caldeira, Débora Dias e Douglas Attila Marcelino, cujas generosidade e competência abriram uma carta de marear, propícia ao deslocamento intelectual e afetivo desse texto.
 - 2 Trata-se de obra voltada, especialmente, para o público infantil, perpassada por brincadeiras, imaginação, jogos de palavras e sons, e perguntas, a estimular “a emoção que leva a uma compreensão melhor do “outro” ou a solidariedade ativa [...]” (COELHO, 2006, p. 159).

sugerir elementos de uma inquietação existencial e estética da autora. Em especial, se considerarmos, a partir do poema que dá título ao volume, que a conjunção *ou* indica, no caso, mais do que a ideia de exclusão mútua, um anseio de tornar possível o que, em tese, não o seria – donde o lamento “uma grande pena” – o eu poético caracteriza-se por almejar a adição: isto *e* aquilo.

No que tange às relações Brasil-Portugal não seria desarrazoado considerar que Cecília, no decurso de sua vida e de sua trajetória intelectual, buscou, poética e politicamente, fazer-se presente, ao mesmo tempo, nos dois países. Nascida e educada na cidade do Rio de Janeiro, órfã de mãe e pai, foi criada por sua avó, Jacintha Garcia Benevides, imigrante açoriana. Mais tarde, em 1922, viria a se casar com o artista plástico português, Fernando Correia Dias, com quem teria suas três filhas (LÔBO, 2010). Para além de laços familiares, e também por meio deles, Cecília tomou iniciativas de aproximação junto ao universo lusitano e susteve uma criação literária que, avessa a rótulos e fórmulas, não se furtou à incorporação de influências de além-mar. Nada surpreende, portanto, que tais aspectos tenham rendido significativos estudos, como os de Leila Villas Boas Gouvêa (2001), de Margarida Maia Gouveia (2001) e de Jussara Santos Pimenta (2008).

Em ensaio biográfico sobre a presença de Cecília em Portugal, Leila Gouvêa identificou ao menos três momentos de ênfase da poetisa e educadora na terra de Camões, Antero e Pessoa, a saber: a viagem que fez para realizar conferências, a convite da escritora Fernanda de Castro, em 1934; o surgimento de seu primeiro livro de maturidade – *Viagem* – dedicado aos “amigos portugueses” e publicado em Lisboa em 1939; e, por fim, a edição, no Rio de Janeiro de 1944, da antologia *Poetas Novos de Portugal*, organizado e prefaciado por Cecília (GOUVÊA, 2011, pp. 21-23). Conforme demonstrado por Gouvêa, esses três momentos foram costurados por trocas de cartas, visitas e afetos – com intelectuais, como José Osório de Oliveira, João de Castro Osório, Fernanda de Castro, Diogo de Macedo, Dulce Lupi Osório de Castro, Carlos Queiroz, Luís de Montalvor, Afonso

Duarte, Armando Côrtes-Rodrigues - e pelo menos um não-encontro, no caso, com Fernando Pessoa.³

Vale ressaltar, com Jussara Pimenta, que este empenho de Cecília em cultivar e fortalecer elos com Portugal integrava um movimento maior, de afirmação das relações luso-brasileiras. Tal intercâmbio era “um projeto que se iniciara e vinha se estabelecendo desde o século XIX e não se tratava de uma relação individual e isolada”, posto que envolvia os “níveis governamental, político e econômico” e, claro, o cultural, priorizado por Cecília e seu círculo de sociabilidade (PIMENTA, 2008, p. 183). Essas iniciativas de promoção de intercâmbio entre os dois países contaram com a criação de redes epistolares e a edição de revistas, algumas das quais, com dupla cidadania, a exemplo de, antes da efetiva participação de Cecília nesse esforço, “Atlântida – Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil” (PIMENTA, 2008, p. 198), em circulação de 1915 a 1920.

A despeito de tais empreendimentos não subtraírem por completo certos desconhecimentos e desentendimentos mútuos, interesses materiais e mesmo possíveis ressentimentos, atravessados pela experiência histórica do colonialismo (VIEIRA, 1991, p. 237-240), é possível perceber, em Cecília Meireles, uma constante disposição em superar a superficialidade, a indiferença ou o preconceito, atinentes aos contatos com Portugal. Corrobora essa percepção o fato de Cecília abrir-se para a presença da literatura portuguesa em sua própria obra poética. Elementos, como as coordenadas simbolistas, articuladas à herança lírico-metafísica de Antero de Quental, a confrontação da morte pela poesia, como em Fernando Pessoa, a tópica da insularidade,

3 A poetisa, em sua passagem por Lisboa, no final de 1934, havia conseguido marcar uma conversa com Pessoa. Mas ele não compareceu. Em carta ao poeta açoriano, Armando Côrtes-Rodrigues, de 12 de março de 1946, Cecília relatou: “[...] Como eu lamento não o ter conhecido! Chegamos a marcar um encontro (como aqueles das cartas: “certa noite, num café...”) – mas esperei-o em vão. Depois, mandou-me o seu livro [*Mensagem*], e depois, mais nada” (MEIRELES, 1998b, p. 6). O poeta veio a falecer um ano depois, em 30 de novembro de 1935.

o misticismo e a musicalidade, tendo como fontes o cancioneiro e o romancieiro, o diálogo com o trovadorismo e com reminiscências mediavalizantes, fazem com que, “dos brasileiros sem deixarem de o serem”, Cecília seja, nas palavras de Margarida Gouveia, “o mais próximo, pela língua, da literatura e da cultura portuguesas” (2001, p. 151).⁴

Sem perder de vista essas e outras tantas contribuições à compreensão das relações de Cecília com Portugal⁵, o presente capítulo adota uma perspectiva teórico-metodológica distinta, pondo em diálogo o eu lírico e a intelectual, adotando foco e procedimentos pelos quais o estético, o ético e o político estabelecem interfaces. São problematizados caminhos pelos quais a poetisa e educadora erigiu uma autorrepresentação, reivindicadora de uma condição de *estar entre*, isto é, de inquietação diante de demarcações nacionais e histórico-identitárias rígidas. Com esse esforço visa-se compreender a diligência de Cecília em agenciar um sentido político-pedagógico em suas falas e iniciativas de intercâmbio cultural. É levada em conta, mais do que a dimensão espacial-geográfica, em si, o recorte temporal, vale dizer, as escolhas e as exclusões, tecidas por Cecília, acerca de ideais políticos e de usos do passado histórico. É considerada a hipótese de que tal postura, em constante tensionamento com a historicidade e a pluralidade, foi constituída por um empenho em fabular, artística e eticamente, imagens de pertencimento ancestral e de participação nos acontecimentos e processos históricos mais latos. A elaboração desse agir estaria inscrustada em valores humanístico-republicanos, assinalados pela defesa do livre-pensamento.⁶

4 Em linha interpretativa análoga, Ana Maria Domingues de Oliveira identifica o diálogo da poesia de Cecília Meireles com a tradição portuguesa em diversas passagens, revelando-se ora em uma construção sintática e uma escolha lexical, ora em um ritmo do verso, uma rima ou um paralelismo (2007, p. 192).

5 Para balanço da fortuna crítica sobre Cecília Meireles, ver: GOUVÊA, 2007; SILVA, 2021.

6 Retomo, aqui, elementos centrais de minha tese de doutorado, na qual, en-

HABITAR O *ENTRE*

À impossibilidade literal de estar em dois lugares ao mesmo tempo, Cecília respondeu com engenhosidade literária, cultivando uma *persona* poética, que encontra na tópica moderna do deslocamento uma de suas saliências. Analogamente à abordagem da questão educacional, através da qual, em crônicas, poemas e conferências, Cecília formulou uma “poética da educação” (NEVES, LÔBO & MIGNOT, 2001), a respeito de suas relações com culturas de além-mar, também foi urdida uma poética, uma forma lírica, crítica e afetuosa de imaginar e de testar modos aproximação com outros povos e plagas.⁷

A expressão *poética do deslocamento* não é nova e vem sendo empregada em estudos que se interessam em compreender processos de subjetivação, de fragmentação de identidades e de projetos artísticos no mundo contemporâneo (ZANDONÁ, 2013; COQUEIRO, 2014). Essa noção, ora mobilizada, aponta para experiências de infixidez e de multiplicidade, uma categoria propícia ao tratamento da condição de habitar o *entre* – Brasil-Portugal, passado-presente, arte-política. Cecília Meireles inseriu-se nesse cenário de tensionamento do *eu* com o *outro*, interrogando-se sobre a condição de complexidade e fluidez, não distante da heteronomia pessoana e do embaraçamento virginiano do tempo e do sujeito:

[...]
Somos uma difícil unidade,
de muitos instantes mínimos
- isso seria eu.

Mil fragmentos somos, em jogo misterioso,

tretanto, não verticalizei a análise sobre as relações entre Cecília e Portugal (SILVA, 2021).

7 Além de Portugal e, muitas vezes, por meio dele, Cecília nutriu vivo interesse pelas culturas do subcontinente indiano. Cf. OLIVEIRA, 2014; REIS, 2019.

aproximamo-nos e afastamo-nos, eternamente.

- Como me poderão encontrar?

Novos e antigos todos os dias,

transparentes e opacos, segundo o giro da luz

- nós mesmos nos procuramos.

E por entre as circunstâncias fluímos,

leves e livres como a cascata pelas pedras.

- Que mortal nos poderia prender? (MEIRELES, 2001, p. 1785)

Este poema de 1957, significativamente, intitulado “Biografia” e inserido em uma seção denominada “Dispersos”, sinaliza e sintetiza uma concepção de si e do mundo, atravessada pela problematização do *eu*. O indivíduo, aqui, aparece como uno e único, contudo, tais unidade e singularidade são atravessadas e constituídas por fragmentos, instantes, hojes (“novos”) e ontens (“antigos”). O sujeito apresenta-se dividido, estilhaçado, suscetível à imprevisibilidade das circunstâncias pelas quais caminha, em contínuo movimento de procura de si, sem garantias de respostas definitivas, de certezas absolutas. Essa voz lírica coaduna-se com a da intelectual, que, décadas antes, assumira-se como adepta da livre-consciência, oponente de pessoas e de grupos, calhados em um reacionarismo, no qual se mesclavam catolicismo de viés ultramontano e patriotismo anti-lusitano (SILVA, 2021).

Seja como liderança de uma entidade de assistência a mulheres em estado de vulnerabilidade social, seja como professora da rede municipal de ensino ou ainda como cronista da educação e, mais tarde, como poetisa consagrada, Cecília protagonizou embates nos quais foi elaborando e dando mostras de suas convicções políticas (LAMEGO, 1996; 2018; SILVA, 2021). Em mais de uma ocasião, ao longo das décadas, pôs-se ela em favor do livre-pensamento, da laicidade e de um humanismo, calcado em uma ética pacifista e universalista, com forte apelo a um sentido público e coletivo no tratamento dos problemas do mundo. A produção literária de Cecília e seu engajamento no movimento escolanovista atravessaram esse prisma humanístico. Suas relações com o Brasil e a América Latina (SILVA, 2017;

2018), com culturas asiáticas (REIS, 2019) e também com Portugal foram entrelaçadas por essa reiteração da busca por um consenso, exposto à instabilidade e à infiltração de interesses pessoais, mas, ideal e desejadamente, fundado no bem comum.

EVOCAÇÃO

Um dos textos cecilianos em que emerge essa procura de uma integração com terras lusitanas é a crônica, intitulada *Evocação lírica de Lisboa*. É significativa, nesse sentido, uma observação de Marques Gastão, jornalista português, que afirmava ter como um de seus desígnios “agitar ideias, provocar soluções”, servindo “às relações luso-brasileiras” (1954, p. 6).⁸ No introito da transcrição de uma das entrevistas, realizadas com Cecília Meireles, Gastão referiu-se à *Evocação lírica de Lisboa* como “obra que todos nós devemos agradecer-lhe (à autora)” (1961, p. 59).

Mais que a sugestão do entrevistador de que *Evocação* seria uma homenagem, feita a Portugal – o que também o era – tal escrito assinala uma busca de alargamento do horizonte humano, a arrostar, indiretamente, através da arte, outras ideologias, fincadas em propostas anti-humanistas, de divisões entre os povos. Crônica de cronos e de kairós, em que o sujeito poético, vário, em incessante deslocamento, vive entre mortos e vivos, passado e presente, tendo o mar por caminho e portal.

Publicado no *Jornal de Notícias*, de São Paulo, em 30 de dezembro de 1947, o escrito estende-se por vinte e nove parágrafos e tenta traduzir, como o título indica, a rememoração de um dia que Cecília passou na capital lusitana. O texto relata experiências e acontecimentos do acordar, de manhã cedo, até o adormecer, já noite, como se o código escrito tentasse

8 Ao longo de sua trajetória profissional, Marques Gastão, dedicou-se a entrevistar diversas personalidades brasileiras, tais como Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, Pedro Bloch, Jorge de Lima, Gilberto Freire, José Lins do Rego e muitos outros.

se coadunar com o ritmo das águas e expressar um movimento de ir e vir da vivência e da memória. Entre as brumas da aurora, a narradora escuta “LISBOA”, lavrada em caixa alta, e pondera:

[...] Percebes à beira do rio aquele caramujo enrodilhado, que vai ficando cintilante, poliédrico, de ouro, de vidro, de límpido e úmido azulejo. É um caramujo quieto, à cuja sombra o rio inventa e desmancha líquidos jardins de muitas cores. É um caramujo de outros tempos, que escutou muitas fábulas, que guarda dentro de si uma vasta memória marinha e em seus dédalos interiores, de sucessivos espelhos, vê passarem reis, cortejos, martírios, intermináveis navegações (MEIRELES, 1998a, p. 231).

A imagem do caramujo semelha encarnar a sobreposição de épocas em confluência e/ou colisão, símbolo de transformações – “vai ficando cintilante, poliédrico...” - e de permanências, a se metamorfosear, labirinticamente, desaguando-se em um presente, embebido de passado – “... um caramujo de outros tempos, que escutou muitas fábulas...”. Caramujo, que, conforme apontado alhures, parece representar a própria cidade de Lisboa (MENDES, 2010), e que, *pari passu*, assim argumentamos, transforma-se em porta-voz do próprio eu lírico. A figura do caramujo, essa espécie de ponto de passagens espaço-temporais, vive, pensa e “[...] vê passarem reis, cortejos, martírios, intermináveis navegações”, ação que ecoa o *Epigrama nº 13*. Este é o último poema de *Viagem*, volume de 1939, publicado por editora portuguesa, *Edições “Ocidente”*, e, como informado no início deste capítulo, dedicado “aos amigos portugueses”:

Passaram os reis coroados de ouro,
e os heróis coroados de louro:
passaram por estes caminhos.

Depois, vieram os santos e os bardos.
Os santos, cobertos de espinhos.
Os poetas, cingidos de cardos (MEIRELES, 2001, p. 323).

Destacam-se paralelismos entre crônica e poema. O eu lírico dos versos constata o passar de reis, o caramujo, igualmente; o poema refere-se a santos cobertos de espinhos e a poetas cingidos de cardos, plantas com flores, outrossim espinhosas; a crônica, a martírios. Outros elementos e imagens fazem convergir ainda mais sujeito lírico e caramujo: a alusão ao ouro, brilho de outros tempos, em ambos os textos; a conjugação do verbo “passar” na terceira pessoa do plural do pretérito perfeito, “passaram”, no poema; e a utilização de “cortejo”, substantivo coletivo, na crônica; no poema, a inserção da palavra “caminhos”, na crônica, “navegações”, ambas reportando à ideia de locomoção, deslocamento. Como já demonstrado em outro estudo (SILVA, 2020), o *Epigrama nº13* problematiza uma possível narrativa da história, fechada em uma visão fixa de passado, mais ou menos reduzido à apologia de grandes feitos e heróis. Tal como um prelúdio, a estrofe inicial prepara o advento da última na qual é desvelada a tônica da composição, dando a entender que o poder e a glória, fugazes, passavam – verbo emprego duas vezes – à proporção que ainda vigia a ação dos que padeciam. Desse ponto de vista, os heróis, mais do que em imponentes ícones oficiais, seriam identificados na figura dos que se sacrificavam em prol do bem comum e da beleza.

Não era raro Cecília operar derivações temáticas de poemas em suas crônicas e vice-versa, concantenando esses gêneros literários e por eles transitando, conferindo alta voltagem de lirismo à escrita em prosa (MOURA, 2016, p. 259). Esse procedimento, no caso de *Evocação*, indica a importância e a longevidade com que ela tratava e recriava uma temporalidade, esticada entre memória e história, entre a vivência lírica e os registros do passado coletivo, a ligadura entre o que concebia como um tipo de conexão espiritual com antepassados e as narrativas históricas sobre feitos e processos históricos.

A *Evocação* segue por esse rastro interpretativo e o acentua. Já plenamente desperto e cruzando a manhã, o eu lírico embrenha-se por ruas e edificações da capital portuguesa:

[...] Obrigam-te a chegar perto, a pisar um chão que não sabes bem se existe: e em tudo percebes a respiração e o alimento do mar. Entras numa torre que está mergulhada n'água. E pensas em condenados que se puderam desfazer em limo, em alga [...] (1998a, p. 231).

O ângulo desse enunciado manifestara-se em outro poema, agora da obra *Mar Absoluto*, de 1945 e seria decisivo mais tarde, em 1953, no *Romanceiro da Inconfidência*. Por ora, fiquemos com o primeiro caso.

Em *Compromisso* o eu lírico sente-se obrigado, compelido a assumir um tipo de tarefa, alinhada a uma perspectiva humanística, multitemporal, de valorização da gente comum, trabalhadora, anônima, entretanto, protagonista de sua própria história e da grande história, que se construiria, efetivamente, ao rés do chão. Seria esta uma das chaves fundamentais para o entendimento e a aproximação entre os povos, o cultivo dos vínculos luso-brasileiros:

Transportam meus ombros secular compromisso.
Vigílias do olhar não me pertencem;
trabalho dos meus braços
é sobrenatural obrigação.

Perguntam pelo mundo
olhos de antepassados;
querem, em mim, suas mãos
o inconseguido.
Ritmos de construção
enrijeceram minha juventude,
e atrasaram-se na morte.
Vive! – clamam os que se foram,
ou cedo ou irrealizados.
Vive por nós! – murmuram suplicantes.

Vivo por homens e mulheres
de outras idades, de outros lugares, com outras falas.

Por infantes e por velhinhos trêmulos.
Gente do mar e da terra,
Suada, salgada, hirsuta.
Gente da névoa, apenas murmurada. [...]

Esta sou eu – a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística. [...]

Andam arados, longe, em minh'alma.

Andam os grandes navios obstinados.
Sou minha assembleia,
noite e dia, lucidamente.

Conduzo meu povo
e a ele me entrego.

E assim nos correspondemos. [...] (MEIRELES, 2001, p. 461)

Cabe ressaltar que a ideia de povo, de “meu povo”, aqui, em nenhum instante rende-se a um nacionalismo estreito, sequer o insinua. A compreensão que perpassa o poema vem ao encontro de uma abertura de fronteiras culturais, de laços temporais e espaciais, o que abarcaria a comunidade portuguesa. Sintomaticamente, a voz lírica define a si como “a inúmera” e o pronome “outro/a”, tal como na crônica (“um caramujo de outros tempos”), é repetido – “outras idades”, “outros lugares”, “outras falas”. Sob esse prisma, a *Evocação* pode ser entendida como uma reafirmação desse “compromisso” com gente suada, salgada, calejada, homens e mulheres de outras terras, de outras temporalidades, atualizadas por Cecília. Essa a preocupação que guia o radar do sujeito enunciativo:

[...] E perguntas que gente pode viver aí, e és atravessado por um sentimento estranho, de desgraça e grandeza, como se não pudessem viver de outra maneira os netos dos heróis, essa raça desprendida das leis humanas, retalhadas de acasos, exposta cada dia à morte, sem raízes nesse território firme

em que as pessoas comuns plantam sua casa, seu recreio, seu túmulo (MEIRELES, 1998a, p. 233).

Pessoas comuns e herois, desenraizar-se e se arraigar, elementos contrastantes, corroborando o que Margarida Maia Gouveia denominou de “o discurso do paradoxo” na poesia ceciliana (2002, p. 142-156). Aspectos que apontam para o entrecruzamento e a coabitação de tempos e espaços díspares. Cecília pouco se interessou por “essas casas suntuosas” (p. 233), por onde teriam circulado personagens de Eça de Queiroz, dadas à superfluidade. Em seu texto há uma explícita preferência pela “penumbra dos cafés sonolentos”, “a praça mais escondida”, “os bairros ásperos, cujos habitantes dirias estarem ali desde o mais remoto passado, bruscos e imortais, como seu copo rústico de vinho denso, e a sua sardinha lourejando no azeite” (p. 234-235). Interessava seguir é “pelas ruas sombrias”, captando “casas de sucessivas varandas”, habitadas por indivíduos do cotidiano, como a “velhinha cosendo roupa para o neto, ou um neto querendo entender nos livros a razão da morte e da vida” (p. 234).

Ao longo de toda a crônica, por um lado, jaz um tempo contínuo, externo ao sujeito, irrefreável, feito de sucessões, que tudo mina, envelhece, corroi, qual o deus cronos da mitologia grega; por outro, um tempo oportuno, interno ao sujeito, propício ao pensamento e à ação em meio às contingências, tal como kairós, outra antiga entidade mitológica.⁹ Tais experiências temporais, apesar de distintas, coexistem, interagem e se completam no texto de Cecília, como que fundindo memória e história, convocando o pretérito como parte intrínseca do hoje. Portugal, representado por Lisboa, está no mundo, logo, fora do eu lírico, e, paralelamente, dentro da cronista e da poetisa, que o recria por meio de sua técnica, de seu sentimento e de suas convicções ético-políticas.

9 Sobre a caracterização das experiências temporais de cronos e kairós, ver RAMALHO, 2020.

Esses usos do passado, portanto, são articulados, de maneira inerente à tomada de atitude política, cultural e de política cultural de Cecília, diligente em colaborar com o desenrolar de uma esfera intelectual e artística luso-brasileira. Portanto, torna-se pertinente indagar: como a abordagem das violências, resultantes do processo de colonização, assinalaria um ponto de tensão nessa perspectiva de fortalecimento dos elos com Portugal? É de se enfatizar que, do início ao fim da *Evocação*, grandeza e desgraça caminham juntas. Há, inclusive, na conclusão do texto, alusão direta a fatos históricos cruéis: “Dorme Lisboa com seus fantasmas de reis, de degredados, de mártires, de gente afogada em cataclismos, esquartejada em forcas, festejada com esplendor que jamais se repetirá” (p. 236). Mais uma vez, a autora lapida termos assimétricos e, do ponto de vista do sujeito lírico, contraditórios: forcas e festas, esquartejamento e esplendor. Cecília vale-se desse recurso estético para reiterar sua postura de empatia e de identificação com os condenados da história, cujos reis, embora lembrados, são situados lado a lado com figuras do povo. O êxtase do eu poético ao andar por Lisboa – as últimas palavras da crônica são “Ficas apenas extasiado” (1998a, p. 238) – não apagaria a consciência do sofrimento perpetrado na história. Como, então, essa atitude de apreciação dos laços com Portugal poderia se conciliar com a efígie da metrópole colonizadora, agente de proa na responsabilidade pelo horror das forcas e dos esquartejamentos?

UMA TRAMA CONTRA PORTUGAL?

Quando foi publicada a *Evocação lírica de Lisboa*, Cecília já pesquisava a Inconfidência Mineira. Desde que visitou a cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, na função de jornalista, em 1942, decidiu debruçar-se sobre essa parte da história colonial (MEIRELES, 2013, p. 16). O plano, que culminaria com a publicação, provavelmente, de maior prestígio da autora¹⁰, desenvol-

10 Para termos uma ideia, em edição de 2015, da Global Editora, consta uma “Bibliografia básica sobre o Romancero da Inconfidência”, composta por 92

veu-se a partir de um compromisso com os oprimidos. A autora chegou a atribuir à obra o título de “Os Condenados” (MEIRELES, 1998a, p. 119), como que realçando esse vínculo ético-político, atuante na modelação de sua arte. Dessa ótica, se com o *Romanceiro da Inconfidência* Cecília apresentou uma inflexão épico-histórica no engendramento de sua poesia, por outro, deixou entrever fortes linhas de continuidade com sua produção poética pregressa.

Contrapondo-se à vertente da crítica literária, adepta da tese de um caráter, suposta e inteiramente, disruptivo do *Romanceiro* em face de outras obras cecilianas, há estudos que demonstram como o livro de 1953 compõe uma proposta estética (GOUVÊA, 2008; PELET, 2012) e política (SILVA, 2020) de maior duração. Sem perder de vista as idiossincrasias de cada um dos trabalhos de Cecília, tais pesquisas destacam como o entendimento de mundo dela, baseado em princípios líricos e humanistas, conferiu determinada articulação entre seus diversos textos e volumes. Leila Gouvêa, por exemplo, nota que, ao conjugar mito e história, “a poeta acaba retomando, mesmo nessa narrativa épica, alguns de seus principais motivos líricos” (2008, p. 188). No *Romanceiro*, com efeito, a voz poética prepondera, emociona-se, narra e também acompanha o desenrolar de cenários, acontecimentos, personagens, enredos e temporalidades. Não há subordinação a um discurso de neutralidade, adjacente a certa historiografia, muito embora o extremo zelo com o qual a autora tenha investigado e apreendido a matéria histórica (FURTADO, 2002, p. 191; MEIRELES, 2015, p. 250-252). Por isso mesmo, Cecília admite franco ato de apoio aos desfavorecidos da história, compadecendo-se com o alicerce trágico da existência humana.

Nesse quesito, Margarida Maia Gouveia salienta que, a despeito de toda a obra ceciliana ser um “assumir inconsciente da tragédia da condição humana, é o *Romanceiro da Inconfidência* que melhor – e mais intencionalmente – o exprime” (2002, p. 211). Com percepção semelhante, Antônio Carlos Secchin infere que a “noção de perda – do próprio corpo, decrépito, e dos

referências de livros, capítulos e artigos, não incluindo nenhuma das tantas dissertações e teses, produzidas em programas de pós-graduação, país afora.

afetos pessoais, que lhe são contíguos – se alça a dimensão maior no *Romanceiro da Inconfidência*” (2010, p. 130). Ainda segundo Secchin, a história, tal como contada por Cecília, seria a da

derrota de um sonho; a voz cedida aos perdedores; as esperanças de um povo soterradas pela cobiça de quem detém as rédeas de seu comando – tudo isso perpassa, dolorosamente, as páginas do livro, num discurso que oscila entre o lamento e a indignação (2010, p. 130).

A denúncia contra a corrupção, a repulsa ao anseio por riqueza e por poder pessoais em detrimento do bem geral, a exploração degradante da vida de muitos em favor de privilegiados, a violência como ferramenta de imposição da vontade de autoridades, seduzidas pela tirania e desvencilhadas de determinado ideal de justiça, endereça o *Romanceiro* a uma tradição republicana (BIGNOTTO, 2012; CATROGA, 2011; STARLING, 2018). Cecília, nascida doze anos após a instalação da República no Brasil, não teria atravessado incólume o processo simbólico, pedagógico e político de “formação das almas”, conforme expressão de José Murilo de Carvalho (2017) e enfrentou um dos temas caros à elaboração da identidade nacional brasileira. Lançou ela mão de suas convicções políticas e extraiu de um movimento de contestação do domínio metropolitano português, uma memória, eivada de valores afeitos ao republicanismo.¹¹

Logo no segundo dos oitenta e cinco romances do livro, somados a quatro falas, quatro cenários e um retrato, pode ser flagrada a aversão aos resultados deletérios de uma realidade, construída sob os auspícios do colonialismo:

11 A presença e a dimensão de ideias republicanas entre os partícipes da Inconfidência Mineira é matéria de longo debate historiográfico. Ver, por exemplo: FURTADO, 2002. O autor chama a atenção para o fato de que a análise atenta das fontes primárias, revela um movimento de contestação mais plural e indefinido, ideologicamente, do que se possa supor.

Romance II ou do ouro incansável

Mil bateias vão rodando
sobre córregos escuros;
a terra vai sendo aberta
por intermináveis sulcos;
infinitas galerias
penetram morros profundos.

De seu calmo esconderijo,
O ouro vem, dócil e ingênuo;
torna-se pó, folha, barra,
prestígio, poder, engenho.
É tão claro! - e turva tudo:
honra, amor e pensamento.

Borda flores nos vestidos,
sobe a opulentos altares,
traça palácios e pontes,
eleva os homens audazes,
e acende paixões que alastram
sinistras rivalidades.

Pelos córregos, definham
negros, a rodar bateias.
Morre-se de febre e fome
sobre a riqueza da terra:
uns querem metais luzentes,
outros, as redradas pedras.

Ladrões e contrabandistas
estão cercando os caminhos;
cada família disputa
privilégios mais antigos;
os impostos vão crescendo
e as cadeias vão subindo.

Por ódio, cobiça, inveja,
vai sendo o inferno traçado.
Os reis querem seus tributos,
- mas não se encontram vassalos.
Mil bateias vão rodando,
mil bateias sem cansaço.

Mil galerias desabam;
mil homens ficam sepultos;
mil intrigas, mil enredos
prendem culpados e justos;
já ninguém dorme tranquilo,
que a noite é um mundo de sustos.

Descem fantasmas dos morros,
vêm almas dos cemitérios:
todos pedem ouro e prata,
e estendem punhos severos,
mas vão sendo fabricadas
muitas algemas de ferro (MEIRELES, 2015, p. 27-28).

Oito estrofes em sextilhas, sete sílabas poéticas em cada verso, com rimas entre segundas, quartas e sextas linhas. Intensidade discursiva potencializada pelo numeral indefinido “mil”, emblematicamente, repetido sete vezes a indicar as incontáveis cifras da ambição e de suas dramáticas decorrências. O eu poético vale-se ainda do gerúndio, representando o movimento ininterrupto da ação em curso, e recria um painel histórico no qual é exibido e denunciado um fenômeno de turvamento, de cegueira, provocada pelo resplendor do ouro. Este símbolo-sujeito, identificado, aqui, como um capital retirado à base de sangue, de escravidão, de injustiças e, no limite, de desumanização. O que se possa considerar, humanamente, virtuoso – como honra, amor e pensamento – é tentado a torna-se servil ao incansável desejo de enriquecimento e, por conseguinte, vil ao aprisionar corpos e mentes. Lúcia Helena Sgaraglia Manna, a quem devemos uma parcela desses apontamentos sobre o Romance II, lembra que “atenta às riquezas da colônia, a

Coroa Portuguesa vai criando taxas sobre taxas” (1985, p. 31), propiciando o surgimento de “intrigas, perseguições, injustiça” (1985, p. 31).

De volta à questão: como Cecília conseguiu ajustar essa visceral oposição às sequelas da colonização portuguesa com sua deliberada dedicação em tecer elos com Portugal? Qual relação teria o eu poético da *Evocação lírica de Lisboa* e a intelectual, que tanto estimulava as gentes lusitanas e que por parte delas era admirada, com o discurso de linha anticolonialista do *Romanceiro*?

Em outra entrevista, concedida a Marques Gastão, meses após o lançamento da obra, disse a autora:

Estudei durante 5 anos; estudei e escrevi. Não quis fazer obra falsa, mas sim, dentro da verdade histórica. Consegui – o que considero agradável para mim e para o meu esforço: escrever um romanceiro histórico com inteira isenção e não abro mão da minha posição poética para opinar. É um livro inteiramente isento de partidarismo; o tema só me atraiu pela poesia que os fatos continham (1954, p. 176).

A entrevistada, de chofre, fez questão de sublinhar seu empenho em não distorcer os fatos e respeitar o que diziam fontes primárias e pesquisas sobre o tema. Tal preocupação também foi manifestada, quando, em *Ouro Preto*, pronunciou a famosa conferência, intitulada “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”. Obra cuja estrutura formal, de raízes medievais, traria a possibilidade de

entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda (MEIRELES, 2015, p. 252).

O comprometimento de Cecília com a idoneidade das informações e das referências aos fatos e personagens históricos, porém, não redundou em empobrecimento literário, mas, sim, potencializou outros caminhos ex-

pressivos da poesia. A autora almejou ser o mais isenta e correta possível, dentro dos limites do que se poderia denominar de uma verdade histórica, e quis, assumidamente, demarcar sua opinião, sem, contudo, rebaixar sua arte a paixões político-partidárias. A poesia, contida no aspecto trágico daquele processo histórico, foi o estopim para que a autora verticalizasse sua atenção sobre o problema e escrevesse a obra.

Essas colocações, feitas a um jornalista português, indicam como Cecília preocupou-se em realçar que o *Romanceiro* não se prestava a promover rixas entre brasileiros e portugueses. Desse modo, precavia-se a autora de possíveis interpretações enviesadas de seu trabalho, que pudessem manobrá-lo para quaisquer intenções, disfarçadas ou não de antilusitanismo. Daí a aversão ao partidarismo, visto como ameaça tanto ao exercício da racionalidade, voltada para uma visão fidedigna da história, quanto à própria manifestação artística, fundada no exercício da liberdade criativa.

Cecília foi além e relatou:

Verifica-se que o sentimento da independência do Brasil, desde essa época, provinha menos de uma atitude hostil a Portugal do que de um ressentimento contra os maus governadores e administradores mandados para cá. Isto pode constituir uma grande afirmação e exprime também a estima e a gratidão do povo brasileiro a Portugal (1954, p. 176).

Tais palavras parecem ter surpreendido o próprio entrevistador, que julgou essa fala como uma “explicação curiosa” (1954, p. 176). Indubitavelmente, nesse discurso, a autora foi condenscente e recorreu a uma estratégia de atenuamento de passagens mais espinhosas das ligações históricas entre Brasil e Portugal. Ao referir-se a uma possível gratidão do povo brasileiro à sua ex-metrópole e ao não destacar as atribulações dessa relação no decorrer das épocas, Cecília revelou a intenção de fazer com que os possíveis ganhos dos vínculos culturais com Portugal fossem postos em primeiro plano em uma entrevista, concedida a um expoente da mídia lusitana. A autora parece ter agido de forma decidida, nessa direção, atuando para o resguardo

de uma política de amizade entre ambos os povos. Para imprimir maior capacidade de convencimento à sua ponderação, prevenindo que suas palavras, talvez, soassem como mera expressão de uma predileção particular, Cecília recorreu à ideia de que a crítica aos desmandos do poder colonial voltava-se mais a maus governadores e administradores do que à Portugal como um todo. Se tal observação pode se revelar frágil, uma vez considerado o avanço do processo de independência do Brasil no século XIX, detém também, lado a lado, alguma pertinência ao se atentar para a Inconfidência Mineira. Na qualidade de leitora cuidadosa dos Autos da Devassa (MEIRELES, 1998b, p. 170; FURTADO, p. 291), Cecília parece ter verificado a existência de dissensos entre os partícipes do levante em torno de questões cruciais, como o intuito de uma plena ruptura institucional com Portugal, de caráter revolucionário e liberal, e o anseio de concretização de não mais que uma reforma dentro dos padrões do Antigo Regime português (FURTADO, p. 53).

A confrontação desse trecho da entrevista de Cecília com a voz lírica e o engajamento do *Romanceiro*, faz saltar aos olhos a ambiguidade da intelectual, que busca, simultaneamente, exercer seu espírito crítico, de índole humanista e republicana, sobre um período do Brasil colonial, e reafirmar sua aposta na comunhão histórica e memorialístico-existencial com Portugal. Também aqui, Cecília parece cinzelar um espaço-tempo, por meio do qual poder-se-ia habitar o *entre*, deslocar-se por experiências e expectativas, vivências e efabulações, caramujo poliédrico de épocas diversas, entrecruzadas, coexistentes, aspirando a *isto e aquilo*: a crítica intransigente às atrocidades dos tempos coloniais, familiares a um presente marcado por violências, e a dedicação incondicional a seus afetos pela comunidade portuguesa em seu próprio tempo.

APONTAMENTOS FINAIS

Tendo em conta que a “primeira pessoa, em Cecília, remete antes a uma voz ética do que propriamente a uma individualidade biográfica” (SECHIN, 2010, p. 129), há de se advertir como a intelectual adotou para si uma posição política, abarcadora de determinada perspectiva transnacional e

transcultural. Tomou partido pela solidariedade, mas não se deixou partidari-
zar por nenhum dogma ou ideologia, religiosa ou laica, sustentando até o fim
a declaração, feita em 1920: “Eu sou livre pensadora” (MEIRELES, 1920, p.
3). Por se imaginar e se querer inúmera, Cecília foi refratária a nacionalismos
e patriotismos, que pudessem asfixiar o livre-pensamento e a proposta de
uma igualdade na diversidade (LAMEGO, 1996; 2022; SILVA, 2017; 2021).

A consideração do mundo pela intelectual compartilhava da con-
vicção de que quaisquer povos e agentes da história poderiam se tornar
vetores de desgraças e calamidades e de realizações e belezas. Não haveria
um mal ou um bem de origem, sejam eles de cunho racial, religioso, de
gênero, de nacionalidade, de línguas, de costumes etc. A existência, por-
tanto, careceria de um sentido unívoco, de uma resposta definitiva, de um
equacionamento das ambiguidades e das contradições. Assim entendida,
a história estaria suscetível e aberta aos lances do acaso e das incertezas.
Não haveria caminhos *a priori*, estabelecidos de antemão, a assegurar um
passado-presente-futuro pronto, acabado, definitivo. Tal insegurança seria
mesmo apanágio da espécie humana. Como salienta Darcy Damasceno, a
crença nessa condição caracterizaria o ponto de vista sobre a existência e,
acrescentamos, sobre a história, de Cecília: “o ceticismo colore com tintas
cinzentas a reflexão metafísica” (1967, p. 48). O mesmo parece valer para
o passado histórico e para as relações entre os universos brasileiro e portu-
guês, sob a lente ceciliana.

Ao tentar se desdobrar em outros eus e se deslocar por outros tem-
pos e espaços, Cecília manifestou em si uma das características da poesia
moderna portuguesa, a “tendência marcada e confessa da multiplicidade de
personalidade” (RÉGIO apud MEIRELES, 1944, p. 24). Não supreende,
portanto, que, além da notória admiração pela poética pessoana, Cecília te-
nha apreciado uma conhecida quadra de Mário de Sá-Carneiro, de 1914. A
poetisa reconheceu nestes versos uma força de atração, perturbadora das
reflexões em torno do “eu”, do “outro” e do “Outro”, do mundo da vida e
do extramundo (MEIRELES, 1944, p. 37):

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro (SÁ-CARNEIRO apud MEI-
RELES, 1944, p. 78).

Para Cecília e suas vozes líricas – “os livros me representam tal qual sou” (MEIRELES, 1950, p. 1) – o ponto axial do conhecimento de si, dos outros e do Outro seria a própria poesia, uma espécie de terceira margem do rio, o canto a percorrer e a reverberar as dúvidas e os sonhos, os ideais e as ideias, as abstrações e as práticas, seja no campo da educação, da *polis* ou da literatura. Donde o gozo do poeta, anotado por Baudelaire na epígrafe deste capítulo, em ser e em se fazer um e muitos, único e universal, mas também, adicionamos, o tormento de se perceber deslocado em uma realidade convulsa. Somente aí a conjunção alternativa “ou” poderia ser compreendida em sua qualidade aporética de incompleta metamorfose rumo à conjunção aditiva “e”. Jaz aí parte importante de nossa compreensão sobre o “motivo” de Cecília em semear essa condição de se sentir *entre* Brasil e Portugal:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
– mais nada (MEIRELES, 2001, p. 227).

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Tradução de Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- BIGNOTTO, Newton. “Republicanism”. In: AVRITZER, Leonardo et. al. (Orgs.) *Corrupção: ensaios e críticas*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 87-93.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CATROGA, Fernando. *Ensaio Respublicano*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011. (Ensaio da Fundação).
- COELHO, Nelly Novaes. Cecília Meireles. In: _____. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 158-160.
- COQUEIRO, Wilma dos Santos. *Poéticas do deslocamento: representações de identidades femininas no Bildungsroman de autoria feminina contemporâneo*. 193f. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Maringá, 2014.
- DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Orfeu: Rio de Janeiro, 1967.
- FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GASTÃO, Marques. *Rumo às estrelas do Cruzeiro do Sul*. Lisboa: Sociedade

Industrial de Tipografia, 1954.

_____. *Figuras do meu tempo: entrevistas*. Lisboa: 1961. [Editora não identificada].

GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 101-107.

_____. *Pensamento e “Lirismo Puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles – uma poética do “eterno instante”*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.

_____. *Vitorino Nemésio e Cecília Meireles: a Ilha Ancestral*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2001.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. Lirismo engajado: um decálogo para Cecília Meireles. *Revista Quatro cinco um*, São Paulo, p. 16-17, maio 2018.

_____. A extrema liberdade em Cecília Meireles. *Opiniões*, São Paulo, n. 20, pp. 60-78, 2022.

LÔBO, Yolanda. *Cecília Meireles*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massagana, 2010. (Coleção Educadores).

MANNA, Lucia Helena Sgaraglia. *Pelas trilhas do Romancista da Inconfidência*. Niterói: Eduff, 1985.

MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Organização Waldir Ayala. Ilustrações Odilon Moraes. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização, apresentação e estabelecimento de texto Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001. vol 1.

- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. [1953]. Organização André Seffrin. Apresentação Alberto da Costa e Silva. [13. ed.]. São Paulo: Global, 2015.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônicas de viagem*, 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998a. (Cecília Meireles: obra em prosa).
- MEIRELES, Cecília. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Organização e notas de Celestino Sachet. Ponta Delgada, Açores: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998b.
- MEIRELES, Cecília. Entrevista. In: GASTÃO, Marques. *Rumo às estrelas do Cruzeiro do Sul*. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1954, p. 167-176.
- MEIRELES, Cecília. (Org.). *Poetas novos de Portugal*. Seleção e prefácio de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Dois Mundos Editora, 1944.
- MEIRELES, Cecília. Entrevista a Paulo Mendes Campos. “Inquérito: ‘Sempre houve crises’”. In: *Jornal de Notícias*, São Paulo, Domingo, 5 de março de 1950, p. 1. (Segundo caderno).
- MEIRELES, Cecília. A Legião da Mulher Brasileira. *A União*. Rio de Janeiro. 18 de março de 1920, p. 3.
- MENDES, Karla Renata. “Evocação lírica de Lisboa”: a cidade encantada de Cecília Meireles. *Letrônica*. v. 3, n. 1, p. 300-319, junho 2010.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima & MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs.). *Cecília Meireles: a Poética da Educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC RJ: Loyola, 2001.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Diálogo com a tradição portuguesa. In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 187-200.

PELET, Lúcia de Fátima. *Romanceiro da Inconfidência*: o passado que não deu uma epopeia. 131f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2012.

PIMENTA, Jussara Santos. *As duas margens do Atlântico: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934)*. 374 f. Tese (Doutorado), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2008.

RAMALHO, Walderez. “A urgência do tempo histórico.” In: RANGEL, Marcelo de Mello & LEITE, Augusto Bruno de Carvalho Dias. (Orgs.) *História e filosofia: problemas ético-políticos*. Vitória, ES: Editora Mil Fontes, 2020, p. 138-157.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista dos. *Cecília Meireles e a Índia no modernismo brasileiro*. 235 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2019.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Memórias de um leitor de poesia & outros ensaios*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2010.

SILVA, Denílson de Cássio. *Cecília Meireles e o humanismo cívico: palavras e práticas de um ideário político (Brasil Sudeste, 1915-1964)*. 364 f. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2021.

_____. “Em História sou simplesmente poeta”: Cecília Meireles e o passado presente como escrita da história. In: MARCELINO, Douglas Attila. (Org.). *Ritualizações do passado: a história como prática escrita e rememorativa*. Curitiba: Editora CRV, 2020, p. 47-74.

_____. Pacifismo, educação e dimensões políticas na América Latina: Cecília Meireles em diálogo com Alfonso Reyes (Rio de Janeiro, década de 1930). In: *Em tempo de histórias*. PPGHIS UnB. Brasília, n° 32, p. 103-124, jan-jul. 2018.

_____. O ‘afeto das palavras’: Pátria, Nação e Estado em Fernando Pessoa,

Mário de Andrade e Cecília Meireles (Lisboa, São Paulo, Rio de Janeiro, primeira metade do século XX).” In: *Revista Cantareira*. Niterói, edição 27, jul-dez., p. 82-94, 2017.

STARLING, Heloísa. *Ser republicano no Brasil colônia: história de uma tradição esquecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VEIRA, Nelson H. *Brasil e Portugal: a imagem recíproca (O Mito e a Realidade na Expressão Literária)*. Lisboa: Ministério da Educação, 1991.

ZANDONÁ, Jair. *Da poética do deslocamento à cartografia do sensível: às voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares*. 178 f. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2013.

Atravessar um *Oceano de Azulejos*: Maria Helena Vieira da Silva por Fernando Lemos sob o signo do exílio transatlântico

Bruno Marques

José Oliveira

E o mar que nós fizemos só para sermos ondedos?

[...]

Por isso a tua Cidade Suspensa é toda nossa história

por contar

o nó que nos cerra a garganta sábiamente o abriste

sobre a tela

a negro e a vermelho a cinza e a branco silvestre

para sempre livres do dédalo nosso

Mário Cesariny, *Ode a outros e a Maria Helena Vieira da Silva*, 1966

INTRODUÇÃO

Numa das fotografias preferidas de Maria Helena Vieira da Silva, realizada por Fernando Lemos (fig. 1), a pintora surge voltada para fora de campo. A sua face direita está mergulhada na penumbra, enquanto a outra, iluminada, permite vislumbrar um olhar que se dirige algures para cima (de nós). Atrás dela, erguendo-se numa monumentalidade impressionante, encontra-se uma das suas telas. Fortemente atingida por uma luz lateral oblíqua, quase rasante, a pintura transforma-se numa espécie de janela que, rompendo a penumbra quase claustrofóbica do espaço interior, abre caminho para uma multiplicidade de horizontes — uma promessa de fuga, de evasão imaginária.

Décadas mais tarde, Fernando Lemos acrescentaria a esta obra fotográfica o subtítulo de “Oceano de Azulejos”. A metamorfose simbólica conferida por este gesto reflete, inevitavelmente, um outro olhar de quem revisita o passado e encontra nele novos sentidos.

Em 1951, ainda jovem, Lemos homenageava simplesmente a figura da pintora colocando-a sobre “a teia de uma perspectiva desmultiplicada” (SILVA, R.H., 2021, p. 81) que pauta a sua pintura — um intrincado jogo de planos e linhas constrói, para usar a formulação poética de Mário Cesariny aqui citada em epígrafe, uma “Cidade Suspensa”.¹ Contudo, anos mais tarde, o olhar do fotógrafo acrescenta uma outra camada. Subitamente, a fotografia deixa de ser apenas o retrato da Maria Helena virada de costas para a sua obra; circunstância que a expõe como um ser dividido entre o ressentimento e o sucesso, ou seja, entre a penumbra alusiva à contínua recusa da nacionalidade que lhe era devida por nascimento e a luminosidade fulgurante do seu reconhecimento como “pintora parisiense” (FRANÇA, 1991 [1974], p. 13) ou mesmo já como pintora francesa.²

1 O quadro que está disposto sobre o cavalete na vertical (embora o seu formato seja horizontal), e que a fotografia de Fernando Lemos não capta na totalidade, é *La Ville* (1951). Atualmente parte da coleção do Toledo Museum of Art, Ohio (EUA) com o título de *City*. No website dessa instituição pode ler-se o seguinte texto descritivo: “Em *The City*, Maria Helena Vieira da Silva compõe uma cena arquitectónica semi-abstracta, complexa e labiríntica. A sensação de grande profundidade espacial é desenvolvida através de linhas que se intersectam, formas sobrepostas e camadas de cor. Inspirou-se no mundo que a rodeava, incluindo as ruas sinuosas e entrecruzadas da sua cidade natal, Lisboa, Portugal, bem como nos horrores da guerra. A sugestão fragmentada de edifícios e ruas assemelha-se a reflexos em estilhaços de vidro partido.” (Trad. nossa) URL: <http://emuseum.toledomuseum.org/objects/55375/the-city;jsessionid=F72F67216366CC0AEDE6379EC8F167E1?ctx=f633a5f6-b31c-4134-9397-b91041dedc64&idx=1> Acesso em 20 jan. 2025.

2 Apesar do sucesso internacional que alcançara até então, Maria Helena enfrenta novas dificuldades com a questão da cidadania. Em 1952, volta a solicitar às autoridades portuguesas a requalificação da nacionalidade, mas vê o seu

A memória ilumina-se, e o ato de renomear surge aqui como uma espécie de epifania. O novo título, “Oceano de Azulejos”, não é apenas poético; é assombrosamente revelador. Remete-nos para uma origem e um destino comuns, Lisboa, e uma travessia partilhada³, que Fernando Lemos só se daria conta plenamente mais tarde.⁴ À época da fotografia, ele ainda não sabia que estava prestes a atravessar o mesmo oceano que Vieira da Silva havia

pedido recusado uma vez mais, num gesto revelador das intransigências do regime do Estado Novo (cf. SANTOS, 2013, p. 149). É apenas em 1956 que ela e Árpád deixam de ser apátridas, ao obterem finalmente a nacionalidade francesa. Este desfecho sela a relação profunda e duradoura entre o casal e o país que os acolhera, conferindo-lhes um sentimento de pertença que tanto lhes havia sido negado. Contudo, já na 2.^a Bienal de São Paulo, em 1953, Vieira da Silva integrara a representação de França.

- 3 Quicá imaginando Maria Helena, como escreveu Agustina Bessa-Luís, num outro continente “como a sereia que atravessa os mares não por decisão das suas forças, mas por comando de azares tremendos” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 50).
- 4 No que concerne ao vínculo emocional que a obra de Vieira da Silva estabelece com a azulejaria, Vasco Rosa (2017) destaca a ligação intrínseca entre a saudade portuguesa e a integração deste elemento artístico na arquitetura modernista brasileira. A referência ao grande painel do refeitório da Escola Nacional de Agronomia da Universidade Rural, Rio de Janeiro (cf. SANTOS, 2013, p. 152), realizado em 1943 e posteriormente restaurado e exibido no grande museu da Avenida Paulista, sublinha a duradoura relevância do azulejo na arte luso-brasileira. Da mesma forma, Fernando Lemos incorporou a azulejaria no seu projecto de 1972 em São Paulo, que apenas se concretizou em 2024 e que esteve em exibição no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian na exposição “O Calígrafo Ocidental. Fernando Lemos e o Japão” (Setembro de 2024 a Janeiro de 2025). Esta obra, produzida pela Ratton Cerâmicas Lda., resultou de uma encomenda do CAM em parceria com os Amigos do Museu Nacional do Azulejo, e o seu padrão evoca as ondas do mar — um encontro simbólico entre o oceano e o azulejo português. Não será descabido questionar se Lemos, ao renomear a fotografia de Vieira da Silva como “Oceano de Azulejos”, evocou inconscientemente esta sua criação. A obra de Lemos, curiosamente, não possui título explícito, sendo referida apenas pelo padrão Ref. 68.19.

navegado, rumo ao exílio brasileiro. Um mar imenso que também marcaria o regresso da pintora a Paris no pós-guerra.

Mais do que um retrato da figura e da obra de Vieira da Silva, esta fotografia transforma-se, assim, num símbolo universal do desencontro do artista com a sua pátria. Mas também representa, aqui mais particularmente, o encontro momentâneo de dois destinos que divergem em espelho a partir de um mesmo ponto de fuga: o da pintora, que regressa à Europa (mas não ao seu país), e o do fotógrafo, que estava prestes a partir para nunca mais voltar ao Velho Continente.



Fig. 1 - Fernando Lemos (1926-2019), *Maria Helena Vieira da Silva*, 1949. Papel Agfa. Fotografia. Colecção: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv. FP244/1] URL: <https://gulbenkian.pt/cam/works/maria-helena-vieira-da-silva/>

O exílio de Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial marcou um período de resistência políti-

ca e introspecção pessoal e artística. Fugindo do regime nazi na Europa e da repressão em Portugal, onde lhe foi negado o pedido de cidadania (perdida por casamento com Árpád), a sua pintura produzida do outro lado do Atlântico reflete um olhar notoriamente nostálgico para o “Velho Continente”, bem como uma lúcida consciência das tumultuosas realidades políticas do seu tempo. Algumas obras manifestam a angústia e a incerteza da época, através de uma paleta escura que evoca os horrores da guerra, enquanto outras abordam temas como os da solidão, dor e “saudades” (Manuel Bandeira apud LAMEGO, 2013, p. 83), que abrem caminho a uma indagação sobre a identidade portuguesa ligada ao declínio do projecto imperial em correlação com a Europa devastada.

Entre 1949 e 1952, a técnica da dupla exposição no mesmo negativo foi amplamente utilizada por Fernando Lemos para retratar artistas e intelectuais que, como ele, partilhavam a condição de opositores ao regime de Salazar. Destacam-se entre esses retratos três de Maria Helena Vieira da Silva, realizados durante a sua estada no atelier da artista em Paris, com os subtítulos de: “Oceano de Azulejos”, “Muralha Infinita” e “Andamento sem Registro”. Nestes, Lemos explora a condição paradoxal da pintora, denunciando o vincado desacordo entre uma trajetória pautada pela excepcionalidade do reconhecimento internacional e a “invisibilidade” (ou alheamento) no seu próprio país, muito em resultado do seu expatriamento.

Atendendo à prática recorrente do artista em dar novos títulos (ou acrescentar subtítulos) retrospectivamente a alguns dos seus trabalhos, o presente ensaio propõe uma releitura dessas imagens concebidas pouco antes do próprio Lemos, também ele, ter optado em 1953 pelo refúgio no Brasil.

HELENA VIEIRA DA SILVA ANTES DO EXÍLIO

Na segunda metade da década de 1930, à medida que o fascismo se alastrava pela Europa, Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes, juntaram-se ao grupo Amis du Monde (1935), uma associação de artistas e inte-

lectuais estrangeiros em Paris, dedicada à resistência contra os movimentos totalitários. No entanto, o avanço do antissemitismo tornou insustentável a permanência do casal na cidade, particularmente para Árpád, de origem judaica, apesar da sua conversão ao catolicismo e do casamento religioso (RUIVO, 2009, p. 14). Em busca de segurança, decidiram partir para Lisboa, onde residiram temporariamente, continuando a criar e a expor as suas obras abstractas num atelier recém-estabelecido.

Porém, o exílio nunca se tornou definitivo. No outono de 1936, regressaram a Paris, atraídos por convites para exibirem os seus trabalhos. Instalados no Boulevard Saint-Jacques, Vieira da Silva retomou a colaboração com o escritor Pierre Guéguen e expôs novamente na Galeria Jeanne Bucher. Paralelamente, aprofundou a sua consciência política, influenciada pelo escultor catalão Apel·les Fenosa, que a sensibilizou para os horrores da Guerra Civil Espanhola. Em resposta, participou numa exposição de beneficência organizada por Jeanne Bucher, cuja receita apoiou as vítimas do conflito e os exilados republicanos em França (1939).

O despoletar da Segunda Guerra Mundial forçou o casal a uma nova fuga para Portugal, agora num cenário ainda mais adverso. Procuraram a nacionalidade portuguesa, mas, num país dominado pelo regime do Estado Novo e pelas suas políticas restritivas, o pedido foi recusado⁵ (LAMEGO, 2013, p. 72). Como apátridas e com Árpád marcado pelas suas origens judaicas, enfrentaram um ambiente de exclusão. Ainda assim, Vieira da Silva continuou a trabalhar: participou num concurso de montras e recebeu uma encomenda para a Exposição do Mundo Português, que foi cancelada após a rejeição da cidadania. O exílio em Portugal, mesmo breve, cristalizou a relação da artista com a precariedade política e com o deslocamento forçado, temas que marcariam a sua vida e obra.

5 “Nada serviu para convencer o Ministro do Interior que terá dito a Vieira que só o divórcio a faria recuperar a nacionalidade portuguesa” (RUIVO, 2009, p. 14).

EXÍLIO NO BRASIL

Em junho de 1940, Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes chegaram ao Rio de Janeiro, contornando as restrições impostas à imigração judaica graças ao “reconhecimento” do seu mérito artístico e à origem portuguesa de Vieira, ainda que sem passaporte (LAMEGO, 2013, p. 75). Hospedaram-se inicialmente num hotel em Copacabana, perto do mar, mudando-se meses depois para uma pensão na Rua Marquês de Abrantes, frequentada por artistas e intelectuais, onde dispunham de um vasto atelier. Foi ali que começaram a construir uma nova rede social e artística na então capital do Brasil.

Apesar das facilidades diplomáticas concedidas pelo governo brasileiro, como a emissão de passaportes, o casal enfrentou grandes dificuldades de inserção no meio artístico local, num contexto que privilegiava uma “brasilidade” baseada na fusão entre o tradicional e o moderno (LAMEGO, 2013, p. 73-74). A vanguarda abstracionista de Vieira encontrou resistência⁶, levando-a a adotar temporariamente uma abordagem mais figurativa para alcançar maior aceitação (LAMEGO, 2013, p. 73 e 85). Nesse período, os dois artistas recolhem-se para se retratarem mutuamente em cenas do quotidiano: a pintar, ler, dormir ou simplesmente partilhar a solidão do exílio. Os títulos das obras de Árpád Szenes tornam explícita a íntima dimensão pessoal e simbólica da sua produção: *Portrait de famille* (1941), *Bicho, le livre sur les genoux* (c. 1943), *Maria Helena VI* (1942), *Bicho* (1940), *Le couple* (1942) e *Dans l'atelier/Rio* (1945). Estes inúmeros retratos de Maria Helena Vieira da Silva, criados por Szenes entre 1939 e 1947, oferecem pistas para novas leituras, sugerindo uma metamorfose alquímica dos objectos

6 Lúcio Cardoso, por exemplo, assinalou, numa crónica dedicada a Maria Helena, em 1944, o contra-senso de o Brasil, apesar de receber um expressivo contingente de artistas refugiados, manifestar ‘aversão’ a estes e de a produção artística local se distinguir pela falta de diálogo com a do resto do mundo (VALÉRIA, 2013, p. 85).

manipulados. As formas parecem dissolver-se na materialidade, emergindo como conceitos. Vieira da Silva no seu cavalete, a artista em diálogo com a pintura, o criador capturado no fulgor do acto criativo – todos são elementos centrais desta pesquisa que culmina na série *Conversation*.

Por sua vez, Vieira da Silva legou-nos obras notáveis deste período, entre as quais se destacam *Portrait* (1942) e o extraordinário *Partie d'échecs* (1942), que conjuga a procura cezanniana pela estrutura constitutiva das coisas com a memória dos padrões coloridos dos azulejos das fachadas dos bairros tradicionais da sua cidade natal. Contudo, a sua prática não se limitou à introspecção do espaço íntimo e à memória dos lugares de vida com forte pendor arquitectónico; dedicou-se também a uma série de estudos e pinturas que abordam a paisagem do Rio de Janeiro, como em *Corcovado* (1940) e *Corcovado* (1943).

Ao longo desses anos de exílio, a obra de Vieira da Silva começou a incorporar sentimentos como a “dor” e “angústia” (LAMEGO, 2013, p. 78), num reflexo directo das tensões internas e do deslocamento geográfico que marcaram a sua vivência. Num depoimento dado em 1986, a pintora recorda com aguda lucidez a ambivalência do seu exílio no Brasil:

No Brasil, eu estava muito marcada pelos acontecimentos, de maneira que vivia um pouco mais com a cabeça na Europa. [...]. Naquela época, não podíamos viajar pelo país, a vida era difícil... mas, na Europa, vivia-se tão mal. Para nós, já era um milagre podermos viver como vivíamos no Brasil. [...] Os quadros que pintei no Brasil eram muito escuros. Não sei porquê. Não creio que tenha sido pelas minhas preocupações. Talvez fosse algo com a minha vista. Provavelmente via os quadros mais claros do que os pintava. Não sei. Enfim, foi uma época de tensão, aquela do Brasil (SILVA, 1986).

Ainda assim, apesar da precariedade emocional e do “transe” (ROSA, 2017) que lhe suscita a Europa devastada pela guerra e pelos êxodos massivos, Vieira e Szenes encontravam refúgio numa rotina doméstica quase sagrada. Os dias eram preenchidos com a audição de Mozart, Bach

e Beethoven no gramofone apelidado “Mimi”, partidas de xadrez, leituras partilhadas ou o som melancólico do harmónio trazido de Lisboa. Contudo, o espírito inquieto de Vieira da Silva não podia escapar incólume ao eco dos horrores de um mundo em colapso.

Após lhe ter chegado notícias da frente da Guerra, em 1941 cria *La Forêt des Erreurs* (A Floresta dos Errantes), um quadro de ritmo visual vertiginoso e tonalidades sombrias, dominado por amarelos e os “verdes maravilhosos” da floresta brasileira (SILVA, 2009, p. 37), alusivo aos movimentos da resistência francesa, operando em segredo nas florestas e nos bosques (cf. SILVA, 2009, p. 37). Como barómetro expressivo dos acontecimentos, com *Le Métro*, 1940 (Col. Metropolitano de Lisboa), cujo primeiro título fora *L’abri aérien*, Vieira evoca a conversão das estações de metro de Paris como abrigos antiaéreos. Entre as composições que integram este “cortejo de horrores” (SILVA, 2009, p. 34), destaca-se *Le désastre* (1942, col. Musée d’Art Moderne do Centre Georges Pompidou), em virtude de refletir, talvez como nenhum outro, a tensão e o terror que dominaram o espírito da época, especialmente com os relatos de atrocidades como o bombardeamento de uma estação ferroviária na Polónia, evento que serve de inspiração direta para a pintura (VIEIRA DA SILVA, 1993; BÉLAN, 1993, p. 179-180). Vieira da Silva, que à distância vivenciava o impacto da guerra através das notícias e da memória, constrói uma visão fragmentada e vertiginosa do espaço. Este efeito, que a artista havia começado a explorar em Paris com a influência da pintura sienense e do uso de quadrículas como elemento estruturante, assume aqui uma nova dimensão emocional. Em *Le désastre*, a fragmentação não é apenas formal; ela traduz um sentimento de caos e descontinuidade, refletindo o impacto psicológico da guerra. O quadro transmite um forte sentimento de vertigem e angústia, com planos que se sobrepõem, desconexos, criando uma ilusão de movimento contínuo e desordenado. A composição parece evocar uma multidão em pânico, seres fugazes e encurralados num espaço opressivo, sem saída. A desorientação da perspetiva somada à sobreposição de linhas e formas sugere o tumulto próprio de uma fuga descontrolada, onde não há ordem nem segurança. Este efeito de desestruturação visual

torna-se, de facto, um “grito do absurdo”, como a própria artista descreveu. O título reforça a ideia de uma “catástrofe” (BÉRAN, 1993, p. 180) coletiva e inescapável, enquanto as linhas quebradas e a ausência de um ponto de fuga claro ampliam o sentimento de desespero e impotência.



Fig. 2 - Maria Helena Vieira da Silva, *História Trágico-Marítima ou Naufrage*, 1944. Óleo sobre tela. Coleção: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. [Inv. 78PE97]. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works/historia-tragico-maritima-ou-naufrage-147128/>

Dois anos mais tarde, a impressionante *História Trágico-Marítima* de 1944 (fig. 2) será o momento para Vieira da Silva refletir de forma poética e pungente sobre as tragédias humanas, usando a metáfora do naufrágio para evocar tanto a memória histórica portuguesa como a vivência contemporânea do mais devastador conflito bélico do século XX. O título remete diretamente para a célebre coletânea de narrativas sobre naufrágios e desastres marítimos ocorridos durante a época dos Descobrimentos portugueses, compilada e publicada por Bernardo Gomes de Brito em dois volumes, em 1735 e 1736. Contudo, Vieira da Silva inverte a visão triunfalista e glorificante da epopeia

marítima portuguesa, frequentemente exaltada pelo regime do Estado Novo (MARQUES, 2008), para construir uma narrativa visual que enfatiza a fragilidade humana diante de forças incontrolláveis e devastadoras. O tema do naufrágio transcende a esfera histórica e torna-se um símbolo universal de sofrimento e desamparo, refletindo as angústias da artista num tempo de guerra.

Na obra, uma onda gigantesca e revolta domina a composição, levantando uma frágil embarcação repleta de figuras humanas em desespero. Todas as vagas em torno, fluidas e anárquicas, sugerem movimento e caos, enquanto os naufragos lutam pela sobrevivência. As figuras humanas, reduzidas à sua pequenez e quase fundidas com o ambiente, diluem-se na imensidão do mar, reforçando o sentimento de impotência face às inexoráveis forças da natureza e do destino. O mar, enquanto força furiosa e ameaçadora, reveste-se de um sentido ambivalente. Enquanto elemento natural, pode ser visto como uma metáfora de renovação e transformação, conforme os princípios heraclitianos que Vieira da Silva explora noutras obras. Contudo, nesta pintura em particular, o mar é sinónimo de destruição apocalíptica. A dualidade entre água e fogo, presente na copiosa inclinação dos elementos compositivos que dominam em *L'incendie II* (1944), reforça a ideia de conflito e oposição. O mar, aqui, já não é um espaço de vida e descoberta, mas antes de queda e perda, um “não lugar” associado ao naufrágio e à morte (SILVA, 2021, p. 63).

Tal como um pesadelo em relação ao qual “não pudesse ou não quisesse libertar-se” (SILVA, 2009, p. 40), *História Trágico-Marítima* tornar-se-à num motivo recorrente da obra de Vieira da Silva – tão frequente em desenhos da autora que pode sugerir, segundo Raquel Henriques da Silva, tanto o ondedo dos cabelos ou corpos de sereia, como os repetidos blocos de multidões que pressagiam o terror do holocausto em telas como *Dans la Foule* (1944), *L'Incendie 1* (1944), ou *Les réfugiés* (1945). Guiada pelas ressonâncias das iconografias do Julgamento Final, Raquel Henriques da Silva lê esta barca tanto como “lugar incerto da salvação” como “o caldeirão da morte eterna”.

Enquanto revisão do discurso apologético da história de Portugal, ao virar do avesso *Os Lusíadas*, Vieira da Silva ousa retratar o “sentido último” ou trans-histórico – esse desígnio “secreto e inexplicável” – de um povo su-

bordinado ao delírio imperialista, através, já não da épica exaltação das suas conquistas, mas da encenação das suas traumáticas derrotas e campanhas frustradas. Com isto, *História Trágico-Marítima* pressagia o inevitável colapso do Império Ultramarino Português, que mais tarde redundará numa guerra colonial, fratricida e anacrónica (1961-1974), cuja dimensão trágica só viria a ser resolutamente escrutinada pela aura libertadora da Revolução de Abril. Momento que assinala o fim do Portugal imperial com a instauração de um regime livre, democrático e integrado na Europa comunitária, sem que, porém, deixasse de provocar uma “saudosos melancolia” (BRITO, 2010) oculta num inconsciente coletivo ainda hoje incapaz de abrir mão à mitigação dos efeitos perniciosos dos Descobrimentos portugueses em nome de uma suposta missão civilizadora benévola (MARQUES, 2022).

Caricaturando a grandiloquência da pintura histórica comemorativa e libertando-se do sentido regenerador de Fernando Pessoa, com as suas preces e réplicas de cariz messiânico (QUADROS, 1990; HIPÓLITO, 2010; MARQUES, 2020), Vieira da Silva retrata um motivo paradigmático da *portugalidade*, ousando simplesmente (re)desenhar a anatomia das ressonâncias que lhe permite perdurar no novo quadro do pós-colonial, com as suas metamorfoses, confrontos e dramas contínuos.

PÓS-GUERRA

Em março de 1947, Maria Helena Vieira da Silva regressa sozinha a Paris, voltando a instalar-se no número 51 do Boulevard Saint-Jacques, onde já havia vivido antes do exílio. Dois meses mais tarde, Árpád Szenes junta-se a ela, vindo do Brasil, e juntos começam a preparar uma exposição na Galeria Jeanne Bucher Jaeger (1947), agora gerida por Jean François Jaeger, sobrinho e sucessor de Jeanne Bucher após o seu falecimento (SANTOS, 2013, p. 148). A mostra, composta por obras realizadas durante os anos no Brasil, marca o regresso definitivo do casal ao circuito artístico europeu.

O atelier de Saint-Jacques, uma vez mais o centro da sua actividade criativa, torna-se também palco de um novo reconhecimento: a exposição atrai a atenção do Estado francês, que adquire várias pinturas de Vieira da Silva,

incluindo a emblemática *La Partie d'échecs* (1943) (cf. SANTOS, 2013, p. 149). Este gesto institucional assinala não apenas a revalorização da artista no contexto europeu, mas também o início de uma relação duradoura entre a sua obra e a França, que a acolheria como uma das suas maiores pintoras modernas.⁷



Fig. 3 - Fernando Lemos (1926-2019), *O atelier de Saint – Jacques* (Maria Helena Vieira da Silva, Árpád Szenes, Fernanda França, José Augusto França, Novais Teixeira, António Dacosta), 1949. Papel Agfa. Fotografia. Coleção: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv. FP227/1] URL: <https://gulbenkian.pt/cam/works/o-atelier-de-saint-jacques-150054/>

7 Apesar do sucesso internacional que alcançara até então, Maria Helena enfrenta novas dificuldades com a questão da cidadania. Em 1952, volta a solicitar às autoridades portuguesas a reaquisição da nacionalidade, mas vê o seu pedido recusado uma vez mais, num gesto revelador das intransigências do regime do Estado Novo. É apenas em 1956 que ela e Árpád deixam de ser apátridas, ao obterem finalmente a nacionalidade francesa. Este desfecho sela a relação profunda e duradoura entre o casal e o país que os acolhera, conferindo-lhes um sentimento de pertença que tanto lhes havia sido negado.

Aqui, o casal assume, por sua vez, o papel de acolhedores de outros artistas exilados ou refugiados. Entre eles, destacam-se Jorge Martins, João Vieira, José Escada e António Dacosta, muitos dos quais bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi nesse contexto que uma fotografia documenta a presença de Fernando Lemos no atelier de Saint-Jacques, captando Maria Helena Vieira da Silva, Árpád Szenes, Fernanda França, José-Augusto França, Novais Teixeira e António Dacosta juntos, momento que serviu ao jovem artista para realizar uma série de retratos da pintora.

AS FOTOGRAFIAS DE VIEIRA DA SILVA E ÁRPÁD SZENES – O ANO DE 1951

Geralmente as fotografias de Fernando Lemos nos anos 40 e 50 são datadas com a indicação “1949-1952”. A razão que leva a considerar este período temporal tem a ver com o facto de Lemos ter comprado a sua máquina fotográfica, uma Flexaret, em 1949, e o ano de 1952 é a data da exposição deu a conhecer o seu trabalho fotográfico até então realizado, antes de ir para o Brasil em 1953. No entanto, algumas imagens podem ser datadas com maior precisão se atendermos a alguns elementos das mesmas ou às afirmações fornecidas pelo fotógrafo. É o caso das imagens que Lemos fez em Paris do casal Vieira da Silva e Árpád Szenes que situamos no ano de 1951 por várias razões, uma das quais tem a ver com o depoimento do próprio que se encontrou com Man Ray nessa cidade, tendo mais tarde referido em entrevista o seguinte, “Estive com Man Ray na véspera de sua exposição de aquarelas na Galeria Berggruen, em 1951. Creio que foi a primeira do pós-guerra.” (JUNIOR & LEMOS, 2019). Efectivamente, Man Ray só voltou à Europa em 1951, depois de ter abandonado Paris em 1940, pouco antes da tomada da cidade pelo regime nazi, para viver nos Estados Unidos.

Outro facto que corrobora a data de 1951 é o facto de ter sido publicada, num volume dedicado à fotografia de Fernando Lemos, uma imagem de José-Augusto França junto das gárgulas da igreja de Notre-Dame datada justamente de 1951 (SERRA, 2019, p. 5), tendo Lemos igualmente

fotografado José-Augusto França na casa do casal (*O atelier de Saint-Jacques*), sendo legítimo associar que as fotografias do casal tenham sido realizadas na mesma altura.

Por último, a tela de Vieira da Silva que serve de fundo à fotografia de Lemos com o título “Maria Helena Vieira da Silva – Oceano de Azulejos” é, como referido anteriormente, a pintura *La Ville*, datada de 1951, (disposta ao alto na imagem de Lemos), que hoje faz parte do acervo do Toledo Museum of Art, no estado de Ohio (EUA), com a designação de *City*.⁸

O EXÍLIO DE FERNANDO LEMOS NO BRASIL

Dois anos volvidos após ter estado no atelier de Maria Helena e um ano depois da pintora ter visto novamente o seu pedido de repatriamento negado, Lemos decide exilar-se; e fá-lo não sem levar na bagagem uma “imagem concreta de Portugal” (CRUZEIRO, 2017, p. 10), a que a sua produção fotográfica mostrava. Na sua “mala de emigrante e pré-exilado” (LEMOS, 2004, p. 98) transportava as cópias das fotografias às quais aliou os seus “sonhos e vinganças políticas contra Salazar” (LEMOS, 2004, p. 98). Como Lemos afirmou, se “a curiosidade de conhecer o Brasil” o meteu “num navio sem saber se por lá iria ficar”, estava “certo que não teria retorno” (LEMOS, 2004, p.98). No ano anterior à sua morte, em 2018, numa entrevista dada à *Revista E* (do Expresso), dirá o seguinte: “Têm-me perguntado se vou voltar. Compreendo a pergunta, mas eu não volto. Tudo mudou e eu mudei. E mais do que isso, não vou largar o Brasil de modo nenhum. O Brasil deu-me tudo o que me foi roubado e não me devolveram.” (CARITA, 2019)

Nas razões que levaram Fernando Lemos ao seu auto-exílio importa ter em linha de conta o ambiente artístico em Portugal que se tornara claustrofóbico, principalmente depois do endurecimento da

8 Pode ser visualizada em: <http://emuseum.toledomuseum.org/objects/55375> (Acesso em: 23 de jan. 2025).

censura com a apreensão de obras pela polícia política na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas (1947) - na qual Lemos participou com um cartaz publicitário para uma campanha contra o analfabetismo - e a vigilância apertada nas exposições subsequentes. Fernando Lemos sentiu pessoalmente esse ambiente opressivo depois da provocação que constituiu a exposição em que participou na Casa Jalco, em Janeiro de 1952, referindo José-Augusto França que partiu “com mais raiva do que saudade” (FRANÇA, 1991, p. 423) tendo adquirido a nacionalidade brasileira alguns anos mais tarde (1960) e só voltando a Portugal de visita após o 25 de Abril de 1974.

Politicamente, justamente a partir de 1949, momento em que o artista inicia a sua actividade em torno da fotografia, a oposição ao regime em torno da candidatura à presidência da república de Norton de Matos, apoiada pelo Movimento de União Democrática (já ilegal na altura), teve como consequência o endurecimento do regime e o reforço da vigilância da polícia política. É nesse arco de tempo específico, que vai de 1949 a 1952, que Lemos conviveu e fotografou intelectuais, escritores e artistas que viram as suas opções de trabalho severamente cerceadas. Cenário que fez com que a figura do exílio irrompesse cada vez mais num horizonte comum, ora de cariz voluntário (Alberto de Lacerda), ora por uma razão de coerência com as suas convicções ideológicas (Adolfo Casais Monteiro), ora forçado por questões políticas (Jorge de Sena), ou porque se vivia já fora de Portugal por falta de acolhimento nacional (Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes), não sendo também de menosprezar todos os outros que, não chegando a sair do país, se exilaram dentro de si próprios por força das circunstâncias, encontrando formas de ligação e cumplicidades em círculos restritos de amigos (MARQUES & OLIVEIRA, 2024).



Fig. 4 - Fernando Lemos (1926-2019), *Árpád Szenes e Maria Helena Vieira da Silva*, 1949-52. Papel Agfa. Fotografia. Coleção: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv. FP247] URL: <https://gulbenkian.pt/cam/works/arpad-szenes-e-maria-helena-vieira-da-silva/>

Proporcionou-se assim, a partir do início de 1949, uma base regular de encontros e de amizades com uma realidade de personalidades ligadas às artes e cultura num ambiente político em que, uns mais do que outros, viram a sua liberdade de expressão - política, artística ou intelectual - cerceada. Dessa geração, fotografada por Lemos, estão Jorge de Sena, Casais Monteiro, António Pedro, Sophia, Alexandre O'Neill, Mário Cesariny, José Viana, Fernando Azevedo, Glicínia Quartim, e tantos outros, como os pintores Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes. Tal como Lemos refere: “A intenção

dos retratos era revelar a cara de Portugal através dessas pessoas inteligentes, desses artistas proibidos, descobrir a cara que nós, portugueses, tínhamos naquele momento sombrio” (JUNIOR & LEMOS, 2019).

Recém-chegado ao Brasil foram ainda as fotografias produzidas em Portugal que lhe valeram duas exposições em parceria com Eduardo Anahory⁹, primeiro em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, que tiveram algum êxito no meio cultural brasileiro, tendo ainda participado na II Bienal de São Paulo, como um dos artistas que representaram Portugal, com três gouaches (1951), eventualmente expostos na mostra da Casa Jalco em 1952, e dois desenhos a tinta-da-china (1953).¹⁰

Foi ainda em 1953 que Lemos conseguiu emprego como ilustrador na revista *Manchete* e mais tarde no suplemento literário do jornal *Estado de S. Paulo*, voltando assim profissionalmente a áreas que eram de algum modo do seu conhecimento quando, nos anos 1940, tinha trabalhado em litografia e ilustração para publicidade.

Em 1954 Lemos ainda faz alguns retratos com a sua Flexaret, principalmente de artistas e personalidades ligadas ao ambiente cultural brasileiro, tal como tinha feito em Portugal, mas já não utilizando a múltipla exposição ou insinuando leituras diversas através de títulos ou subtítulos subjectivos. São os casos dos retratos de Hilda Hist, Lygia Fagundes Telles, Lourival Gomes Machado, Mário Neme ou Willys da Costa, todos realizados em 1954.

Nos anos subsequentes, a fotografia em Lemos acaba por perder o fôlego que tinha tido na passagem das décadas de 1940 e 1950 para se dedicar ao grafismo e ao desenho, integrando em 1957 o conjunto de artistas

9 Ambas intituladas “Fotografias de Arte de Fernando Lemos e Painéis Decorativos de Eduardo Anahory”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Agosto de 1953) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Novembro de 1953).

10 II Bienal de Arte de São Paulo (1953), Ed. EDIAM – Edições Americanas de Arte e Arquitectura, p. 283, 287.

brasileiros¹¹ que se apresentaram à IV Bienal de Arte de São Paulo, tendo participado com três desenhos a tinta-da-china, realizados no ano anterior¹², e que lhe valeu o prémio de “Melhor Desenhista Nacional”.

Deste modo, e na sequência desta bienal, o desenho passou a ser uma área a que dedicou particular atenção, ao ponto de Margarida Acciaiuoli afirmar que, “em 1959, o desenho converter-se-á não numa forma de expressão plástica, mas na única” (2005, p. 21), influenciado que foi pelas obras dos artistas japoneses representados na IV Bienal de São Paulo, nomeadamente o trabalho dos calígrafos Yukei Teshima e Yuichi Inoue cujas obras, de algum modo, encontravam eco nos desenhos de Lemos a tinta-da-china da década de 50, agrupados sobre o que se designou de série caligráfica.

Foi justamente o estudo da caligrafia e da arte japonesa que levou Lemos ao Japão em 1962/63, onde permaneceu cerca de seis meses com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, país onde paralelamente exercitou fotografia em que predomina o seu olhar de artista gráfico tanto nos enquadramentos das imagens como na atenção às linhas, formas, geometrias e contrastes. Estas fotografias não foram objecto de exposição na altura, tendo sido só uma pequena parte revelada bastante mais tarde na mostra “O Calígrafo Ocidental. Fernando Lemos e o Japão” (setembro 2024 - janeiro 2025), no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, a pretexto de se revelarem ao público as quinze provas impressas em 2018 e adquiridas pela Fundação em 2019. Paralelamente à exposição, a Fundação publicou um livro de artista¹³ tal como Lemos na

11 A representação portuguesa, patrocinada pelo organismo de propaganda do estado (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), integrou os artistas Fernando Azevedo, Carlos Botelho, José Júlio, Fernando Lanhas, Marcelino Vespeira, João Navarro Hogan, Júlio Resende, Joaquim Rodrigo e Nikias Scapinakis.

12 Catálogo da IV Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1957), p.67.

13 LEMOS, Fernando (2024). *Japão*, Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

altura imaginou – com a impressão das imagens em negativo – talvez para enfatizar o aspecto gráfico, descartando a principal característica da fotografia como meio de representação da realidade.

As encomendas da decoração de pavilhões da representação brasileira em feiras internacionais (Nova Iorque – 1957, Tóquio – 1963), a actividade docente na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de S. Paulo, a presidência da Associação Brasileira de Design Industrial, e a criação de uma editora de literatura infantil em 1963 (Giroflé), foram apenas algumas das actividades exercidas por Lemos nas décadas de 1960 e 1970.

Apesar de Lemos ter tido uma carreira apenas pontual na fotografia, essencialmente desenvolvida entre 1949 e 1952, foi a visibilidade que teve este seu trabalho na década de 1990 que lhe valeu o Prémio Nacional de Fotografia, atribuído em 2001 pelo Centro Português de Fotografia.

A última vez que voltaria à fotografia seria em 2010, não propriamente com imagens suas, mas intervencionadas por si a partir de provas a cores rejeitadas por amadores anónimos. Essa intervenção passava por raspagens, riscos, pintura, incisões, etc... revelando formas e cores interpretados por Lemos com sugestivos títulos. Este conjunto de vinte imagens intervencionadas, foram designadas pelo autor de “Ex-Fotos”¹⁴, por um lado dando a entender que de facto essa intervenção tinha transformado a imagem fotográfica num outro imaginário que já não era do domínio da fotografia e, por outro, numa alusão aos quadros populares denominados “ex-votos”, pintados como reconhecimento de uma graça divina concedida.

Como se depreende do conhecimento das imagens produzidas por Lemos nestas três instâncias temporais (1949-52, 1962-63 e 2010) é essencialmente o olhar do artista gráfico e visual que predomina, e não tanto o do fotógrafo que Lemos não se considerava. Aliás, é o próprio que em entrevista afirma “Eu me considero um gráfico” (COELHO, 2011).

14 Estas imagens, e um conjunto substancial de desenhos de Lemos, estiveram patentes na exposição “Isto é Isto e Ex-Fotos” na Fundação Árpád Szenes – Vieira da Silva, entre 1 de outubro de 2010 e 23 de janeiro de 2011.

Quando Lemos em 2004 renomeia, ou dá novos subtítulos às suas imagens de 1949-52, já tinha, por um lado, um conhecimento alargado do percurso de vida dos retratados e, por outro, todo o desenvolvimento do seu olhar nas áreas da fotografia, do desenho, da pintura, das artes gráficas, da poesia e, portanto, é toda essa experiência e conhecimento que informa as suas memórias.

O exílio voluntário de Lemos no Brasil contribuiu decisivamente para o desenvolvimento do artista que, quando chegou, tinha apenas uma certeza, não ia voltar a Portugal.¹⁵ Essa decisão, em vez de uma nostalgia de perda, marcou uma atitude de recomeço e de auto-descoberta a que a travessia da distância do oceano não foi alheia.

A DUPLA EXPOSIÇÃO COMO DESVELAMENTO DE UMA CONDIÇÃO DÚPLICE E ENCOBERTA

A dupla exposição no mesmo negativo foi uma das técnicas mais usadas por Fernando Lemos para retratar artistas e intelectuais que, como ele, compartilhavam a condição de opositores do regime (MARQUES & OLIVEIRA, 2024). A par da luz tenebrosa (própria de uma *condição clandestina*), do enquadramento fechado (que traduz o *enclausuramento* que constrange o sujeito), e da trama complexa da imagem (reveladora da multiplicidade de camadas e planos que *comprometem uma total visibilidade sobre o retratado*), convenhamos que a sobre-exposição, o traço que mais distingue estes retratos, põe desde logo em causa a coerência naturalista de *um rosto* ou do *rosto único*. Com isto, Lemos explora a “desocultação”¹⁶ de duas dimensões sobrepostas do indivíduo: *spectral* e

15 “Arranjei passagem no Vera Cruz, com a ideia de não voltar mais a Portugal e não voltei. Despedi-me de toda a gente. [...] Foi aqui que encontrei o território que me foi roubado em Portugal” (COELHO, 2011).

16 “Só me interessei pelo surrealismo porque o sonho era exatamente o único território em que não havia nada oculto. O sonho era para revelar, para despertar, não para esconder. A fotografia é uma desocultação.” (JUNIOR & LEMOS, 2019).

real, presente e ausente. É como se a fotografia funcionasse como uma prótese do olhar, permitindo capturar simultaneamente duas realidades, destruindo deste modo a singularidade da sua existência (MARQUES & OLIVEIRA, 2024). Esta visão gera uma inquietação e uma procura “do outro” nos processos de autoconhecimento propostos pelo surrealismo, em que o *automatismo*, inerente à génese do processo fotográfico, é um dos mecanismos explorados. Nesse sentido, o retrato torna o modelo consciente da sua condição cindida entre figura pública e “promessa proibida” (CARITA, 2019).



Fig. 5 - Fernando Lemos (1926-2019), *Maria Helena Vieira da Silva*, 1949. Papel Agfa. Fotografia. Coleção: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv. FP224] URL: <https://gulbenkian.pt/cam/works/maria-helena-vieira-da-silva-150076/> *Maria Helena Vieira da Silva / Muralha Infinita*, 1949-1952 (Coleção Berardo) UID 102-831. URL: <https://www.berardocollection.com/?artist=488&CID=102&page=12&Lang=pt&sid=50004>.

O recurso à dupla (ou múltipla) exposição no mesmo negativo surge assim como estratégia perfeita para quem quisesse invocar esse deambular entre realidades diferidas, designadamente, entre *o fazer possível* e a *promessa de um fazer*. Neste particular, importa determo-nos sobre a articulação entre o processo técnico e o efeito simbólico da dupla exposição que a *Flexaret* de Fernando Lemos permitiu explorar, ainda que de forma particularmente rudimentar, resultando num “esfacelamento”, uma “destruição”, um “desfazer” (ACCIAIUOLI, 2005, p. 8-10) da imagem anterior. Tal implicava obviamente uma certa dose de incerteza no que toca à composição, por se tratar de um processo que obedecia mais a um conhecimento rudimentar da fotografia¹⁷ do que ao pleno domínio das técnicas e procedimentos de exposição e revelação. Lemos utilizou extensivamente esta técnica, em particular nos retratos, pondo em marcha dinâmicas que não se compadeciam com a visibilidade específica do momento único. Trata-se de um exercício de percepção, aquele que Lemos nos propõe, equacionando o real não apenas como aquilo que vemos, mas como uma construção dual, feita de duas realidades que se complementam (matéria/anti-matéria, positivo/negativo, luz/sombra) e que só a fotografia, pelas suas características inerentes, permite pôr em evidência. Por exemplo, explorando a mesma lógica de cruzamento e sobreposição de planos que caracteriza as composições de Maria Helena, em *Maria Helena Vieira da Silva / Muralha Infinita* (fig. 5), assim designada na Coleção Berardo, Lemos espreita a pintora reclusa por entre o emaranhado de “grades” da sua complexa teia de arquitecturas, uma simbólica masmorra que alude tanto a uma endémica reclusão política compartilhada como ao alheamento existencial daí resultante¹⁸.

17 “Sou um primitivo em relação à tecnologia em geral. Tive um laboratório no ateliê, mas em pouco tempo desisti do processo, ao perceber que era uma questão de trabalhar em tempos que não eram os meus. A técnica exige tempo e dá muito trabalho. Além disso, eu estragava muito material. Minha maneira de pensar estava associada ao ato de fotografar, de pintar, de escrever.” (JUNIOR & LEMOS, 2019)

18 “Enraizados na cultura ocidental, os labirintos, neste caso as formas labirínticas da pintura de Vieira da Silva, seguindo esta tradição, transformam-se em

Maria Helena surge como uma figura perdida e aprisionada entre os muros do seu próprio “labirinto da saudade”, metáfora que o filósofo Eduardo Lourenço, quase trinta anos mais tarde, viria a propor enquanto “psicanálise mítica do destino português” (1978).

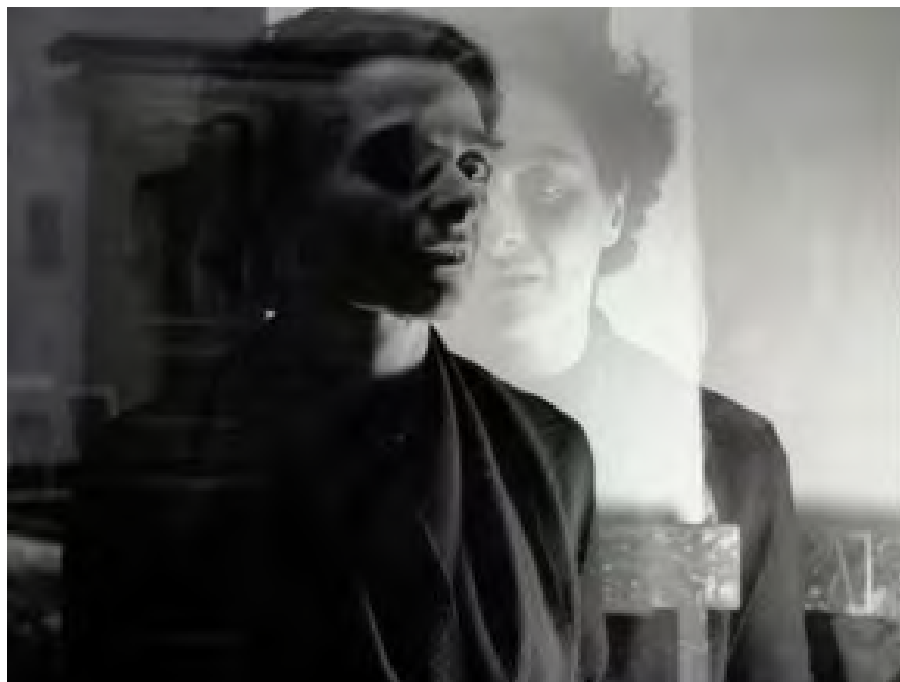


Fig. 6 - Fernando Lemos (1926-2019), *Maria Helena Vieira da Silva / Andamento sem registro*, 1949-52 (Colecção Berardo)

Nesse sentido, a exploração do *duplo* pode igualmente traduzir o carácter dúplice, diferido, senão mesmo paradoxal, que definirá a trajetória profissional da pessoa visada, sobretudo quando antecipa um sujeito cindido entre a excepcionalidade do reconhecimento internacional que o mesmo viria a granjear e a diminuída visibilidade que, por seu turno, este

alegóricas composições espelhantes da sua condição introspetiva, quem sabe a imagem do seu recato e fechamento, análogas ao percurso vital da pintora composto de plurais memórias e raízes, algumas delas desorientadas e amorfas, simbolizantes das provações que sentiu na pele” (SILVA, 2021, p. 59-60).

deterá no seu próprio país, muito em resultado do seu expatriamento. É o caso de Vieira da Silva que, tal como Árpád Szenes, também foi captada num duplo registo. Aqui, a imagem poderia invocar o cliché fotográfico do pintor que projecta o seu “duplo” sobre a tela. Porém Lemos sugere no sub-título da imagem, *Andamento sem Registo* (fig. 6), o triste marasmo da *não inscrição* da sua figura no contexto português, perspectiva reforçada no novo sub-título que constará no catálogo da exposição que teve lugar na Pinacoteca de S. Paulo (2004), *Terceiro Movimento Fora de Registo*.

Terá sido este alheamento em relação ao contexto português que levou o próprio José-Augusto França a recusar considerar sequer dar a Vieira da Silva um capítulo na sua *História da Arte em Portugal no século XX* (3.º ed.: 1991, p. 13): “Como seria ele possível, como entraria ele num conjunto nacional coerente?” – escrevia assim aquele que é considerado “o pai” da história da arte moderna portuguesa.

Trata-se de uma dinâmica que não é possível inscrever fotograficamente, ou seja, é algo que está para além do fotográfico, e, assim, aquém da representação e da visibilização. Não arriscamos muito assim se dissermos que os subtítulos completam a imagem submetendo-a a um olhar prospectivo, aberto a futuras metamorfoses e camadas semânticas que a ela se agregam, até com uma dimensão oracular. Directa ou indirectamente correlacionadas com o ambiente sufocante da repressão política em que se vivia, outras instabilidades da subjetividade são igualmente *desocultadas* pela lente subjectiva de Lemos.

OS DIFERENTES TÍTULOS ATRIBUÍDOS POR FERNANDO LEMOS

No estudo das imagens fotográficas de Lemos, produzidas entre 1949 e 1952, verifica-se em alguns casos que as mesmas imagens têm diferentes títulos em várias exposições e principais colecções institucionais. Não sendo uma prática artística frequente, esse facto inusitado obriga a um entendimento dessa razão de ser e a uma reflexão histórica e crítica no sentido de descortinar intenções e propósitos de Lemos.

Quando Fernando Lemos expôs pela primeira vez (Janeiro de 1952) as suas 55 fotografias na Casa Jalco, em Lisboa, em conjunto com obras de Fernando Azevedo e Marcelino Vespeira¹⁹, separou-as entre “Composições” (25 imagens) e “Retratos” (30 imagens). As composições não apresentam títulos mas os retratados estão identificados em cada imagem. Dessa colecção de retratos consta um com o título “Arpaad Szènes” e outro denominado “Viera da Silva”. Não sabemos exactamente quais são, embora o único retrato conhecido de Árpád isolado seja o de uma dupla exposição do pintor que se aproxima do fotógrafo, tendo Lemos mais tarde designado esta imagem de *Árpád Szènes / Saber Mais Próximo* (Colecção Berardo).

No fim do ano de 1952 Lemos realizou uma exposição individual na Galeria de Março com o título “Fotografias de Várias Coisas” (27 de Dezembro de 1952 a 9 de Janeiro de 1953), em que apresentou 46 imagens sendo 11 delas retratos. Ao contrário da exposição anterior, todas elas têm títulos excepto os retratos, embora apenas uma delas conserve o mesmo título hoje. Trata-se da imagem *Hoje há Passarinhos*, que existe tanto na colecção Berardo como na colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM/FCG).

Depois destas duas exposições as imagens de Lemos só são expostas em Portugal passados praticamente 25 anos na mostra “A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa” (1977) que teve lugar no Porto, no Museu Soares dos Reis /Centro de Arte Contemporânea. Nesta colectiva Lemos apresenta apenas três imagens sem título fazendo-se referência a dois nus e a uma imagem reproduzida no catálogo da exposição na Casa Jalco (1952), eventualmente a imagem da capa, hoje conhecida como *Intimidade dos Armazéns do Chiado*²⁰. Relativamente a um dos nus, o catálogo apresenta um reenquadramento da imagem mais tarde designada por Lemos como *Nu Lento* (Colecção Berardo).

19 “3 Exposições – Azevedo, Lemos, Vespeira” patente na Casa Jalco (Rua Ivens nº 32, Lisboa) de 5 a 15 de Janeiro de 1952.

20 Colecções do CAM/FCG e do Museu Nacional de Arte Contemporânea – MNAC.

Posteriormente, em 1982, tem lugar na Sociedade Nacional de Belas Artes a exposição individual de Lemos “Refotos”, cujo nome sugere justamente a sua técnica recorrente de refotografar o mesmo assunto, ou personagem, várias vezes sem avançar a película fotográfica, resultando em sobreposições inusitadas. Infelizmente não há catálogo da exposição nem indicação precisa das imagens expostas, mas um artigo de José-Augusto França sobre a exposição (1982, p. 3) menciona alguns nomes de retratados (António Pedro, Casais Monteiro, Jorge de Sena, Nora Mitrani, Roberto de Araújo, Augusto Figueiredo) e dá pistas para algumas imagens²¹ (*Fundo do quintal*, *Hoje há passarinhos*, *Luzes do chão*, *Teresa Torga*, *Nudez dança*²², *Intimidade dos Armazéns do Chiado*, *Memória de tecido*).²³

Mas a exposição que em Portugal definitivamente dá a conhecer a profundidade e a pertinência do trabalho fotográfico de Fernando Lemos, realizado entre 1949 e 1952, é a que ocorre em 1994 na Fundação Calouste Gulbenkian com o título “Fernando Lemos – À Sombra da Luz”, na qual fixou um conjunto de títulos que serviram de base para a colecção do CAM/FCG.

Em 1999 é a vez do Museu Nacional de Arte Contemporânea adquirir um número importante de imagens de Fernando Lemos, através de doação da empresa de consultoria A.T. Kearney Portugal, e em 2004/2005 é a Colecção Berardo que integra no seu espólio um conjunto significativo de fotografias de Lemos, exibidas em novembro de 2005 em Sintra (no então Sintra Museu de Arte Moderna – Colecção Berardo) numa exposição designada por “Fernando Lemos e o Surrealismo”.

21 “Uma árvore seca de quintal pobre, onde tudo foi caindo e ficando colado, sem salvação de tempo, outra em que, no recorte do contra luz, os raminhos e os pardais se perfilam graficamente, um “plongée” sobre um simples passeio empedrado, uma mulher muito nua de braços e outra de perfil, ou uma cabeça de manequim entre braços pendurados esperando corpos, ou não sei que dobras de lençol sem recheio”.

22 É uma possibilidade entre outras imagens com nus de perfil.

23 Títulos pelas quais as imagens estão designadas na colecção do CAM/FCG.

A última das quatro maiores instituições a adquirir um importante espólio fotográfico de Fernando Lemos foi a Fundação Cupertino de Miranda, constituído em 2009, tendo sido objecto da exposição na fundação em Novembro desse ano com o título de “Fernando Lemos: fotografias”.

Tal como referido anteriormente, o estudo das imagens de Lemos nestas colecções revela, em alguns casos, diferentes títulos para as mesmas provas fotográficas. Por vezes, Lemos acrescenta informação a um título já estabelecido, precisando a situação ou a personalidade fotografada; noutras ocasiões, porém, dá-lhes títulos completamente diferentes. São exemplos do primeiro caso a fotografia do poeta *Alberto Lacerda* (Colecção CAM/FCG) que, na colecção Berardo, toma o título de *Alberto Lacerda – Do Tejo para o Tamisa*, aludindo ao facto de Alberto Lacerda ter deixado Lisboa e partido para Londres, em 1951, para ser locutor da BBC. Relativamente aos títulos completamente diferentes nas várias colecções, são mais frequentes em imagens com algum grau de abstracção ou fruto de composição resultante da sobreposição de exposições. É exemplo a impressão em negativo de duas peças de roupa a secar ao sol numa janela de um pequeno quarto, fotografadas do seu interior de baixo para cima que, na colecção do CAM/FCG, na da Fundação Cupertino de Miranda e MNAC, tem o título de *Janela*, mas na colecção Berardo tem a designação de *Aquecimento solar*, adquirindo o título de *Aquecimento Global* na colecção do Museu de Arte Moderna de São Paulo²⁴.

São muitos os exemplos que podem ser dados e, inquirido sobre esse facto em entrevista²⁵, afirmou que cada exposição que faz é “uma nova apresentação da coisa” permitindo-se resignificar as suas imagens com novos títulos de acordo com as suas memórias, experiências, ou mesmo com

24 Doação do artista em 2008. Imagem em: <https://acervo.mam.org.br/ficha.aspx?ns=216000&id=4997&c=objetos&lang=BR>. Consultado em 17 de janeiro de 2025.

25 Em entrevista não publicada, concedida a José Oliveira em 19 de julho de 2007, realizada na Faculdade de Ciências Sociais Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH).

a revelação do momento quando as vê expostas. É, portanto, um processo dinâmico, na subversão dos processos operativos (institucionais e artísticos) que geralmente tendem a fixar qualquer obra pela sua designação única.

Para facilitar o entendimento e a comparação nas três maiores colecções dos títulos que Lemos dá às imagens em que estão fotografados Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes apresenta-se o seguinte quadro tomando como referência o título na colecção do CAM/FCG (de notar que o MNAC não possui nenhuma imagem de Vieira da Silva ou de Árpád Szenes):

Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian	Colecção Berardo	Fundação Cupertino de Miranda
Árpád e Maria Helena Vieira da Silva	Árpád Szenes e Maria Helena Vieira da Silva / Tela e Carinhos Prontos	Árpád Szenes e Maria Helena Vieira da Silva / Tela e Carinhos Prontos
O Atelier de Saint-Jacques	M. H. Vieira da Silva / A. Szenes / A. Dacosta / N. Teixeira / F. França / J. A. França / Atelier St. Jacques	O Atelier de Saint-Jacques
-	Maria Helena Vieira da Silva / Andamento sem Registro	Maria Helena Vieira da Silva
Maria Helena Vieira da Silva	Maria Helena Vieira da Silva / Oceano de Azulejos	Maria Helena Vieira da Silva
Árpád Szenes	Árpád Szenes / Saber Mais Próximo	Árpád Szenes
Maria Helena Vieira da Silva	Maria Helena Vieira da Silva / Muralha Infinita	-

Da tabela anterior claramente se deduz que os títulos que apresentam mais informação são os das imagens da Coleção Berardo²⁶ que foram tomados como referência para o presente estudo.

EPÍLOGO: O MAR PORTUGUÊS NUM PAINEL DE AZULEJOS - DA CONQUISTA A ESPAÇO DE FUGA

*Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!*

Fernando Pessoa, *Mensagem*, 1934

*O Havre era azul de sol
Cinzentos só nos teus olhos
e na torre radar
grandes barcos
deixavam tranquilamente
o porto
iam todos para o Brasil
[...]
o teu corpo tinha um gosto salgado
de lágrimas recolhidas
um paladar de saudade*

Mário Cesariny, *Ode a outros e a Maria Helena Vieira da Silva*,
1966.

26 Numa visita *online* à coleção da Pinacoteca de São Paulo, verifica-se que existem outras variantes para alguns títulos nomeadamente *Maria Helena Vieira da Silva, pintora - Terceiro movimento fora de registro* e *Árpád Szenes, pintor - Saber onde está é ficar mais perto*, ambas doadas à Pinacoteca pelo autor em 2006. <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/pesquisa.aspx?ns=201000&&lang=BR&&c=pesquisa&IPR=747>. Acesso em: 17 Jan. 2025

Refugiada no Brasil desde 1940, fugindo do conflito que assolava a Europa e da perseguição aos judeus, dado o estatuto apátrida de Szenes, Vieira da Silva pintava não a realidade visível, mas o efeito da guerra sobre a imaginação e a memória. Esta abordagem torna a obra ao mesmo tempo profundamente subjetiva e universal, capturando o medo e a devastação (a desgraça colectiva) que transcendem fronteiras. Todos os relatos e notícias confluíram para um barómetro emocional no outro lado do oceano ante a Velha Europa à beira da ruína sob a forma de uma narração da história que já não pode ser feita à maneira antiga, como homenagem aos heróis e vencedores, mas como imperiosa denúncia do fim da civilização.

Neste sentido, *História Trágico-Marítima* dialoga de forma cruzada com o presente de Vieira da Silva, atravessado pelo quadro apocalíptico da Segunda Guerra, e com o passado histórico português, simbolizado nos inúmeros naufrágios documentados na obra de Gomes de Brito. A encruzilhada configurada por estes dois planos temporais, sublinha a intemporalidade da tragédia humana, sugerindo que os dramas do passado ecoam no presente, para, no seu caso, serem ressignificados sob uma nova luz ética. Tal “exorcismo” da mitogenia imperial lusitana revela-se especialmente pertinente, considerando que a expansão marítima portuguesa, heroicamente designada como ‘Descobertas’, se desprendida do condão lírico e mitificador²⁷ que a define (LOURENÇO, 1978; SANTOS, 1995), só pode ser encarada, tal como qualquer empresa colonialista, como demanda de posse e da conquista, ou seja, também irremediavelmente levada a cabo mediante a violência do desapossamento, da subjugação e da aniquilação do Outro (RIBEIRO, 2018 e 2021)²⁸, circunstância que faz

27 Para Boaventura Sousa Santos este “[...] excesso mítico de interpretação é o mecanismo de compensação do défice de realidade, típico de elites culturais restritas, fechadas (e marginalizadas) no brilho das suas ideias”. (SANTOS, 1995, p. 49)

28 “Como encarar a edificação de memoriais de auto-glorificação do passado retomando narrativas de celebração sobre um papel universalista, como se

desta pintura um objeto passível de ser criticamente abordado à luz dos debates pós-coloniais.²⁹

Por isso, os códigos de narração convencional, que com o discurso oficial e eurocêntrico faziam sistema, sofrem o inevitável desmascaramento da sua própria condição e gênese (MARQUES, 2022). Contestando a dimensão comemorativa da pintura de história oficial, este cortejo de catástrofes (tal como foram designadas), trocam o embuste da celebração monumentalista (imposto pela propaganda estadonovista³⁰) pelo exorcismo dos demónios da guerra. Arruinados os sonhos e as memórias, não acreditando em nenhuma exaltação histórica em nome da conquista, Vieira da

este pudesse ter sido realizado sem violência, subjugação, racialização, escravatura, segregação, genocídio, etnocídio, evangelização forçada, as Guerras de Pacificação, o Estatuto do Indigenato, humilhação, predação, pilhagem, exploração e tráfico de recursos naturais e humanos?” (MARQUES, 2022).

29 “No tribunal de uma história agora (re)escrita pela pena do sujeito pós-colonial, todos esses monumentos tornam-se inevitavelmente numa herança problemática (e indesejada): ressignificados, acabaram por ser destituídos da sua anterior função celebrativa, passando de heróis a vilões derrotados. Mesmo com uma descolonização política consumada, volvidas mais de quatro décadas de independência, compreendemos que, no plano dos símbolos nacionais, ainda não há propriamente lugar para tréguas entre ex-colonizador e ex-colonizado.” (MARQUES, 2022).

30 Durante a sua estadia em Lisboa, em 1939, Maria Helena enfrentou a rejeição de uma obra de sua autoria, que não só foi recusada como também destruída. A peça estava destinada a integrar a célebre Exposição do Mundo Português. Realizada em 1940 na zona de Belém, em Lisboa, esta grande mostra abriu as portas em plena Segunda Guerra Mundial, a 23 de julho de 1940, sendo aproveitada pelo regime como um grande espaço de divulgação da história do país e de propaganda do Estado Novo. Incluía vários espaços dedicados a temas como a história de Portugal, as colónias e a etnografia. O Padrão dos Descobrimentos, criado em honra do Infante D. Henrique, surgiu nessa época como uma construção efémera, sendo desmontado em 1958 e reconstruído, em betão e pedra, dois anos depois, para assinalar os 500 anos da morte do Infante.

Silva demonstra que o referente do herói mítico é, logo à partida, desacreditado. Sem fé em qualquer sentido teleológico, Vieira da Silva transmuta a memória dos desastres das navegações portuguesas do século XVI numa “alegoria ao horror da guerra” (SILVA, 2021, p. 81). Enquanto a embarcação desse longo sonho naufraga, toda aquela massa compacta de gente que se oferece ao martírio parece representar um projecto imperialista que, numa marcha rápida, também se precipita para o fim. Descolado das narrativas da guerra, esta espécie de “catarse ambivalente” que repousa sobre as “memórias ancestrais de identidade portuguesa” (SILVA, 2009, p. 42), encontra-se espelhada na recente história da autora, obrigada a navegar da Europa para o Brasil para escapar à guerra.

Quando em 2004 Fernando Lemos, que já há muito havia deixado a fotografia de retrato, a revisita adoptando o olhar de curador para a exposição de São Paulo, o seu primeiro encantamento pelo lirismo imaginoso das “Cidades Suspensas” de Vieira da Silva é temperado pelo filtro, agora mais duro e realista, afecto à sua condição de artista exilado que ele próprio estaria prestes a tomar dois anos após ter visitado o atelier da pintora em Paris. As “espacialidades vertiginosas” (SILVA, 2006, p. 36) e labirínticas (LASSAIGNE, 1978; ROSENTHAL, 1998; MOLDER, 2009), evocativas do espaço urbano e marcadas pela memória das fachadas azulejadas e do empedrado de Lisboa, são por si reinterpretadas através de um olhar retrospectivo. Com o quadro *La Ville* (1951) de Maria Helena Vieira da Silva disposto na vertical, tomando uma nova perspectiva que a rotação de 90 graus proporciona, perde-se a noção de “espaço citadino”³¹ e a imagem transforma-se numa sugestão de caminho a desbravar. Esse caminho poderá muito bem ser o de uma travessia marítima, onde as linhas cruzadas que antes desenhavam “um labirinto arquitectónico” se transfiguram em reflexos da luz solar na superfície ondulante do mar. Os “cacos dos vidros partidos”, que antes evocavam

31 <http://emuseum.toledomuseum.org/objects/55375/e-city;jsessionid=-F72F67216366CC0AEDE6379EC8F167E1?ctx=f633a5f6-b31c-4134-9397-b91041dedc64&idx=1>

fragmentos de “edifícios” e “ruas sinuosas”, cedem agora lugar a uma vastidão luminosa que convoca o brilho e a imensidão do oceano. Assim, ao invés de uma espacialidade etérea e labiríntica, *La Ville* transforma-se numa perspectiva abissal, sem horizonte definido, onde o nevoeiro e a longa travessia se tornam metáforas do medo e da incerteza. O novo subtítulo, *Oceano de Azulejos*, que ao título *Maria Helena Vieira da Silva* se junta permite, assim, revisitar os fantasmas dos naufrágios ligados às Navegações, mas, simultaneamente, insinua um sentido redentor: deslizando pelas águas calmas de uma possível manhã marítima, a luz que desponta no horizonte, e que reverbera em amenos azuis e cinzentos na horizontalidade dominante das superfícies, sugere o fim de uma longa noite de tempestades. É nesta transição que irrompe a visão de uma cidade do “Mundo Novo”, sinalizando a chegada de alguém que, por fim, se encontra a salvo.

O navio em que, certa vez, Maria Helena e Lemos embarcaram em Lisboa já não atravessou o mesmo “Mar Português” imortalizado por Fernando Pessoa, entidade mítica carregada de tragédia e sacrifício coletivo em nome da conquista (Para que fosses nosso, ó mar!). Em vez disso, este oceano converte-se simplesmente numa via de sobrevivência, a única possível para aqueles a quem Portugal fora negado como pátria.³² Assim, esse putativo Mar Português, ao ser renomeado enquanto Oceano de Azulejos, adquire um novo significado: torna-se símbolo da vivência da perda e “desenraizamento”³³ (BESSA-LUÍS, 1982, p. 72-73; SANTOS, 2013, p. 151), um espaço de fuga que transporta consigo tanto a angústia do despaiamento como a esperança de um recomeço.

32 “Nenhum exílio é verdadeiramente voluntário, na medida em que responde sempre a determinações exteriores ao indivíduo, ou que pelo menos dizem respeito a circunstâncias exteriores à sua própria vivência.” (Nouss, 2016, p. 143)

33 Em virtude da sua condição apátrida, poucos anos mais tarde Maria Helena confessava uma “sensação de estranheza” derivada da sua “não identificação com o povo português” (cf. SANTOS, 2023, p. 151).

REFERÊNCIAS

- ACCIAIUOLI, Margarida. *Fernando Lemos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- BÉRAN, Diane Daval. Análise da obra. In: SILVA, Vieira da; BARDIN, Françoise Debecker. *Vieira da Silva: monographie = monografia*. Genève: Skira, 1993. p. 123-363.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- BRITO, Mariana. Non, ou a Vã Glória de Mandar. *Buala*, 20 fev. 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/non-ou-a-van-gloria-de-mandar-0>. Acesso em: 25 dez. 2023.
- CARITA, Alexandra. “A criatividade é uma grande cura, uma farmácia”: entrevista a um mito (Fernando Lemos 1926-2019). *Expresso*, 17 dez. 2019. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2019-12-17-A-criatividade-e-uma-grande-cura-uma-farmacia-entrevista-a-um-mito--Fernando-Lemos-1926-2019--1>. Acesso em: 13 dez. 2023.
- CESARINY, Mário. Ode a outros e a Maria Helena Vieira da Silva. In: MEYRELLES, Isabel (org.). *O rosto deserto / Ode a outros e a Maria Helena Vieira da Silva*. Lisboa: Sociedade Gráfica Batalha, 1966.
- COELHO, Alexandra Lucas. Em casa de Fernando Lemos [entrevista]. *Público*, 3 nov. 2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/11/03/culturaipsilon/noticia/em-casa-de-fernando-lemos--296186>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- CRUZEIRO, Cristina Pratas. A imagem da ditadura na bagagem: as fotografias de Fernando Lemos entre 1949 e 1954. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p. 1-13, jan./jun. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.77099>. Acesso em: 22 dez. 2024.

- DAVAL, Jean-Luc. Renovar a experiência do ver. In: SILVA, Vieira da; BARDIN, Françoise Debecker. *Vieira da Silva: monographie = monografia*. Genève: Skira, 1993, p. 83-121.
- FRANÇA, José-Augusto. Fotos e refotos de 1940. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 25 mar. 1982, p. 3.
- FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991. (3ª ed., [1974]).
- HIPÓLITO, Nuno. *As mensagens da mensagem: a Mensagem de Fernando Pessoa, anotada e comentada*. Lisboa: Autoria própria, 2007-2010. Reedição: *As mensagens da mensagem*, parceria com PEREIRA, A. M., 2014.
- JUNIOR, Rubens Fernandes; LEMOS, Fernando. Fernando Lemos: Um surrealista no Brasil. *Revista ZUM*, n. 11, 2 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-11/um-surrealista-no-brasil/>. Acesso em: 14 dez. 2023.
- LAMEGO, Valéria. Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940-1947). In: *Escrita íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes correspondência 1932-1961*. Lisboa: Fundação Árpád Szenes – Vieira da Silva; INCM, 2013, p. 71-87.
- LASSAIGNE, Jacques. A operação criadora. In: LASSAIGNE, Jacques; WEELLEN, Guy. *Vieira da Silva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa; Publicações Europa-América, 1978.
- LEMOS, Fernando. Biografia I. In: MOURA, D. (coord.). *À sombra da luz, Fernando Lemos, à luz da sombra*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004, p. 98.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982. (ed. original 1978).
- MARQUES, Bruno; OLIVEIRA, José. Fernando Lemos. Retratos do tempo da censura: quando o exílio começa antes da partida. In: BRANDENBERGER, Tobias (ed.). *Censura: Manifestações da repressão cultural*.

Göttingen: Göttingen University Press, 2024. [no prelo].

MARQUES, Bruno. Com D. Sebastião ao centro: a mecânica do mito à luz dos debates pós-coloniais. In: *Mitos... Non... Averso / Myths... Non... Inside Out*. Guimarães: Centro Internacional das Artes José de Guimarães, 2022, p. 8-21.

MARQUES, Bruno. *Cartas fora do Baralho: os retratos imaginados de Costa Pinheiro*. Lisboa: Caleidoscópio/São Roque, 2020.

MARQUES, Bruno. Revisitar Os Reis de Costa Pinheiro no momento em que questionamos os monumentos aos heróis nacionais. *Arte Capital*, 2020b. Disponível em: <http://www.artecapital.net/perspetiva-238-bruno-marques-revisitar-i-os-reis-i-de-costa-pinheiro-no-momento-em-que-questionamos-os-monumentos-aos-herois-nacionais>. Acesso em: 23 dez. 2024.

MARQUES, Bruno. O retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou a desmitificação da retratística histórica oficial. *Revista de História da Arte*, Lisboa: Instituto de História de Arte, NOVA FCSH, n. 5, 2008, p. 188-207. Disponível em: https://www.academia.edu/2320883/O_Retrato_de_D_Sebasti%C3%A3o_Costa_Pinheiro_ou_a_Desmitifica%C3%A7%C3%A3o_da_Retrat%C3%ADstica_Hist%C3%B3rica_Oficial. Acesso em: 23 dez. 2024.

MEYRELLES, Isabel; CESARINY, Mário; SEIXAS, Cruzeiro (il.); CORREIA, Natália (trad.). *O rosto deserto / Ode a outros e a Maria Helena Vieira da Silva*. Paris: [s.n.], 1966.

MOLDER, Maria Filomena. A senhora do labirinto. In: FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro; CORREIA, Carlos João; FONSECA, Teresa Quirino da; FERREIRA, Ana Rita (ed.). *Longos dias têm cem anos: Vieira da Silva: um olhar contemporâneo*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2009, p. 191-204.

NOUSS, Alexis. *Pensar o exílio e a migração hoje*. Trad. Ana Paula Coutinho.

Porto: Instituto Literatura Comparada, 2016.

QUADROS, António. Introdução à vida e obra de Fernando Pessoa. In: *Obra poética de Fernando Pessoa: mensagem e outros poemas afins*. Introdução, organização e bibliografia de António Quadros. Lisboa: Europa América, s.d. [1990], p. 17-91.

RIBEIRO, António Pinto. O impossível museu. *Buala*, 19 maio 2018. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-impossivel-museu>. Acesso em: 21 dez. 2024.

RIBEIRO, António Pinto; RIBEIRO, Margarida Calafate. Fantasma do império. *Buala*, 30 maio 2021. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/fantasma-do-imperio>. Acesso em: 21 dez. 2024.

RIBEIRO, António Sousa. O inconsciente colonial. *Buala*, 28 fev. 2021. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/o-inconsciente-colonial>. Acesso em: 21 dez. 2024.

ROSA, Vasco. Vieira da Silva e Árpád Szenes: também eles refugiados. *Observador*, 4 mar. 2017. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/vieira-da-silva-e-arpad-szenes-tambem-eles-refugiados/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva: 1908-1992: à procura do espaço desconhecido*. Köln: Taschen, 1998.

RUIVO, Marina Bairrão. O Museu de Vieira ou a Fundação Árpád Szenes-Vieira da Silva. In: *Património e biografia: Vieira da Silva e o Jardim das Amoreiras*. Lisboa: Fundação Árpád Szenes – Vieira da Silva, 2009, p. 9-17.

SANTOS, Boaventura Sousa. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. In: *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995, p. 49-67.

SANTOS, Sandra. O futuro começa agora: 1947-1961, anos de reencontro e consolidação. In: *Escrita íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Ár-*

pád Szenes correspondência 1932-1961. Lisboa: Fundação Árpád Szenes – Vieira da Silva; INCM, 2013, p. 147-153.

SERRA, Filomena. *Fernando Lemos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019.

SILVA, Jéssica Duarte da. Tecendo a persistência da(s) memória(s): itinerários exílicos no século XX: Vieira da Silva e Daniel Blaufuks. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes - Especialização em Estudos Comparatistas) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/136756>. Acesso em: 15 jan. 2025.

SILVA, Raquel Henriques da. Vieira da Silva, os desastres da guerra. In: FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro; CORREIA, Carlos João; FONSECA, Teresa Quirino da; FERREIRA, Ana Rita (ed.). *Longos dias têm cem anos: Vieira da Silva: um olhar contemporâneo*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2009, p. 33-44.

SILVA, Raquel Henriques da. Maria Helena Vieira da Silva. In: *Tudo o que eu quero: artistas portuguesas de 1900 a 2020*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Direção-Geral do Património Cultural e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021, p. 80-82.

SILVA, Vieira da; BARDIN, Françoise Debecker. *Vieira da Silva: monographie = monografia*. Genève: Skira, 1993.

SILVA, Maria Helena Vieira da. Vivíamos assim como uma borboleta. In: MORAIS, Frederico. *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986, n.p. (Ciclo de Exposições

A palavra (re)inventada: o diálogo de Fernando Lopes-Graça com a música brasileira (1940-1970)¹

Ana Cláudia de Assis

INTRODUÇÃO

O compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994), durante o período correspondente à era salazarista, especialmente a partir dos anos 1940 até a Revolução dos Cravos, manteve intensa interlocução com seus colegas brasileiros, dentre os quais Mozart de Araújo (1904 - 1988), César Guerra-Peixe (1914 - 1993), Cláudio Santoro (1919 - 1989) e Camargo Guarnieri (1907 - 1993). Tal intercâmbio, mediado por cartas, livros, e documentos publicados no Brasil e reimpressos em Portugal, contou como argumento inicial o debate brasileiro sobre a música nacionalista/local *versus* música dodecafônica/universal.² De um lado Lo-

1 Este texto revisita uma série de outros que foram produzidos durante minha investigação de pós-doutoramento sobre o trânsito cultural construído por Fernando Lopes-Graça e a música erudita brasileira no período entre 1940 e 1970. Ela foi desenvolvida no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa (CESEM-UNL), entre 2010 e 2011. O termo erudito ora empregado, tem por único objetivo delimitar o campo musical ao qual me refiro: a música composta para ser apresentada na forma tradicional de concerto, seja em salas de espetáculos ou em outros espaços sociais.

2 Ressaltamos que este intercâmbio luso-brasileiro se inseriu numa rede musi-

pes-Graça, apologista de um nacionalismo essencial fundamentado em pressupostos semelhantes àqueles formulados por Mário de Andrade (1893 - 1945) nos anos 1920 e, ao mesmo tempo, opositor do nacionalismo oficial que vinha sendo praticado em seu país, com apoio do Estado Novo, e liderado por nomes como Luís de Freitas Branco (1890-1955), Frederico de Freitas (1902-1980) e Joly Braga Santos (1924-1988)³. De outro, compositores brasileiros divididos em duas correntes, a dos nacionalistas modernistas encabeçada por Camargo Guarnieri (discípulo de Mário de Andrade) e a dos dodecafonistas, agrupados no seio do Grupo Música Viva (1938 - 1950).⁴

cal mais ampla, articulada nos anos 1940 pelo musicólogo alemão, radicado em Montevideo, Francisco Curt Lange, denominado Americanismo Musical. Detalhes, ver: ASSIS e GODOI (2016), MOYA, 2015.

- 3 A trajetória artística de Lopes-Graça, também pianista e ensaísta, é marcada pela convivência pouco harmoniosa entre suas atividades enquanto membro ativo do Partido Comunista e as ações antidemocráticas do Estado Novo em Portugal. Esta convivência acarretou consequências profissionais e emocionais graves, dentre as quais a impossibilidade de usufruir uma bolsa de estudo em Paris (1934); a prisão na cadeia de Caxias por 224 dias (1936); e a cassação do diploma de professor do ensino particular (1954). Grande parte de sua obra só foi livremente veiculada e ouvida após a revolução de 25 de Abril de 1974 (ASSIS, 2011).
- 4 Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005), músico alemão radicado no Brasil desde 1938, foi o responsável pela criação do Grupo Música Viva e por inaugurar uma nova etapa na música brasileira. O núcleo de jovens compositores que constituía este Grupo, nomeadamente Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Katunda (1915 -1990) e Edino Krieger (1928 - 2022), buscava desenvolver uma música nova por acreditar que a música nacionalista tinha caído no conservadorismo. Naturalmente, a música desses jovens compositores contrariava os preceitos nacionalistas praticados por Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez (1897 - 1948) e Francisco Mignone (1897 - 1986), desencadeando, assim, uma polêmica ferrenha que durou mais de uma década. Detalhes, ver: ASSIS 2014; KATER, 2011.

Ao tomarmos contato com a documentação construída por esses interlocutores (cartas, artigos, inquéritos e entrevistas localizados no Brasil e em Portugal), deparamo-nos por diversas vezes com termos e expressões empregados por intelectuais da cultura para interpretar os complexos movimentos sócio raciais do país. Num processo dinâmico de apropriações e ressignificações de sentidos, muitos desses termos foram adotados pelos compositores brasileiros e pelo colega português para descrever ou categorizar as misturas que realizavam no terreno da criação musical, correspondendo, assim, ao discurso de uma época. Palavras como *transfiguração* e *hibridismo* – expressão que viria tomar maior vulto a partir dos estudos culturais acerca do fenômeno da pós-modernidade ⁵ – foram empregadas indiscriminadamente para designar a música que estava em pauta naquele momento. Da mesma forma, termos como *expressionismo nacionalizante* ou *expressionismo dramático* eram utilizados respectivamente por Guerra-Peixe e Lopes-Graça, buscando uma correspondência, no plano estético-filosófico, para as expressões de fundamento cultural.

A partir, portanto, da análise de alguns excertos documentais produzidos por esses homens, principalmente durante a década de 1950, pretende-se, no âmbito deste capítulo, refletir sobre a forma como eles buscaram atribuir um sentido cultural às suas escolhas musicais e, ao mesmo tempo, forjar expressões individuais capazes de traduzir o diálogo entre a própria obra musical e seu tempo histórico. Partimos do pressuposto de que a necessidade de sintetizar em uma palavra ou em um conceito, processos composicionais compartilhados por aqueles que outrora percorreram trajetórias estéticas divergentes historicamente, é uma tentativa não apenas de explicitar as características definidoras do objeto que se pretende nomear, como também refletem a crítica desses músicos em torno desse mesmo objeto. Muito embora comungando opiniões sobre a construção de uma música enraizada na cultura brasileira,

5 Referências sobre o assunto: CANCLINI (1998) e BURKE (2003).

os compositores nacionalistas e dodecafônicos não pareciam unânimes quando se tratava das múltiplas possibilidades de encontros entre práticas musicais diferentes. Além disso, parecia haver um desejo comum de apaziguamento das tensões suscitadas pelo movimento da *Neue Musik*, fenômeno assistido em toda a América Latina durante os anos 1930 a 1950, assim como uma revisão do próprio conceito de identidade brasileira no campo musical.

TROCANDO CARTAS, TECENDO REDES

Meu caro Lopes Graça,

Antes de tudo, desejo reiterar o que já lhe disse em relação à entrevista que tive o prazer de fazer publicar no *Jornal de Letras*. Além de muito bem recebida, ela humanizou muito a sua individualidade, só conhecida no Brasil através dos seus livros. Ora, no frontispício dos livros, o nome do autor é, de certa forma, uma abstração que não nos dá a sensação de que ele, autor, é também uma pessoa que... sofre. Na entrevista você falou, não escreveu propriamente, ao contrário do que se dá nos livros, nos quais a gente escreve o que nem sempre está disposto a dizer. Por essa razão, o que você disse na entrevista soou como um novo alento no espírito dos compositores jovens do Brasil, que empenham o seu entusiasmo e a sua inteligência no esforço de dar relevo histórico e estético ao movimento musical brasileiro, cujos fundamentos teóricos devemos ao saudoso Mário de Andrade. Graças a esse esforço, já podemos afirmar que o Brasil levará também a sua contribuição ao grande edifício da música universal. (Carta de Mozart de Araújo a Fernando Lopes-Graça. Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1951).⁶

6 Correspondência localizada no Espólio Lopes-Graça, no Museu da Música Portuguesa, Casa Verdade de Farias, Cascais. Consultada em 19 de março de 2010.

O trecho acima, extraído de uma missiva de Mozart de Araújo a Lopes-Graça, remete a um importante documento publicado no *Jornal de Letras do Rio de Janeiro*, em 1951,⁷ e reimpresso, no ano seguinte, na *Gazeta Musical de Portugal* por Lopes-Graça.⁸ Trata-se da *Conversa com Lopes-Graça*, uma entrevista realizada por correspondência, na qual o músico português expõe seu projeto para a construção de uma linguagem musical pessoal baseada na força expressiva e transgressiva da música folclórica de seu país. Todavia, isso não implicava, segundo ele, no “repúdio das aquisições, descobertas ou sugestões das outras escolas ou culturas musicais”. Ao contrário, era desejável que estas fossem “incorporadas e assimiladas ao nosso próprio espírito ou sentir musicais”. Em sua perspectiva, era exatamente por meio da combinação dos “dados éticos, culturais e psicológicos” com as técnicas atuais no plano da arquitetura musical, que o compositor ou sua obra atingiria o “sentido universal”, a exemplo dos grandes nomes da música clássica (LOPES-GRAÇA apud ARAÚJO, 1952, p. 6).

7 Não conseguimos, até o presente momento, localizar a data exata em que esta entrevista foi publicada no *Jornal de Letras*. Apenas pudemos averiguar que foi entre abril e agosto de 1951, segundo cartas de Mozart de Araújo a Lopes-Graça, enviadas em 25 de abril de 1951 e em 21 de setembro de 1951. Consultadas em 21 de março de 2011.

8 A *Gazeta Musical*, posteriormente denominada *Gazeta Musical e de todas as Artes*, foi um periódico mensal, criado por sócios da Academia de Amadores de Música de Lisboa, em 1950, como um “órgão defensor dos interesses da música, em todos os seus aspectos, dos mais modestos aos mais eruditos, desde que, de fato, representem a verdadeira arte, e portanto o melhor meio de promover o mais importante de todos os progressos humanos: o intelectual, pois que o próprio progresso moral do intelectual depende, como a história nos ensina”. Trecho extraído do número que inaugura a série. Lisboa, 15 de outubro de 1950. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/JoseCardosoPires_Colaboracoes_GazetaMusicaldeTodasasArtes.htm Consultada em 05 de janeiro de 2024.

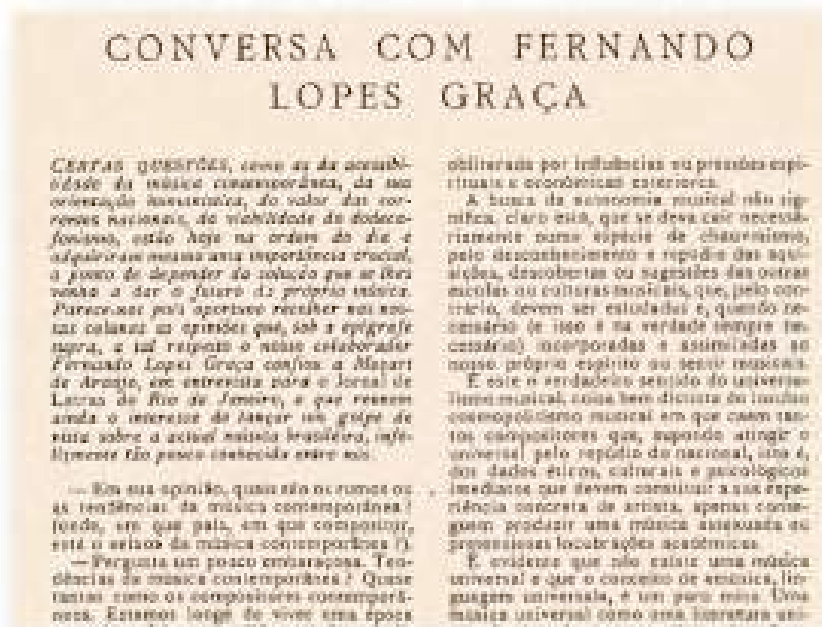


Figura 1: Excerto da entrevista de Lopes-Graça a Mozart de Araújo, publicada em 01 de Abril de 1952 na *Gazeta Musical*.

O teor da entrevista, aqui sumariamente ilustrado nas frases acima citadas, encontrou acolhida imediata nos jovens compositores brasileiros, sobretudo por ecoar os fundamentos teóricos de Mário de Andrade sobre a música nacionalista, plantados ainda nos anos 1920 e reavivados naquele momento, nos 1950, em consequência da dissolução do Grupo Música Viva - responsável pela introdução da música dodecafônica no Brasil na década anterior - e da publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, assinada por Camargo Guarnieri.⁹

9 Considerado um dos documentos mais importantes da historiografia musical brasileira, a Carta Aberta de Guarnieri foi publicada no Brasil em dezembro de 1950 e reimpressa em Portugal, em fevereiro de 1951. Nela, o ex-discípulo de Mário de Andrade, acusa a técnica dodecafônica de produzir uma música cerebralista, pouco intuitiva, um experimento de laboratório e

Importante esclarecer, antes de entrarmos na temática principal deste texto, que o início do relacionamento entre Fernando Lopes-Graça e os músicos brasileiros se deu através da Sociedade de Concertos Sonata, fundada por ele em 1942, em Lisboa, com o objetivo de divulgar a música contemporânea. Entre 1944 e 1960, por exemplo, foram apresentadas vinte obras de autoria de compositores brasileiros de diferentes gerações e de diferentes posturas estéticas, como Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959), Camargo Guarnieri, Francisco Mignone (1897 - 1986), Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, muitas delas em primeira audição mundial.

Outro fato importante que colaborou para o estreitamento das relações entre Lopes-Graça e os colegas do Brasil foi o II Congresso *de Compositores Progressistas*, realizado em 1948, na cidade de Praga. Unidos pela militância no Partido Comunista, os brasileiros Cláudio Santoro, Luís Heitor Correia de Azevedo (musicólogo, 1905 - 1992) e Arnaldo Estrela (pianista, 1908 - 1980) participaram com Lopes-Graça do referido Congresso e, a partir de então, aquilo que se configurava apenas como uma cumplicidade ideológica transformou-se, no caso de Santoro e Lopes-Graça, também em afinidade estética. Três meses após o encontro em Praga e de regresso a Paris, cidade onde residiu durante aquele ano de 1948, Cláudio Santoro cumpliciou em carta a Lopes-Graça, sua mudança de perspectiva em relação à música nova.

Caro Graça:

Escrevi um longo artigo para o Brasil sobre o “Congresso” e também sobre o que penso devemos fazer nós, jovens compositores brasileiros. O artigo provocou um pouco de celeuma [...]. Da minha parte comecei, ou melhor, recomecei o meu trabalho por um novo caminho que é o que considero lógico e o que há muito já vinha germinando e que o reprimia por uma questão de “falso conceito” [...]. (Carta de Cláudio Santoro a Lopes-Graça. Paris, 02 de agosto de 1948).¹⁰

correspondia a uma arte degenerativa. Detalhes, ver: KATER, 2001.

10 Correspondência localizada no Espólio Lopes-Graça, no Museu da Música

Até aquele momento o nome de Santoro ainda se mantinha intimamente associado ao núcleo de compositores do Grupo Música Viva, mesmo que este já demonstrasse traços nítidos de sua desarticulação interna. Todavia, a bandeira vanguardista por eles empunhada no final dos anos 1930 em defesa da abertura da música brasileira para as estéticas contemporâneas, ainda não havia perdido o mastro. Vivendo agora em um ambiente distante do seu país, Cláudio Santoro se sentia livre e encorajado para encontrar sua própria voz e, a exemplo de Lopes-Graça, construir uma nova identidade artística. Sua mudança de perspectiva estética passa então de uma vanguarda radical, simbolizada pela música dodecafônica e pelo movimento da música nova, para a formulação de uma música progressista, engajada política e socialmente, elegendo a classe proletária tanto como fonte de inspiração quanto público-alvo. Seu interesse consistia agora em:

explicar em sons aquilo que somente o artista, dotado pela natureza de uma sensibilidade toda especial, poderá criar tudo isto que representará a *obra progressista* que deseja esta nova classe revolucionária. E a respeito disto convém lembrar as palavras do velho bigodudo das torres bizantinas [...]: “não devemos apoiar nossas ações nas camadas sociais que não mais se desenvolvem, mesmo que elas representem no momento a classe dominante, mas sobre as camadas sociais que se desenvolvem e que representam o futuro, mesmo que no momento elas não representem a força dominante”. Quanta verdade nessas palavras. Pensam alguns que o servir uma classe nova como é o proletariado é descer a arte a um nível em que ela não deve se por [...]. Estão longe de imaginar que não se trata de descer e sim subir a esta *fonte nova de inspiração* porque sendo uma nova classe, traz consigo *novas ideias, novo sentir, nova seiva*,¹¹ e isto tudo não se vai encontrar numa

Portuguesa, Casa Verdade de Farias, Cascais. Consultada em 19 de março de 2010.

11 Sem grifos no original.

classe já em decadência que é a classe burguesa. Por isso ela se apega às ideias formais como “tabu estético” de vanguardismo (Carta de Cláudio Santoro a Fernando Lopes-Graça. Fazenda, 08 de setembro de 1949).¹²

Era inevitável que neste processo de rupturas e engajamentos estéticos, Santoro negasse sua produção musical anterior e passasse a considerar a música serial dodecafônica como o resultado de “camadas sociais que não mais se desenvolvem”. Partidário agora de uma perspectiva com nuances claramente nacionalistas, pelo menos em termos de argumentação filosófica, mas ainda distante daquela praticada pela geração de Camargo Guarnieri em termos estilísticos, Santoro manteve-se inicialmente isolado em sua nova trajetória sem contar com o apoio de seus colegas do Música Viva e tampouco com os compositores nacionalistas, estes mais por razões políticas do que estéticas verdadeiramente.¹³ Restava-lhe, assim, a interlocução com o colega português, militante do Partido Comunista, adepto de uma música arraigada nas manifestações populares, mas também divergente do nacionalismo hegemônico de seu país. Claudio Santoro, provavelmente, se sentia atraído pela música de Lopes-Graça naquilo que ela trazia de transgressivo, como bem observado por CARVALHO (2006) em sua crítica à obra *Malhão* (1941) de Lopes-Graça:

[...] quando ouvimos *Malhão* percebemos que há ali uma alegria popular que é ameaçadora. Há qualquer coisa de transgressivo nessa alegria, algo que incomoda ou pode incomodar o bom burguês sentado na plateia. Não se trata de

12 Em 1949, de volta ao Brasil e sem emprego fixo, Cláudio Santoro passou a residir na fazenda do sogro, no interior de São Paulo. Correspondência localizada no Espólio Lopes-Graça, no Museu da Música Portuguesa, Casa Verdade de Farias, Cascais. Consultada em 20 de março de 2010.

13 Na mesma carta de 08 de setembro de 1949, Santoro desabafa com Lopes-Graça que o crítico musical Eurico Nogueira França o acusou de ter mudado de orientação estética por ordens de Moscou.

explorar efeitos grandiosos, de fazer coisas bonitas ou agradáveis com esse material popular, mas sim de procurar o que nele há de energia expressiva e, muitas vezes, também energia transgressiva (p.120).

Enquanto Cláudio Santoro e Lopes-Graça construíam suas respostas estéticas no diálogo entre uma militância política ativa e a música do povo, o colega Guerra-Peixe empenhava-se no projeto de conciliação da técnica do-decafônica com elementos da cultura popular, o qual vinha desenvolvendo desde 1947, como veremos oportunamente.¹⁴

E foi neste ambiente de buscas, incertezas e rupturas que nos deparamos com os compositores tentando definir em palavras os múltiplos diálogos culturais que vinham problematizando no âmbito da criação musical.

TRANSFIGURAÇÕES

Ainda na carta de 08 de setembro de 1949 enviada a Lopes-Graça, Cláudio Santoro discorda da *transfiguração* que Guerra-Peixe realizava ao buscar conciliar a técnica dodecafônica com a música popular:

Só não quer ver o problema o Koellreutter, com quem tive uma discussãozinha [...]. Mas ele acha que se pode transfigurar a música fazendo obra revolucionária e até música tonal em dó maior com a técnica dos 12 sons [...]. Bem, creio isso adiantar pouco. Crê que se pode ser formalista escrevendo em qualquer técnica. De acordo, mas esta separação de técnica de conteúdo é que não estou de acordo com ele. A *transfiguração* da música folclórica como pretende o Guerra-Peixe (conforme palavras do KOELL) dentro da técnica dos 12 sons, para mim é um formalismo como o emprego do folclore de uma maneira “direitinha” dentro do tonalismo e dos tratados de D’Indy, como pretendem famosos

14 Sobre o assunto, ver ASSIS, 2011.

músicos patricios [...]. Não se trata de *transfigurar* nada, trata-se na minha franca opinião, de criar algo novo inspirado nos sentimentos, nos anseios da classe proletária [...]¹⁵.

A ideia de transfiguração da cultura popular na música erudita era defendida por Mário de Andrade no final dos anos 1920, em prol de um projeto construtivo cujo objetivo era a formação de uma identidade nacional (NAVES, 2011). Isso fica evidente quando em carta a Camargo Guarnieri, de 13 de agosto de 1934, Mário de Andrade advertia o seu jovem discípulo que “o papel do artista criador não é figurar uma nacionalidade, mas *transfigurá-la*, de maneira a sintetizar na obra dele o que na pátria está disperso” (ANDRADE apud CAVAZZOTTI, 1999, p.9).¹⁶

A crítica de Cláudio Santoro ao processo de transfiguração de Guerra-Peixe apontava o risco de o conteúdo expressivo da música popular ser aprisionado pelo formalismo dodecafônico ou, nas palavras de Lopes-Graça, a “ação disciplinadora da técnica dodecafônica (a sua principal virtude)” jamais poderia se sobrepor à verdadeira essência da música brasileira (LOPES-GRAÇA apud ARAÚJO, 1952, p. 6). Todavia, o que Santoro talvez não conseguisse perceber é que a operação desenvolvida por Guerra-Peixe subvertia esta lógica hierarquizante e colonizante enraizada na cultura brasileira, na qual o elemento autóctone era submetido à técnica estrangeira. Neste sentido, as experiências de Guerra-Peixe se aproximavam do pensamento de Lopes-Graça naquilo que tange a incorporação e flexibilização da técnica às musicalidades culturalmente construídas.¹⁷

Dentre as estratégias composicionais de Guerra-Peixe para transfigurar a técnica dodecafônica, estavam o uso de séries simétricas e de sequências rítmicas, como nos deixam ver os excertos a seguir, extraídos da carta de

15 Sem grifos no original.

16 Sem grifo no original.

17 Importante destacar que a ortodoxia dodecafônica nunca foi uma máxima para os compositores do Grupo Música Viva.

Guerra-Peixe a Curt Lange, datada de 24 de março de 1947 ¹⁸:

Sôbre o trabalho nas séries de doze sons. Deve ficar esclarecido que desde a *Música para piano* (1945) tenho trabalhado somente com séries simétricas [...]. Na *Música para piano* a série é composta de jeito que a segunda metade (os seis últimos sons) é a reprodução da primeira - havendo, ainda, uma inversão de intervalos:



Figura 2: Série simétrica

No *Trio* [1945] de cordas a série obedece à mesma organização exposta acima; mas com a reprodução no retrógrado:



Figura 3: Série simétrica com retrogradação

Nas *Três Peças para Guitarra* a série está super-concentrada:

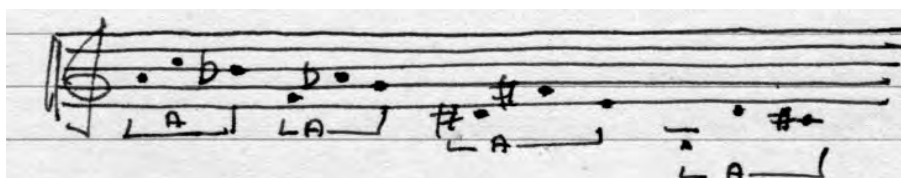


Figura 4: Série-síntese

18 Carta localizada no Acervo Curt Lange. Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte. Brasil.

Desde a *Música para piano* até o *Pequeno Duo* para violino e violoncelo (1946) tenho feito da série *não transportada*, uma espécie de “tonalidade” - conservando-a (sem transportes) na melodia principal ou no contraponto, embora resguardando a liberdade que os impulsos criados exigem em cada momento.

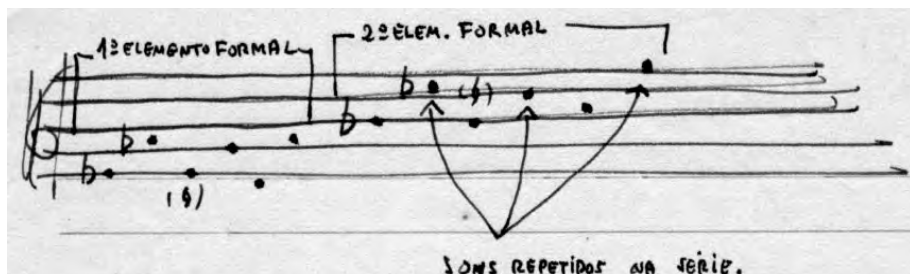


Figura 5: Série tonalidade

Na *Peça para Dois Minutos*, para piano, a série é... de dez sons. Levo em conta mais o elemento formal (com características nacionais) do que a técnica schoenbergueana, propriamente:

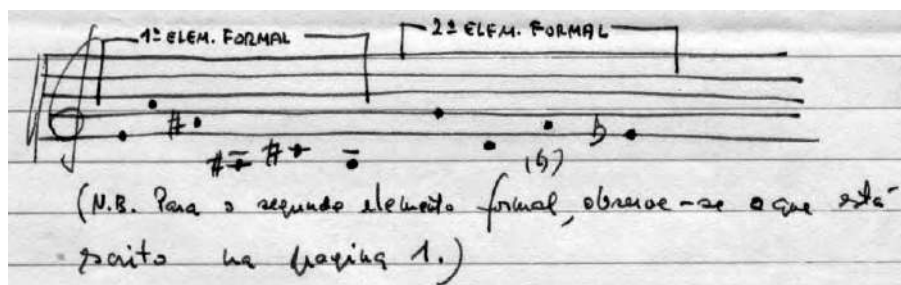


Figura 6 : Série de 10 sons

Estes pequenos excertos ilustram a construção de um sistema próprio de composição onde o rigor e o formalismo da técnica dodecafônica se flexibilizam no plano melódico, deixando transparecer o nosso “sentir musical”. Da mesma forma, era preciso tornar a fatura rítmica mais acessível visando garantir a comunicação com o público de seu tempo:

Sobre a rítmica nos 12 sons [...], este é um ponto fraco que venho apontando, mas que meus colegas e amigos parecem

discordar. O que me atrapalhou até agora foi o preconceito de evitar seqüências, principalmente rítmicas [...]. A partir do *Duo para flauta e violino* (ou seja, a partir de 1947) a rítmica começa a tomar estabilidade [...]. Existem, porém, muitas seqüências rítmicas e melódicas [...]. Os compositores atonalistas, parecem, ainda não repararam que as músicas populares das sociedades de hoje são mais ritmadas (swing, samba, tango, rumba, conga, quaracha, valsas mexicanas, para falar especialmente das Américas) do que as das épocas anteriores. Ora, se os povos sentem tanto o fator rítmico, por que nossa música não há de refletir este sentimento? (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de Maio de 1947).¹⁹

Assim, transfigurar a técnica dodecafônica imprimindo-lhe uma cor nacional foi a forma encontrada por Guerra-Peixe para expressar-se junto à multiplicidade de seu meio e promover uma solução satisfatória para a recepção de suas obras. Em um espectro mais alargado, é propícia uma analogia entre o projeto de Guerra-Peixe com aquilo que Darcy Ribeiro denominou, nos anos 1995, de transfiguração étnica, uma espécie de descaracterização cultural do elemento estrangeiro forçando-o a se inventar numa nova etnicidade ou, no caso em tela, numa nova sonoridade.

Mais uma vez retorno a Mozart de Araújo, desta vez à carta de Setembro de 1951, na qual ele faz menção ao “alento” que a publicação da *Conversa com Lopes-Graça* trouxe “ao espírito dos compositores jovens do Brasil”, empenhados em “dar relevo histórico e estético” ao movimento musical iniciado por Mário de Andrade. Mozart de Araújo se refere aqui, especialmente, a Guerra-Peixe com quem já havia trocado impressões sobre os livros de Fernando Lopes-Graça que circulavam no Brasil. Em carta a Mozart de Araújo, em Março de 1950, Guerra-Peixe comenta com entusiasmo que Lopes-Graça parecia ser “o Mário das bandas de lá” (GUERRA-PEIXE, 1950, p. 1).

19 Carta localizada no Acervo Curt Lange. Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte. Brasil.

O diálogo de Lopes-Graça com os músicos brasileiros não se dirigiu a um grupo específico de compositores, ao contrário, era de seu interesse que a rede de sociabilidade com o Brasil fosse a mais ampla possível, uma vez que sua situação profissional e econômica em Portugal era de grande incerteza, visto seu diploma ter sido cassado em 1954 e, desde então, estar impedido de lecionar. O desejo de se estabelecer no Brasil é tema recorrente na documentação epistolar dirigida ao Brasil a partir de 1954, mas sua ida ao país só foi concretizada em 1958, em forma de uma turnê por diversas capitais brasileiras, apresentando-se em recitais, proferindo palestras, participando de gravações e outras atividades organizadas pelos compositores e por músicos locais. Sua viagem foi subsidiada pelo governo brasileiro durante a gestão de Clóvis Salgado como ministro da Educação e Cultura. Naquele ano, em 1958, Camargo Guarnieri era assessor técnico do Ministério para assuntos relacionados à música, o que facilitou a obtenção do apoio financeiro para custear as viagens e as despesas de Lopes-Graça no país.

Ao chegar ao Brasil, Lopes-Graça organizou um dossiê contendo entrevistas com alguns compositores brasileiros e publicado, posteriormente, sob o título *Inquérito aos Compositores Brasileiros*.²⁰ Na epígrafe da entrevista com Camargo Guarnieri, Lopes-Graça faz menção ao trabalho de transfiguração deste compositor associando o termo com o estado de depuração.²¹ Segundo o músico português, obras musicais de Guarnieri como os *Ponteios* para piano,

20 Este documento consiste em uma mesma entrevista realizada com 6 compositores brasileiros: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Luiz Cosme (1908 – 1965) todas elas publicadas na *Gazeta Musical e de Todas as Artes* de Lisboa entre outubro-novembro de 1958 e março de 1959.

21 Antes, em 1956, o musicólogo brasileiro Luiz Heitor Corrêa de Azevedo havia incluído no seu livro *150 Anos de Música no Brasil*, um capítulo sobre “A Transfiguração da Música Brasileira na obra de Camargo Guarnieri”, evidenciando, justamente, a preconização andradiana que revestia suas obras. É provável que Lopes-Graça tenha tido acesso a este texto, levando-o a reempregar e reinterpretar a expressão transfiguração no referido Inquérito.

os *Quartetos*, os *Concertos* de violino e de piano, dentre outras, se afirmam como “arauto de um brasileiro essencial, depurado, transfigurado [...], que, da música nativa retém apenas os giros melódicos, as sugestões rítmicas, a expressão e o aroma [...]”. Mais adiante reitera que na produção de Guarnieri o “processo de depuramento, de transfiguração da música brasileira atinge a altura das criações perfeitamente amadurecidas de qualquer das escolas nacionais contemporâneas já consagradas universalmente” (LOPES-GRAÇA, 1959, p. 250).

Vemos, portanto, dois casos em que a palavra transfiguração ganha sentidos diferentes: no primeiro, ela é utilizada por Santoro para criticar o trabalho de etnicidade popular da técnica dodecafônica desenvolvido por Guerra-Peixe e, no segundo e advindo de um projeto identitário para a nação, ela é traduzida por Lopes-Graça como depuração da música popular brasileira. Devemos compreender tal leitura de Lopes-Graça levando em conta o aspecto da “rusticidade” que constituía, segundo sua perspectiva, o universo cultural camponês português e cujas práticas musicais eram denominadas por ele e seus contemporâneos como música rústica: “É claro que quando falo em música popular me refiro à música rústica, à música anônima cantada e dançada pela gente dos nossos campos e aldeias” (LOPES-GRAÇA, 1947, p. 51). Assim, no processo de apropriação e transfiguração dos elementos da música do povo, era necessário purgar ou depurar sua rusticidade guardando apenas aquilo que lhe é essencial, daí a expressão “nacionalismo essencial” forjada por ele para nomear sua estética musical. Segundo CARVALHO (2006), Lopes-Graça adotou em suas composições um método crítico ao trabalhar sobre o material musical popular buscando uma atitude de problematização, uma espécie de equilíbrio entre identificação e estranhamento, estimulando, também do lado da recepção, uma atitude crítica.

HIBRIDISMOS

Se na interpretação do compositor português a transfiguração realizada por Guarnieri era digna de admiração, esta não se observa quando seu entrevistado, Camargo Guarnieri, lança mão do termo hibridismo

para criticar o uso de elementos alheios à sua cultura por parte de alguns compositores brasileiros. Para ele, todo compositor é antes de mais nada um ser social condicionado a fatores de seu tempo, de seu meio e de sua raça e, portanto, eliminar estes fatores de suas obras substituindo-os por “estímulos alienígenas dos quais o compositor não participou como ser humano, é produzir obra híbrida e artificial” (GUARNIERI apud LOPES-GRAÇA, 1959, p. 250).

Na mesma senda, Guerra-Peixe requisita o termo hibridismo em analogia à desordem, ao artificial e ao infértil. No referido *Inquérito*, ao ser indagado sobre as tendências e correntes da música brasileira contemporânea, Guerra-Peixe responde de maneira enfática que:

Não temos grande número de bons compositores. Meia dúzia, no máximo. Mesmo assim, porém, estes – pretendendo, cada qual isoladamente, que sua obra venha traduzir o sentir musical brasileiro – misturam elementos do choro [...], que é de fundo tipicamente tonal, com os dos cantares nordestinos de base modal, resultando disso num *hibridismo melo-harmônico* sem qualquer relação justificável entre tais valores aproveitados [...]. Fora disso, há gente que aproveita temas folclóricos ou os imita, enfeitando-os com ingredientes cosmopolitas, temperando, assim, o sarapatel da música brasileira, no suposto de que essa *desordem é fertilidade* (Guerra-Peixe apud Lopes-Graça, 1958, p. 185).²²

Tanto Camargo Guarnieri quanto Guerra-Peixe utilizam a palavra hibridismo num sentido de *Hybris* cujo significado, do grego, corresponde à falta de medida, ao descontrole, à desordem. Na simbologia mitológica, os híbridos são representados por seres disformes como sereias, esfinges, centauros, figuras animalizadas ou humanizadas que denotam anormalidades ou

22 Sem grifos no original.

deformidades²³ (MENESES, 2020, p.3). Guerra-Peixe vai além ao requisitar o sentido biológico do híbrido, associando-a à infertilidade.²⁴ Autores lidos por ele durante os anos 1940 e 1950 como Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Arthur Ramos, problematizaram os significados implícitos no termo hibridação ao elegerem-no metáfora dos trânsitos culturais assistidos no país. Nessa discussão teórica, uma das restrições à utilização ampla do termo como metáfora das misturas de cultura era justamente a dificuldade de lidar com o antagonismo implícito no seu conceito de origem biológica: o híbrido enquanto resultado de cruzamentos biológicos pode sim representar metaforicamente encontros, trocas e misturas culturais, mas a sua natureza infértil contradiz, em si, o caráter dinâmico próprio dos fenômenos culturais. A resposta para esse impasse epistemológico veio somente na virada do século XX para o XXI, através, justamente, da valorização do aspecto contraditório e antagônico contido no próprio conceito. Nestor Canclini apontará que “uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado” (CANCLINI, apud RIOS FILHO, 2008, p. 27). Ou, ainda, na síntese de BHABHA (1994), é justamente no espaço contraditório e ambivalente de uma realidade social híbrida que as manifestações culturais são construídas.

23 Outro correlato culturalmente mais próximo da perspectiva de Guarnieri são os discursos teóricos do final do século XIX e início do século XX voltados às culturas híbridas em sociedades colonizadas. Dentre as alternativas apresentadas pelos teóricos daquela época estão as “políticas de branqueamento” que visavam o aperfeiçoamento da raça através da “mistura sequencial com uma cultura original (ou pura) até dela se aproximar” (MENESES, 2020, p.5).

24 Nas Ciências Biológicas, hibridação é o cruzamento de dois indivíduos de raças ou espécies diferentes. O exemplo mais comum é das espécies cavalar, originando um híbrido com vigor físico, porém infértil (o burro). Se por um lado, o animal híbrido é dotado de maior força física, de maior longevidade e até mesmo apresenta crescimento mais rápido, por outro, ele não se reproduz (MENESES, 2020).

Desse modo, o significado de hibridismo adotado tanto por Guarnieri como por Guerra-Peixe não se distingue, de fato, daquele imputado ao termo transfiguração por Santoro e Lopes-Graça. Ambos eram empregados para criticar ou, por vezes, valorizar determinada conduta estética que visava, em última análise, superar o velho e inventar o novo através da mistura (e não da exclusão), e em consonância com as interpretações da realidade brasileira apresentadas pelos intelectuais da cultura. Seja como for, este jogo ambíguo de metáforas e de construção de sentidos evidencia o posicionamento crítico desses compositores diante das questões ideológicas de seu tempo e nos revela, por outro lado, uma forma sutil de legitimação de suas escolhas estéticas. Muito embora tais escolhas se revelassem estilisticamente antagônicas, elas denotavam, simbolicamente, o encontro de culturas representativo da sociedade brasileira. Como sintetiza Mário Vieira de Carvalho (2011), “uma coisa é o conceito e sua justificação ideológica; outra coisa, o campo de contradições e de tensões dialéticas em que ele se concretiza na prática” (p.59).

CONCLUSÃO

Se as contradições e as tensões dialéticas são hoje interpretadas como algo indissociável dos encontros (inter) e (trans) culturais, na visão dos compositores aqui analisados era preciso apaziguá-las ou conciliá-las no plano da criação musical. Em um contexto ainda fortemente marcado pela hegemonia da música nacionalista, mas, ao mesmo tempo, permeado pelos movimentos latino-americanos de música contemporânea que passaram a ter grande expressão a partir dos anos 1940, as experiências individuais de transfiguração e hibridismos por parte dos compositores brasileiros tinham como objetivo comum responder uma antiga questão: criar uma música universal a partir do nacional/local. Esta era a base do projeto andradiano para a música brasileira e que, nos anos 1950, se viu reverberada no trabalho artístico e teórico de Lopes-Graça que circulava no Brasil:

[...] há de facto no nosso folclore musical riquezas insuspeitadas capazes de, quando inteligentemente

aproveitadas, conduzirem-nos à criação de uma verdadeira música nacional. A questão é sabermos-nos servir da nossa música popular apenas como uma fonte de ideias, como um método e uma disciplina para a consecução de uma linguagem e de um pensamento musicais autônomos, evitando cair no puro folclorismo, que nunca poderá constituir o ideal último de uma arte superior²⁵ (LOPES-GRAÇA apud ARAÚJO, 1951, p. 6).

Neste sentido, a receptividade das ideias de Lopes-Graça e o fortalecimento do trânsito cultural entre ele e a música brasileira nos anos de 1950 se deu, de um lado, pelo desejo dos músicos brasileiros em eleger, ainda que inconscientemente, um novo referencial estético e intelectual assim como fora Mário de Andrade durante a década de 1930 e Hans-Joachim Koellreutter na década de 1940, e, de outro, o vislumbre de uma oportunidade para Lopes-Graça instalar-se no país irmão pelo menos enquanto sobrevivesse a ditadura em Portugal. Não podemos ignorar ainda o fato de que o que acontecia no Brasil era para o músico português, um argumento para rever atitudes e posições enquanto artista. O dinamismo das atividades musicais no Brasil ajudou Lopes-Graça a definir e avaliar, à maneira de um espelho, os contornos da prática musical portuguesa (CASCUDO, 1999).

As experiências ou misturas musicais problematizadas por estes compositores em suas obras e reafirmadas em seus discursos buscavam corresponder, ainda, a três critérios: construção de uma identidade artística pessoal; comunicação com o público; e “o ideal último de uma arte superior”. No caso específico de Guerra-Peixe, sua aposta foi no projeto da cor

25 O desenvolvimento de um pensamento musical autônomo baseado no folclore ao qual Lopes-Graça se refere corresponde ao que Mário de Andrade idealizou como terceira etapa do percurso que os compositores brasileiros deveriam necessariamente atingir, a fase da “inconsciência nacional” (ANDRADE, 1972).

nacional e que consistiu em transfigurar a técnica dodecafônica utilizando-se de contornos melódicos da música popular, ainda que no plano sonoro tais referências resultassem, muitas vezes, de uma maneira subliminar. Todavia, quanto mais a balança pendia para a comunicabilidade, mais nacionalizante suas experiências iam se tornando: “O mais interessante é que já estão vendendo “nacionalismo” em demasia na minha música. Não é nada disso [...]. Vejo que preciso começar de novo, e deixar de lado estas ideias de “cor” nacional, assim como a tal de simplificação” (GUERRA-PEIXE, 1947, p.1). Como num experimento alquímico, Guerra-Peixe ia testando e dosando sons, cores, sotaques, conceitos e musicalidades, num diálogo dinâmico com seu tempo e retroalimentado pela recepção de suas obras. Isso nos permite inferir que sua busca pelo universal nunca deixou de passar pelo local, assim como ocorreu com os adeptos da corrente nacionalista e mesmo Cláudio Santoro, que optou, naquele momento, por expressar a voz do proletariado em meio à polifonia da cultura brasileira.

Restava, então, atribuir um sentido cultural compartilhado àquilo que vinha sendo praticado no plano criativo, (re)inventando palavras e significados.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Mozart. Conversa com Fernando Lopes-Graça. In *Gazeta Musical*. Lisboa, Ano 2, p.b6-7. Abril. 1952.

ASSIS, Ana Claudia. Fernando Lopes-Graça: Espelho de um Tempo. In: *Revista Estudio*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Volume 2, Número 3. p.b57-62. 2011.

_____ e Godoi, R. O Boletim Latino Americano de Música VI (1946): entre linhas, músicas e ideias. *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/3935/public/3935-14081-2-PB.pdf. Acesso em: 23

Dez. 2024.

Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). São Paulo: Editora Annablume, 2014.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Campo das Letras, 2006.

A Música entre a confrontação e o diálogo interculturais. In *Música/Musicologia y Colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011. p.41-69.

CASCUDO, Teresa. Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira. *Congresso Internacional Brasil-Europa 500 Anos*. Colônia (GE) 3 a 7 de setembro de 1999. <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM66-01.htm>. Acesso 30 Dez. 2024.

CAVAZOTTI, André. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento.

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/ACAVAZOT.PDF. Acesso em: 28 de Dez. 2024.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Inquérito aos Compositores Brasileiros. Lisboa: *A Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n.96, p.250, mar. 1959.

KATER C. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*.

São Paulo: Atravez/Musa, 2001.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Apontamento sobre a canção popular da Beira-Baixa. *Seara Nova*. Lisboa, Ano XXVI, p. 51-54, 1947.

MENESES, José Newton C. Hibridismo: um tropo enganoso e a história do uso de uma metáfora. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. Vol. 7. Belém, maio de 2020, p. 3-13.

MOYA, Fernanda Nunes. Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. *FACES DA HISTÓRIA*, Assis – S.P., v.2, n.1, p. 17-37, jan.-jun., 2015.

NAVES, Santuza Cambraia. A estreita correlação entre a música e as questões culturais, sociais e políticas. *Revista on line do Instituto Humanitas Unisino*. Ano XI, n.380, Novembro de 2011. Acesso em: 06 Jan., 2025.

http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4196&secao=380

RIOS FILHO, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. Pelotas: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, nº3, p.27-57, 2010.

Correspondência:

ARAÚJO, Mozart. Carta a Fernando Lopes-Graça. Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1951. Espólio Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Casa Verdade de Farias, Cascais. Portugal.

GUERRA-PEIXE, Carta a Curt Lange. Rio de Janeiro, 24 de março de 1947. Acervo Curt Lange. Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte. Brasil.

GUERRA-PEIXE, Carta a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947. Acervo Curt Lange. Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte. Brasil.

GUERRA-PEIXE, César. Carta a Mozart de Araújo. Recife, 08 de março de 1950. Acervo Mozart de Araújo, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

SANTORO, Cláudio. Carta a Fernando Lopes-Graça. Paris, 02 de agosto de 1948. Espólio Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Casa Verdade de Farias, Cascais. Portugal.

SANTORO, Cláudio. Carta a Fernando Lopes-Graça. Fazenda, 08 de setembro de 1949. Espólio Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Casa Verdade de Farias, Cascais. Portugal.

Desenhos em movimento: reverberações das lutas de libertação e independências africanas na imprensa militante brasileira (anos 1970)

Mélanie Toulboat¹

INTRODUÇÃO



Imagem 1: “Guerra na Africa Negra. Dois repórteres de Versus descobrem a Guiné-Bissau”. *Versus*, nº7, dezembro de 1976, p.1 (capa).

1 O Instituto de História Contemporânea da Universidade NOVA de Lisboa é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UID/04209/2025 (DOI: <https://doi.org/10.54499/UID/04209/2025>) e LA/P/0132/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020>).

Embora o contexto político, econômico e social nacional tenha desempenhado um papel preponderante nos periódicos enraizados na oposição ao regime militar brasileiro entre 1964 e 1985, os jornais e as revistas de cunho contestatório também atribuíram grande importância à geopolítica contemporânea de sua publicação, muito além das fronteiras nacionais. Dificilmente isento de intenções políticas, o tratamento do noticiário internacional permitiu criar janelas para o mundo, ao mesmo tempo em que denunciava nas entrelinhas o regime militar brasileiro, alinhado com a política norte-americana no meio da guerra fria, defensor da colonização interna, e cujo autoritarismo foi comparado ao de muitos governos ao redor do mundo² (Toulhoat, 2024).

Se no Brasil as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pelos “anos de chumbo” (Napolitano, 2014), o período coincidiu com o crepúsculo da longa ditadura salazarista do outro lado do Atlântico. A historiografia tradicional e a opinião pública em Portugal têm, por vezes, considerado erroneamente as independências dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) como a consequência lógica da queda do Estado Novo salazarista. Portugal só reconheceu o fim de seu império colonial quando o regime foi derrotado pelos militares do Movimento das Forças Armadas (MFA), após a Revolução dos Cravos do 25 de abril, cujo cinquentenário foi comemorado em 2024. Pelo contrário, a queda da ditadura deve ser vista como o resultado de um enfraquecimento causado pelas guerras de libertação que começaram em 1961 em Angola, 1963 em Guiné-Bissau e 1964 em Moçambique (Santos, 2012; Reis e Oliveira, 2018).

A imprensa brasileira de oposição, nomeadamente caracterizada pela necessidade de obter e fazer circular o maior número possível de informações e notícias, apesar da censura e das restrições sucessivas impostas à liberdade de expressão pelo regime ditatorial, para criticar o colonialismo, o autoritarismo e o imperialismo, se interessou de um lado pelos líderes políticos dos

2 Este trabalho inspira-se da minha tese de doutorado e de algumas reflexões desenvolvidas no meu livro, citado nas referências: *Rire de la dictature, rire sous la dictature. Brésil (1964-1982)*.

países vizinhos do Brasil, especialmente os ditadores. Os jornais e as revistas criticaram também repetidamente as ações dos Estados Unidos da América, parceiro estratégico e apoiante económico e material dos governos ditos de segurança nacional na América Latina. A Guerra do Kippur, em outubro de 1973, a grande vitória diplomática do Presidente egípcio El-Sadate, apesar da sua derrota militar, o primeiro choque do petróleo e as suas consequências no ano 1974, as sucessivas crises no Oriente Médio e as oscilações da política externa dos governos brasileiros foram também objeto de tratamento especial. Neste contexto de circulação transnacional de informações e representações, as lutas anticoloniais e as independências dos PALOP, assim como o 25 de abril em Portugal, proporcionaram um terreno particularmente fértil.

Análises da situação política em Portugal, representações caricaturais e humorísticas de Caetano ou Salazar, grandes reportagens sobre as lutas de libertação, colunas e crónicas gráficas, permitiram às/aos jornalistas e cartoonistas brasileiras/os observar e relatar transformações políticas, sociais, económicas e culturais, pensadas e representadas à escala internacional. Ao mesmo tempo, este conjunto de produções fazia parte de hábeis estratégias de comunicação em tempos de censura acirrada, baseadas em um jogo de espelhos e legendas, para criticar o autoritarismo brasileiro e a visão de mundo ufanista-desenvolvimentista, racista, católica, conquistadora e favorável à colonização interna das terras, promovida pelo regime militar.

Este capítulo propõe cruzar as escalas de pensamento e ir além dos quadros nacionais para interrogar estas interações e circulações de forma renovada. A(s) história(s) dos anos 1970 no espaço transatlântico de língua oficial portuguesa convida(m)-nos a aprofundar o estudo de atrizes e atores, de repertórios de ação, de lugares de convergência, de representações em movimento, assim como a sondar o traçado e o funcionamento de trajetórias circulatorias multidirecionais, do local ao internacional. Destacaremos e analisaremos alguns conteúdos gráficos críticos produzidos neste contexto, especialmente pelo jornal *Opinião*, lançado em 1972 no Rio de Janeiro, e pela revista mensal *Versus*, publicada de 1975 a 1979 em São Paulo, e cuja secção “Afro-latino-América” foi dirigida por importantes jornalistas do Movimento Negro brasileiro.

UMA HISTÓRIA TRANSATLÂNTICA DO ESPAÇO MILITANTE DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA: NA ENCRUZILHADA DAS TEMPORALIDADES E HISTORIOGRAFIAS

O ano de 2024, marcado pelo cinquentenário do 25 de abril em Portugal (Loff e Cardina, 2024), um ano depois do cinquentenário da independência da Guiné-Bissau e antes de efemérides semelhantes nos outros PALOP em 2025 (Cardina, 2023), foi também o sexagésimo aniversário do golpe militar no Brasil. Apesar da quase ausência de reflexões conjuntas sobre estas comemorações, esta transversalidade temporal fornece algumas pistas para o desenvolvimento de uma história cruzada dos anos 1960 e 1970 no espaço transatlântico de língua oficial portuguesa. Segundo o historiador Aldo Marchesi, referindo-se a Sebastian Conrad num artigo recente sobre a historiografia da Guerra Fria na América Latina: “a tarefa não está limitada a apenas trabalhar sobre uma unidade histórica específica, mas sim relacionar as diferentes escalas, que [...] só podem ser compreendidas através desta interação³” (Marchesi, 2017, p. 190). Defensor acérrimo de uma história que deixe de conceber as temporalidades e os espaços como herméticos, Marchesi encoraja-nos a atravessar escalas de pensamento e a ir além dos quadros nacionais para analisar as interações de uma forma renovada. Por outro lado, parece cada vez mais nítido que a consideração das “dimensões internacional, transnacional e global⁴” (Lopes e Barros, 2020) na compreensão dos mecanismos anticoloniais permitirá considerar estes fenómenos na sua complexidade, e na intersecção de lógicas, espaços, práticas e culturas políticas.

3 Tradução da autora. Versão original: “La tarea no se restringe a trabajar sobre una unidad histórica específica, sino a interrelacionar las diferentes escalas, que van desde lo más general a lo más particular, y solo pueden ser entendidas a través de dicha interacción.”

4 Tradução da autora. Versão original: “International, Transnational, and Global Dimensions”.

Na segunda metade da década de 1970, no Brasil, a imprensa de oposição começou a imaginar e elaborar um futuro alternativo para o país, diante de uma certa perda de fôlego do modelo de nação imposto pelo regime militar a partir de 1964. O período foi marcado pela crise econômica, pelos avanços eleitorais do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e por grandes divergências internas sobre os caminhos da abertura política. As várias formas de humor gráfico, nomeadamente os cartuns, as caricaturas e as histórias em quadrinhos, desempenharam um papel importante na criação de um “novo imaginário nacional”, em contraponto ao discurso oficial promovido pelo regime (Toulhoat, 2020; Benítez Trinidad e Toulhoat, 2024). O periódico mensal *Versus*, publicado entre 1975 e 1979 em São Paulo, contribuiu a desenvolver e disseminar a visão de um Brasil profunda e historicamente latino-americano, solidário e terceiro mundista, em oposição à imagem de um país ocidental, cristão e alinhado com a política dos EUA no auge da Guerra Fria.

Considerado obsoleto a partir dos anos 80, e depois progressivamente abandonado na década seguinte, o conceito de Terceiro Mundo tem sido objeto de releituras que ultrapassam a simples dimensão geográfica ou geopolítica. Nos últimos anos, assistiu-se a um importante relançamento historiográfico. O historiador argentino Martín Bergel traça a evolução de um conceito muito utilizado entre os anos 50 e 70 – um período marcado pela Guerra Fria, pelas descolonizações no continente africano e pelas crescentes desigualdades – mas cujas origens remontam, na verdade, ao início do século XX (Bergel, 2019). A noção, “formidável reservatório de imagens e histórias ligadas a possíveis redensões futuras” (Bergel, 2019, p. 131), se foi amplamente utilizada pelos peritos em ajuda ao desenvolvimento, serviu também como um “horizonte de expectativas” (Koselleck, 1993) carregado de significados anti-imperialistas (Parrott e Atwood Lawrence, 2022) e catalisador de esperanças de emancipação. Analisando o contexto da Guerra Fria a partir da perspectiva das relações Sul-Sul, a obra colectiva *Latin America and the Global Cold War* (Field Jr., Krepp e Pettinà, 2020) sugere também algumas formas muito interessantes de examinar o lugar da América Latina no Terceiro Mundo.

Para compreender o impacto que o imaginário combativo e criativo analisado por Bergel teve nos sectores progressistas das sociedades latino-americanas e, em particular, na imprensa enraizada na oposição democrática durante a ditadura brasileira, é essencial considerar a disseminação generalizada das ideias anticoloniais e terceiro-mundistas no Brasil dos anos 1960 (Albuquerque, 2011), bem como a ascensão da teologia da libertação na América Latina. A partir do final da década de 1950, vários bispos católicos brasileiros, entre os quais Dom Hélder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife de 1964 a 1985, envolveram-se na luta contra as desigualdades sociais nas suas dioceses do Nordeste. Inúmeras iniciativas foram lançadas no início da década de 1960 junto às classes mais desfavorecidas, configurando uma “práxis católica progressista” (Godoy, 2020) que foi rapidamente encorajada pelo Estado brasileiro, através do apoio do presidente Jânio Quadros ao Movimento de Educação de Base, criado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) em 1961. Embora essa dinâmica tenha sido em grande parte interrompida pelo golpe militar de 1964 e pela instauração da ditadura, ela alimentou importantes setores progressistas da sociedade civil envolvidos na oposição democrática e clandestina.

A publicação *Versus*, inspirada nas grandes epopeias da América Latina, reflete em grande parte os interesses de seu criador, o jornalista Marcos Faerman. Oscilando inicialmente entre bimestral e trimestral, e depois mensal a partir de março de 1977, *Versus* teve uma tiragem de 12 mil exemplares em 1975, e chegou a ultrapassar 35 mil exemplares, cobrindo Porto Alegre, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. O jovem repórter Faerman ingressou no Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1964 e assumiu importantes responsabilidades no Partido Operário Comunista (POC) a partir de 1968. Trabalhou para vários periódicos, foi preso em diversas ocasiões e afastou-se da militância partidária direta no início dos anos 70, para desenvolver o seu trabalho como jornalista empenhado na imprensa independente e de oposição. O design gráfico de *Versus*, totalmente original e inovador, inspirava-se não só na cultura popular brasileira e nos mitos fundadores da América Latina, mas também nas convicções maioritariamente terceiro-mundistas da sua equipa editorial. Segundo o

ex-editor Omar de Barros Filho, Faerman desenvolvia uma inspiradora relação intelectual com o escritor e jornalista uruguaio Eduardo Galeano, que foi correspondente regular do *Versus* a partir do seu exílio em Espanha em 1976, depois de ter colaborado com outros títulos da imprensa independente brasileira.

Nos primeiros anos, um dos principais desafios da equipa editorial foi a formulação de uma definição crítica e complexa da América Latina como espaço cultural, geográfico e político que transcende os quadros nacionais de ação e pensamento (Araujo, 2001). O objetivo era definir os contornos de uma identidade coletiva caracterizada por uma essência resiliente, nascida de séculos de luta contra a violência colonial extrema e os golpes da dominação neocolonial. *Versus* publicou uma série de histórias de ficção empenhadas, grandes reportagens que denunciavam regimes ditatoriais em todo o continente e afora, assim como ensaios de alguns dos principais intelectuais da época. A utilização do humor gráfico, e principalmente de histórias em quadrinhos, foi muitas vezes um instrumento importante na criação simbólica deste vasto espaço físico e mental transfronteiriço e transnacional, atravessado por muitos movimentos intelectuais, militantes e artísticos.

Do seu lado, a equipa gráfica do jornal *Opinião*, representada em particular por Cássio Loredano, especializou-se em caricaturas e retratos satíricos, com diferentes graus de simpatia, de Juan e Isabel Perón, Hugo Banzer, Alfredo Stroessner, Salvador Allende e Augusto Pinochet. A publicação nasceu de uma colaboração entre o empresário e industrial Fernando Gasparian, e o jornalista Raimundo Pereira, antigo editor da revista *Realidade*. O primeiro número foi publicado em novembro de 1972 no Rio de Janeiro, por uma equipe de redação muito masculina, marcada por uma grande diversidade ideológica – enraizada na oposição – e que pretendia ser um catalisador do pensamento crítico durante a ditadura. Impresso em formato tabloide, cujas dimensões práticas o tornam particularmente confortável para os leitores, o título tinha normalmente 24 páginas, exceto em caso de censura excessiva que cortava o conteúdo sem possibilidade de substituição. As tiragens oscilavam entre os 30.000 e os 10.000 exemplares nos períodos mais difíceis. O primeiro número revelou um projeto gráfico que privilegiava os cartuns e as caricaturas, numa

composição elegante proposta por uma equipa artística de renome. Desde o número experimental de 23 de outubro de 1972, *Opinião* afirmou a sua independência em relação a organizações político-partidárias, apelando a uma interpretação crítica e honesta dos factos, à defesa das liberdades fundamentais e a um tratamento exaustivo da atualidade nacional e internacional. As extensas páginas internacionais incluíam a edição brasileira do diário francês *Le Monde*, bem como traduções de artigos da imprensa norte-americana e britânica.

OPINIÃO: NOTIFICAR “O FIM DA NOITE SALAZARISTA” E DENUNCIAR A DITADURA BRASILEIRA

Com a morte do ditador português António de Oliveira Salazar, em 27 de julho de 1970, e sua substituição por Marcelo Caetano como chefe do Estado Novo, surgiu um novo campo de atuação na imprensa satírica brasileira, à medida que o regime salazarista chegava gradualmente ao fim. *Opinião* comentou e analisou o impacto da Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974 e, em 6 de maio, publicou uma caricatura vitriólica do ex-ditador desenhada por Cássio Loredano em uma página intitulada “O fim da ditadura salazarista” (*Opinião*, nº78, 06/05/1974, p. 3).



Imagem 2: : “Oliveira Salazar”, por Cássio Loredano. *Opinião*, nº78, 06/05/1974, p.3

O retrato incriminatório acentuava o rosto sombrio e deformado do ditador, quase animalesco. A composição era separada pela longa linha vertical do nariz que dividia o rosto em dois, enquanto as orelhas pontiagudas, as sobrancelhas grossas e os olhos escuros, enrugados e sinistros, contribuíam grandemente para a morbidez do retrato. A postura, a gravata e o colarinho branco faziam lembrar certas fotografias oficiais do homem que governou o Estado Novo com mão de ferro durante décadas. Loredano oferecia assim a visão de uma cabeça angulosa e aterradora, espelho apavorante do regime derrubado alguns dias antes da publicação do desenho. Esta associação do salazarismo deposto com o homem que foi o seu rosto até a sua morte em julho de 1970 é particularmente interessante no contexto brasileiro de produção e publicação do desenho: permitia denunciar o ditador e o regime portugueses, assim como os regimes autoritários em geral, extremamente personificados.

Autor de inúmeros desenhos que apareciam frequentemente nas capas do semanário, o jovem artista, membro da equipa desde o primeiro número, trabalhava a tinta da China preta ou a lápis sobre papel branco, acrescentando por vezes preenchimentos cinzentos. Caricaturista ímpar, conseguiu a proeza de possibilitar a identificação instantânea de pessoas cujas aparências, personalidades e comportamentos eram ridicularizados, desconstruindo linhas e alterando proporções, mas conservando certos elementos físicos ou acessórios característicos. Juntamente com os seus colegas Sabát e Trimano, Loredano foi responsável pela criação de uma riquíssima galeria de retratos, constituída por desenhos centrados no carácter dos indivíduos, que se tornaram personagens compostas, meio burlescas, meio realistas. Ao revelar deliberadamente suas simpatias e pontos de vista, o cartunista levou ao auge o poder sintético da caricatura.

Nascido sob a censura preventiva, o *Opinião* viu um censor chegar às suas instalações logo no oitavo número, publicado a 25 de dezembro de 1972. Todos os ex-membros da redação testemunharam as dificuldades enfrentadas, mas também o fato de que, como outros periódicos, souberam criar espaços de negociação. Durante o governo de Médici, que durou até 15 de março de 1974, as proibições foram drásticas e levaram a um aumento considerável da carga

de trabalho dos caricaturistas, que se viram obrigados a fornecer mais trabalho para que sobrasse o suficiente para a produção do periódico. Sob a direção de Elifas Andreato, a equipa gráfica da redação desenvolveu neste período uma série de técnicas visuais para contrariar as proibições e torná-las visíveis. Por exemplo, as caixas pretas foram utilizadas pela primeira vez em 19 de fevereiro de 1973, para sublinhar a impossibilidade de substituir todos os conteúdos gráficos e textuais censurados. O levantamento deste processo visual revelou um período de relativa calma entre 31 de dezembro de 1973 e 29 de julho de 1974, durante o qual o *Opinião* publicou apenas duas caixas deste género. Com a chegada de Geisel ao poder, cuja nomeação teve lugar a 15 de março 74 em Brasília, a censura prévia foi retirada a alguns periódicos, mas manteve-se para o *Opinião*, que, no entanto, passou a ter relativa liberdade para tratar de alguns temas que antes eram totalmente proibidos.

A publicação desta caricatura de Salazar surge, portanto, após o 25 de abril em Portugal, e dentro de uma breve janela consecutiva a um período de censura acirrada no Brasil. Esse evento editorial pode ser analisado sob a perspectiva de temporalidades nacionais deslocadas e discrepâncias entre os contextos históricos de Portugal e do Brasil. Isso nos permite analisar as flutuações e as mudanças nos limites impostos às práticas sociais, políticas e ativistas, bem como as interseções e os modos de circulação do humor gráfico dentro e entre os dois contextos. Na mesma sequência, no dia 16 de setembro de 1974, *Opinião* publicou outra caricatura atípica assinada por Loredano, desta vez de Samora Moises Machel, presidente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) desde maio de 1970 (*Opinião*, nº97, 16/09/1974, p.10). Em 1974, cerca de um terço do território de Moçambique foi liberado do domínio colonial português sob seu comando. Machel reuniu-se com o então ministro das Relações Exteriores de Portugal, Mário Soares, em 25 de abril de 1974, e as partes estabeleceram gradualmente as condições e os termos da futura independência do país, em um contexto político em que a FRELIMO se tornou o interlocutor privilegiado. Em 7 de setembro de 1974, os acordos de cessar-fogo foram assinados em Lusaka, Zâmbia, para estabelecer o cronograma do processo e o governo provisório responsável pela

administração do país durante os meses de transição que culminaram com a independência formal de Moçambique em 25 de junho de 1975. Marxista-leninista, líder durante a Guerra de Libertação, era representado com a sua grande barba e o seu clássico boné de combatente revolucionário, debaixo do título “Tensão e descolonização”. A reportagem que acompanhava a imagem, não assinada, começava com um anúncio de uma greve de jornalistas portugueses em apoio aos periódicos suspensos pelo governo. Essa notícia foi um eco direto das ameaças e perigos que pairam sobre a liberdade de imprensa no Brasil, que estava sob severo ataque de um arsenal legal que restringe a liberdade de expressão.



Imagem 3: “Samora Machel líder da FRELIMO”, por Cássio Loredan *Opinião*, nº97, 16/09/1974, p. 10

O restante do documento oferecia uma visão geral da situação em Angola e Moçambique, com base nas seguintes observações: “No plano externo, contudo, pressionado pelas circunstâncias históricas, o novo regime português acelera o processo de descolonização, responsável pela melhoria crescente das relações com os países árabes e africanos” (*Opinião*, nº97, 16/09/1974, p.10).

Além de criticar veementemente o colonialismo português, *Opinião* também protestava desta forma, sempre no âmbito de um sutil jogo de entrelinhas e insinuações, contra um certo ufanismo-desenvolvimentismo da ditadura militar, baseado na defesa da colonização moderna dos espaços interiores do país. Esse conjunto de estratégias críticas por parte do periódico precisa ser analisado no contexto da segunda metade da década de 1970, que viu uma leve flexibilização da censura aplicada a certos jornais, mas foi caracterizada pela manutenção do controle de várias formas. A censura prévia desapareceu oficialmente com o anúncio pelo governo Geisel da décima primeira emenda constitucional em outubro de 1978 (Congresso Nacional, 1978), que decretou, entre outras medidas, a revogação do Ato Institucional 5 e o fim dos controles de pré-publicação, com efeito a partir de janeiro de 1979. O ressurgimento da censura moral e o aumento considerável das pressões econômicas, que já eram fortes no início da década de 1970, contrabalançaram esta tolerância gradual do regime em relação a determinados temas, em um cenário de redefinição do compromisso militante no seio da oposição democrática. As lutas de libertação nacional contra o colonialismo português, assim como as Independências dos PALOP foram, nesta perspectiva, bastante comentadas e analisadas nas páginas, nos textos e nas imagens – muitas vezes de forma indireta – de alguns títulos da imprensa independente brasileira.

VERSUS E “AFRO-LATINO-AMÉRICA”: EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA NEGRA MILITANTE E CONECTADA

Até o início de 1977, a equipe editorial da revista mensal *Versus* publicava regularmente histórias em quadrinhos para acompanhar colunas, en-

saio e outros conteúdos textuais. Também dedicou três edições especiais especificamente à “Nona arte”, em dezembro de 1976, março de 1977 e julho de 1979. Esse modo de narrativa gráfica era um dos suportes preferidos utilizados para a publicação de reportagens que tentavam investigar as origens africanas de certos setores da população brasileira, ou que informavam o público leitor sobre assuntos atuais e história muito contemporânea dos PALOP, então recentemente independentes. Assim, já no início de 1976, o cartunista Luiz Gê desenhou a guerra anticolonial travada quinze anos antes, em quatro páginas sintéticas intituladas “Angola”, imergindo a leitora e o leitor numa história que abolia as fronteiras temporais e que utilizava inúmeras referências à cultura popular norte-americana para representar os invasores, os colonizadores (*Versus*, nº3, 02/1976, p. 25-28). No mesmo período, grandes reportagens destacavam a reflexão e as demandas políticas ligadas às origens da população brasileira e às consequências da colonização europeia para os países africanos, insistindo na universalidade da opressão racial. No início de 1976, o jornalista Vitor Vieira denunciava a segregação espacial e as desigualdades sociais entre brancos/os e negros/os na África do Sul em “Esta é a crônica da África do Sul de algum tempo atrás, A DA SUBMISSÃO” (*Versus*, nº5, 1976, p.42). Nele, analisava a continuidade entre o período colonial e certas formas de exploração contemporâneas.

No final de 1976, a primeira página da sétima edição do *Versus*, visível em introdução deste capítulo, anunciava uma grande reportagem produzida pelos jornalistas Licínio Azevedo e Maria da Paz Rodrigues sobre a luta de libertação nacional na Guiné-Bissau até 1973. Os dois repórteres reproduziram “Quatro relatos da Guiné-Bissau” extraídos de depoimentos orais detalhados colhidos durante sua estada no país (*Versus*, nº7, 12/1976, p. 6). Alguns meses depois, em maio de 1977, o periódico abria as suas páginas ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) então dirigido pelo poeta e homem político Agostinho Neto, que partilhava em “Documentos Africanos” sua análise do regime sanguinário de Mobutu, instalado no poder em 1965 no então Zaire vizinho (*Versus*, nº10, 05/1977, p.36-38). Algumas páginas antes da publicação desse depoimento inédito no Brasil, o jornalista

João Carlos Rodrigues questionava a relação complexa entre “O negro e o cinema brasileiro” (*Versus*, nº10, 05/1977, p.20) e denunciava o uso sistemático de figuras arquetípicas, e a recorrência de personagens ocupando funções subalternas, criminosas ou folclorizadas na tela. No mês seguinte, *Versus* apresentava uma reportagem de cinco páginas sobre o documentário “25”, dedicado à libertação de Moçambique, realizado em 1977 por José Celso Martinez Correa e Celso Luccas – ambos oriundos do teatro Oficina – e produzido pelo Instituto Nacional de Cinema de Moçambique. O cartaz do filme, reproduzido aqui, enfatiza visualmente a centralidade do número 25, que foi usado pelos cineastas para criar a estrutura do trabalho: “25 Junho 1962 – Fundação da Frelimo 25 Setembro 1964 – Início da luta armada 25 Abril 1974 – Queda do fascismo Português 25 Junho 1975 – Independência de Moçambique” (*Versus*, nº11, 06/1977, p.6).



Imagem 4: “25”, cartaz do filme de José Celso Martinez Correa e Celso Luccas

Em julho de 1977, *Versus* deu um passo fundamental na estruturação do seu pensamento antirracista ao integrar a secção regular “Afro-Latino-América” (*Versus*, nº12, 07-08/1977), assumindo uma âncora na continuidade histórica da imprensa negra brasileira e num momento de dinamismo das questões raciais à escala internacional:

Afro-Latino-América, e não apenas América Latina, porque define melhor a importância da presença africana nesta parte do mundo. Nossas raízes africanas – prova da vitalidade e resistência do negro às situações criadas pelo colonialismo – vêm sendo avaliadas com maior exatidão e resulta da ação de novas correntes que emergem nas comunidades de origem africana. Uma das fontes de inspiração de **Afro-Latino-América** é a imprensa negra, que por seis décadas viveu na sociedade brasileira (imprensa que foi lembrada este ano, com a exposição realizada dentro da Quinzena do Negro, que marcou o ano 89 da Abolição).

Desde 1961, ano em que circularam os últimos periódicos negros, até recentemente, houve um intervalo em que a criação cultural de expressão negra entrou em recesso. Agora que a questão racial ressurgiu como uma das grandes preocupações da humanidade, e que parcelas significativas da comunidade afro-brasileira querem participar do grande debate internacional, que define novos padrões de convivência racial em todo o mundo.

(*Versus*, nº12, 07-08/1977, p.30)

A introdução da edição fac-similar de “Afro-Latino-América”, publicada em 2015 pela Organização Negra Soweto e a Fundação Perseu Abramo, desenvolve ainda mais a análise das intenções anunciadas e colocadas em prática à medida que as edições de *Versus* avançam a partir da décima segunda edição, dando destaque às conexões transatlânticas das lutas, entre uma América latina negra e a África:

A seção *Afro-Latino-América* foi editada por uma geração de jornalistas, estudantes e ativistas antirracistas que àquela época resistiu à ditadura militar empunhando a bandeira do combate ao racismo para desmistificar a ideologia oficial do mito da democracia racial no Brasil. Denunciar o racismo disfarçado pelo autoritarismo do regime militar imposto em 1964 era tarefa diária da militância. O *Afro-Latino-América* contou e fotografou muitas histórias e registrou a memória de personalidades negras, ao retratar a realidade do negro censurada. [...] Notícias internacionais da luta anticolonização do negro na África e nas Américas estão guardadas nestas páginas com inúmeras lições de protagonismos, liderança, reflexão acerca dos ideais pan-africanistas de coloração socialista, a exemplo do papel do martinicano Frantz Fanon na Argélia, dos panteras negras nos Estados Unidos, de Steve Biko na África do Sul, de Amílcar Cabral em Guiné-Bissau e Cabo Verde, de Agostinho Neto em Angola, de Samora Machel em Moçambique e de Abdias do Nascimento no Congresso de Cultura Negra das Américas realizado na Colômbia, no Panamá e no Brasil. (Editora Fundação Perseu Abramo, 2015, p.7-8)

O surgimento dessa seção ocorreu num momento de multiplicação e diversificação dos movimentos de oposição ao regime militar brasileiro, e parte da imprensa independente noticiou essa visão ampla da política, incorporando as demandas dos chamados movimentos minoritários deixados de lado pela esquerda tradicional. “Afro-Latino-América” foi uma iniciativa de importantes integrantes do Movimento Negro Brasileiro (Domingues, 2007): a jornalista Neusa Maria Pereira e o jornalista Hamilton Bernardes Cardoso, que assinava seus textos como Zulu Nguxi, assim como os poetas José Carlos de Andrade e Oswaldo Camargo. Pretendiam analisar, à luz de uma visão pan-africanista e terceiro-mundista, as reverberações do anticolonialismo, das lutas de libertação e dos processos de descolonização nos PALOP, no contexto da luta contra o racismo e o autoritarismo na sociedade brasileira. As contribuições regulares de escritora/es, estudantes, artistas e militantes do Movimento negro e de or-

ganizações socialistas tinham como objetivos a desconstrução dos preconceitos racistas e do mito da “democracia racial”, amplamente explorado pela ideologia autoritária (*Versus*, nº16, 11/1977, p. 24). Também informavam sobre as ações militantes, sobre a história da imprensa negra extinta na primeira metade da década de 1960, e novas iniciativas editoriais, como a criação do *Sinba*, órgão de imprensa da Sociedade de Intercâmbio Brasil-África.

Ao longo dos anos, a seção abordou uma ampla gama de assuntos, desde o papel fundador do Teatro Experimental Negro e a importância de Abdias Nascimento, até a recusa das autoridades brasileiras em enviar uma delegação ao 1º Congresso de Cultura Negra das Américas, realizado em Cali em agosto de 1977. Em novembro do mesmo ano, “Afro-Latino-América” reproduzia um discurso pronunciado por Samora Machel em março de 1977 perante representantes de escolas em Maputo, sobre os problemas da educação e os legados do colonialismo no período pós-Independência. Notificava-se na mesma página a projeção no final de outubro de 1977 do filme 25 no âmbito da 1ª Mostra Internacional de Cinema do Museu de Arte de São Paulo. Em alguns números, o periódico divulgou relatos de militantes do Movimento Negro Brasileiro que foram participar das lutas de libertação dos PALOP ou trabalhar nos primeiros anos após a Independência, tornando concretas e incorporadas, através de vários exemplos, algumas conexões transatlânticas amplamente analisadas. A trajetória militante internacional de Thereza Santos, em particular, está bem documentada por uma longa entrevista na décima oitava edição de “Afro-Latino-América” que relatava seu percurso em Moçambique, Guiné-Bissau e Angola. Em suma, a rubrica pretendia propor pistas de reflexão sobre algumas semelhanças entre a situação contemporânea das comunidades negras no Brasil e na América Latina, por um lado, e em alguns países do continente africano, por outro, de modo a demonstrar a complexidade do legado colonialista e escravocrata em ambos os continentes.

Enquanto “Afro-Latino-América” quase não continha charge visual ou caricatura, privilegiando amplamente as imagens fotográficas, uma das raras exceções nos parece particularmente interessante. Em dezembro de 1977, a seção recomendava a leitura do livro *O poder negro em revolta* (Light-

foot, 1968bis), uma tradução brasileira da obra *Ghetto rebellion to black liberation* publicada em 1968 pelo líder comunista negro norte-americano Claude Lightfoot. O breve quadrado de conselhos de leitura levantou assim a questão dos caminhos percorridos pelas mobilizações negras contemporâneas, necessariamente ligadas à educação e à conscientização política, uma questão amplamente reativada pelas guerras africanas de libertação contra o colonialismo português na década de 1970. Em um estilo direto e conciso, uma charge acompanhando a escrita oferecia uma síntese visual da continuidade espacial e histórica dos distintos contextos mencionados e interconectados pelo texto, e aliás, por toda “Afro-Latino-América”, juntando três personagens estereotipados representando as vias possíveis para a revolta negra: o guerreiro africano da época colonial, o combatente das lutas de libertação nacional e o ativista urbano contemporâneo.



Imagem .5: *Versus*, nº17, 12/1977, p.38.

CONCLUSÃO

Este capítulo é uma tentativa de estudar a circulação transatlântica de representações e imaginários militantes entre o Brasil e os Países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP). Se baseia em produções culturais oriundas da imprensa independente envolvida na luta contra a ditadura militar brasileira na segunda metade da década de 1970, um momento histórico específico de diversificação das lutas e tensões internas à oposição democrática, na véspera da abertura política. Este esboço de história cruzada transatlântica propõe um estudo conjunto, comparando e contrastando espaços e temporalidades, tendo em conta a difusão de ideias solidárias e terceiro-mundistas num sector da oposição democrática inclinado a pensar sobre questões ativistas em uma escala transnacional.

A partir de caricaturas, charges, histórias em quadrinhos e outros conteúdos visuais, sempre pensados em conjunto com análises políticas, entrevistas, crônicas e diversas narrativas escritas, os periódicos *Opinião* e *Versus* fizeram circular notícias, convicções e representações muito ligadas às lutas de libertação contra o colonialismo português no continente africano. Estes imaginários foram, no decorrer das suas circulações, amplamente ressignificados num contexto marcado pela censura autoritária do governo, e um novo dinamismo do Movimento Negro brasileiro. A temporalidade múltipla dos anos 1970, caracterizados pelas independências dos PALOP e a queda do salazarismo em Portugal, se conecta com algumas tentativas de construir e desenvolver uma visão da nação brasileira, de seu passado e suas projeções futuras, como alternativa à versão imposta pelo regime autoritário. Tratava-se aqui de sublinhar, nestes mecanismos, o papel predominante dos desenhos publicados, em movimento.

REFERÊNCIAS:

- Afro-Latino-América*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.
- ALBUQUERQUE, Germán. Tercer Mundo y tercermundismo en Brasil: hacia su constitución como sensibilidad hegemónica en el campo cultural brasileño – 1958-1990. *Estudios Ibero-Americanos*, v. 37, n. 2, p. 176-195, 2011.
- ARAUJO, Luís Carlos Eblak de. *O Versus e a Imprensa Alternativa. Em busca de uma identidade latino-americana (1975-1979)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.
- BENÍTEZ TRINIDAD, Carlos, TOULHOAT, Mélanie. “Um barril de pólvora na Amazônia”: humor gráfico, resistencia indígena y subversión política en la revista brasileña Porantim (1978-1987). *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, v. 33, n. 1, p. 313-343, 2024.
- BERGEL, Martín. Futuro, pasado y ocaso del “Tercer Mundo”. *Nueva Sociedad*, n°284, p. 130-144, nov.-dez. 2019.
- CARDINA, Miguel. *O Atrito da Memória*. Lisboa: Tinta da China, 2023.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.
- FIELD Jr., Thomas C., KREPP, Stella, PETTINÀ, Vanni. *Latin America and The Global Cold War*. Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 2020.
- GODOY, José Henrique Artigas de. Dom Helder Câmara e Louis-Joseph Lebret: Desenvolvimentismo e Práxis Progressista Católica nas Décadas de 1950 e 1960. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, v. 63, n. 1, 2020.
- KOSELLECK, Reinhart. “Espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”, dos categorías históricas. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós, 1993. p. 333-357.

- LIGHTFOOT, Claude. *Ghetto rebellion to black liberation*. Nova Iorque: International Publishers, 1968.
- LIGHTFOOT, Claude. *O poder negro em revolta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968bis.
- LOFF, Manuel, CARDINA, Miguel. *25 de Abril – Revolução e Mudança em 50 Anos de Memória*. Lisboa: Tinta da China, 2024.
- LOPES, Rui, BARROS, Víctor. Amílcar Cabral and the Liberation of Guinea-Bissau and Cape Verde: International, Transnational, and Global Dimensions. *The International History Review*, v. 42, n. 6, p. 1230-1237, 2020.
- MARCHESI, Aldo. Escribiendo la Guerra Fría latinoamericana: entre el Sur “local” y el Norte “Global”. *Estudios Históricos*, v. 30, n. 60, p. 187-202, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. “O martelo de matar moscas”: os anos de chumbo. In: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 119-146.
- PARROTT, R. Joseph, ATWOOD LAWRENCE, Mark (org.). *The Tricontinental Revolution. Third World Radicalism and The Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- REIS, Bruno Cardoso, OLIVEIRA, Pedro Aires. The Power and Limits of Culture Myths in Portugal’s search for a post-imperial role. *The International History Review*, v. 40, p. 631-653, 2018.
- SANTOS, Aurora Almada e. The Role of the Decolonization Committee of the United Nations Organization in the Struggle against Portuguese Colonialism in Africa: 1961-1974. *The Journal of Pan African Studies*, v. 4, p. 248-260, 2012.
- TOULHOAT, Mélanie. *Rire de la dictature, rire sous la dictature. Brésil (1964-1982)*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2024.
- TOULHOAT, Mélanie. Um novo imaginário nacional? O humor gráfico

publicado na imprensa independente brasileira durante a progressiva redemocratização. *Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, p. 312-331, 2020.

FONTES CITADAS

CONGRESSO NACIONAL, Emenda constitucional nº11, de 13 de outubro de 1978. *Revista de informação legislativa*, v. 15, n. 60, p. 233-318, out.-dez. 1978. <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/224162/000393165.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 18 fev. 2025.

Opinião, nº78, 06/05/1974; *Opinião*, nº97, 16/09/1974.

Versus, nº3, 02/1976; *Versus*, nº5, 1976; *Versus*, nº7, 12/1976; *Versus*, nº10, 05/1977; *Versus*, nº11, 06/1977; *Versus*, nº12, 07-08/1977; *Versus*, nº16, 11/1977; *Versus*, nº17, 12/1977.

Índice Remissivo

Brasilidade - 157, 159, 163, 167, 168, 178, 203, 204, 207, 215, 217, 218, 235, 241, 289

Cabo Verde - 16, 174, 175, 177, 178, 183, 185, 186, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 362

Cândido Portinari - 9, 17, 21, 203, 208, 213, 214, 217, 218, 219, 228, 232, 237, 239, 240, 241, 242, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253

Carmen Miranda - 9, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168

Cecília Meireles - 17, 116, 255, 257, 258, 259, 277, 278, 279, 280, 281

Clareza - 16, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 193, 198, 199, 200

Ditadura militar - 152, 362, 265

Documentário - 125, 126, 127, 128, 129, 132, 138, 141, 142, 152, 153, 154, 222, 360

Eduardo Lourenço - 11, 13, 14, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 64

Escrita da história - 8, 12, 20, 97, 98, 102, 121, 280

Exílio - 7, 18, 53, 129, 136, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 297, 298, 303, 316, 318, 353

Exposição do Mundo Português - 9, 17, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 211, 212, 216, 218, 223, 225, 229, 251, 288, 314

Fernando Lemos - 9, 18, 283, 284, 285, 286, 287, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 315, 317, 318, 321

Fernando Lopes-Graça - 181, 323, 329, 331, 343, 345, 346

Fernando Pessoa - 11, 13, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 36, 37, 59, 257, 280, 294, 312, 316, 318, 320

Ferreira de Castro - 219, 242, 243, 244, 245, 246, 251, 252

Ficção teórica - 15, 93, 104, 108, 109

Gilberto Freyre - 9, 16, 168, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 340

Glauber Rocha - 15, 125, 128, 129, 130, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 154

Gonçalo Tavares - 15, 94, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 110, 120

Guimarães Rosa - 14, 68, 69, 72, 90, 91

Helena Vieira da Silva - 7, 18, 283, 286, 287, 289, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 304, 305, 306, 311, 312, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321

Identidade nacional - 168, 174, 177, 198, 241, 269, 333

Independências - 19, 156, 347, 348, 349, 358, 365

Jorge Bodanzky - 15, 125, 128, 130, 132, 133, 136, 151, 152, 153

Mário Dionísio - 17, 213, 214, 219, 222, 226, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 245, 247, 248, 250

Mensagem - 13, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 257, 318, 330

Mia Couto - 14, 68, 87, 89, 90

Michel de Certeau - 9, 15, 26, 37, 93, 94, 95, 97, 108, 120, 121, 122

Narração - 13, 14, 30, 67, 68, 78, 79, 81, 90, 127, 147, 157, 313, 314

Oralidade - 7, 8, 14, 18, 67, 68, 70, 83, 86, 90, 142, 263, 265, 268, 313, 350, 356, 365

PALOP - 19, 348, 349, 350, 358, 359, 363, 365

Raul Lino - 17, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 216, 217, 218, 229

Realismo - 9, 16, 17, 21, 42, 201, 214, 217, 218, 219, 221, 222, 228, 229, 231, 232, 233, 238, 239, 249, 250, 252, 253, 303, 304, 309

Regionalismo - 16, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 195, 197, 198, 335

Revolução dos Cravos - 129, 137, 138, 142, 144, 154, 323, 348, 254

Saudosismo - 43, 53, 54, 56, 57, 65

Teixeira de Pascoaes - 14, 39, 41, 42, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66

Sobre as autoras e os autores

ANA CLÁUDIA DE ASSIS - Professora titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) onde desenvolve intensa atividade nos domínios da Musicologia e da Performance Musical. Com apoio da FCT de Portugal realizou um pós-doutoramento (2010-2011) sobre o trânsito cultural entre Fernando Lopes-Graça e a música brasileira (1950-1970) e, posteriormente, enquanto bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian (2018-2019) investigou o intercâmbio de Jorge Peixinho e as vanguardas musicais brasileiras, culminando no livro *A Caminho de novos portos: o piano de Jorge Peixinho no intercâmbio musical entre Brasil e Portugal* (CESEM, 2023). É autora, ainda, do livro *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe* (ANNABLUME, 2015), e editora de *O piano de Kilza Setti* (SELO MINAS DE SOM, 2023). Como intérprete se dedica à música contemporânea com participação em importantes festivais internacionais, tendo gravado cinco álbuns a solo e vários outros em música de câmara. Junto com o violoncelista português Miguel Rocha forma o Duo Sigma (piano e violoncelo) dedicado à música contemporânea luso-brasileira.

ANA PAULA SAMPAIO CALDEIRA - Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais do CPDOC/ FGV e professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, onde leciona disciplinas relativas às áreas do Ensino de História e da História da Historiografia. É autora, dentre outros, dos livros *O Bibliotecário Perfeito. O historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional (1870-1882)* (2ª edição: Fundação Biblioteca Nacional, 2025), *Colecionar, escrever a história. A memória do império português legada por Diogo Barbosa Machado* (FBN, 2017) e da coletânea *A escrita da história em rotas atlânticas* (2 volumes, publicado pela Editora Fino Traço em 2023 e 2024).

BRUNO MARQUES - Professor Auxiliar na Universidade Aberta e investigador do IHA–NOVA FCSH, onde é membro da direção e coordena o Grupo CAST. A sua investigação centra-se na representação das mulheres em regimes autoritários e nas contra-imagens na arte contemporânea, numa perspectiva feminista, queer e transnacional, com especial enfoque em temas como o (auto)retrato, censura, propaganda e políticas da sexualidade. Foi (co)curador de exposições como: *Como falar do trauma* (Quadrum, 2025), *Narrativas do Eu* (Gulbenkian, 2024), *Vasco Araújo: LIEBESTOD* (Sismógrafo, 2021), *Reis, Damas e Valetes* (São Roque, 2020) e *Julião Sarmento: Film Screening* (King's College, 2019), tendo recebido o Prémio Novos Curadores (Arte Contempo, 2008). É autor de *Cartas Fora do Baralho* (2020) e *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos* (2006), e coordenou volumes como *Primeira Pessoa. Escritoras e mulheres artistas em revolução* (no prelo), *Na Escalada do Desejo* (2025), *Imagens Interditas* (2024), *Arquivos Fotográficos* (2024), *Aurélia de Souza* (2024), *Dandelions*, vol. 2 (2023), *Portrait Talks* (2023), *Sobre Julião Sarmento* (2012) e *Arte & Erotismo* (2012).

CID MORAIS SILVEIRA - Graduado em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2015). Mestre (2018) e doutor (2023) em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Contemporânea e na relação entre História e Espaços, atuando principalmente nos seguintes temas: historiografia e produção dos espaços; cidade e cultura urbana; geografia literária, narrativas espaciais e paisagens luso-brasileiras nos séculos XIX e XX.

CLAUDIA MESQUITA - Professora Associada dos Cursos de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG, CNPq), e integrante do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG, CNPq). Pesquisadora do cinema brasileiro, com mestrado e doutorado em Ciências da Comunicação (ECA-USP), e pós-doutorado junto à Universidade Federal do Ceará. Co-autora, com Con-

suelo Lins, do livro *Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Editora Jorge Zahar, 2008). Co-organizadora, com Maria Campaña Ramia, de *El otro cine de Eduardo Coutinho* (Cinememoria e Edoc, 2012), publicado no Equador; e, com André Brasil, de *Cinemas da Terra* (Selo Editorial PPGCOM UFMG, 2024).

DÉBORA DIAS - Investigadora integrada doutorada do CHAM - Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa e colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS20) da Universidade de Coimbra (UC). Integrante do Conselho Editorial da Livros Outro Modo - Le Monde Diplomatique edição portuguesa, faz parte da Rede Internacional História das Pedagogias, Patrimônios e Materiais Didáticos em Língua Portuguesa. Doutora em História Contemporânea pela Faculdade de Letras da UC, com a tese “A ‘redescoberta’ do Brasil em Joaquim de Carvalho. Uma comunidade luso-brasileira feita de livros (1928-1958)”. É mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará.

DENILSON DE CÁSSIO SILVA - Professor vinculado ao Departamento de História do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Doutor em História e Culturas Políticas pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Autor de *Perguntas da História (poemas)*. São Paulo: Editora Labrador, 2018. Possui poemas publicados em revistas e livros, com trabalhos selecionados para as antologias Corpafeto (Belo Horizonte, LED, 2021) e 6º Prêmio Afeigraf (Associação dos Agentes de Fornecedores de Equipamentos e Insumos para a Indústria Gráfica, São Paulo, Scortecci, 2024).

DÉRCIO BRAÚNA - Doutor em História (Universidade Federal do Ceará), com estudos centrados nas relações entre história e literatura, notadamente seus imbricamentos teóricos. É autor, entre outros, dos livros: *Nyumba-Kaya: Mia Conto e a delicada escrivência da nação moçambicana* (2014), *A assombração da história* (2015), *Tentações de sapateiro: o cerco da história na operação ficcional de José Saramago* (2023). É também autor de obras literárias, entre as quais: *Esta solidão*

aberta que trago no punho (semifinalista no Prêmio Oceanos de Literatura/2020) e *Eu talvez desejasse matar poetas [exercícios barrocos]* (2023).

DOUGLAS ATILA MARCELINO - Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales e na Universidade de Coimbra. É Bolsista de Produtividade do CNPq desde 2019. Entre suas publicações na forma de livro, destacam-se *A morte como metáfora do tempo: o ensaio em Eduardo Lourenço e Michel de Certeau* (2022), *Historiador, fotógrafo da morte: a escrita da história a partir de cinco filmes* (2021) e *O corpo da Nova República: funerais presidenciais, representação histórica e imaginário político* (2015). Foi vencedor do Prêmio Literário Biblioteca Nacional 2016 (modalidade Ensaio Social – Sérgio Buarque de Holanda), do Prêmio de Pesquisa Anpuh-Rio Eulália Maria Lahmeyer Lobo 2012, do Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa 2009 e finalista na área de Ciências Humanas do Prêmio Jabuti 2016. É líder do grupo Estudos em Teoria da História, Artes e Literatura (ETHAL), sediado na UFMG e cadastrado no CNPq.

ELISANGELA APERECIDA DA ROCHA - Doutora em Letras, área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo (Brasil), é licenciada em Letras pela Universidade Estadual do Paraná e mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, Paraná. Atuou como professora na rede pública de ensino do estado do Paraná, professora na Universidade Estadual do Paraná e na Universidade Federal Tecnológica do Paraná. Possui experiência na área de Letras, com atuação nas seguintes áreas: Literaturas de Língua Portuguesa, Formação de Professores, Língua Portuguesa, Literatura e História.

GLAURA CARDOSO VALE - Professora Visitante do Departamento de Linguagem e Tecnologia (CEFET-MG). Doutora em Comunicação Social (FAFICH/UFMG), doutora em Letras (FALE/ UFMG) e mestra em Literaturas de língua portuguesa (PUC Minas). Pós-doutorado junto ao PPGCOM-UFMG (PNPD/Capes). Atua no editorial de catálogos de festivais de cinema, revistas

e livros académicos. Desenvolve atividades de pesquisa, ensino e extensão nas áreas da Comunicação, Cinema, Audiovisual e Estudos da Narrativa. Autora de *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso* (1ª Ed. 2016; 2ª Ed. 2020, Relicário Edições/Filmes de Quintal editora).

JOSÉ OLIVEIRA - É doutorado em História da Arte Contemporânea e investigador integrado do Instituto de História da Arte (FCSH-UNL). Foi bolseiro do Centro Português de Fotografia e da Fundação para a Ciência e Tecnologia em vários projectos plurianuais de investigação relacionados com a fotografia em Portugal e foi docente na Universidade Nova no doutoramento em “Estudos Artísticos – Artes e Mediações”. Foi igualmente professor de Fotografia e Cultura Visual em instituições do ensino superior e participa de trabalho comunitário como docente voluntário na Universidade Sénior de Sintra (Sociedade e Cultura Visual). É curador e colaborador externo do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo produzido vários textos para catálogos e exposições.

LUÍSA DUARTE SANTOS - Doutora em História da Arte Contemporânea. Investigadora no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Teorias da Arte, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Investigadora e curadora em inúmeras exposições biobibliográficas, de artes plásticas, e interseções artísticas, nomeadamente a de “Candido Portinari em Portugal” (2018-19). Tem participado em vários congressos, colóquios e palestras. Tem livros e inúmeros ensaios e artigos publicados em catálogos e revistas, nacionais e internacionais, sobre temáticas, autores e artistas do século XX português.

MARIA SHTINE VIANA - Doutora no ramo de Estudos Portugueses, na especialidade de Estudos de Literatura, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (FCSH-UNL) e membro do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT-UNL). Foi assistente de investigação no Centro de Humanidades (CHAM-UNL) e bolsista da FCT. É mestre em Filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de

São Paulo (IEB-USP) e bacharel em Línguas e Literaturas Francesas e Portuguesas (FFLCH-USP). Organizou as antologias *O amor na poesia brasileira*, *O amor na poesia portuguesa* e *A poesia do nome e participou da edição crítica do romance o Coruja*, de Aluísio Azevedo. É autora dos livros *Silêncios no escuro* e *Zaida: a feliz-princesa*, entre outros.

MÉLANIE TOULHOAT - Investigadora do Instituto de História Contemporânea da Univ. Nova de Lisboa desde 2022, investigadora associada no CREDA (UMR 7227, França). Doutora da Univ. Sorbonne Nouvelle e da Univ. de São Paulo (2019), publicou recentemente o livro *Rire de la dictature, rire sous la dictature. Brésil (1964-1982)* (Paris, PSN, 2024). É membra do conselho editorial da revista *Lusotopie*, presidenta da Associação para a pesquisa sobre o Brasil na Europa (ARBRE), e membra da comissão organizadora da Rede “História das Pedagogias, Patrimónios Culturais e Materiais Didáticos em Língua Portuguesa”. Desenvolve um trabalho de investigação sobre educação popular, alfabetização de adultos e circulações militantes internacionais na Guiné-Bissau e em Cabo Verde após as independências.

NUNO RIBEIRO - Investigador auxiliar contratado do IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), com um projecto (referência CEECIND/08872/2023) financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico Individual – 6ª Edição, com o DOI <https://doi.org/10.54499/2023.08872.CEECIND/CP2836/CT0036> e a referência 2023.08872.CEECIND/CP2836/CT0036. É autor de livros e edições em torno de Fernando Pessoa publicados em Portugal, Espanha, Estados Unidos, Argentina, Brasil e Turquia. Doutorou-se em Filosofia com uma tese sobre o espólio filosófico de Fernando Pessoa intitulada *Tradição e Pluralismo nos Escritos Filosóficos de Fernando Pessoa*.

PAULO CUNHA - Professor Associado em Artes na Universidade da Beira Interior, onde é Vice-presidente do Departamento de Artes. É investigador integrado do iA* Investigação em Artes e colaborador do INCT Rede Pro-

prietas e do GDCP-LoA. É programador de Cinema no Curtas Vila do Conde e no Cineclube de Guimarães. Publicou, entre outros, *Uma Nova História do Novo Cinema Português* (2024) e co-editou *Reframing Portuguese Cinema in the 21st Century* (2020, com Daniel Ribas) e *Cinema na Luta na Guiné-Bissau* (2024, com Catarina Laranjeiro).

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA - Professora catedrática Jubilada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Departamento de História da Arte. Investigadora integrada do Instituto de História da Arte, FCSH/UNL. Autora de estudos de investigação e divulgação nas áreas do urbanismo e arquitectura (século XIX-XX), artes plásticas e museologia. Comissária de exposições de arte. Foi directora do Museu do Chiado (1994-97) e do Instituto Português de Museus (1997-2002).

Alameda nas redes sociais:

Site: www.alamedaeditorial.com.br

[Facebook.com/alamedaeditorial/](https://facebook.com/alamedaeditorial/)

[X.com/ed_alameda/](https://x.com/ed_alameda/)

[Instagram.com/editora_alameda/](https://instagram.com/editora_alameda/)

Esta obra foi impressa em São Paulo no verão de 2026. No texto foi utilizada a fonte Garamond em corpo 11,8 e entrelinha de 17 pontos.