

Jorge Carrega, Pedro Varoni, Daniel Marinho Laks
e Vanice Sargentini (Editores)



a n t r o p o f a g i a

l i t e r a t u r a

A L M A

m o d e r n i s m o

a u d i o v i s u a l

CIAC. edições



ALMA

Jorge Carrega, Pedro Varoni, Daniel Marinho Laks
e Vanice Sargentini

Editores

ALMA

Antropofagia, literatura, modernismo e
audiovisual

Ana Isabel Soares, Andrea Vicente Toledo Abreu, Aníbal João da Silva Melo,
Bruno de Carvalho Belmonte, César Piva, Charles Bicalho, Cláudio Santos
Rodrigues, Daniel Marinho Laks, Elza Cataldo, Isabel Nogueira, Jocenilson
Ribeiro, Jorge Carrega, José Barahona, Leonardo Mouramateus, Luiz Ruffato,
Miguel Pinheiro, Mirian Tavares, Patrícia Dourado, Pedro Varoni, Ronaldo
Werneck, Ruy Sardinha Lopes, Sara Vitorino Fernandez e Vanice Sargentini



ALMA © 2025 Copyright by Jorge Carrega, Pedro Varoni, Daniel Marinho Laks e Vanice Oliveira Sargentini (Editores). Todos os direitos reservados para os autores.

Design e ilustração da capa: Andrezza Jaquier

Todos os direitos e créditos das imagens utilizadas neste trabalho vão diretamente para os seus legítimos proprietários.

Todas as fotografias e imagens são da responsabilidade dos respectivos autores e editor.

Copyright Disclaimer Under Section 107 of the Copyright Act in 1976; Allowance is made for “Fair Use” for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching, scholarship, and research. Fair use is a use permitted by copyright statute that might otherwise be infringing. Nonprofit, educational or personal use tips the balance in favor of fair use. All rights and credit go directly to its rightful owners. No copyright infringement intended.

Composição, paginação e organização gráfica: Juan Manuel Escribano Loza

ISBN: 978-989-9127-54-8

DOI: <https://doi.org/10.34623/s7n3-8d60>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Esta publicação é apoiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto «UID/04019: Centro de Investigação em Artes e Comunicação».

ALMA

Conselho Editorial

Pedro Varoni – Universidade Federal de São Carlos
César Piva – Polo Audiovisual da Zona da Mata
Bruno Mendes da Silva – Universidade do Algarve
Mirian Tavares – Universidade do Algarve

Conselho Científico

Denize Araujo – Universidade Tuiuti do Paraná
Sandra Cristina de Jesus Boto – Universidade de Évora
Jorge Carrega – CIAC/Universidade do Algarve
Pedro Varoni – UFSCar – Universidade Federal de São Carlos
Ingrid Farias Fechine – Universidade Estadual da Paraíba
Daniel Marinho Laks – Universidade Federal de São Carlos
César Piva – Polo Audiovisual da Zona da Mata
Cláudio Santos – Universidade do Estado de Minas Gerais
Vanice Oliveira Sargentini – Universidade Federal de São Carlos
Ana Isabel Soares – CIAC/Universidade do Algarve
Mirian Tavares – CIAC/Universidade do Algarve
Andrea Toledo – Universidade do Estado de Minas Gerais

Revisões e transcrições

Rita Cassitas
Patrícia Dourado
Ana Gavina
Lucas Augusto Pires Contessotto
Mariana da Silva Correa dos Santos
Moisés Almada Melo de Paiva
Vinícius dos Santos Ribeiro
Amarildo Rodrigues
Ingrid Rolim
Thaís Pinheiro
Juan Manuel Escribano Loza

Edições CIAC

Direção

Mirian Tavares e Bruno Mendes da Silva

Coordenação

Susana Costa

Equipa editorial

Patrícia Dourado e Juan Manuel Escribano Loza

Ana Isabel Soares
asoares@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0003-2324-8319](https://orcid.org/0000-0003-2324-8319)

Andrea Vicente Toledo Abreu
andrea.abreu@uemg.br
Universidade do Estado de Minas Gerais
Cataguases, Brasil
ORCID iD [0000-0002-6837-8873](https://orcid.org/0000-0002-6837-8873)

Aníbal João da Silva Melo
joaomelo55@hotmail.com
Poeta e jornalista
Luanda, Angola

Bruno de Carvalho Belmonte
bbelmonte@ciac.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0009-0009-8490-9644](https://orcid.org/0009-0009-8490-9644)

César Piva
cesarpiva@fabricadofuturo.org.br
Polo Audiovisual da Zona da Mata
Cataguases, Brasil

Charles Bicalho
charles.bicalho@uemg.br
Universidade do Estado de Minas Gerais
Belo Horizonte, Brasil
ORCID iD [0000-0002-4281-2141](https://orcid.org/0000-0002-4281-2141)

Cláudio Santos Rodrigues
claudio.rodrigues@uemg.br
Universidade do Estado de Minas Gerais
Belo Horizonte, Brasil
ORCID iD [0000-0003-0090-4993](https://orcid.org/0000-0003-0090-4993)

Daniel Marinho Laks
daniellaks@ufscar.br
Universidade Federal de São Carlos
Monjolinho, Brasil
ORCID iD [0000-0002-3206-4178](https://orcid.org/0000-0002-3206-4178)

Elza Cataldo
elza@personafilmes.com.br
Realizadora, produtora e roteirista
Belo Horizonte, Brasil

Gilberto Gil
gegeedicoes@gege.com.br
Cantor, compositor, produtor musical e escritor
Rio de Janeiro, Brasil

Isabel Nogueira
isabelmnogueira@hotmail.com
Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal
ORCID iD [0000-0003-4365-8833](https://orcid.org/0000-0003-4365-8833)

Jocelson Ribeiro
jonuefs@gmail.com
Universidade Federal de Sergipe
São Cristóvão, Brasil
ORCID iD [0000-0001-8716-5059](https://orcid.org/0000-0001-8716-5059)

Jorge Carrega
jmcarrega@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0002-0797-8891](https://orcid.org/0000-0002-0797-8891)

José Barahona
barahona29@gmail.com
Realizador e produtor
Lisboa, Portugal

Leonardo Mouramateus
lmouramateus@gmail.com
Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal
ORCID iD [0009-0004-5661-8122](https://orcid.org/0009-0004-5661-8122)

Luiz Ruffato
ruffatoum@gmail.com
Escritor
Cataguases, Brasil

Miguel Pinheiro
miguel@miguelpinheiro.com
universidade
Belém, Brasil
ORCID iD

Mirian Tavares
mtavares@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0002-9622-6527](https://orcid.org/0000-0002-9622-6527)

Patrícia Dourado
apdourado@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0003-0418-7071](https://orcid.org/0000-0003-0418-7071)

Pedro Varoni
pedrovaroni@ufscar.br
Universidade Federal de São Carlos
Monjolinho, Brasil
ORCID iD [0000-0002-1492-4891](https://orcid.org/0000-0002-1492-4891)

Ronaldo Werneck
roneck@ronaldowerneck.com.br
Poeta, crítico e escritor
Cataguases, Brasil

Ruy Sardinha Lopes
rsard@sc.usp.br
Universidade de São Paulo
São Carlos, Brasil
ORCID iD [0000-0002-0469-0729](https://orcid.org/0000-0002-0469-0729)

Sara Vitorino Fernandez
svfernandez@ualg.pt
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
ORCID iD [0000-0002-3337-1313](https://orcid.org/0000-0002-3337-1313)

Vanice Sargentini
vanicesargentini@gmail.com
Universidade Federal de São Carlos
Monjolinho, Brasil
ORCID iD [0000-0002-7760-3075](https://orcid.org/0000-0002-7760-3075)

Andrea Vicente Toledo Abreu é Doutora em Ciências Humanas – Educação pela PUC-Rio, com doutorado-sanduíche no Programa de Pós-Graduação Memória: Linguagem e Sociedade na UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. É professora no curso de Tecnologia em Cinema e Animação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em Cataguases. Dedicou-se ao estudo das mídias na educação junto ao Grupo de Pesquisa em Educação e Multimídia (GRUPEM), além de coordenar o Grupo de Pesquisa Educação, Audiovisual e Narrativas Transmídia (GEANT). Desenvolve pesquisas na educação básica e superior e sobre iniciativas audiovisuais e de incentivo à leitura e à escrita com crianças. É bolsista do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

José Barahona nasceu em 29.03.1969 em Lisboa e faleceu em novembro de 2024 na capital portuguesa. Formou-se em Lisboa na Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo completado os seus estudos em Cuba (Escuela Internacional de Cine e TV de San Antonio de Los Baños) e Nova York (New York Film Academy). Em 2003, licenciou-se em Realização na Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 1995, iniciou a atividade como realizador e paralelamente trabalhou como Técnico de Som, entre 1992 e 2012, em diversas longas-metragens, curtas e documentários. Em 2013, tornou-se sócio da produtora brasileira Refinaria Filmes e foi programador e produtor da Mostra Cinema Português Contemporâneo, que aconteceu em várias cidades brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, entre outras. Foi analista externo do Fundo Setorial do Audiovisual – ANCINE, no Brasil, e foi coprodutor brasileiro, através da Refinaria Filmes, dos longas metragens Pedro e Inês, de António Ferreira e Raiva, de Sérgio Tréfaut, entre outros. Dos seus trabalhos como realizador destacam-se Buenos Aires Hora Zero (2004); a curta-metragem de ficção Pastoral (2004), premiada no Fantasporto e nos Caminhos do Cinema Português (Melhor Curta), em Coimbra; o documentário Milho (2005), premiado no Cine Eco 2009 em Seia; e o filme O manuscrito perdido, Prémio TV Brasil de Melhor longa-metragem na 15.ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, no Rio de Janeiro, entre outros.

Bruno de Carvalho Belmonte é investigador do projeto Romanceiro.pt, vinculado ao CIAC, desde 2018. É doutorando em Estudos de Património, pela Universidade do Algarve – UAlg, onde desenvolve a tese *O Romanceiro Brasileiro: Edição e Historiografia*, com o apoio de uma bolsa concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, desde 2020. Concluiu o Mestrado em História e Patrimónios, na Universidade do Algarve, com a dissertação *Subsídios para o Arquivo do Romanceiro no Brasil*, em 2020. Formou-se bacharel e licenciado em História pela Universidade

Estadual Paulista, Unesp, em 2011. Trabalhou também no setor privado entre 2013 e 2017, nas áreas de Educação Patrimonial e pesquisa do Patrimônio Cultural em contexto de licenciamento ambiental.

Charles Bicalho é formado em Design Gráfico no Instituto de Arte e Projeto (INAP) em Belo Horizonte. Graduado em letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Master of Arts pela University of New Mexico (UNM) nos Estados Unidos. Doutor em Estudos Literários pela UFMG. Produtor, roteirista, editor e diretor em audiovisual. Membro fundador da Pajé Filmes. Professor e pesquisador efetivo da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Desenvolve pesquisas em design de produção no audiovisual e design de informação. É diretor dos curtas-metragens: *Caligrafilmes* (2008); *Making of Dicionário* (2012); *Pirapora* (2012); *Konãgxeka: o dilúvio Maxakali* (2016) e *Mãtãñãg, a encantada* (2019). Atualmente produz *Kakxop pabok: as crianças cegas*, o terceiro filme da trilogia de animações indígenas Maxakali.

Jorge Carrega é investigador integrado do CIAC. Doutor em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (2014), é também pós-doutorado no âmbito do projeto “1950-1974: Géneros Populares e Cinema Transnacional na Europa Mediterrânea” (UAlg, 2018). Foi bolseiro de doutoramento da FCT e, desde 2012, vem lecionando na UAlg, unidades curriculares relacionadas com Cinema e Artes. Presentemente, coordena o Grupo de Trabalho em Estudos Fílmicos do CIAC e organiza o Colóquio Cinemas do Mediterrâneo. É autor de sete livros, entre os quais “Géneros Populares e Cinema Transnacional na Europa Mediterrânea” (2023) e “Breve História da Cultura em Faro” (2018). Tem publicados quatro dezenas de artigos e capítulos de livros em diversas publicações científicas.

Elza Cataldo é diretora, produtora e roteirista de cinema. Com curso em Cinematografia pela Universidade de Nanterre e Doutora pela Sorbonne em Política Educacional, França, foi também professora e pesquisadora pela Universidade Federal de Minas Gerais. Entre suas obras, estão o filme de longa-metragem “Vinho de Rosas” (Prêmio de Melhor Diretora Estreante no Festival Internacional de Batumi – Geórgia 2006 e Prêmios de Melhor Figurino, Melhor Cenografia e Melhor Som Direto no Festival de Maringá 2006); do filme de curta-metragem “O Crime da Atriz” (Prêmio de Melhor Curta Brasileiro do Júri e do Público e Prêmio TeleImage na Mostra Internacional de São Paulo 2007 e Menção Honrosa: Comédia no Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte 2008); do

documentário “A Santa Visitação” e dos curtas “O Ouro Branco”, “Lunarium” e “A Má Notícia”. Coprodutora dos filmes de longa metragem “A Luneta do Tempo”, de Alceu Valença, e “Meu Pé de Laranja Lima”, de Marcos Bernstein. Foi coordenadora do Laboratório CINEPORT de Roteiros, consultora do ISVOR/FIAT sobre o tema Storytelling, palestrante e professora da Fundação Dom Cabral sobre estruturas narrativas, consultora do Programa Bahia Criativa (Minc/Secult) para desenvolvimento de roteiro, consultora da Casa da Economia Criativa/ SEBRAE para projetos audiovisuais e líder do Núcleo Criativo de roteiros da Brokolis do Brasil. Foi também Exibidora de cinema em Belo Horizonte. Dirigiu ainda o documentário de longa-metragem “O Levante de Bela Cruz” e o longa-metragem de ficção “As Órfãs da Rainha”, ambos em fase de lançamento, o documentário de longa-metragem “O Silêncio de Eva”, em fase de planejamento de lançamento, e o longa-metragem de ficção “A Pedra do Sino”, em fase de finalização.

Patrícia Dourado é Investigadora de Pós-Doutoramento no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve. Professora convidada do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, é membro do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, estuda os processos de criação em geral e os do cinema em específico, com foco especialmente nas práticas do roteiro contemporâneo. Roteirista com experiência em roteiros de ficção, séries de animação, documentários, institucionais e educação digital, é ainda editora e revisora de livros de ficção e não ficção, revistas, coleções didáticas e coleções acadêmicas.

Sara Vitorino Fernandez é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (UAlg, 2002) e Mestre em Literatura com uma dissertação em Literatura Comparada Contemporânea (UAlg, 2005). Em 2014 concluiu o Doutorado em Literatura na Universidade do Algarve com uma tese em Literatura Portuguesa Comparada Contemporânea. Atualmente exerce as funções de docente de Português Língua Estrangeira na Universidade do Algarve, e integra o CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da UAlg, onde desenvolve investigação nas áreas da Literatura Contemporânea, da Literatura Comparada, dos Estudos Culturais e da Literatura e Cinema.

Gilberto Gil é músico, compositor, baiano, nascido em Salvador, em 1942. Foi Ministro da Cultura do Brasil, entre 2003 e 2008. Uma das principais lideranças do tropicalismo, movimento musical de grande importância na cultura brasileira. Criador de uma vasta

e abrangente obra que inclui discos, livros e produções audiovisuais. Gravou quase 60 discos que resultaram em milhões de cópias vendidas e vários prêmios Grammys. É presença constante nos palcos pelo mundo, tendo realizado diversas turnês na Europa, América, África, Ásia e Oceania. Na condição de Ministro da Cultura, implantou e desenhou importantes políticas culturais, como os pontos de cultura. Foi nomeado artista da paz pela Unesco, em 1999. É Doutor Honoris Causa de várias instituições, como a Universidade de Berkeley, Universidade Nova de Lisboa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Santa Catarina. É também imortal pela Academia de Letras (ABL), onde ocupa a cadeira 20.

Daniel Marinho Laks é bolsista de produtividade CNPq nível 2. É professor adjunto e professor do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos. Realizou pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense com financiamento FAPERJ (Bolsa FAPERJ Nota 10). Possui doutorado pelo programa de pós-graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com período sanduíche de doze meses na Universidade de Coimbra (2016). Possui mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011). Atua principalmente nos seguintes temas: Teoria pós-colonial, Literatura e Política, Modernismos em modernidades incipientes, trocas culturais em espaços de língua portuguesa.

Ruy Sardinha Lopes é bacharel, mestre e doutor em Filosofia. Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É pesquisador do Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados da USP (IEA-USP), coordenador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-USP) e do Grupo de Pesquisa Arte, Ciência e Tecnologia (ACT) do IEA-USP. Pesquisa temas ligados à cultura e arte contemporâneas, arte e tecnologia e economia política da cultura e do espaço urbano.

Leonardo Mouramateus é cineasta, doutorando em Artes Performativas e da Imagem em Movimento na Universidade de Lisboa, e Mestre em Arte Multimídia pela mesma instituição. Graduou-se em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará, em permanente contato com as artes performativas e a dramaturgia em dança. Escreveu e dirigiu filmes exibidos em numerosos festivais, tais quais Locarno, Viennale, IDFA, Cinéma du Réel e Bafici. Retrospectivas de sua filmografia foram apresentadas em Portugal, França, Colômbia e, mais recente-

mente, no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. *A vida são dois dias*, seu segundo longa-metragem, recebeu menção honrosa do júri da competição internacional do FIDMarseille.

Aníbal João da Silva Melo é um escritor, poeta e jornalista angolano. Nascido em Luanda, em 1955, é membro fundador da União dos Escritores Angolanos. Já publicou mais de vinte livros em diferentes gêneros literários (poesia, contos, ensaios), publicados em países como Portugal, Cuba, Brasil. A sua poesia aborda o processo histórico angolano. Já publicou cinco livros de contos, entre eles *Filhos da Pátria*, *O dia em que Pato Donald comeu a Margarida pela primeira vez*, *O homem que não tira o palito da boca*.

Isabel Nogueira é formada em História da Arte (Universidade de Coimbra, 1999), com Mestrado em Teorias da Arte (Universidade de Lisboa, 2003), doutorada em Belas Artes (Universidade de Lisboa, 2010) e com pós-doutoramento em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016). Desde 2005 tem publicado independentemente em edições académicas internacionais com revisão por pares. É autora de mais de 160 artigos (muitos deles sobre arte e artistas portugueses contemporâneos); mais de 20 capítulos de livros e 19 livros, três dos quais nas Éditions l'Harmattan, em França. Escreve crítica de arte desde 2008 e é, desde 2013, responsável pela crítica de arte na revista *Contemporânea*. É membro da International Association of Art Critics (AICA) desde 2013 e investigadora colaboradora do Institut Aesthetica, Art & Philosophie (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) desde 2011. É membro integrado do CIEBA/Universidade de Lisboa, onde, desde 2020, é editora da revista académica *Arte e Cultura Visual* (impresa e com acesso digital aberto). É professora convidada de História da Arte Contemporânea desde 2004, nomeadamente com palestras sobre história da arte portuguesa contemporânea, crítica de arte e cultura visual. É professora convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e da Sociedade Nacional das Belas Artes, em Lisboa.

Tudo começou numa terra de poetas e marinheiros. Com formação científica em bioquímica e neurociência, o português **Miguel Pinheiro** construiu uma carreira como criativo e empreendedor premiado internacionalmente. Recentemente, fundou a GREEN-C, uma startup de impacto premiada que abre novos mercados para produtos sustentáveis e de alta qualidade da Floresta Amazônica. Desde o desenvolvimento de paisagens cinematográficas até à criação de um

outro olhar sobre questões globais, o caminho de Miguel Pinheiro cruza vários continentes e grandes agências de comunicação. Trabalhou em diversos projetos nas áreas de cinema, TV e indústrias criativas, com foco em biodiversidade, sustentabilidade, populações tradicionais e diversidade cultural. Seu trabalho foi publicado e exibido em diversos veículos de imprensa na Europa, África e América, incluindo BBC, Al Jazeera, Rotary, Channel 4, O Globo, NowThis, HBO Latam, Cifor e FOX.

César Piva é Piva é gestor cultural desde 1995, com experiência em territórios criativos e desenvolvimento local. Formado em Sociologia com especialização em “Cultura e Educação” pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais – FLACSO (2020), e pós graduação em “Inovação e Empreendedorismo” na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo – EACH-USP. (2025). No setor audiovisual atua diretamente desde 2005 como: gestor da Fábrica do Futuro – Residência Criativa; diretor executivo do Festival de Ver Fazer Filmes; gestor do Estúdio-Escola ANIMAPARQUE; diretor-presidente da Agência do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais. Em 2025 assume a assessoria especial da Prefeitura de Juiz de Fora para o desenvolvimento do Polo Audiovisual de Juiz de Fora.

Luiz Ruffato, escritor brasileiro nascido em Minas Gerais na cidade de Cataguases em 1961, dentre seus romances publicados os citados nessa entrevista são: Eles eram muitos cavalos (2001) – que ganhou o troféu APCA da Associação Paulista de Críticos e o prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional; De mim já nem se lembra (2007); O verão tardio (2019); e Estive em Lisboa e lembrei de você (2009).

Cláudio Santos Rodrigues é Mestre em Design pela ED/UEMG. Graduado em Comunicação Social pela PUC-MG. Professor na Escola de Design da UEMG e no Curso de Tecnologia em Cinema e Animação em Cataguases-MG. Pesquisador no grupo _grafia: Estudos da Linguagem / Educação, Audiovisual e Narrativas Transmídia. Através do coletivo F.A.Q se apresentou em performances audiovisuais no Brasil, França, Holanda e África do Sul. Integrante do Instituto Fábrica do Futuro e do Polo Audiovisual da Zona da Mata de MG. Diretor de criação da Voltz Design onde desenvolve projetos de design audiovisual, de interação, redes sociais/educativas, museu expandido, animação e tipografia. Realizador de vídeos e instalações audiovisuais exibidas e premiadas no Brasil e Exterior. Integrante da Rede Latinoamericana de Cultura Gráfica.

Jocnilson Ribeiro é Doutor e mestre em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos, com estágio doutoral na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Licenciado em Letras pela Universidade Estadual de Feira de Santana. É docente no Departamento de Letras Vernáculas e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Líder do *imaGine – Laboratório de Estudos de Discurso, História e Estrangeiridades* (UFS/CNPq). Tem pesquisas e publicações em temas como sujeito estrangeiro, estrangeiridades, migrações, discurso da hostilidade e da hospitalidade, xenofobia e glotofobia, glotopolítica, intolerância linguística ao estrangeiro e português para falante de outras línguas. É autor do livro *Xenofobia e intolerância linguística – discursos sobre estrangeiridade e hostilidade brasileira* (Pontes, 2022).

Vanice Sargentini é Professora Titular Sênior do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde atua no Programa de Pós-graduação em Linguística e coordena o Laboratório de Estudos do Discurso (LABOR/UFSCar). É autora de livros, capítulos e artigos publicados no Brasil e no exterior, entre os quais se destacam: *Presenças de Foucault na Análise do Discurso* (EdUFSCar, 2014), *(In)Subordinações Contemporâneas: consensos e resistências nos discursos* (EdUFSCar, 2016), *Mutações do Discurso Político no Brasil* (Mercado de Letras, 2017), *Los Pueblos de la Democracia* (La bicicleta Ediciones, 2018), *Discurso e (Pós) Verdade* (Ed. Parábola, 2021). Foi professora visitante na UFPB e na Universidade de Toulouse III/Paul Sabatier.

Ana Isabel Soares é Professora Associada no Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, ensina nesta Universidade desde 1996 e é atualmente Vice-diretora do DAH. Fez Mestrado (FLUL, 1995) e Doutorado em Teoria da Literatura (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003) com uma tese sobre David Wojnarowicz e Walter Benjamin. Tem lecionado nas áreas de História do Cinema, Teoria da Imagem, Estudos Culturais, Literatura e Cinema, e Literaturas de Língua Inglesa. Fez pós-doutoramento em Teoria da Literatura (FLUL, 2009 e 2010), sobre relações entre filmes documentais portugueses e poesia. É membro Integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação e tem publicado inúmeros textos sobre cinema português, nomeadamente, uma monografia sobre Margarida Gil (edições Húmus, 2021) e vários ensaios sobre obras de Manoel de Oliveira, Edgar Pêra, entre outros. Presidiu à Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (2010-2014). Desempenhou funções no Ministério da Educação e Ciência (Secretaria de Estado do Ensino Básico e Secundário, 2011-2012), nomeadamente na preparação do Plano Nacional de Cinema, e no Camões, IP (2013-2014), como

coordenadora das Cátedras de Língua e Cultura Portuguesa em universidades de todo o mundo. Publica e traduz textos literários, além de obras teóricas de Hans Gumbrecht, Gianfranco Sanguinetti e Stanley Cavell, entre outros.

Mirian Tavares é Professora Associada da Universidade do Algarve. Coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação e Diretora do Doutoramento em Média-Arte Digital. É Doutorada em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Escreve regularmente para diversas revistas culturais, folhas de sala de exposições e catálogos artísticos e tem sido curadora de diversas exposições. Tem também coordenado e desenvolvido conceitualmente um conjunto de webséries inéditas, com vista à divulgação das ciências e das artes: o CIAC Talks. As suas áreas mais recentes de investigação são a Estética, a Média-Arte Digital, o Cinema, as Artes Visuais e a Literacia dos Media.

Pedro Varoni é formado em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos, onde atua como professor dos cursos de linguística e letras e do Programa de Pós-graduação em Linguística. Fez pós-doutorado no Departamento de Informação e Cultura da USP. Atuou por 25 anos no telejornalismo, exercendo diversas funções. É autor de “A voz que Canta na Voz que fala, poética e política na trajetória de Gilberto Gil” (Ateliê), além de diversos artigos e capítulos de livro. Foi Diretor Geral da EBC (Empresa Brasil de Comunicação) e Diretor Editorial do Projor – Instituto para o desenvolvimento do jornalismo, atuando também como editor chefe do Observatório da Imprensa. Desenvolve pesquisas no campo dos Estudos Discursivos Foucaultianos, na interface entre comunicação e linguística, além de processos criativos. É coordenador do Grupo de Pesquisas Tessituras (UFSCar/Cnpq).

Ronaldo Werneck, poeta mineiro de Cataguases, escritor e crítico, tem longa trajetória literária, que remonta aos anos 1960. Jornalista, trabalhou em vários veículos da imprensa nos mais de trinta anos em que morou no Rio de Janeiro, além de editar suplementos literários em Minas. Entre 1990 e 1995, foi Editor de Textos e Assessor de Comunicação do Centro Cultural Banco do Brasil/Rio. De volta a Cataguases, foi Coordenador do Centro Cultural Humberto Mauro e Diretor de Comunicação do Cineport-Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa. Publicou vários livros desde a década de 1970: crônicas, ensaios biográficos e principalmente poemas. O poeta Ronaldo Werneck é membro da União Brasileira de Escritores e do Pen Clube do Brasil.

Este livro é dedicado à memória de José Baharona.

Índice

Apresentação	21
Parte 1. Ensaios e entrevistas	
Antropofagia & Tropicália	35
<i>Gilberto Gil</i>	
Antropofagias para além da brasilidade	47
<i>João Melo</i>	
Cataguases Modernista	55
<i>Ronaldo Werneck</i>	
Olhares contemporâneos sobre a história: relações entre Brasil e Portugal a partir do filme <i>As Órfãs da Rainha</i>	69
<i>Jorge Carrega, Pedro Varoni, Elza Cataldo e Miguel Pinheiro</i>	
Fluxos migratórios e culturais entre o Brasil e Portugal na contemporaneidade: uma conversa com Luiz Ruffato e José Barahona	85
<i>Luiz Ruffatto, José Barahona, César Piva, Jorge Carrega e Pedro Varoni</i>	
Antropofagias tecnológicas: a cultura audiovisual dos Maxakali	101
<i>Charles Bicalho, Jorge Carrega e Cláudio Santos Rodrigues</i>	
A propósito do aniversário de Ernesto de Sousa (1921-1988)	117
<i>Ana Isabel Soares e Isabel Nogueira</i>	
Fragmentsos – “Existe um filme que carrego comigo”	133
<i>Patrícia Dourado e Mirian Tavares</i>	

Parte 2. Artigos

Deglutindo modernidades: Oswald de Andrade e a reabilitação do gosto . . . 147
Ruy Sardinha Lopes

Comer o entorno, mastigar o artifício: Relatos (implicados) sobre uma ficção
viva 159
Patrícia Dourado e Mirian Tavares

A revista é verde, o cinema é cachoeira e Cataguases é antropofágica 175
Andrea Vicente Toledo Abreu e Claudio Santos Rodrigues

A contribuição do movimento modernista para a divulgação do romanceiro no
Brasil. 191
Bruno de Carvalho Belmonte

Intolerância linguística entre “o bom negro e o bom branco da nação brasileira”
. 209
Jocnilson Ribeiro

Carlos Porfírio – futurista, cineasta, dinamizador cultural... e tudo! 229
Sara Vitorino Fernandez

Apresentação

A alma contemporânea da antropofagia

“O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos – o Amor, onde ganha, a Morte, onde perde. Por isso inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema.” Oswald de Andrade¹

O Manifesto Antropófago, publicado pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade em 1928, constitui um dos mais potentes signos do modernismo literário brasileiro e uma práxis cultural presente nas artes e no pensamento crítico durante o século passado e com potenciais contribuições ao contemporâneo. É essa atualidade do pensamento antropofágico pensado para além do campo literário, como uma filosofia decolonial *avant la lettre*, que procuramos desenvolver através de um ciclo de conferências, realizado em 2022, e da produção de uma coletânea de textos de pensadores e artistas da África, Brasil e Portugal.

O projeto ALMA (Audiovisual, Literatura, Modernismo e Antropofagia) é resultado de uma parceria institucional entre a Universidade Federal de São Carlos (por meio do Labor – Laboratório de Estudos do Discurso); a Universidade do Algarve (por meio do CIAC – Centro em Investigação em Artes e Comunicação); a Universidade Estadual de Minas Gerais e o Polo Audiovisual da Zona da Mata,

¹ Andrade, O. (1970). *Obras Completas: Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Civilização Brasileira.

um arranjo produtivo local em torno do cinema e da educação midiática sediado em Cataguases. A proposta do projeto foi utilizar a metáfora antropofágica para discutir as relações culturais entre África, Brasil e Portugal a partir da literatura e do audiovisual. Diálogos e influências recíprocas, similitudes e diferenças. A perspectiva adotada foi considerar os aspectos políticos, antropológicos, sociais e históricos que ensejaram essas relações. Houve, assim, no desenvolvimento deste projeto um duplo movimento: pensar, no tempo histórico, o lugar da literatura e do audiovisual e como essas manifestações do campo artístico refletiram relações mais profundas entre os países de língua portuguesa. A antropofagia como mediação cultural, mistura de linguagens e temporalidades.

Entre março e novembro de 2022, foram realizados seis eventos on-line com artistas e pensadores dos territórios contemplados no projeto. O escritor angolano, João Melo fez a conferência de abertura, “Antropofagia para além da Brasilidade”, na sequência, o escritor brasileiro Luiz Rufatto e o cineasta português, José Barahona, conversaram sobre a adaptação cinematográfica do romance de Rufatto, “Estive em Lisboa e Lembrei de Você”. As demais mesas de debate reuniram Ana Soares e Isabel Nogueira para tratar do tema “O moderno em Ernesto de Souza”. A cineasta mineira Elza Cataldo e o ator e documentarista português, Miguel Pinheiro, falaram sobre o filme dirigido por Elza, “As Òrfãs da Rainha”. Miriam Tavares, Patrícia Dourado, investigadoras do CIAC/Universidade do Algarve Algarve exploraram, em conjunto com o cineasta brasileiro, Leonardo Moura Matteus, o tema da autoficção em sua obra. O documentarista e pesquisador da Universidade Estadual de Minas Gerais Charles Bicalho explorou a obra que fez em conjunto com Isael Maxacali, intitulada “O dilúvio Maxacali”. Ele estava acompanhado de Cláudio Santos Rodrigues, também professor da Universidade Estadual de Minas Gerais. Todas essas atividades estão disponíveis no canal do Youtube do CIAC e do site do projeto².

A transposição para o campo cultural do ritual tupinambá de devorar o inimigo, inspiradora do manifesto, se tornou potência criativa de manifestações culturais, num contexto de resistência à ditadura civil-militar imposta ao país até meados dos anos 1980 e de intensificação dos fluxos midiáticos globalizados. A antropofagia ressurgiu no movimento tropicalista, deixando marcas no teatro, na literatura e no cinema. Ao mesmo tempo em que sugere uma síntese cultural própria a partir das trocas e da alteridade, se desloca dos nacionalismos identitários presentes em certas marcas do modernismo brasileiro. O movimento se faz mais por um desejo antinarcísico pelo outro, “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 2011).

² <https://www.youtube.com/playlist?list=PLU2sFMf0BPNnn87V8NXep2bTBncT5Eos8>
<https://www.cech.ufscar.br/alma>

É que a antropofagia em si mesma é apenas uma forma de subjetivação, em tudo distinta da polícia identitária. Ela se caracteriza pela ausência de identificação absoluta e estável em qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias (Rolnik, 2011, p. 19).

O manifesto tem natureza acrônica, vai do passado ao futuro passando pelo presente. Há uma linha do tempo que retoma o marco da revolução Caraíba, a deglutição do Bispo Sardinha pelos indígenas caetés no litoral brasileiro, 374 anos antes do texto de Oswald vir à luz. O que está em jogo é a existência de uma civilização “pré-lógica” habitando os trópicos, em corte diacrônico (como uma montagem cinematográfica) com os dispositivos tecnológicos: “a fixação do progresso por meio dos catálogos e aparelhos de televisão [...] a reação contra o homem vestido, o cinema americano informarà”. A exportação subversiva revela-se nos fluxos tecnológicos, como centro da intervenção tropicalista, que, por sua vez, inspira, no início do século, a política cultural dos pontos de Cultura do Ministro Gilberto Gil no governo Lula (Carvalho, 2015). A atuação política e poética de Gil dava-se no que ele definia como do-in antropológico, ilhas de edição, banda larga, para revitalizar a cultura popular.

Mais do que uma investigação sobre a obra de Oswald, interessa-nos pensar a ideia de antropofagia como uma chave para entendimento de temas contemporâneos que transcendem as questões de identidade nacional e, para o que importa aqui, refere-se às relações culturais entre Portugal e as antigas colônias, Brasil, África, Ásia e Oceania. Há modernismos de um lado e de outro e eles dizem respeito também a um sentimento da língua portuguesa, à metáfora das navegações como busca de territórios existenciais. Como na “Passagem das horas” de Álvaro Campos: “Viajei por mais terras que aquelas em que toquei/ Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos/ Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti...”³

Boaventura de Souza Santos (2001) percebe traços antropofágicos na cultura portuguesa, tipicamente de fronteira. Caso único de metrópole cuja corte se mudou para a colônia. “Em termos simbólicos Portugal estava demasiado próximo de suas colônias para ser plenamente europeu e, perante essas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador consequente” (Santos, 2001). A cultura de fronteira se opõe às tradições aut centradas de caráter provinciano.

Mas nem tudo são flores no matriarcado de Pindorama. Oswald já apontava os riscos de uma baixa antropofagia (“aglomerada nos pecados de ceticismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato”). Algo que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018) vai associar à importação mimética, à ação predatória dos mercados sobre imaginários e reservas territoriais (áreas de proteção ambiental, territórios indígenas e quilombolas),

³ Campos, A. (1993). *Álvaro de Campos – Livro de Versos*. Fernando Pessoa. Estampa.

uma mentalidade colonial que ainda dá as cartas nos sistemas econômicos. São desses lugares que nascem contemporaneamente as insurgências. O bárbaro tecnologicado, o indígena roteirista e diretor de cinema, que ao pensar sua cultura nos lança no cerne da crise do antropoceno, instaurando novas ontologias e possibilidades. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval.” (Andrade, 2011, p. 30).

A relação entre tecnologia, artes e pensamento crítico traz para o contemporâneo a força filosófica do manifesto de Oswald, sobretudo diante de novas formas de colonialismo que se dão na concentração de poder nas grandes plataformas transnacionais, na falta de transparência no uso de dados pessoais, nos algoritmos que fornecem mais do que cardápios, sendo capazes de prever a ação dos usuários (Beiguelman, 2021). Mas seguindo as pistas de Michel Foucault (1979), a melhor forma de ver como o poder opera é olhar as resistências.

O filósofo chinês Yuk Hui (2021) chama atenção para o conceito de tecnodiversidade, em oposição à nova forma de colonização da globalização tecnológica. Hui utiliza como fundamento conceitual a virada antropológica de pensadores como os brasileiros Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour e Philippe Descola que preconizam a valorização de ontologias outras para além do racionalismo ocidental. E propõe ir além da crítica pós-colonial na busca da valorização da diversidade, “todas as culturas não europeias deveriam sistematizar as próprias cosmotécnicas e histórias dessas cosmotécnicas.” (Hui, 2021, p. 42). Impossível não pensar no gesto inaugural do cinema brasileiro de Humberto Mauro, em Cataguases, no mesmo período em que Oswald escrevia o seu manifesto, elaborando sua linguagem sintetizada no aforismo “cinema é cachoeira”.

Ao invés da dominação, a colaboração, as conexões improváveis. A busca de uma empatia da percepção da alteridade para a fuga dos individualismos. O que define hoje os espaços de resistência nos territórios indígenas é também a terra e o alimento compartilhado, uma vivência comunitária com base nos afetos. Uma antropofagia dos saberes no tempo e espaço que pensa o sujeito coletivo como resistência no lugar do individualismo, competição e consumismo, legados da crise do antropoceno. Não se trata da idealização tardia e ingênua do bom selvagem, mas do reconhecimento de novas ontologias, outras formas de produção e circulação, refazendo as antigas dicotomias entre metrópole e colônia, periferia e centro. “Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu” (Andrade, 2011, p. 29).

A antropofagia ressignificada pode ser uma experiência de um terceiro lugar entre mim e o outro, aplicada às subjetividades e aos diálogos interculturais. O ano de 2022 marcou o centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo, um convite a olhar, de forma crítica, a experiência da modernidade e buscar, na chave antropofágica, novas experiências e sensibilidades. A literatura e o audiovisual contemporâneos, como espaços de produção de imaginários, de novos olhares

sobre o passado, da busca de novas cartografias espirituais, espaços heterotópicos. Essa é Alma que tateamos.

O livro foi organizado entre 2022 e 2024 e reúne um conjunto de 14 textos entre ensaios e entrevistas. O ensaio que dá início à primeira parte do livro, *Antropofagia & Tropicália*, foi escrito por Gilberto Gil por ocasião de uma conferência realizada na Academia Brasileira de Letras, em abril de 2022, dentro do ciclo “Brasil Moderno”. O grande compositor popular, músico, ex Ministro da Cultura do Brasil, percorre os anos de sua formação na Bahia natal, com referências da música, poesia, artes plásticas que deram régua e compasso para o desenvolvimento do movimento tropicalista, liderado por ele e Caetano Veloso. A vivência territorial da cultura popular nordestina, as antenas que captam os movimentos libertários da juventude ocidental no pós-guerra resultam na revisitação ao conceito de antropofagia Oswaldiano, a medida para o que estava por vir. O tropicalismo foi uma neoantropofagia, como lembra Gilberto Gil, a partir de uma frase de Caetano Veloso. Ao percorrer esse mosaico de referências, Gil cartografa, em seu ensaio, a gênese do movimento. “A modernidade passaria a ser para mim, dali por diante, uma enormidade, uma sucuri do comprimento do diâmetro da terra”, escreve.

O texto seguinte, *Antropofagias para além da brasilidade*, é de autoria do renomado jornalista, escritor e membro fundador na União dos Escritores Angolanos João Melo. Melo propõe um olhar estrangeiro, africano, afastado por um século, para pensar de forma crítica o que nomeia como duas interessantes e produtivas contradições do manifesto antropófago de Oswald de Andrade. Em primeiro lugar, a relação de descendência do autor com os chamados filhos da civilização europeia e, em segundo, a afirmação de que apenas as elites foram capazes de realizar a “antropofagia carnal”. Longe de querer traçar uma análise depreciativa de Oswald ou de seu manifesto, o olhar de João Melo se propõe a mostrar como, mesmo depois de um século, ele mantém o seu potencial produtivo, contribuindo para promover estratégias de luta política, econômica, social e cultural voltadas para a construção de uma sociedade plural. O texto conta ainda com outras duas sessões: “O Brasil nosso irmão” e “Antropofagia e apropriação cultural”.

Na sequência, Ronaldo Werneck, em ensaio nomeado *Cataguases modernista*, jornalista, crítico e poeta conduz-nos à sua cidade natal – Cataguases, situada em Minas Gerais – onde surge o cinema pioneiro de Humberto Mauro e a revista literária *Verde*, em 1927, principal desdobramento do modernismo paulista de 1922 no interior do país. O pioneirismo de Humberto Mauro no cinema e seu talento com a produção de imagens, vinda de sua experiência com a fotografia, são para Werneck os motivos iniciais que elevaram Cataguases a essa experiência modernista nos anos

de 1920 e seguintes. Lá foram filmadas curtas e longas-metragens que são detalhadamente descritas por esse filho da cidade, que embora estivesse por longo tempo distante, acompanhou cuidadosamente o movimento modernista que ali florescia. Na atualidade, Werneck nos apresenta uma cidade “moderna, ousada e, às vezes até mesmo petulante” que veio a se transformar em cidade-locação, set de filmagens de várias produções recentes sob o selo do Polo Audiovisual da Zona da Mata.

Em *Olhares contemporâneos sobre a história: relações entre Brasil e Portugal a partir do filme “As órfãs da Rainha”* foi retextualizado o frutífero encontro entre Jorge Carrega, Pedro Varoni, Elza Cataldo e Miguel Pinheiro. Elza Cataldo gentilmente detalhou as etapas de pesquisa e produção do filme *As órfãs da Rainha*, na ocasião, ainda em fase de lançamento: “É uma história que se passa durante a chegada da inquisição ao Brasil, por volta de 1591, versando sobre três irmãs portuguesas que vieram para cá a contragosto, a mando da rainha, e ao decorrer da narrativa, vamos entendendo a razão delas terem sido enviadas para cá”. No encontro esteve presente também o ator, documentarista e fotógrafo português, Miguel Pinheiro, que contribuiu na produção do filme, com a direção dos atores e desenvolvimento da expressão linguística das personagens. O leitor encontra neste texto uma conversa instigante sobre as relações entre Brasil e Portugal, tendo o cinema como espaço de criação para contar histórias desconhecidas e ainda terá a oportunidade de conhecer o intenso processo de pesquisa de quase dez anos que resultou no filme *As Órfãs da Rainha*.

O texto *Fluxos migratórios e culturais entre o Brasil e Portugal na contemporaneidade: uma conversa com Luiz Ruffato e José Barahona*, surge como produto de uma das lives do Projeto ALMA que contou com a presença do escritor brasileiro Luiz Ruffato, do cineasta português José Barahona, além do jornalista e professor da Universidade Federal de São Carlos Pedro Varoni, do pesquisador do Centro de Investigação em Ciências da Comunicação e Artes da Universidade do Algarve Jorge Carrega e César Piva, diretor do Polo Audiovisual da Zona da Mata. O trânsito do Brasil para Portugal é o tema do premiado romance “Estive em Lisboa e lembrei de você”, de Luiz Ruffato. Barahona, diretor da adaptação do livro para o cinema, viveu também uma experiência de migração quando morou por algum tempo no Brasil. Os temas apresentados no texto centram-se na relação entre as diferentes linguagens artísticas, literária e cinematográfica, os fluxos migratórios entre os dois países e o contexto político presente no Brasil em 2022, momento quando ocorreu a conversa.

O editor e produtor audiovisual, Charles Bicalho, detalha sua experiência com o povo Maxacali, etnia indígena de Minas Gerais, no capítulo *Antropofagias*

tecnológicas: a cultura audiovisual dos Maxakali. A entrevista, conduzida por Cláudio Santos Rodrigues e Jorge Carrega, explora a metodologia de trabalho de Bicalho que resultou na publicação de 10 livros, com traduções de cantos e histórias tradicionais da etnia, além de curtas metragens e filmes de animação. Os últimos trabalhos retratam os principais mitos dessa etnia, utilizando a linguagem da animação e são dirigidos por cineastas indígenas. Charles Bicalho era um jovem estudante de graduação, nos anos 1990, quando se interessou pela cultura Maxacali. Ele conta que são 2.000 indivíduos vivendo em 5 territórios diferentes, em Minas Gerais. Falam a própria língua e preservam a cultura tradicional e os rituais dos antepassados. A cultura Maxacali, nos lembra Bicalho, é multimidiática, com suas danças, cantos e culinária. O acesso às tecnologias de produção audiovisual e editorial permite fortalecer essas tradições culturais, como é possível ver no trabalho dos cineastas da etnia, entre os quais se destacam Sueli e Sônia Maxacali.

O texto ***A propósito do aniversário de Ernesto de Sousa (1921-1988)*** é o resultado de uma conversa entre as professoras e pesquisadoras Isabel Nogueira e Ana Isabel Soares. Ernesto de Sousa foi um multiartista português defensor de uma expressão experimental e livre, que se relacionou com diferentes vanguardas artísticas, tanto da primeira quanto da segunda metade do século XX. Nesse sentido, Ernesto de Sousa, para ambas as pesquisadoras, é um grande representante do espírito da modernidade e do Modernismo, por conta de seus múltiplos e insaciáveis interesses, da sua dedicação a diversas formas de arte, pelo seu exercício tanto do papel de artista quanto de crítico, avançando assim precisamente para testar as novidades. O texto aborda também a relação de Ernesto de Sousa com a longa ditadura salazarista, também artisticamente reacionária e de tendência ruralizante que, por definição, tende a uma recusa aos ideais da modernidade.

O capítulo ***Fragmentos – Existe um Filme que carrego comigo*** é uma entrevista instigante do cineasta cearense Leonardo Moura Mateus. A conversa, conduzida pelas investigadoras Miríam Tavares e Patrícia Dourado, percorre os processos de criação e os modos de produção de um tipo de cinema revelador de novos e múltiplos olhares sobre a experiência contemporânea. Moura Mateus reconstitui as etapas de sua formação, a infância e a adolescência em Fortaleza, fala da importância do teatro nesse processo e de como a técnica da composição em tempo real, de João Fiadeiro, foi um acontecimento decisivo na sua trajetória. O jovem cineasta reforça sua preferência pela banalidade e pelas narrativas sem grandes finalidades e descreve seu método de trabalho original, principalmente pelo modo como cuida de diferentes filmes simultaneamente. “Existe um filme que carrego comigo, mas não sei se ele existirá um dia.” O tema das políticas públicas e mudanças nas rotinas de produção também foi debatido no encon-

tro. Para Moura Mateus, o cinema é uma prática em que as etapas de criação, produção e realização são indissociáveis.

O texto que fecha a primeira parte do livro é escrito por Ruy Sardinha e denomina-se ***Deglutindo modernidades: Oswald de Andrade e a reabilitação do gosto***. Discute como o ‘gosto’, mais especificamente no sentido de ‘paladar’, esteve fortemente presente na formação e desenvolvimento do Modernismo, não só pela vertente da noção de antropofagia que levava essa noção ao ‘deglutir o outro’, mas também pela noção de degustar os pratos de outras culturas, das culturas originárias e da junção dessas duas (“capaz de juntar caviar com vatapá”), fundando outros saberes. Ruy Sardinha guia-se pelo livro *A arte de devorar o mundo: as aventuras gastronômicas de Oswald de Andrade*, do historiador Rudá K. de Andrade, lançado em 2021. Seguindo a trilha de Rudá, o autor dispõe-se a pensar o legado de alguns representantes do movimento modernista paulistano e refletir sobre a formação e encerramento de um ciclo histórico no qual está envolvida a culinária brasileira.

Na segunda parte do livro, pode-se conferir alguns artigos de pesquisadores que por diferentes abordagens discutem o tema do Modernismo, explorando as veias desse movimento na contemporaneidade. O artigo ***Comer o entorno, mastigar o artifício: Relatos (Implicados) sobre uma ficção viva***, de Mirian Tavares e Patrícia Dourado, retoma o espaço da cozinha como local de potência, onde as conversas podem ser brandas e com cheiro, para pensar um modo de fazer acadêmico/erudito que procura implicar-se. Nesse sentido, as autoras apresentam-se de maneira frontal, trazendo questões próprias para pensar o processo de criação do cineasta Leonardo Moura Mateus e do ator Mauro Soares. O texto se divide em duas partes, na primeira, trazem a relação com o entorno como matéria para os artistas em questão, abordando a ideia de vazio e perda como partes integrantes do processo. A segunda parte debruça-se sobre o artifício na prática de ambos e sua função na obra e no projeto poético de Moura Mateus para chegar a uma discussão sobre a possibilidade de uma ficção viva.

A singularidade do modernismo em Cataguases, cidade da zona da mata de Minas Gerais, é retomada, em artigo dos pesquisadores Andrea Vicente Toledo Abreu e Cláudio Santos Rodrigues, ***A revista é verde, o cinema é cachoeira e Cataguases é antropofágica***. Os autores partem do modernismo brasileiro nos grandes centros urbanos para realçar a genialidade de Humberto Mauro, referência no cinema autoral brasileiro, nas primeiras décadas do século passado. Artista que promoveu uma “antropofagia das técnicas e das narrativas do século passado”, criando histórias em meio às belas paisagens do interior de Minas. O reconhecido pioneirismo de Humberto Mauro no cinema brasileiro se dá em paralelo com a eclosão de jovens

poetas do movimento verde, criadores de uma estética e temática modernista no calor dos acontecimentos da segunda década do século passado. Uma terceira fase do modernismo na cidade é o conjunto arquitetônico, com obras de Oscar Niemeyer, financiadas pela elite industrial local. Essa memória opera como sentido no presente, a partir da criação do Polo Audiovisual da Zona da Mata e o modo como incrementa, no século XXI, um arranjo produtivo local em torno do audiovisual.

Em *A contribuição do movimento modernista para a divulgação do romanceiro no Brasil*, Bruno de Carvalho Belmonte traça uma reflexão sobre o modernismo paulista, principalmente em torno da figura de Mário de Andrade, como investimento em uma redescoberta do Brasil. Mário de Andrade, além da produção literária, expandiu os seus interesses aos estudos sociais, produzindo extensas investigações sobre a cultura popular brasileira e, com isso, contribuindo para o alargamento dos estudos folclóricos e etnográficos. As inovações, tanto do ponto de vista teórico quanto técnico, tiveram grande relevância no trabalho de edição da literatura de tradição oral no país, em especial no que diz respeito ao romanceiro tradicional, que o texto de Bruno de Carvalho Belmonte confere maior destaque. Assim, a vertente do movimento modernista representada por Mário de Andrade produziu um novo paradigma para se pensar a cultura popular brasileira, afastando-se da hegemonia positivista presente até o início do século XX e dos trabalhos folclóricos de predomínio de coleta de feitiço irregular e puramente descritivos.

Na sequência, no artigo *Intolerância linguística entre “o bom negro e o bom branco da nação brasileira*, Jocenilson Ribeiro propõe-se a refletir sobre o imaginário de norma culta do português contra outras variedades e usos da língua portuguesa falada no Brasil que está na base do discurso da intolerância linguística, no caso compreendida pelo autor como uma forma de glotofobia indígena. Sem se descuidar da relação da língua com o modernismo, o autor discute a noção de intolerância linguística articulada a outras formas de nomeação desse processo e problematiza a questão da ordem do discurso sobre as línguas e a alteridade. Para isso, volta-se à pergunta sobre ‘qual foi o lugar do “bom negro” e do “bom branco” da nação brasileira’ de que tratou o escritor e poeta Oswald de Andrade em *Pronominais*, publicado em 1925. Com uma abordagem de análise do discurso, analisa, por fim, o sintagma “língua de índio” como um problema de desvio da norma tradicional da língua do colonizador.

A investigadora Sara Vitorino Fernandez, em *Carlos Porfírio – futurista, cineasta, dinamizador cultural... e tudo!*, recupera a figura de Carlos Porfírio, importante impulsionador de uma elite cultural e artística do Algarve no cenário modernista dos inícios do século XX em Portugal. Porfírio, além de companheiro

de grandes figuras do movimento do Orpheu, como Almada Negreiros e Santa Rita Pintor, foi um artista plástico algarvio dedicado à pintura e ao cinema, um dos principais dinamizadores culturais do sul de Portugal e serviu como motor para a publicação do importante periódico modernista “Portugal Futurista”, no qual desempenhou o papel de diretor da revista. Assim, o artigo de Sara Vitorino Fernandez soma-se a importantes trabalhos acadêmicos recentes, como os de Fernando Rosa Dias (2019), Luís Lyster Franco (2019), Luís Gameiro (2019), além da investigação empreendida por João Macdonald (2019) sobre Carlos Porfírio, o seu papel de diretor da revista Portugal Futurista e a relação com Santa Rita Pintor, figura tutelar do Futurismo em Portugal. Esses trabalhos, em conjunto com exposições centradas na produção pictórica de Porfírio, têm sido fulcrais na recuperação e difusão de suas ações e importância para o movimento modernista português.

A proposta deste e-book, resultante do projeto ALMA, pretendeu utilizar a metáfora antropofágica para discutir as relações culturais entre Brasil e Portugal a partir da literatura e do audiovisual. Diálogos e influências recíprocas, similitudes e diferenças. A perspectiva adotada considerou os aspectos políticos, antropológicos, sociais e históricos que ensejam essas relações. Chegou-se, assim, a um duplo movimento: pensar no tempo histórico o lugar da literatura e do audiovisual e como essas manifestações do campo artístico refletiram relações mais profundas entre os dois países. A antropofagia, ainda uma vez mais, como mediação cultural, mistura de linguagens e temporalidades.

Pedro Varoni
Jorge Carrega
Vanice Sargentini
Daniel Marinho Laks

Julho de 2024

Referências bibliográficas

1. Andrade, O. (2011). Manifesto Antropófago. In J.C. Rocha, & J. Rufinelli (Org.), *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena* (pp. 27-32). Realizações.
2. Beiguelman, G. (2021). *Políticas da Imagem, Vigilância e Resistência na Dadosfera*. UBU editora.
3. Carvalho, P. H. V. (2015). *A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil*. Ateliê Editorial e Editora Universitária Tiradentes.
4. Castro, E. V. (2018). Que temos nós com isso? In B., Azevedo. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. Sesi Editora.
5. Foucault, M. (1979). *Microfísica do Poder*. Edições Graal.
6. Hui, Y. (2020). *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu.
7. Latour, B. (2019). *Jamais fomos modernos: um ensaio de antropologia simétrica*. Editora 34.
8. Rolnik, S. (2011). *Cartografia Sentimental*. Editoria UFRGS.
9. Santos, B. S. (2001). *Pela mão de Alice: o social e o político na Pós-modernidade*. Cortez.

Parte 1. Ensaaios e entrevistas

Antropofagia & Tropicália¹

Gilberto Gil

Eu vi

Para que se possa compreender, para que eu mesmo possa compreender melhor a minha conversão ou adesão ao credo modernista, é preciso retroceder a aspectos mais pretéritos, mais primários da minha formação como artista de música popular.

A década de 40, momento em que o país acessa o patamar inicial da cultura de massas no pós II Guerra, com os primeiros reflexos mais visíveis, entre nós, das grandes inovações do século, como o telégrafo, o telefone, o fonógrafo, o cinema e o rádio, é quando se forja, dentro desse ambiente possibilitado pela eletricidade e a eletrônica, o que se pode chamar de “o artista moderno de música popular”, um fenômeno só possível pela formação de uma sociedade populosamente ampla, concentrada nas grandes cidades cortadas por meios de transporte urbano mais ligeiros e mais abrangentes como os automóveis, os bondes e os ônibus; e aglomerações humanas interconectadas por meios mais ágeis de comunicação entre as casas, as pessoas, os espaços públicos, tudo isso se estendendo e se expandindo através de uma inter-urbanidade finalmente conseguida através das novas estradas férreas e rodoviárias, das navegações costeiras e transoceânicas, das linhas aéreas intensificando intercâmbios de toda natureza entre cidades como Rio, São Paulo,

¹ O texto *Antropofagia e Tropicália*, gentilmente cedido pelo artista e ex Ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil, é a transcrição de uma conferência realizada na Academia Brasileira de Letras, em 14/04/2022, em comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo. A íntegra da conferência está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fdWFmIQs7V4>

Paris e Nova York; entre outras capitais e o nosso interior do país, um país que começa a se falar com intensidade e velocidade inauditas. Dentre esses falares novos, a música popular.

Assim, além dos artistas surgidos nos anos 20 e 30, limitados a públicos restritos e a formas reduzidas de acesso a esses públicos surgem, agora, os grande cantores e cantoras de rádio, os grandes músicos, seus discos amplamente popularizados, seus circuitos nacionais facilitados, sua presença mil vezes amplificada nas audiências em todo o território nacional.

Criança, vivendo entre uma pequena cidade do interior da Bahia e a capital, Salvador, com uma nítida inclinação para a música logo muito cedo manifestada, é nesse *environment* que vão germinar os embriões de um talento e uma paixão. Me apaixono por Luiz Gonzaga; por Caymmi; pelas cantoras da Rádio Nacional; pelos Anjos do Inferno, pelo Bando da Lua, pelo Quatro Ases e um Coringa, pelo Trio Irakitan e outros conjuntos vocais; pela Orquestra de Severino Araújo; pela brejeirice de Inezita Barroso; pelo cavaquinho de Valdir de Azevedo e o bandolim de Jacó; pelo canto aveludado de Orlando Silva; pelo violão de Codó e a guitarra elétrica de João da Matança nas noites da cidade da Bahia; pelo samba-blues de Batatinha, o trio elétrico de Dodô e Osmar e a pulsação mántrica dos Filhos de Ghandi. Ouço com indisfarçável prazer as orquestras dançantes americanas e cubanas (Sonora Matansera, era a mais popular entre nós); os cantos de excelência de Yma Sumac e Lucho Gatica; os boleros de Gregorio Barrios; os fados de Amália Rodrigues; os corridos portugueses e os *pasodobles* espanhóis; os *chansoniers* e os acordeonistas franceses; a música ligeira italiana (Domenico Modugno); Glenn Miller e Count Basie, Elvis Presley e Harry Belafonte; a plêiade de cantoras jovens e maduras, intérpretes dos emergentes compositores dos gêneros populares, tanto as brasileiras quanto as americanas são uma novidade auspiciosa para as audiências em surgimento.

Eu, adolescente, vivo imerso nesse fascinante aquário de sonoridades comuns e familiares àquela gente da comunidade; uma espécie de “música ambiente” em que reverberam, o tempo todo, as vozes marcantes dos intérpretes atuais (Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Angela Maria).

Até que chega o tempo de apreciar uma música nova, mais intrigante, mais surpreendente, mais instigante, “*une outre musique*”, uma “música além”, uma música “nova goma de mascar”, nova textura, novo sabor.

E acho que isso começa com João Gilberto, o agente mais próximo pelo samba e pela fala, de uma outra maneira de enxergar o som, de mastigar a música.

E isso vai dar, lá na frente, nos Beatles, em Miles Davis e em Jimi Hendrix. É quando se faz necessário resenhar e catalogar os momentos, os fragmentos, os microelementos com que a modernidade foi como que se insinuando, se depositando em minha sensibilidade, estabelecendo as condições para um novo sopro de criatividade, um novo campo de cultivo de sementes intrigantes e curiosas

que juntavam à música campesina dos violeiros e das bandas cabaçais da infância interiorana a audição, na pós-adolescência em Salvador, da música atonal, serial, dodecafônica, das vanguardas européias e americanas oferecida nas programações dos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage, Eric Sati, David Tudor e tantos mais – solenemente apresentados àquelas platéias jovens mesmerizadas diante da circumspecta figura do inesquecível maestro alemão Koellreutter, regente-oficiante daqueles memoráveis concertos no salão nobre da Reitoria (ele que havia sido professor de Tom Jobim e Moacir Santos, entre outros, na sua passagem pelo Rio).

A essa resenha dos tempos de iniciação na modernidade musical na Bahia, somaram-se, logo em seguida, as experiências, o frescor do convívio, já no Rio e em São Paulo, com as poesias de João Cabral, Bandeira, Jorge de Lima, Drumond; as literaturas de Camus, Ezra Pound, James Joyce, Proust, Dostoievsky, Jorge Mautner, Paulo Leminski, José Agripino de Paula; a aproximação com o rigoroso trabalho poético-ensaístico dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo; as vanguardas provocadoras de Rogério Duprat, Julio Medaglia, Damiano Cozzella, Sandino O'Haggen, Gilberto Mendes e tantos outros formados no ambiente da música de concerto, eles que, ao lado dos Mutantes, Made in Brazil e toda a meninada rock de São Paulo formavam um contingente expressivo de mentes voltadas às tarefas de fustigar e desafiar o status quo.

E toda a turma das artes plásticas modernas, das Lygias, Clark e Papi e Hélio Oiticica, e os ainda meninos Antônio Peticov, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Aguilar e outros.

O teatro aberto a experimentações de todo o tipo encontrava em jovens diretores e atores um impulso renovador. O Arena em São Paulo, o Opinião no Rio, O dos Novos em Salvador, o Popular do Nordeste em Recife, teatros emergentes – o Teatro Oficina com Zé Celso e sua magnética trupe completaria o conjunto.

Na viagem a Pernambuco para o lançamento do meu primeiro LP, Louvação, em 1966, encontro-me com a Banda de Pífaros de Caruaru, conjunto musical formado por flautas de taquara de fabricação artesanal e instrumentos regionais de percussão, com um repertório de pequenas peças compostas para entreter as comunidades de trabalhadores da região, numa manifestação musical até então inédita para meus ouvidos educados para uma escuta de música urbana, digamos, mais refinada ou mais comum. Aquele choque de emanções telúricas e simplicidade campesina viria logo depois, na minha volta ao sul, reverberar no meu íntimo receptivo junto com as impressões deixadas pelo disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* recém-lançado pelos quatro rapazes de Liverpool. De volta a Sampa eu me encontrava diante de um sentimento de emergência. Emergia ali naquele encontro entre a tradição medievalesca dos pífaros e a vanguarda popular contemporânea dos Beatles um impulso de aproximação irrecusável entre aquelas manifestações

em todos os sentidos extremas: sim, os extremos se tocam. E tocavam em mim aquelas duas bandas tão díspares, tão distantes no tempo e no espaço, ainda assim, amalgamadas numa estranha e insinuante complementaridade. Aquilo tudo me assaltava e me inflamava o pensamento sobre o trabalho de atualização da música popular entre nós, tarefa à qual eu acreditava que a minha geração teria o dever de se dedicar. Pelo menos, parte dela. E foi o que me impulsionou ali.

Convoquei vários colegas a refletir e esboçar um projeto de modernização da nossa canção popular. Alguns se sensibilizaram e com eles começamos os rascunhos daquele movimento que viria a ser chamado de Tropicalismo.

Tropicália – Caetano viria a saber logo em seguida – era o nome de uma instalação de Hélio Oiticica e os pressupostos estéticos gerais daquela iniciativa remetiam a tudo que já houvera resultado antes na Semana de 1922 e o seu após: Oswald, Mário, Tarsila e os modernistas de então; e o eco daquele barulho das vanguardas paulistas e cariocas dos anos 1960 com quem começávamos a conviver foi como o eco de um estampido.

Acredito tenha sido esse o instante em que convergem de forma mais evidente os conceitos de Antropofagia e Tropicalismo que se espelham aqui no título deste encontro.

Aqueles colegas convertidos da minha geração estavam prontos para um empreendimento atualizado com a música popular estendida que os novos tempos propunham e estimulavam. O Tropicalismo conseguia reconhecer os seus próprios ingredientes antropofágicos que o aproximavam de tudo aquilo que marcara os pioneiros de 1922, assumindo o seu legado e buscando avançar na direção daquilo que Caetano veio a chamar de “linha evolutiva”. Possuidores de parques e rudimentares recursos técnicos, mas cheios de sonho visionário, nos jogamos na aventura reformadora.

Na sequência de *Domingo no Parque e Alegria, alegria* veio o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, uma espécie de manifesto do movimento que então se iniciava. Todos aqueles que se juntaram para o empreendimento estavam ciosos dos seus propósitos e, em diferentes níveis, engajados naquele projeto.

Eu, apesar do *déficit* de competência técnica (não dominava o manejo do ferramental exigido para produzir uma música de tal envergadura), supria as minhas limitações com um entusiasmo que me proporcionava acesso a intuições e *insights*, visões e descortinos poéticos e musicais que me impulsionavam e a meus companheiros, principalmente os parceiros diretos, Torquato Neto e J.C. Capinan rumo ao arrojo, ao novo arranque requerido no uso das palavras e dos sons. Ambos poetas, como eu e Caetano, forjados na forja nordestina e temperados pela urbanidade soteropolitana representavam a parcela da herança regional que daria às nossas novas canções o gosto, por um lado sertanejo e por outro lado cidadão-litorâneo que a renovada arquitetura poética exigia. Escreveram poemas

como *Geléia Geral* (expressão que Torquato tomou emprestado de Décio Pgnatari), *Miserere Nobis* e *Soy loco por ti América* (Capinan homenageando Che Guevara por ocasião da sua morte), poemas que eu musiquei com a mesma verve hibridada: um tanto música de raiz catingueira, um tanto música urbana contemporânea de sotaque internacional. A competência autossuficiente dos músicos de orquestra como Duprat e Medaglia e a casualidade contagiante dos Mutantes asseguravam o suporte mais que animador para que descartássemos nossa inibição e nos lançássemos ao trabalho com alegria e confiança. Eu fui, no curto espaço de tempo, aprendendo a lidar com aquela nova semântica da música e da poesia e com a inspiração inestimável de Caetano (ele escreveu comigo canções como *Panis et circenses*, *No dia em que eu vim embora*, *Eles*, *Lindonéia*, *Batmacumba*), canções que corroboravam o significado do lirismo transfigurado com que eu deveria seguir adiante como criador do meu tempo.

Eu nunca mais fui o mesmo artesão *naïve* com que me apresentara para aqueles desafiadores experimentos tropicalistas. Saía dali com as garras afiadas para destrinchar as entranhas das presas abatidas nas grandes caçadas pós-modernas que viriam em seguida (vem-me à mente, por exemplo, o disco Expresso 2222 que realizei ao voltar do exílio em 1972 em que, já mais familiarizado com o repertório tecnológico e estilístico do pop-rock e mais fluente nos riffs e batidas com a guitarra elétrica que trouxera de Londres, pude finalmente me considerar iniciado nos misteres de um band-leader de fato, na acepção pós-moderna da palavra: pleno de uma nova potência, cômico de um novo saber, pronto para viver a dimensão trágica da complexidade dos novos tempos. Sim, eu houvera caído em tentação. A modernidade passaria a ser para mim, dali por diante, uma enormidade, uma sucuri do comprimento do diâmetro da terra.

Todo um desejo de aprofundar as relações entre a autenticidade romântica brasileira e o delírio psicodélico das modelagens da juventude euroamericana estava ali finalmente materializado naquela paisagem sônica universal que eu agora era capaz de descortinar e redesenhar (como se ao lado dos estúdios de gravação daqueles dias estivessem ali com seus pincéis e cinzéis um Picasso ou um Dali). As deficiências técnicas de então, de uma certa forma facilitaram o fortalecimento do espírito inovador (“ensinaí-me, oh pai, o que eu ainda não sei”), do instinto visionário e da busca voluptuosa de algo diferente.

Nego-me a folclorizar o meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas.
(Caetano Veloso em *Bar*, 1968, p. 167)

A Antropofagia do Oswald se manifestava no anseio de transformar e transfigurar aquele novo corpo cultural que necessitava pelo menos de outras pernas e braços – que a cabeça já era outra.

Foi um tempo de mutação – pode-se imaginar quão inspirador era ter ali ao nosso lado aquela fada da Vila Mariana, Rita Lee e os dois irmãos duendes da Lapa, Sérgio e Arnaldo Batista!

Outros viram daqui

Hélio Oiticica, em artigo para o Correio da Manhã, setembro de 1968, comentando nossa performance numa das apresentações de um festival:

Caetano e Gil, os Mutantes, Duprat, Tom Zé, modificam estruturas, criam novas estruturas, sua experiência é calcada numa modificação a longo prazo, não se reduz a apresentações de chegar, cantar, e pronto, voltar pra casa e dormir sossegado... depois de tomar uns *whiskys*. (Oiticica, 1968, s.p.)

E acrescenta ainda:

Gil parece cantar e compor com todo seu corpo, sua garganta é de fera, num cantoforte que se relaciona com o dos cantadores nordestinos, incisivo, sem meios tons: sua apresentação foi um momento de glória, contido e sem heroísmo aparente, certo do que fazia, enquanto a vaia fascista comia. A obra de Gil merece, urgentemente, um estudo detalhado, profundo... pois realiza nela uma síntese de praticamente todos os ritmos universais, como que os arrancando pela raiz de suas origens, do fundo dos sons, da terra, do suor dos ritos. (*ibidem*, s.p.)

Em 1968, no artigo *Viva a Bahia-ia-ia*, Augusto de Campos já apontava na invenção tropicalista tudo aquilo que hoje deslumbra os jornalistas norte-americanos: as estratégias de montagem e justaposição; a presença da música aleatória e concreta; o parentesco com a pop art e com a “bricolage” de Lévi-Strauss (Campos, 1974). A estada de Hans Joachim Koellreutter na Bahia, no final dos anos 50, e o encontro dos baianos-futuros-tropicalistas com os paulistanos da Música Nova possibilitaram que os procedimentos eletroacústicos e concretos que estão hoje na base da produção do pop global (*ghetto tech*, *two step* e todo o resto) fossem absorvidos pelas massas brasileiras (que nunca mais esqueceram *Alegria*, *alegria*) com um sucesso que *Revolution nº 9* dos Beatles nunca tentou conquistar – e que só se estabeleceu em disco no rock alemão (feito por alunos de Karlheinz Stockhausen, como também o foram Rogério Duprat e Júlio Medaglia, os mais conhecidos arranjadores dos discos tropicalistas no início dos anos 70).

Hermano Vianna comentando sobre a reação estrangeira ao Tropicalismo:

Os novos apologistas norte-americanos não parecem perceber essa tensão que está na origem do Tropicalismo. Por isso merecem a reprimenda publicada em O Estado de São Paulo – de Tom Zé: “Eles falam como se Oswald, sua antropofagia e o rock internacional já estivessem no âmago de toda a tropicalidade, como a árvore na semente de Parmênides. Não estavam”. (Vianna, 1999, s.p.)

Tom Zé é até mais contundente: o artigo de Gerald Marzorati (1999) na New York Times Magazine, seria “coisa de estrangeiro, falando coisa do Brasil, esse tipo de coisa na qual a gente se sente uma coisa”, além da “imposição da palavra escrita como meio privilegiado, que representa o braço do colonizador” (Vianna, 1999, s.p.). Caetano iria se referir ao Tropicalismo como um neoantropofagismo.

Mas um reparo precisa ser feito à afirmação de que o tropicalismo, como a bossa nova, utilizou a informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira: é que não era apenas a informação da modernidade musical que ele trazia para a MPB mas a informação da modernidade simplesmente: a informação da modernidade musical, poética, cinematográfica, arquitetônica, pictórica, plástica, filosófica etc. Nesse contexto, a informação da modernidade deve ser entendida como a “desfolklorização” e “desprovincianização” da música popular, isto é, como a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação da sua maioridade. (Cícero, 2002, s.p.)

Outros viram de fora

“Um gênio ‘provinciano’ criativo (os principais participantes eram provenientes da Bahia) chocou-se e foi ativado, por assim dizer, pelas modernas experiências urbanas da tecnologia e por uma ditadura de pretensões tecnocráticas. Num esforço ilimitado de revitalizar as artes brasileiras, o Tropicalismo construiu uma estratégia neo-antropofágica de contraoposição e apropriação”, comenta Bruce Gilman (2002, s.p.).

Ainda Bruce Gilman, no mesmo artigo para a *Brazzil Magazine*, aponta:

A Tropicália foi o último movimento cultural brasileiro significativo; foi um movimento para acabar com todos os movimentos, e uma compreensão clara da realidade Brasileira. Não foi somente um movimento musical, mas um entendimento do movimento das artes que se manifestaram nas esculturas, literatura, pintura, filme, teatro, poesia e artes plásticas. O nome surgiu de uma exibição de arte ambiental em abril de 1967, “Tropicália”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizada por Hélio Oiticica. Artistas que sonhavam com uma nova estética para o Brasil e que lutavam para dissipar as absurdas imagens de

fantasia do país trouxeram à tona assuntos como a mentalidade de consumo e o impacto da mídia de massas ao mesmo tempo em que demandavam a destruição da direita política e o conceito de um Brasil unicamente carioca. (Gilman, 2002, s.p.)

Último movimento modernista e primeiro movimento pós-modernista, eu diria, o Tropicalismo se instalou como um campo magnético de atração de tudo que se manifestava no jogo complexo dos polos positivo e negativo do poderoso imã da realidade, ali naquela vaga fronteira passado/presente/futuro em que o Tropicalismo se colocava.

No artigo acima citado Bruce Gilman (2002) interroga:

Como o tropicalismo perpetuou e tornou-se contorno fundamental de referência nos tratos culturais brasileiros da atualidade? Por que esta conflagração nas artes tem um impacto tão intenso ainda hoje? Porque estes episódios musicais e teatrais tiveram significados tão inflados no final dos anos 60? Essas são questões que têm motivado e ainda provocam críticas ao fenômeno do Tropicalismo, especialmente nesta conjuntura temporal. (Gilman, 2002, s.p.)

E Gilman (2000) prossegue:

Num esforço ilimitado de revitalizar as artes brasileiras, o Tropicalismo construiu uma estratégia neoantropofágica de contraposição e apropriação [...]. Uma década após a poesia concreta, Pelé e a Bossa Nova emergirem, surgiu o prelúdio esplêndido conhecido como Tropicália ou Tropicalismo, um divisor de águas na arte contemporânea brasileira, cuja importância foi comparada à Semana de Arte Moderna de 1922, que lançou o modernismo. (*ibidem*, s.p.)

Ele segue especulando:

O trigésimo aniversário da aventura Tropicalista foi comemorado em 1998 com uma série de eventos e meditações sobre o breve, todavia emblemático movimento. Discussões renovadas sobre a Tropicália ganharam forte ímpeto com a publicação de Verdade Tropical (1997), memórias variadas do cantor compositor Caetano Veloso, quase que unanimemente considerado a principal voz do Tropicalismo (*ibidem*, s.p.)

Festividades Públicas temáticas (Carnaval em Salvador, 1998) e eventos acadêmicos nos três continentes prestaram homenagem e exploraram ramificações das ocorrências do final dos anos 60, na música, cinema e demais frentes que constituíram o Tropicalismo. Marcos criteriosos de críticos relacionados (ex. Augusto de Campos, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Alberto Vasconcelos, Celso Favaretto) são revisitados em novas deliberações sobre a lenda e canonização

de Caetano Veloso, a institucionalização dos momentos do tropicalismo, ou suas reflexões em tendências atuais, como o movimento mangue no Recife. O discurso metafórico e híbrido da música no mangue beat, em particular, são reminiscências de experimentos em música e desempenho no coração da Tropicália. Esta produção Nordestina é outra variante da Música Popular brasileira (MPB) contemporânea que mais uma vez está nos palcos e exposta internacionalmente no final dos anos 90.

A propósito do empenho tropicalista Charles A. Perrone (2000) faz as seguintes considerações:

Como símbolo da voracidade, a Antropofagia é ao mesmo tempo metáfora, diagnóstico e terapia: metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento... e terapia... contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas. Sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a terapêutica empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. (Perrone, 2000, s.p.)

Prossegue Perrone (2000):

Veloso e Gil preferiram o nome Tropicália a Tropicalismo, porque o primeiro era diferenciado e não apresentava seu projeto simplesmente como outro ismo numa série de propostas artísticas. Tal lógica acompanha o grupo Noigandres de São Paulo, nos anos 50, que preferiu o termo poesia concreta a concretismo. (*ibidem*, s.p.)

E Perrone (2000) acrescenta:

No final da década, Augusto de Campos extrapolou ao proclamar: Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma. (*ibidem*, s.p.)

Perrone (2000) vai em frente:

Ao acessar o impacto da Tropicália, Liv Sovik comparou mudanças nas percepções anglo-Beatles, especialmente com as misturas pop e clássicas de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, com as realizações de Veloso e a rica fonte do trio de Rock os Mutantes: "os Beatles – sem tradição para essa mistura – conseguiram dignificar a música popular de massas sem borrar as fronteiras,

enquanto a Tropicália conseguiu estabelecer a hibridação erudito/massivo, escandalosa na época, apoiada na hibridação erudito/popular já existente no Brasil”. (*ibidem*, s.p.)

Para Sovik, este detalhamento do alto/baixo ilustra uma interpretação instigante da aventura tropicalista como pós-moderna.

Perrone pinça a observação de Caetano (1997):

A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação suscinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também – e procuro agora – relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações “maiores” do movimento – e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas – foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a idéia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada. (Velo, 1997, pp. 430-431)

E Charles Perrone (2000) volta a considerar em seu ensaio:

As maiores rupturas através da história das artes no Brasil ocorrem nestes momentos quando a relação entre a metrópole e a colônia é questionada num modelo radical em busca de independência cultural. Um movimento pode ser entendido como “fundamental” neste caso quando atualiza a tensão entre a identidade cultural brasileira e moderniza impulsos pelo prisma da mudança. Foi o que ocorreu com a antropofagia e a poesia concreta, e com o movimento eclético do tropicalismo. (Perrone, 2000, s.p.)

Além disso, colocando a autenticidade autóctone em perspectiva relativa, o tropicalismo, como a antropofagia e a poesia concreta, elaborou contramodelos experimentais e iconoclásticos, posicionamentos radicais em relação a expressões líricas convencionais, confrontação dos valores do establishment e reação à cultura do imperialismo.

Perrone (2000) vai mais além:

Na medida em que existem homologias e paralelos de atividade e atitude entre o concretismo e o tropicalismo, este último, com seu próprio projeto de modernização, participa ainda da construção da ética da nação. A abordagem Tropicalista fez as artes pressuporem uma visão

desrespeitadora, todavia edificante, do Brasil oficial e da versão nacional-popular de resistência ao poder constituído. Em termos de manipulação técnica do conhecimento ou organização de uma taxa de câmbio estética, onde a poesia concretista esteve em primeiro plano, a Tropicália não inovaria do mesmo modo, pois a Bossa Nova já havia estabelecido sua marca internacionalmente. Ainda assim, havia amplo espaço para iniciativas em termos de orientações contra a corrente (ser eternamente desafinado) e conceitualizações da música popular, especialmente como um registro delicado do sentimento nacional/nacionalista e da criatividade brasileira. Ainda que produzido em quantidades limitadas, a música iluminadora da Tropicália, com suas múltiplas vozes e vocais, foi um refletor ainda maior que a Bossa Nova. A plataforma musical do tropicalismo foi ainda vislumbrada como um ponto de partida para as intervenções em relações culturais, em discurso nacional, que Veloso caracterizou, no âmagô oposto de suas lembranças, como “um desvelamento do mistério da ilha Brasil”, com implícita “responsabilidade pelo destino do homem tropical” (Verdade tropical [sic], 16). (Perrone, 2000, s.p.)

A captura e expedição dos líderes da Tropicália determinaram o final do impulso Tropicalista em sua própria casa, e na cortês Londres ele não passava de uma curiosidade. Os participantes da comoção musicopoética do final dos anos 60 mal poderiam imaginar que em três décadas (o total de tempo entre o segundo manifesto de Oswald e o plano piloto da poesia concretista), suas músicas poderiam ser excelente instância para o fenômeno da *world music*, no mundo desenvolvido junto do contexto da globalização sobre a qual Gilberto Gil, dentre todos os seus colegas, foi particularmente presciente.

Eu ainda vejo

Caetano se referia ao período do Tropicalismo, como um tempo a ser vivido na contingência de uma brevidade. A ser encarado como uma moda. E foi o que de fato foi. Em menos de dois anos todo o empreendimento estava realizado e encerrado. Para mim, além da convicção de que o movimento não deveria durar mais que o tempo necessário para passar sua mensagem de inconformismo e seu ideário inovador, como esperava Caetano, deixando que o futuro tomasse as rédeas do processo e nos liberasse para seguir nossas vidas enfrentando novos questionamentos e novas indeterminações, para mim havia também o anseio por um alívio.

Eu, pessoalmente, não via a hora de sair daquela agonia. Atormentado por uma insistente premonição de que aquilo tudo poderia trazer muitos danos existenciais, com muito sofrimento para o qual não me considerava preparado, ansiava pelo fim daquela jornada ou, pelo menos com uma diminuição considerável daquela tensão.

A prisão e o exílio foram um epílogo duro e ao mesmo tempo desanuviador. Deixariam marcas indeléveis na minha carapaça existencial; na formação do meu

caráter; na tipologia da minha individualidade; na definição dos traços delicados da escultura da minha personalidade. Ao mesmo tempo em que acentuaria, no artista, um gosto pela expressividade aberta; uma busca do prazer e da alegria no arrebatamento estriônico da performance; o arrojo e o destempero vocal – que Hélio Oiticica elogiara e saudara naquele seu artigo de 1967 – e que eu carregaria no meu canto para o resto da vida até arrebrantar de vez com uma das minhas cordas vocais; o interesse em manter alguns resíduos de experimentalismo no trabalho de composição e arranjo de canções, mesmo já distante do compromisso com a “libertação anárquica, a única possível” como considerava Glauber Rocha; guardando sempre um “senso perdido de rebeldia” e uma “inquietação do espírito” como dizia Luiz Carlos Maciel, quando “no longo combate do século os valores estabelecidos voltaram a vencer o segundo assalto” como ele refletia à espera de um terceiro assalto, quiçá, definitivamente redentor.

O Tropicalismo foi um tropismo. Dali em diante, ele nos alertaria permanentemente para os sinais emitidos pelo mundo da criação artística e da vida cultural. Uma bússola de orientação estética, técnica e política para a navegação arriscada no mar da procela da pos-modernidade. Minha música, musa única – ela, ela que me faz um navegador.

Referências bibliográficas

1. Academia Brasileira de Letras. (2022, abril 18). *Antropofagia e Tropicália* [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=fdWFmIQs7V4>
2. Bar, D. (1968). Acontece que ele é baiano [entrevista]. *Realidade*, (33), 186-198.
3. Campos, A. (1968). Viva a Bahia-ia-ia. Em A. Campos (1974), *Balanço da Bossa e outras bossas* (2ª edição, pp. 159-172). Editora Perspectiva.
4. Cícero, A. (2002, setembro 21). O tropicalismo e a MPB. *Continente*, (21), 80-89. https://issuu.com/revistacontinente/docs/021_-_set_02_-_albert_eckhout
5. Gilman, B. (2002, dezembro 1). Times of Gall. *Brazzil Magazine*.
6. Marzorati, G. (1999, abril 25). Tropicalia, Agora!. *The New York Times Magazine*.
7. Oiticica, H. (1968, novembro 24). A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano. *Correio da Manhã*.
8. Perrone, C. A. (2000). Topos and Topicalities: the Tropes of Tropicália and Tropicalismo. *Studies in Latin American Popular Culture*, (19), 1-20.
9. Vianna, H. (1999, setembro 19). A epifania tropicalista. *Folha de São Paulo*.
10. Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. Companhia. das Letras.

Antropofagias para além da brasilidade¹

João Melo

“Mas não foram os cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (Andrade, p. 50). A frase é de Oswald de Andrade, no seu célebre *Manifesto Antropófago* (1928), documento-tese do movimento modernista brasileiro, cujo marco temporal aconteceu exatamente há cem anos.

Acrescentou ele: – “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas” (Andrade, p. 53).

Permitam-me um olhar estrangeiro e africano, um século depois, quando tantas águas já correram por debaixo de todas as pontes, sobre duas interessantes e produtivas contradições do manifesto andradiano.

Primeiro, a ocultação feita pelo autor da sua própria ascendência. Afinal, sabe-se, ele também era filho desses falsos cruzados, desses fugitivos da civilização europeia (não será melhor chamá-los “pontas de lança” da referida civilização?) que aportaram às américas, à África e à Ásia em busca de um novo mundo, ou seja, das especiarias, do ouro e dos diamantes. De todo o modo, esse apagamento,

¹ Texto adaptado de uma conferência online com o mesmo título apresentada no dia 25 de março de 2022 no lançamento do projeto ALMA (Antropologia, Literatura, Modernismo e Audiovisual), uma iniciativa da Universidade Federal de São Carlos e do Polo Audiovisual da Zona da Mata, ambas instituições brasileiras, assim como da Universidade do Minho, portuguesa. Disponível online: <https://www.cech.ufscar.br/alma/conferencias/antropofagias-para-alem-da-brasilidade>

por Oswald, das suas origens pessoais serve-nos, hoje, para lembrar um facto da história dos homens: nada impede que membros dos grupos dominantes se rebelarem contra eles, lutando ao lado dos dominados e explorados. Aqueles que, atualmente, alegam, por exemplo, que brancos, homens e heterossexuais não podem falar pelos negros, mulheres ou homossexuais precisam de aprender com as lições da história.

Segundo, a afirmação de que só as elites foram capazes de realizar a “antropofagia carnal”, expressão que tem sub-entendida, a partir de um episódio da história do Brasil (o naufrágio de um navio português onde ia um bispo que foi devorado por índios antropófagos), a absorção e deglutição daqueles que tinham chegado pelo mar numa manhã qualquer, fugidos da miséria europeia, não apenas em busca de refúgio e acolhimento, mas com claros intuitos de dominação, de que a catequese era um dos principais instrumentos.

Uma observação e uma pergunta. A observação é que fica clara, pelo menos transcorridos estes cem anos, a perspectiva autoritária do Manifesto Antropófago, o que, esclareço, é uma simples constatação: afinal, esse traço está alinhado com a pretensão vanguardista dos modernistas. A pergunta é: será mesmo que já comemos os nossos antigos dominadores ou, pelo contrário, continuámos a ser mastigados por eles, até sermos desprovidos de toda a carne, todo sangue e toda a seiva e sermos deixados sucumbir no Mediterrâneo, na fronteira entre o México e dos Estados Unidos, na Somália, na Palestina, na Síria ou no Yémen?

Como leitor estrangeiro e africano, o que me chamou particularmente a atenção no Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, é a total ausência a qualquer referência aos negros brasileiros. Se hoje, um século depois, eles constituem a maioria demográfica do país, na época, antes da implantação das políticas oficiais de promoção da emigração de europeus e outros povos de tez branca para o Brasil, deveriam sê-lo ainda mais. No entanto, não se vislumbra no documento qualquer referência à sua existência.

Os hoje chamados – corretamente, diga-se – povos originários brasileiros são, para Oswald, o único sinónimo de “brasilidade”. Proclamou ele: – “Tupi or not tupi, that is the question” (Andrade, p. 46). É verdade que ele também diz que só lhe interessa “o que não é meu”, mas a expressão parece ter sentido único: trata-se de comer os falsos cruzados, mas também, provavelmente, todos aqueles que não sejam “originários” (o manifesto é omissivo em relação a esse ponto, o que permite todas as especulações), para unir a todos (quem?) “social, económica e filosoficamente”.

O autor do Manifesto Antropófago não podia saber, evidentemente, que um século depois um escritor africano diria: – “A cidadania e a identidade são definidas pelo nascimento, pela ancestralidade e **pelos factos da história** [sublinhado meu]”. A verdade é que, no caso do Brasil, não há como ignorar e desvalorizar a contribuição negro-africana para a identidade nacional e cultural do país. Mas Oswald de Andrade parece ter preferido apoiar-se na utopia do bom selvagem de Rousseau, para formular a sua tese.

Isto dito, tranquilizo o público e os leitores: não vou cancelar Oswald de Andrade nem o seu Manifesto Antropófago. Cem anos depois, ele mantém o mesmo potencial produtivo, podendo contribuir para desenhar e promover estratégias de luta política, económica, social e cultural para a construção de sociedades plurais, onde todos tenham rigorosamente as mesmas condições de base e as mesmas oportunidades de afirmação. No início do novo século, a humanidade continua a precisar, como ele dizia, de uma “unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (Andrade, p. 47).

“O Brasil, nosso irmão”

Nos anos 50 do século passado, o poeta angolano Maurício Gomes, no seu poema “Exortação” (Gomes, p. 85-89), escreveu:

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
Poetas do Brasil,
Do Brasil, nosso irmão,
Disseram:
– “É preciso criar a poesia brasileira,
De versos quentes, fortes como o Brasil,
Sem macaquear a literatura lusfada”.

Angola grita pela minha voz,
Pedindo a seus filhos nova poesia!

Deixemos moldes arcaicos,
Ponhamos de lado,
Corajosamente,
Suaves endeixas,
Brandas queixas,
E cantemos a nossa terra
E toda a sua beleza.

Angola, grande promessa do futuro,
Forte realidade do presente,
Inspira novas ideias,
Encerra ricos motivos.

É preciso inventar a poesia de Angola!

Este é um exemplo, entre tantos outros, das ainda pouco estudadas relações históricas entre o modernismo brasileiro e as literaturas africanas de língua portuguesa, demonstrando, por conseguinte, que, como bem diz o tema desta conferência, a antropofagia foi além da brasilidade. Na verdade, e como tenho afirmado várias vezes, em outras circunstâncias, as literaturas de Angola, Cabo Verde e Moçambique, sobretudo, provavelmente não seriam o que são hoje sem o modernismo brasileiro (além da negritude e do realismo social português).

O “pai” dos estudos relativos às literaturas africanas de língua portuguesa, Manuel Ferreira, considera que a influência do modernismo brasileiro sobre estas últimas se operou pela descoberta da prosódia brasileira, que mostrou aos autores africanos que a poesia, por exemplo, não precisava de seguir os modelos lusitanos de métrica e ritmo. Na mesma linha, o professor de literaturas africanas na USP Mário Lugarinho, considera que, mais do que a temática, esse foi, quase certamente, o principal fator da influência em questão.

A propósito dessa identificação entre a prosódia brasileira e as prosódias africanas, é preciso não esquecer a já aqui aludida presença negro-africana, mas em particular angolana, no Brasil. Como é sabido, este último foi o maior recetor do mundo de africanos levados como escravos das suas terras de origem, sobretudo das regiões do Congo-Angola e do reino de Ndongo (ambas em território angolano), o que teve como consequência o facto de um dos traços determinantes da identidade nacional e da cultura brasileira serem essa marca africana. Era, pois, “fácil”, digamos assim, aos autores africanos reconhecerem-se na prosódia brasileira, pois tratava-se da sua própria prosódia, que a influência da colonização portuguesa nos seus países procurava embotar, em vão.

A verdade é que, na primeira metade do século XX, quando os autores africanos de língua portuguesa começaram a sentir necessidade de rutura com os modelos literários europeus, eles tinham acesso, por diferentes vias (o tema merece, penso, um estudo particular), ao que era produzido no Brasil em termos culturais, nomeadamente na música e literatura. Começaram, assim, por (re)descobrir a sua própria originalidade (no sentido etimológico, de “origem”) via modernismo brasileiro, embora não só.

O poeta e crítico literário angolano Costa Andrade, que lutou de armas na mão pela independência de Angola, revelou, a propósito: – “Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Sousa, Mário de Andrade e Solano Trindade, Guimarães Rosa, têm uma presença de mestres [...] Eles estão presentes [...] nas preocupações literárias dos que lutam pela liberdade” (Andrade, 1980, p. 26).

Por seu turno, o cronista Ernesto Lara Filho, também angolano e talvez o único autor do mundo “lusófono” que se aproxima do festejado modelo brasileiro de “crónica”, sublinhou:

Rubem Braga, o “sabiá” da crónica do Brasil, anda nos nossos recortes literários. Henrique Pongetti é lido por nós, também. Raquel de Queiroz e Nelson Rodrigues, esses tratamo-los por tu. São-nos familiares. Todo o angolano ri com as piadas de Millôr Fernandes e chora com as reportagens de David Nasser sobre Aida Curi. (Filho, 1990, p. 58)

O que se passou em Angola aconteceu também em Cabo Verde, onde, de acordo com Mário Lugarinho, os respetivos autores descobriram o modernismo brasileiro nos anos 30 do século passado, através de uma troca de cartas entre Jorge Barbosa, pioneiro da moderna poesia cabo-verdiana, e o poeta Ribeiro Couto, então adido cultural do Brasil em Lisboa. A principal influência brasileira na poesia cabo-verdiana desse período foi Manuel Bandeira.

Em Moçambique, a importância do modernismo brasileiro para a afirmação identitária da literatura foi reconhecida por Mia Couto:

Necessitava-se de uma literatura que ajudasse a descoberta e a revelação da terra. Uma vez mais, a poesia brasileira veio em socorro dos moçambicanos, que descobriram nesses escritores e poetas [ligados ao modernismo] a possibilidade de escrever de um outro modo, mais próximo do sotaque da terra, sem cair na tentação do exotismo. (Couto, 2005, p. 104)

Acrescente-se, a título de mais um exemplo, que o modernismo brasileiro reverbera, sem dúvida, na poesia da poeta nacional de São Tomé e Príncipe, Alda do Espírito Santo.

Além das identificações prosódicas entre as culturas do Brasil e dos países africanos em questão, que possibilitaram aos autores destes últimos, empenhados em romper com Portugal e os modelos europeus, passara a utilizar e absorver as novas formas de expressão artística advindas da poesia brasileira modernista, a qual era igualmente construída a partir da negação dos modelos provenientes da Europa, as temáticas também jogariam um papel que não pode ser ignorado.

A professora jubilada da Universidade Federal Fluminense Laura Padilha, por exemplo, considera que Carlos Drummond, “situado” entre a primeira e a segunda geração do modernismo brasileiro, inspirou os escritores moçambicanos, como José Craveirinha, a escreverem sobre o quotidiano, como ele tão genialmente fazia. O também moçambicano Eduardo White – um dos maiores talentos da literatura pós-independência do seu país, prematuramente desaparecido – e os poetas João Maimona e José Luís Mendonça, igualmente da primeira geração de autores pós-independência, mas de Angola, são igualmente tributários de Drummond.

Antropofagia e apropriação cultural

A fechar, vou abordar a possível relação entre antropofagia, no sentido simbólico-cultural e, concomitantemente, político que lhe atribuiu Oswald de Andrade no seu manifesto de 1928, e um tema da contemporaneidade: a apropriação cultural.

O antropólogo Rodney William, em *Apropriação cultural* (2019) define-a como uma estratégia de dominação que visa apagar a potência de grupos histórica e sistematicamente inferiorizados, esvaziando de significado todas as suas produções, como forma de promover seu genocídio simbólico. Passando por cima do meu incômodo pessoal com a palavra “potência”, assinalo o esforço de William a fim de manter a discussão no plano intelectual e no nível estrutural, quando afirma que a natureza problemática da apropriação da cultura de outrem resulta do facto de que, em regra, os grupos dominantes apropriam-se dos símbolos e manifestações culturais dos grupos subalternos sem o devido reconhecimento e mantendo estes últimos numa situação de inferioridade (às vezes, mesmo, sem respeito, por exemplo, por símbolos religiosos e outros).

William tem o cuidado de dizer que a discussão acerca da apropriação cultural não é sobre indivíduos. A verdade, entretanto, é que o debate tornou-se altamente confuso e equivocado e até, muitas vezes, pessoal. Com frequência, e tal como acontece em outros níveis, não são levadas em consideração, sequer, as diferenças de contexto, que deveriam obrigar a teoria e a militância a procederem a análises mais finas e rigorosas e a adotar estratégias mais efetivas.

A respeito deste tópico, é imperioso não esquecer que, em sociedades onde a dinâmica racial foi causa de forte segmentação cultural, como os Estados Unidos, exemplos de comunicação intercultural podem ser entendidos como formas de apropriação cultural, enquanto em sociedades mais expostas a diferentes religiões, nacionalidades e modos de vida, isso pode não ser visto do mesmo modo. Atrevo-me a dizer, inclusive, que a juventude, em todos os países do mundo, graças às viagens e sobretudo à televisão por satélite e às novas tecnologias de comunicação, tende a encarar este tema com menos rigidez. Mesmo nos EUA, com o crescimento de hispânicos e asiáticos, já começa a haver nuances que carecem de estudo e reflexão.

A verdade é que trocas culturais sempre existiram, desde que o primeiro homem nascido no sudeste de África pôs o pé na estrada e povoou a Terra inteira. Como dizia o bispo Desmond Tutu, “somos todos africanos”. Também é verdade que a humanidade não se tem desenvolvido de um modo igual – “ah, mundo tão desigual”, canta Gil (1986)–, pelo que tais trocas são sempre – repito: sempre – determinadas pelas relações de poder existentes nos diferentes contextos. Mas é impossível deixar de reconhecer que, mesmo em condições desiguais, as trocas acontecem.

Mais importante ainda, embora muitos o costumem esquecer: as trocas têm mão dupla. Assim, se é verdade que os grupos dominantes tendem a apropriar-se,

muitas vezes abusivamente, das culturas subalternas, estas também se apropriam de elementos culturais daqueles. Não me refiro, clarifico, à assimilação cultural imposta pelos grupos dominantes aos grupos dominados, mas à apropriação natural ou mesmo deliberada, como parte da sua estratégia de luta, de elementos culturais dos primeiros por parte dos segundos.

Um exemplo da primeira via: os turbantes usados por certas mulheres africanas e que, na realidade, foram “importados” dos árabes, cuja presença no continente africano é historicamente anterior à dos europeus (assim como as práticas de escravidão de que foram responsáveis) ou os quimonos – uma espécie de blusa – usados pelas bessanganas [mulheres africanas, normalmente pertencentes aos grupos mais altos e respeitados dentro da sociedade local] de Luanda. “Quimono” é um nome de origem japonesa e foi certamente introduzido no país pelos portugueses, que têm um contacto secular com o Japão.

Como exemplo da apropriação estratégica de elementos culturais dos exploradores por parte dos explorados, cito a decisão de todas as antigas colónias africanas de Portugal de adotarem o português como língua de unidade nacional, desde o início das lutas de libertação, e como língua oficial depois das respetivas independências. É célebre a frase de Amílcar Cabral: – “A língua foi a melhor coisa que os portugueses nos deixaram” (Expresso das Ilhas, 2014, 30 de junho). Não posso também deixar de mencionar, aqui, o trabalho de recriação do português feito por alguns escritores angolanos, dos quais o mais notável é Luandino Vieira. Se isso não é apropriação cultural, temos de repensar os conceitos.

Chegou, pois, o momento de indagar: será a antropofagia uma modalidade de apropriação cultural? Uma apropriação, digamos assim, *avant la lettre*?

Não tenho dúvidas de que sim. Relembro: – “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (1928, p. 46). É o que diz Oswald de Andrade no seu manifesto. O que, no fundo, ele propõe é que todos se comam, perdão, se amem uns aos outros: – “Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados, pelos turistas” (*ibidem*, p. 46).

Volto a Rodney William (2019): o debate sobre apropriação cultural é sobre o sistema capitalista que, visando o lucro, transforma a cultura de um povo em produto, mas não valoriza o povo a que tal cultura pertence, diz ele. Tem razão. É por isso – agora sou eu que falo – que as lutas identitárias, se não forem enquadradas numa estratégia mais ampla, que unifique raça, cor, género, classe, religião, país, região e – por que não? – blocos geopolíticos, estarão fadadas ao fracasso. Fragmentadas e fragmentárias, elas alimentam o capitalismo financeiro, que não se importa a mínima com as pessoas, o monstro neoliberal, os algoritmos e seus robôs. Alguns de nós lucrarão com essas lutas, monetizando as suas contas no Facebook e no Instagram e fazendo ensaios fotográficos para a Vogue. E a esmagadora maioria?

Há cem anos – lembram-se? –, Oswald de Andrade defendia a unificação de todas as revoltas. Um século depois do Manifesto Antropófago, estamos mais longe disso do que naquela época.

Parodiando uma velha palavra de ordem angolana, a luta continua e a vitória é incerta.

Referências bibliográficas

1. Andrade, O. (1928). Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, (1).
2. Andrade, C. (1980). *Literatura angolana (opiniões)*. Edições 70.
3. Couto, M. (2005). *O sertão brasileiro na savana moçambicana*. In *Pensatempos: Textos de opinião* (pp. 103-112). Ndjira.
4. Expresso das Ilhas. (2014, 30 de junho). *Amilcar Cabral: “A língua portuguesa é uma das melhores coisas que os portugueses nos deixaram”*. Expresso das Ilhas. Disponível em <https://expressodasilhas.cv/pais/2014/06/30/amilcar-cabral-a-lingua-portuguesa-e-uma-das-melhores-coisas-que-os-portugueses-nos-deixaram/42398>
5. Filho, E. L. (1990). *Crônicas da roda gigante*. Afrontamento.
6. Gil, G. (1986). *A novidade*. No álbum *Dia dorim noite neon* [CD]. WEA.
7. Gomes, M. (1976). *Exortação*. In *No reino de Caliban: antologia panorâmica da literatura africana de expressão portuguesa II: Angola, São Tomé e Príncipe* (pp. 85-89). Seara Nova.
8. William, R. (2019). *Apropriação cultural*. Pólen Livros.

Cataguases Modernista

Ronaldo Werneck

Situada na Zona da Mata, no interior do estado brasileiro de Minas Gerais – a 300 km de Belo Horizonte, 260 km do Rio de Janeiro e 570 km de São Paulo –, a partir dos anos 1920, a cidade de Cataguases, na época com pouco mais de 16 mil habitantes, teve na cultura sua melhor tradução. Tanto pelo surgimento do cinema pioneiro de Humberto Mauro, a partir de 1925, quanto pelo lançamento em 1927 da revista literária *Verde*, principal desdobramento do modernismo paulista de 1922 no interior do país.

Cataguases é modernista por (e)vocação. É literatura (moderna) e cinema (moderno) desde os primeiros tempos do século XX. Nos anos 1940, a cidade passa por uma transformação arquitetônica, com a construção de vários prédios de fatura modernista, inclusive o edifício do Colégio Cataguases, erguido no final dos anos 1940, projeto de Oscar Niemeyer.

Face à precariedade de rodovias na época, a cultura aportava na cidade por meio da estrada de ferro, que trazia jornais e revistas dos grandes centros. Cultura logo “deglutida” por jovens rapazes interessados em literatura e antenados no movimento modernista que acontecera em São Paulo em 1922. Em 1927 eles lançariam a revista *Verde*, contando com o apoio e colaboração de nomes importantes do movimento que eclodira em São Paulo. Um pouco antes, em 1925, o jovem cineasta Humberto Mauro começa a rodar nas ruas da cidade seus primeiros longas-metragens, fitas pioneiras que logo entrariam para a história do cinema brasileiro.

Verbimagem

No início era a imagem que do verbo se fazia. Nos anos 1920, o cinema surgia mudo na tela do Cine-Theatro Recreio: fronteira-limite do mundo – Cataguases. A língua era projeção, cenas que surgiam e se apagavam, e se fixavam na retina – encadeamento, gramática visual, linguagem. Moderno e ousado, o verbo veio depois, registro e re/criação do cotidiano. No princípio, a imagem muito particular construída pelo jovem cineasta Humberto Mauro a partir de 1925, que logo fundaria uma “fábrica” de cinema na cidade, a produtora Phebo Brasil Filme, e rodaria quatro longas-metragens entre 1926 e 1929. Logo após, a palavra em movimento, a evolução literária e, também, muito pessoal de Rosário Fusco, de Guilhermino Cesar, de Ascânio Lopes, de Francisco Inácio Peixoto, de Enrique de Resende, daqueles “desatinados” rapazes que editaram a *Verde* na Cataguases de 1927.

A imagem, o verbo – verbimagem que seriam mixados logo à frente, quando o cinema se fazia falado e se faria falar, fixando-se no inconsciente coletivo do século XX. O verbo e a imagem: a língua e o cinema registram o fato e o sonho, a crônica e a ficção em movimento – construindo, antevendo um futuro pavimentado pelo modernismo. “Ouro Preto é o barroco. Cataguases, o moderno. Cataguases é a cidade-síntese do século XX em Minas Gerais por sua persistência na construção da modernidade” – disse um dia Angelo Oswaldo, atual prefeito de Ouro Preto e ex-Secretário de Cultura de Minas (Suplemento Literário Minas Gerais, 2013).

Humberto Mauro: plano geral & poesia

No dia 5 de novembro de 1983 morria na cidade de Volta Grande o cineasta Humberto Mauro, nascido ali em 30 de abril de 1897. Ele captou a luz de Minas em grandes e poéticos planos – e fez em Cataguases os melhores filmes da fase pioneira do cinema brasileiro. Conhecida como “terra de Humberto Mauro”, Cataguases acostumou-se a conviver com o cinema nos anos 1920, quando havia na cidade a Phebo Brasil Film, empresa que produziu as primeiras fitas do cineasta. Natural de Volta Grande, na Zona da Mata de Minas Gerais, Humberto Mauro morou em Cataguases desde a adolescência até o final da década de 1920 – e foi ali que dirigiu seus quatro primeiros longas-metragens.

Além Paraíba, Minas Gerais, outubro de 1983. O velho cineasta acorda num hospital, a família em volta: “Ué, eu já morri?”. Como todos os iluminados pela inteligência, o cineasta mineiro Humberto Mauro era muitíssimo bem-humorado, um eterno curioso, atento ao mundo à sua volta. Foi o que o levou a fazer cinema. De início, atraído pela técnica; logo, senhor dela, criando com seu grande talento uma linguagem própria e sempre inovadora.

É numa Cataguases com menos de dez mil habitantes que a família do imigrante italiano Caetano Mauro chega em 1910. É ali que seu filho, o jovem Humberto Mauro, vai viver até o início da década de 1930. Viver e iniciar o universo de inquietações que o faria sucessivamente goleiro de futebol, remador, jogador de xadrez, de sinuca, fotógrafo, eletricitista, radioamador, músico, dramaturgo, ator, autor, roteirista, montador, diretor e arauto do cinema.

A paixão pelo cinema surgiu da fotografia. Nos tempos de sua mocidade, Humberto Mauro trocou sua valiosa coleção de selos por uma máquina fotográfica, como ele mesmo narra: “Foi assim que consegui minha primeira máquina fotográfica, que me ligou a vários fotógrafos, um deles o Seu Pedro Comello. A coleção de selos foi o princípio de tudo, a causa do meu começo no cinema lá em Cataguases” (Werneck, 2009).

Esse “Seu Pedro Comello” era um imigrante italiano, pintor talentoso, retratista por excelência, dotado de grande habilidade artesanal. Mauro logo junta-se a Comello e – com uma Pathé-Baby 9,5 mm, pequena câmera utilizada à época para registro dos chamados “ABCs” (Aniversários, Batizados, Casamentos) – já se inicia no cinema como autor. Ao invés de filmarem as famílias, eles partem logo para uma fita de ficção.

Valadião, o Cratera, curta-metragem de 1925, estrelado por Eva Nil, filha de Comello, foi um filme-piloto que atraiu o comerciante Homero Cortes para “esse negócio de fazer cinema”. Conquistado, Homero vai ao Rio com Mauro e voltam de lá com uma Ernemann 35 mm, câmera profissional. Logo, junta-se a eles outro comerciante, Agenor de Barros, e fundam uma produtora, a Phebo Sul America Film. Com Pedro Comello na câmera, o cineasta inicia ainda em 1925 seu primeiro longa-metragem, *Na Primavera da Vida*, que estreia em Cataguases em 1926, também com Eva Nil como protagonista.

Em 1927 filma *Thesouro Perdido*, seu segundo longa-metragem. Das centenas de filmes que iria realizar, este ficou como o seu predileto. Não só por contar com vários familiares, como por ser a fita também uma prova do bom emprego de algumas técnicas absorvidas do contato no Rio com o cinéfilo Adhemar Gonzaga, editor de Cinearte, prestigiada revista de cinema. Gonzaga criticara o excesso de letreiros da fita anterior de Mauro, que a partir daí passa a “falar por imagens”, essência da linguagem cinematográfica – e como o cinema mudo se fazia entender.

Mauro já demonstrava rara inventividade nessa segunda fita: na sequência de uma tempestade, feita com chuva de regador, os raios são riscados na película virgem. Nas cenas de um galope, o close das patas dos cavalos é feito com uma lata de farinha pintada de preto por dentro. Duas lentes, uma de foco longo, outra comum. E Mauro inventa assim uma espécie de teleobjetiva. Impulsionado pelo frescor da iniciação, *Thesouro Perdido* já é verdadeiramente uma fita de cinema – e recebe o Troféu Cinearte como Melhor Filme Brasileiro de 1927. Humberto Mauro passa a ficar falado como homem de cinema. Por enquanto, do cinema mudo.

Em meados de 1927, a Phebo Sul America abre-se a acionistas, passa a denominar-se Phebo Brasil Film, e elege seu presidente Agenor Cortes de Barros, tendo como secretário Homero Cortes Domingues. O diretor técnico é Humberto Mauro, o único assalariado – e primeiro cineasta a ter carteira assinada no Brasil.

Terceira produção do Ciclo de Cataguases, *Braza Dormida* (1928) já representa um princípio de profissionalização. São contratados no Rio não só o fotógrafo – Edgar Brasil, que logo seria o melhor iluminador do cinema brasileiro – como o casal protagonista, Nita Ney e Luiz Soroa. Quarta e última produção da Phebo, com externas realizadas no Rio e em Belo Horizonte, *Sangue Mineiro* (1929) mostra um Humberto Mauro senhor de si – e sua evolução de um filme para outro é precisa, rápida, surpreendente. A fita foi viabilizada pela participação da atriz portuguesa Carmen Santos – como protagonista e principalmente coprodutora –, que vai ter grande importância na trajetória de Humberto Mauro em sua fase carioca.

Com o fim da Phebo, Mauro vai para o Rio a convite de Gonzaga, que acabara de fundar sua produtora, a Cinédia. Com pouco mais de 30 anos, e revelando-se nas várias funções assumidas dentro e fora do set de filmagens, Mauro era quem mais entendia de cinema no Brasil dos anos 30. Na Cinédia, realiza *Lábios sem Beijos* (1930), *Ganga Bruta* (1933) e *A Voz do Carnaval* (1933). Ele trabalha depois na Brazil Vita Filmes, produtora de Carmen Santos, onde dirige *Favela dos Meus Amores* (1935), *Cidade Mulher* (1936) e *Argila* (1940).

Em 1937, realiza *O Descobrimento do Brasil*, produção do Instituto do Cacau da Bahia. No ano anterior, a convite de Edgard Roquette-Pinto, inicia seus trabalhos no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), onde irá dirigir cerca de 300 documentários (grande parte com fotografia primorosa de seu filho, Zequinha Mauro) até se aposentar, em 1967. Retornando à sua cidade natal, Volta Grande, faz seu último longa-metragem, *O Canto da Saudade* (1952), e uma pequena obra-prima, o curta *A Velha a Fiar* (1964), verdadeira aula sobre a montagem cinematográfica.

“A poesia do cinema está nos *long shots* – me disse um dia o velho cineasta –, nos grandes planos gerais. A roda d’água, por exemplo, é de uma fotogenia extraordinária. Aquele rodar lento, os musgos, a água batendo contra o sol. Pega um carro de bois no topo de um morro, contra o sol, o candeeiro, o carroceiro em cima do cabeçalho – é de uma beleza incrível!”

Relendo essas palavras de Humberto Mauro, extraídas da gravação de uma das muitas conversas que tivemos em 1975, relembro agora como o cinema – força tamanha – estava entranhado em sua dicção. Como se nela fluísse num navegar contínuo, sem cortes, na plenitude de um plano-sequência. Melhor: revendo essas palavras, suas palavras-imagens, percebo como o cinema estava nele como se dele nascido, de tal modo que Mauro acabava sempre falando como se filmasse. E, falando, filmasse como gostava de filmar, extraindo beleza daqueles *long shots*, daqueles *contra plongés*

que eram sua marca e assinatura: o carro de bois, o candeeiro, o carroceiro, a câmera baixa apontada contra o sol no alto do morro – paisagem por ele perenizada.

Hospital de Volta Grande. Sábado, 5 de novembro de 1983. Noite. Ao despertar, descobre-se de novo internado. Há uma semana, mas não sabia. A brincadeira do “já morri” não tem mais graça: agora está sozinho. Levanta-se ainda tonto: quer ir para casa. É só atravessar a rua: mora ali em frente, na avenida com o seu nome: Cineasta Humberto Mauro. Mas não dá um passo e cai, fulminado, ali mesmo, sem ver pela última vez a luz da Mata Mineira em sua plenitude – foco de sua paixão, paisagem enquadrada a vida inteira. Minas na memória. Exterior. Dia. Para sempre.

Verde Cataguases

“– Cataguases é o meio do mundo”. – “Se duvidar, meça!”.

Dito por um menino para outro, o futuro poeta maior da Verde,
Ascânio Lopes (Diário de Minas, 1927)

Após a eclosão do movimento modernista alavancado pela Semana de Arte Moderna que aconteceu na São Paulo de 1922, surgem as revistas Klaxon (São Paulo, 1922-23), Estética (Rio, 1924-25), A Revista (Belo Horizonte, 1925-26), Terra Roxa (São Paulo, 1926). Logo em seguida, aparece em Cataguases a revista Verde (1927-29), ponta de lança do modernismo e única publicação de importância do movimento no interior do país, lançada numa cidade com pouco mais de 16 mil habitantes na época. Depois iriam aparecer a Revista de Antropofagia (São Paulo, 1928-29) e Festa (Rio, 1927-28; 1934-35).

Verde tirou sete edições, as cinco primeiras em 1927, uma em 1928 e a última em 1929, toda dedicada ao poeta Ascânio Lopes, que acabara de falecer, aos 23 anos. O primeiro número publicava apenas escritores mineiros – Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura etc. – e entre eles os rapazes da cidade, núcleo de resistência de *Verde* e os fundadores da revista: Ascânio Lopes, Cristóphoro Fonte-Boa, Camilo Soares, Enrique de Resende (o mais velho, então com 28 anos), Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino Cesar, Martins Mendes, Oswaldo Abritta e Rosário Fusco.

“Sou de Cataguases, cidadezinha pacata de Minas Gerais, e venho trazer a notícia de que eu e Enrique de Resende fundamos uma revista moderna aqui. *Verde* é o nome da baita” – escrevia o rapazote Rosário Fusco (17 anos recém-completados) a Mário de Andrade (Marques, 2013). E pedia colaboração, acrescentando que acabara de “dar uma facada no Alcântara e no Oswald”. O primeiro contato do petulante Fusco foi com Antônio de Alcântara Machado, que daria os endereços

dos outros modernistas (corre que Fusco teria “ordenado” a um deles: “Mande colaboração, seu bosta!”).

E todos acabaram mandando textos e poemas, inclusive os dois Andrades, Mário e Oswald – nomes de ponta do movimento modernista –, que no número 4 de *Verde* assinariam em conjunto, “Marioswald de Andrade”, o poema *Homenagem aos homens que agem*, que terminava com a estrofe que ficou famosa: “Todos nós / Somos rapazes / Muito capazes / De ir ver de / Forde verde / Os ases / De Cataguases” (Andrade, 1927). Nunca foram, é bem verdade, mas tornaram-se assíduos nas páginas da revista. Inclusive, *Verde* publicou em primeira mão capítulo inédito do romance *Macunaima*, de Mário. E logo, além de Minas e São Paulo, surgem colaborações de várias partes do país e até mesmo do exterior – encomendadas por Rosário Fusco via Mário de Andrade, um dos grandes entusiastas da revista. Nacional e internacionalmente, a revista *Verde* logo se transformou numa tribuna livre “a todos os novos do Brasil e do mundo” (Marques, 2013).

Em carta a Rosário Fusco, de 08.11.1927, escrevia Mário de Andrade: “Principiar é trabalho leviano que qualquer ombro de piá carrega. Porém em seguida a gente percebe que não pode ficar nessa de ir além e sobretudo ir mais profundo e que-dê estudo, que-dê base, que-dê treino e fôlego para isso?” (Marques, 2013). Mas, ao escrever sobre o livro *Poemas Cronológicos* (Resende, Fusco & Lopes, 1928), o crítico Tristão de Athayde contrapõe: “Os poetas de Cataguases não serão talvez grandes poetas, mas possuem sem dúvida um feito próprio que não se explica apenas pela grande influência que o Sr. Mário de Andrade exerceu sobre eles. Têm mais alguma coisa – e esse mais alguma coisa é essa ‘alma de Minas’, que é das coisas mais preciosas que temos de contar para as grandes descaracterizações do amanhã” (Revista Verde, 4, 1927).

Como registra Ivan Marques in *Modernismo em Revista* (Marques, 2013), “nos últimos meses de 1927, o modernismo se transferiu em peso para Cataguases”. E acrescenta: “*Espantoso*, foi o adjetivo usado mais de uma vez por Mário de Andrade para se referir ao grupo, ao qual depois se juntariam outros qualificativos – *milagre*, *fenômeno de Cataguases*, *proeza*, *milagre verde* etc. – todos pertencentes ao campo semântico da exceção e da anormalidade”.

O mesmo Mário que, em carta a Rosário Fusco, diria: “também quero ser *verdinho* que nem vocês” (Marques, 2013). E depois, dada a expansão de *Verde* e do movimento pelo interior do país, Mário antevia uma “cultura nacional”, que “exigiu da inteligência estar a par do que se passava nas numerosas Cataguases” (Marques, 2013). Mas a cidade, que hoje se orgulha de ter sido berço de *Verde*, fingia não ver, ou até mesmo rejeitava, a aventura de seus rapazes. Diria ainda Mário de Andrade para os rapazes e o olhar avesso com que eram vistos por parte da cidade, exatamente: “a *cidadinha* à qual haviam dado realidade *geográfica*”

(Marques, 2013). E também o escritor José Américo de Almeida: “Eu sonhei com vocês: todo o Brasil espiando pra Cataguases e Cataguases dando as costas a vocês” (Marques, 2013).

“Verde é milagre, e milagre / não se explica, nem se inventa”, diria Enrique de Resende em poema de 1967, ao saudar os 40 anos da revista. Na verdade, *Verde* durou pouco, mas ficou para sempre. Não só a revista como a editora com o mesmo nome, que fez de Cataguases a primeira cidade brasileira em que foram publicados livros modernistas. Em 1928, *Poemas Cronológicos*, de Ascânio Lopes, Enrique de Resende e Rosário Fusco; e *Meia-Pataca*, de Francisco Inácio Peixoto e Guilhermino Cesar; em 1929, *Fruta do Conde*, de Rosário Fusco e *13 Poemas*, de Martins Mendes. Somente em 1930 é que aparecem as primeiras obras modernistas de Belo Horizonte, como *Ingenuidad* (1931), de Emílio Moura; *Brasil Errado* (1932), de Martins de Almeida; e *Alguma Poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade. Drummond, inclusive, publicou vários poemas inéditos na revista *Verde*.

Mais tarde, no profético texto “Cataguases 1937”, dizia o romancista Marques Rebelo: “O que a cidade não sabe é que Cataguases só existiu quando havia a *Verde* e o cinema de Humberto Mauro. Só será lembrada como uma realidade quando nos tratados de literatura se falar em certo interessantíssimo período da nossa cultura, que chamou o movimento modernista” (Rebelo, 1951).

Em seu livro *O Movimento Modernista Verde, de Cataguases – MG 1927-1929* (2009) – talvez o mais completo e bem acabado estudo sobre a revista e a Verde Editora – diz a autora Rivânia Maria Trotta Sant’ana: “Uma das coisas que mais chamaram a atenção ao pesquisar o contexto em que o movimento *Verde* se desenvolveu, a partir de consulta ao jornal *Cataguases*, foi o fato de ter percebido que a literatura tinha, também para Cataguases, grande importância, e os literatos, um certo status, mesmo sua obra não sendo bem compreendida. Talvez, pelo grande contingente de analfabetos existente no país, o fato de ser letrado e, mais ainda, literato, conferisse certa aura a essas pessoas” (Sant’Ana, 2008).

Em entrevista concedida a mim e ao poeta Joaquim Branco, publicada no Rio de Janeiro pelo jornal *O Pasquim* em 1976, o romancista Rosário Fusco já autenticava de certa forma o dizer de Rivânia Trotta: “A *Verde* é folclore, e os seus representantes um episódico (embora, pra Cataguases, um lisonjeiro, mas não identificado) equívoco. Na inconsciência do verdor de um elenco de rapazes, aspirantes à afirmação de seus variados pendores – digamos artísticos – Cataguases simplesmente cumpriu sua missão didática na época. Premiar Cataguases, a propósito, com dois ou três adjetivos, em mais de uma linha impressa, só pode, a meu ver ‘ufanar’ sua linha de professoras de grupo aposentadas. Mestras episódicas dos gênios municipais, hoje – quarenta anos depois da aventura – desencantados escribas na faixa do enfarte” (O Pasquim, 1976).

Quatro poemas dos *Verdes*

Abre esta seleta de alguns poemas dos rapazes da *Verde* o *Serão do Menino Pobre* (1924), de Ascânio Lopes, que seria “homenageado” por seu amigo Rosário Fusco, em 1925, com *Serão Interior*, que se encontra a seguir. Há um mesmo clima nos dois poemas. E, de certa forma – mesmo passando-se em ambiente requintado –, há também uma certa parecnça no poema *A Sala* (1928), de Enrique de Resende.

Em 1930, outro grande amigo de Ascânio, o poeta Carlos Drummond de Andrade, publica em seu primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930), o poema *Infância*, que se inicia com a estrofe “Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. / Minha mãe ficava sentada, cosendo. / Meu irmão pequeno dormia. / Eu sozinho menino entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusóe. / Comprida história que não acaba mais”. *Infância* lembra, e muito, o *Serão do Menino Pobre* de Ascânio.

Interessante ainda atentarmos para *Os Mortos de Sobrecasaca* (in *Sentimento do Mundo*, 1940), onde Drummond abre seu poema com “Havia no canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis, / alto de muitos metros e velho de muitos minutos”, que remete ao poema *A Sala*, de Enrique. Coincidência? Coincidências?

Ascânio Lopes (1906-1929) *Serão do Menino Pobre*

Na sala pobre da casa da roça / Papai lia os jornais atrasados. / Mamãe cerzia minhas meias rasgadas. / A luz fraca do lampião iluminava a mesa / e deixava nas paredes um bordado de sombras. / Eu ficava a ler um livro de histórias impossíveis / – desde criança fascinou-me o maravilhoso. / Às vezes mamãe parava de costurar / – a vista estava cansada, a luz era fraca, / e passava de leve a mão pelos meus cabelos, / numa carícia muda e silenciosa. // Quando Mamãe morreu / o serão ficou triste, a sala vazia. / Papai já não lia os jornais / e ficava a olhar-nos silencioso. / A luz do lampião ficou mais fraca / e havia muito mais sombra pelas paredes. / E dentro em nós uma sombra infinitamente maior... (Resende, Fusco & Lopes, 1928)

Rosário Fusco (1910-1977) *Serão Interior*

O silêncio pesava sobre a descor das paredes comprimidas / Eu sozinho – entre livros de estudos – / Lia as viagens de Sindbad. / Mamãe chamava pro café das oito.../ Depois eu voltava de novo pro quarto, pros livros / e praquela vontade danada de ser grande / pra correr mundo também.../ Hoje o silêncio inda pesa sobre a descor / das mesmas paredes comprimidas.../ Já sou homem quase / e sozinho – entre livros de estudo – / fico pensando na ingenuidade boa do meu tempo / de viagens maravilhosas... / Depois paro um pouquinho / mas não ouço mais a voz de mamã chamando pro café, / e tenho uma vontade doida de ser criança outra vez / pra não ficar pensando nessas coisas feias / que gente grande gosta de pensar... (Resende, Fusco & Lopes, 1928)

Enrique de Resende (1889-1973) / *A Sala*

Na sala da fazenda, a mais ampla e a mais severa, / oleografias antigas, trabalhadas no estrangeiro, / pendem das paredes brancas. / A um canto, o grande sofá de palha e de cabiúna lavrada, / e, além, as suas doze cadeiras pesadonas, / espalhadas em grupos. / E os consolos antigos, com jarrões antigos; / e o piano Pleyel data de meio século; / e, no alto, o vasto espelho circular com molduras douradas; / e o lustre rodeado de candelabros; / e o busto em gesso do avô fundador da fazenda; / – tudo isso dá à sobriedade e à descrição da sala / um ar angustioso de recordações... // É que todos aqueles que estão suspensos nas paredes, / e hoje não são mais que simples oleografias trabalhadas no estrangeiro, / já estiveram ali, no centro da sala, debaixo do lustre, / cercados de velas acesas e parentes chorosos, / imóveis nos seus esquifes improvisados. / E lembrando, levanto os olhos comovido, / para uma oleografia – a mais recente – pendurada na parede: / – o último sorriso que ficou na velha sala da fazenda / e no abandono da minha orfandade... (Resende, Fusco & Lopes, 1928)

Guilhermino Cesar (1908-1993) / *Meia-Pataca*

O conquistador chegou cansado / e batizou com o ouro da cobiça / a terra que lhe prometia / um punhado de coisas tentadoras / MEIA-PATACA! / Vieram mais gentes / porém não havia mais ouro / no rio de águas feias. / Vieram outras gentes. / Cataguases... a cidade cresceu. / O Pomba tem barcos de nome estrangeiro / brincando no dorso barrento. / O Meia-Pataca ficou desdeixado / pobre riozinho que se esconde / e passa de longe medroso. // – Olhando o rio esquecido / eu penso no ouro que sumiu / e no ouro que ficou pra sempre / no coração da minha gente. (Peixoto & César, 1928)

Moderna que nem ela

Antenada na modernidade. Tratando-se de Cataguases, não é apenas uma expressão a mais. Um museu vivo, a céu aberto. Desde os anos 1940, a cidade passou a “respirar o moderno” por todas as suas ruas – graças à influência do industrial e escritor Francisco Inácio Peixoto, responsável por trazer para Cataguases a moderna arquitetura que se fazia no país. Prédios, esculturas, monumentos – tudo, quase tudo hoje tombado nessa cidade que é um monumento vivo do modernismo no interior do país. Aquela casa “esquisita”? Ali morou aquele “poeta moderno”, Francisco Inácio Peixoto, um dos fundadores da revista *Verde*. O mesmo Chico Peixoto que, em 1940, vai chamar Oscar Niemeyer para projetar sua casa – a primeira de fatura moderna na cidade e uma das obras iniciais do jovem arquiteto.

Nela, jardins de Burlle Marx, escultura de Jan Zach e de José Pedrosa. E, em seu interior, mobiliado por Joaquim Tenreiro, telas de vários expoentes do modernismo e de outros movimentos, do Brasil e do exterior. Niemeyer seria “convocado” também por Chico Peixoto, em 1945, para projetar o moderníssimo prédio do Colégio Cataguases, referência do ensino secundário no Brasil dos anos 1950.

Para principiantes e iniciados

Um rio, uma ponte, uma praça, uma igreja. Algumas ruas e casas distribuídas em um quadrilátero central e quase perfeito. Seis mil habitantes, se tanto. Assim era a Cataguases do início do século XX, pouco depois de sua transformação em município (1877). Uma cidade igual às outras, uma entre tantas outras pequenas cidades do interior de Minas.

Cento e tantos anos depois, o rio continua a passar, agora sob três pontes. Há outras tantas praças e igrejas. As casas já se erguem fora do entorno do quadrilátero central e há um esboço de verticalização, prédios e mais prédios. É uma cidade habitada por cerca de 80 mil pessoas, a que hoje ali se encontra, às margens do Rio Pomba. E com novos prédios e monumentos modernistas.

O Colégio? Obra de Oscar Niemeyer (1947), com painel de pastilhas do modernista Paulo Werneck e mobiliário do português Joaquim Tenreiro, que praticamente iniciou em Cataguases sua carreira de *designer* de móveis.

A igreja? Ousada como uma aeronave que pousasse em plena praça Santa Rita de Cássia, a padroeira da cidade. Projeto de Edgar Guimarães do Valle, com um portentoso painel de Djanira na fachada. A capela do Educandário ao lado? De Francisco Bolonha, com afresco de Emeric Marcier e painel externo de Anísio Medeiros. Ali também, na mesma praça Santa Rita, a imponência neoclássica do Paço Municipal.

O prédio modernista da outra praça, a Rui Barbosa? Dos irmãos MMM Roberto. O cinema Edgard? De Aldary Toledo e Carlos Leão. O outro cinema na diagonal, o velho Cine Machado? Hoje totalmente remodelado, é onde se encontra o Centro Cultural Humberto Mauro e o Memorial dedicado ao cineasta. O arrojado coreto na mesma praça? Também de Francisco Bolonha. O mesmo Bolonha que assina outras tantas obras na cidade, inclusive o Monumento a José Inácio Peixoto, na pracinha do outro lado do rio, onde se destacam as contribuições modernistas de Cândido Portinari (painel em azulejos *As Fiandeiras*) e Bruno Giorgi (escultura *A Família*).

O hotel? Absolutamente modernista (final dos anos 1940), com nítidas influências de Niemeyer. Obra de Aldary Toledo e Gilberto Lira de Lemos, que vai dominar a produção da arquitetura moderna na Cataguases da década seguinte. Ali, escultura de Jan Zach e jardins de Burlle Marx, outro nome de ponta a dese-

nhar o paisagismo do entorno de várias construções da cidade. Essa, a “Cataguases moderna”, com uma série de outras casas e prédios do mesmo porte. E esculturas, como a vanguardista obra de Amílcar de Castro na Avenida Humberto Mauro, monumento ao cineasta que projetou o nome de Cataguases.

O entorno da estação ferroviária? Ali, preservou-se a tradição. É onde se encontra o próprio prédio da estação, conservado em suas linhas que remetem aos pavilhões industriais ingleses – hoje sediando o Centro Cultural Eva Nil, a estrela dos primeiros filmes de Humberto Mauro. E também construções neoclássicas e ecléticas, como o Grande Hotel Villas e a Chácara Dona Catarina – típico exemplar dos chalés românticos predominantes na arquitetura do último quartel do século XIX –, construção totalmente restaurada pela Fundação Ormeo Junqueira Botelho, que hoje abriga a Biblioteca Municipal Ascânio Lopes. Em seus jardins, agora transformados em praça pública, a bela escultura *Violeta* de Sonia Ebling. Nas proximidades, o imenso prédio “vitoriano” da antiga fábrica de tecidos, ex-sede do Instituto Francisca de Souza Peixoto, hoje um supermercado. Acontece também em Cataguases.

Aquele belo casarão no início da principal avenida da cidade, a Astolfo Dutra? É obra típica do início do século XX, construção que remete ao *art nouveau* e que hoje abriga o Museu Energisa. É onde nosso rápido passar pela cartografia de Cataguases tem seu fim e início, que Cataguases não acaba nunca.

Se, nos 1940, o escritor e industrial Francisco Inácio Peixoto foi de fundamental importância para a formação de uma Cataguases arquitetonicamente modernista, a partir do início deste século Mônica Botelho, presidente da Fundação Ormeo Junqueira Botelho, passa a ocupar o seu papel. E com todo o direito. Ela atualmente é a grande propulsora da arte e da cultura na cidade. Seu nome está perenemente gravado como tal e será lembrado a cada vez que os cataguasenses e visitantes se depararem com os monumentos artísticos/culturais que hoje se encontram na cidade.

Cineport: o cinema de volta

A luz, a língua, o cinema: motores do Cineport, o Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa – promovido pela Fundação Ormeo Junqueira Botelho –, que movimentou as ruas de Cataguases e da Zona da Mata em sua primeira edição ocorrida em junho de 2005, e também em todas as oito nações que formam a CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa): Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Leste.

Somadas suas várias edições, ultimamente realizadas em João Pessoa, na Paraíba – e após passar por Portugal em 2006, pela cidade de Lagos, no Algarve – o Cineport significou uma pequena, mas fortíssima, revolução em Cataguases e em toda a Zona da Mata de Minas Gerais. Moderna, ousada e, às vezes até mesmo

petulante, volta a ser a cidade agora, quando se transforma em cidade-locação – impulsionada pelo bater inicial das claquetes do Cineport –, *set* de filmagens de várias produções recentes sob o selo do Polo Audiovisual da Zona da Mata, criado três anos antes, em 2002.

Tudo a ver. Polo industrial, cidade antenada com o novo, Cataguases apostou no sucesso da primeira edição do Cineport como uma retomada histórica. Cinema e língua portuguesa, como nos tempos da *Phebo* e da *Verde*, acrescidos de um olhar para o futuro, um primeiro e promissor diálogo com as nações que compartilham o mesmo idioma, mas que possuem culturas tão diversificadas.

Polo Audiovisual

Criado em 2002, o Polo Audiovisual da Zona da Mata é fruto de uma iniciativa da Fundação Ormeo Junqueira Botelho e do Instituto Cidade de Cataguases. Focada no histórico Ciclo de Cinema de Cataguases, a Fundação houve por bem eleger a atividade cinematográfica como um dos pilares de seu programa de desenvolvimento e economia criativa. Tudo começou há pouco mais de dez anos, com a inauguração do Centro Cultural Humberto Mauro, e também do Memorial dedicado ao cineasta, além da solidificação de uma parceria, que vem até hoje, com a Fábrica do Futuro – Incubadora Cultural do Audiovisual e Novas Tecnologias.

Em 2008, na sequência do Cineport, chega a vez do Festival Ver e Fazer Filmes, já com várias edições – uma abertura de novos horizontes para as habilidades dos jovens interessados no audiovisual. Realizado anualmente em Cataguases, desde 2008, o Festival tem como objetivo principal dar maior visibilidade às ações, projetos e iniciativas desenvolvidas no âmbito do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.

Ver & Fazer

O Ver e Fazer Filmes é um evento que promove ações de formação do olhar de crianças e adolescentes locais, e possibilita a troca de experiências entre diversos profissionais, especialmente dos setores do audiovisual e da educação, por meio de fóruns e workshops. O Festival fomenta a produção de uma nova geração de talentos locais, ao mesmo tempo em que organiza a primeira exibição das produções realizadas nas diversas cidades da região integradas ao arranjo criativo e produtivo do Polo Audiovisual.

Na Etapa “Ver”, a Mostra Cine Escola Animada é uma ação de formação dirigida ao público infantil e juvenil, que promove a exibição, debates e premia-

ção de filmes de longa e curta-metragem da recente produção nacional. Na Etapa “Fazer”, a Mostra Usina Criativa de Cinema é uma ação de exibição e premiação dos curtas-metragens realizados por novos talentos da Região, selecionados por meio de uma chamada pública.

A cada edição, com oito meses de antecedência do Festival, uma chamada pública é realizada para selecionar projetos de realizadores locais, que recebem recursos financeiros e consultorias técnicas para produção de seus curtas-metragens. No Festival são exibidos e premiados em diversas categorias por júri técnico e popular, marcando o encerramento como uma das ações mais concorridas da programação.

Retoma assim o Polo Audiovisual uma histórica vocação cinematográfica, que vem desde os primórdios de Humberto Mauro e do pioneirismo da Phebo Brasil Film. Ao longo do século XX, e pós-Mauro, Cataguases só veria filmagens em suas ruas quando, nos anos 1960, Paulo Martins dirigiu o longa-metragem *O Anunciador, O Homem das Tormentas* (1979), produzido pelo poeta Francisco Marcelo Cabral com atores e técnicos cataguasenses: a cidade-*set*, em tempo de cinema. E, no campo da literatura, com o surgimento nos anos 1960/70, de *Totem*, jornal de experimentos com poesia visual, criado por mim e pelo poeta Joaquim Branco, com colaborações de poetas da cidade e do Brasil afora, inclusive do exterior.

Conectada aos grandes centros, a cidade pulsa ainda hoje antenada na modernidade: há um poeta em cada esquina. Um cineasta em potencial em cada praça. Esses impulsionados agora pelo Polo Audiovisual da Zona da Mata que transformou a cidade numa cidade-locação, numa cidade-*set* de grandes produções cinematográficas: incentivo e aprendizado para futuros fotógrafos e cineastas numa Cataguases em constante ebulição.

Parece ainda hoje que a cidade sobrevive nos versos de Ascânio Lopes e de seu grande poema *Cataguases* (Cataguazes, 1927), como nesses fragmentos finais:

Há em ti a delícia da vida que passa porque vale a pena passar,
que passa sem dar por isso, sem supor que se vai transformando.
Em ti se dorme tranquilo, sem guardas-noturnos.
Mas com o crieri dos grilos,
o ranram dos sapos.
O sono é tranquilo como o de uma criança de colo.

Vale a pena viver em ti.
Nem inquietude. Nem peso inútil de recordações,
mas a confiança que nasce das coisas que não mudam bruscas,
nem ficam eternas.

Referências bibliográficas

1. Almeida, J. A. (1929). Mensagem ao “Grupo Verde”. *Revista Verde*, 1(1).
2. Almeida, M. (1932). *Brasil Errado*. Civilização Brasileira Editora.
3. Andrade, C. D. (1930). *Alguma Poesia*. Edições Pindorama.
4. Andrade, C. D. (1940). *Sentimento do Mundo*. Pongetti.
5. Andrade, O. (1928). Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1.
6. *Cataguazes* [Jornal]. (1927, 20 de março). Nº 639. Cataguases
7. Cesar, G., & Peixoto, F. I. (1928). *Meia Pataca, poesia*. Verde Editora.
8. *Diário de Minas* [Jornal]. (1927, 17 de setembro). Nº não informado. Belo Horizonte.
9. Filho, E. L. (1990). *Crônicas da roda gigante*. Afrontamento.
10. Fusco, R. (1929). *Fruta do Conde*. Verde Editora.
11. Marques, I. (2013). *Modernismo em Revista*. Casa da Palavra.
12. Mendes, M. (1929). *13 poemas*. Verde Editora.
13. Moura, E. (1931). *Ingenuidade*. Os Amigos do Livro.
14. *O Pasquim* [Jornal]. (1976, 19 de março). Nº 351. Rio de Janeiro.
15. Peixoto, F. I., & César, G. (1928). *Meia-Pataca*. Verde Editora.
16. Rebelo, M. (1951). Cataguases 1937. In *Cenas da Vida Brasileira*. Rio de Janeiro.
17. Resende, H., Fusco, R., & Lopes, A. (1928). *Poemas Cronológicos*. Verde Editora.
18. *Revista Verde* [Revista]. (1927), 4.
19. Sant’Ana, R. M. T. (2008). *O Movimento Modernista Verde, Cataguases – MG: 1927-1929*. Instituto Francisca de Souza Peixoto.
20. Suplemento Literário Minas Gerais. (2013, novembro). *Edição especial sobre Cataguases* (R. Werneck, Org.).
21. Werneck, R. (Org.). (2009). *Kiryri Rendáua Toribóca Opé / Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. Editora Artepaubrasil.

Referências filmográficas

22. Gonzaga, A., & Mauro, H. (1933). *A Voz do Carnaval* [Filme]. Cinédia.
23. Martins, P. (1970). *O Anunciador, O Homem das Tormentas* [Filme]. Agedor Filmes; Prefeitura Municipal de Cataguases.
24. Mauro, H. (1925). *Valadião, o Cratera* [Filme].
25. Mauro, H. (1926). *Na Primavera da Vida* [Filme]. Phebo Sul América Filmes.
26. Mauro, H. (1927). *Thesouro Perdido* [Filme]. Phebo Brasil Film.
27. Mauro, H. (1928). *Braza Dormida* [Filme]. Phebo Brasil Film.
28. Mauro, H. (1929). *Sangue Mineiro* [Filme]. Phebo Brasil Film.
29. Mauro, H. (1930). *Lábios sem Beijos* [Filme]. Cinédia.
30. Mauro, H. (1933). *Ganga Bruta* [Filme]. Cinédia.
31. Mauro, H. (1935). *Favella dos Meus Amores* [Filme]. Brasil Vita Filmes.
32. Mauro, H. (1936). *Cidade Mulber* [Filme]. Brasil Vita Filmes.
33. Mauro, H. (1937). *O Descobrimento do Brasil* [Filme]. Instituto do Cacau da Bahia.
34. Mauro, H. (1940). *Argila* [Filme]. Brasil Vita Filmes.
35. Mauro, H. (1952). *O Canto da Saudade* [Filme]. Estúdios Rancho Alegre.
36. Mauro, H. (1964). *A Velha a Fiar* [Filme]. Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Olhares contemporâneos sobre a história: relações entre Brasil e Portugal a partir do filme *As Órfãs da Rainha*

Jorge Carrega, Pedro Varoni, Elza Cataldo e Miguel Pinheiro

As Órfãs da Rainha (2023) é o título de um filme roteirizado, produzido e dirigido por Elza Cataldo. Cineasta mineira, com longas e curtas metragens premiadas em festivais no Brasil e no mundo, formada em cinematografia pela Universidade Nanterre e doutorada pela Universidade de Paris, Elza foi também professora e pesquisadora na Universidade Federal de Minas Gerais.

O filme *As Órfãs da Rainha* (2023) se passa no período colonial brasileiro e conta a chegada, na Bahia, de um grupo de mulheres trazidas de Portugal, contra sua vontade, durante o período da inquisição. A pesquisa e produção que deram origem ao filme foram temas de uma das conferências do Projeto ALMA – Antropofagia, Literatura, Modernismo e Audiovisual, que teve como tema “Olhares contemporâneos sobre a história”, exibida e transmitida ao vivo no dia 30 de setembro de 2022¹.

Na oportunidade, Elza conversou com o ator, documentarista e fotógrafo português, Miguel Pinheiro, que contribuiu, na produção de *As Órfãs da Rainha* (2023), com a direção dos atores e desenvolvimento da expressão linguística das personagens. Miguel desenvolve também projetos multimídia com foco na biodiversidade das comunidades tradicionais; durante a conferência estava na floresta amazônica, onde trabalhava em um documentário.

Além de Elza Cataldo e Miguel Pinheiro, participaram da conversa o Prof. Dr. Jorge Carrega, investigador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação

¹ Conversa disponível na sua íntegra no canal de Youtube do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I3NCFhmidFw&list=PLU2sFMf0BPNnn87V8NXep2bTBncT5Eos8&index=5>

(CIAC) e o Prof. Dr. Pedro Varoni, jornalista e professor da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). O conteúdo da conferência passou por um processo de retextualização, conduzido pelo estudante de linguística da UFSCar, Lucas Augusto Pires, reproduzido a seguir. Uma conversa instigante em que se falou das relações entre Brasil e Portugal, espaços de criação possíveis, a partir do cinema, para contar histórias desconhecidas e o intenso processo de pesquisa de quase dez anos que resultou no filme *As Órfãs da Rainha* (2023).

Jorge Carrega: Qual a história do filme?

Elza Cataldo: É um filme histórico que trata da história do Brasil, feito por uma diretora, produtora e roteirista nascida no Brasil, que carrega uma visão brasileira a respeito dessa história; fato que é inevitável, e no meu caso é também a proposta, ter esse olhar a respeito do que aconteceu.

A história se passa no século XVI, um período remoto e por conta disso tivemos dificuldade de achar edificação, cenário, locação, e tivemos que construir uma cidade cenográfica no interior de Minas Gerais, na cidade de Tocantins, dentro do Polo Audiovisual da Zona da Mata². Com isso conseguimos criar os cenários e a paisagem necessários para contar a história, junto com o diretor de arte, Moacyr Gramacho e a figurinista Sayonara Lopes. Um filme histórico exige muita preparação, em especial do roteiro em si, que teve 13 tratamentos ao longo do projeto.

É uma história que se passa durante a chegada da inquisição ao Brasil³, por volta de 1591, versando sobre três irmãs portuguesas que vieram para cá a contragosto, a mando da rainha. Ao decorrer da narrativa vamos entendendo a razão delas terem sido enviadas para cá. Havia uma categoria de mulheres que eram registradas como “órfãs da rainha”, e isso foi o que me chamou a atenção a princípio. Eu estava fazendo pesquisa de um outro filme e me deparei com esse verbete – “as órfãs da rainha” – no Dicionário do Brasil Colonial (2000)⁴, organizado pelo Ronaldo Vainfas. E como eu sempre começo meus filmes pelo título, eu sabia que era um bom título, só não sabia que eu iria ficar 10 anos aprisionada nesse título. Mas o título me pegou, pois é interessante, é instigante: Órfãs? Rainha? O que tem a ver? Que rainha é essa? Que relações ela tem com essas órfãs?

² O Polo Audiovisual da Zona da Mata é um Arranjo Produtivo da Zona da Mata de Minas Gerais (Polo Audiovisual Zona da Mata Minas Gerais, 2024)

³ “A inquisição no Brasil ocorreu por volta da segunda metade do século XVIII, nesse período cerca de 500 pessoas foram acusadas de disseminar o judaísmo. A inquisição atuou no Brasil perseguindo aqueles que eram considerados hereges.”

⁴ Trata-se de um dicionário crítico sobre o período colonial do Brasil. Inclui verbetes sobre instituições, episódios, personagens e processos históricos do passado luso-brasileiro.

Lendo o verbete como um todo, eu entendi que a história do judaísmo no Brasil está muito relacionada com rituais domésticos, ou seja, as mulheres de uma certa forma preservaram e conseguiram manter esses rituais judaicos no âmbito doméstico. Duas coisas que me interessavam, o título, que como sempre é o que me atrai a princípio, e a questão de ser uma história de mulheres que é o foco do meu trabalho. A partir disso, comecei a pesquisar uma história muito complexa, pois a história da inquisição é uma história complexa. Eu fui a Espanha pesquisar desde a passagem dos judeus para Portugal e depois fui a Portugal, na Torre do Tombo, obviamente.

Esses portugueses, cristãos-novos ou judaizantes, foram perseguidos em Portugal e muitos vieram para o Brasil e foram encontrados aqui pela inquisição e perseguidos novamente pelos mesmos “crimes”, de atos judaizantes. Achei esse contexto muito interessante, mas que me exigiu muito, porque eu tive que ler mais de 300 livros para conseguir entender a inquisição no Brasil, que é muito específica: os preceitos, os cânones da igreja católica são, de certa forma, transferidos, mas quando chegam ao Brasil encontram outra situação. Eu costumo dizer que a inquisição inaugurou uma espécie de intolerância no Brasil, porque antes não existia rei nem lei e as pessoas viviam, se comportavam, se estruturavam e se relacionavam de uma forma aparentemente livre. Quando chega a inquisição, aquilo que antes era considerado rotineiro no país – principalmente na Bahia –, essa vida doméstica que existia, passou a ser objeto de perseguição. O filme conta a história da chegada de três irmãs ao Brasil e o período de adaptação delas aqui porque, apesar de terem encontrado um ambiente muito inóspito, selvagem, agressivo, violento, o ser humano tem essa característica de se adaptar.

E foi o que aconteceu. Elas foram se adaptando, umas de uma forma mais positiva, principalmente a Leonor, e outras de forma menos positiva, como a Brites, que teve uma adaptação muito sofrida. Quando chega a inquisição muda tudo, porque aí elas são perseguidas e denunciadas como judaizantes, e temos todo o desenrolar desse tema, uma vez que elas, na verdade, eram de origem judaica, um fato que elas não conheciam e que a inquisição explicita. Foi um desafio muito grande construir esse ambiente do século XVI, foram dois anos de construção que fizeram com que a cidade cenográfica⁵ tivesse uma organicidade muito grande, porque ela é um misto de cenografia e construção civil. Isso proporcionou também aos atores um acolhimento dentro daquele espaço cenográfico, que virou um espaço de vida daqueles personagens.

⁵ Cidade cenográfica feita em parceria com o Polo Audiovisual da Zona da Mata, em uma fazenda localizada em Tocantins, Minas Gerais, misturando o cenário real com novas construções para criar um cenário imersivo e condizente com o Brasil do século XVI. Mais aspectos da construção da cidade cinematográfica podem ser vistos no *Minidoc – As Órfãs da Rainha* (Polo Audiovisual & Transa-MG, 2020).

Eu optei por trabalhar com atores brasileiros no filme, era uma proposta minha desde o início e isso fez com que a gente não tivesse um sotaque português, porque eu acho que ficaria forçado, embora tenha alguns atores que façam muito bem o sotaque português e, também, portugueses que fazem sotaque brasileiro, mas foi uma opção; assim como ter uma linguagem que fosse compreensível, mais próxima do espectador atual, porque a linguagem do século XVI, obviamente, é uma linguagem muito distante do que temos atualmente. Tínhamos um misto de atores de vários lugares do Brasil e procuramos também, com a ajuda do Miguel, equilibrar um pouco os sotaques regionais, porque tinha atores mineiros, tinha atores do Rio Grande do Norte, tinha ator de São Paulo e procuramos equalizar as diferenças de sotaque, de flexão das palavras. Então, [o filme] é uma leitura, um olhar sobre esse período, um olhar sobre a questão da origem judaica no Brasil. Eu não sou judia, mas pesquisei muito, tive ajuda de um consultor – o rabino Uri Lam –, e procuramos retratar aquele caldeirão, na verdade, um caldeirão “mini”, porque era uma pequena Vila, mas que continha as características do Brasil da época, então esse foi o ponto inicial.

Pedro Varoni: O Miguel, então, entra na história para fazer, justamente, esse acompanhamento dos atores. Como é que foi, Miguel, a sua incursão nesse processo?

Miguel Pinheiro: Eu me lembro das primeiras conversas com a Elza, quando nós comparamos várias obras cinematográficas e obras que tentaram adaptar a história, sempre comum, entre os dois países, e analisamos em que pontos elas foram bem-sucedidas e em quais fracassaram, no sentido dessa comunicação ou até, às vezes, numa certa forma pouco exata de mostrar aquilo que realmente aconteceu. Se pensarmos nesta questão, ela ainda se torna muito maior pela forma como a Elza toma os projetos, por causa da sua exatidão, pois qualquer renda, qualquer vela, qualquer pedaço de palha no telhado de uma casa é motivo de análise, que pode se tornar algo quase impossível de entregar. Mas a magia dela foi essa, pegar toda essa exatidão e a tornar cinema, um cinema presente que possa não só ser olhado pelos brasileiros de agora, como também pelos portugueses e pelo mundo.

Como é que se conta uma história com 400 anos? Uma história tão específica sobre o judaísmo, a Bahia e a inquisição. Quantos de nós pegaríamos em um livro para ler essa história? O cinema permite que essas histórias cheguem até nós. Eu fui uma pequena peça, uma peça bem pequenina dentro dessa quimera que a Elza criou. Eu participei nessa discussão, sobretudo para posicionar o papel que a língua poderia ter, enquanto português – sendo que nós conhecemos a história que é a mesma, mas é diferente, realmente diferente. O que eu poderia sugerir, como novos signos, novos códigos?

Dava vontade de ficar meses nas nossas mesas de trabalho, porque a gente descobria sobre nós, sobre a história e sobre os personagens, porque os personagens

também começavam a nascer. Eventualmente a deriva continuou, com muita alegria minha, pela visita à cidade cénica, onde se dá a magia da transmutação entre uma ideia e uma pesquisa que começa a tomar uma linguagem humana. E foi muito bonito de ver os próprios atores chegando, tocando a Terra, tocando as casas, que estavam cheias de pormenores que a Elza fazia questão que tinham que ser assim. Os atores tomando conta desses lugares à sua maneira, se apropriando de tudo isso que era um filho de 10 anos da Elza, um filho já crescido.

Eu posso dizer, sem querer puxar a brasa à minha sardinha ou à sardinha da Elza, que esse foi, sem dúvida, um dos processos mais fascinantes do qual participei, ainda que de uma forma bem pequenina. Eu me sentia muito feliz por fazer parte de uma complexidade tão grande, mas ao mesmo tempo feita de um amor, um amor ao pormenor, um amor à história, um amor ao Brasil, um amor a Portugal, um amor às mulheres e um amor pela comunicação, pela arte de poder trazer qualquer coisa de nós e espalhar pelo mundo.

Jorge Carrega: Achei algumas coisas muito interessantes nas falas da Elza e do Miguel, em torno do cinema, que é histórico e que pretende trazer a história para o espectador presente. O cinema histórico pode ser muito realista na construção do cenário, e isso é fundamental, mas tem que haver uma mediação do discurso para que não estabeleça um distanciamento entre o espectador e a realidade que é representada. São dois pontos fundamentais e que caracterizam um grande filme histórico: o rigor na reconstrução e a capacidade de mediar o discurso. O Miguel estava a falar dos detalhes, como os atores absorviam o detalhe e isso é fundamental no cinema histórico, esta é a chave.

Elza Cataldo: Jorge, são muito lindas essas palavras, obrigada a você e também ao Miguel, pelas suas palavras gentis comigo. Isso foi fundamental para mim, que os atores se sentissem num ambiente verdadeiro: a Terra, as texturas, as cores, ... O diretor de arte, Moacyr Gramacho, é muito ligado a essa questão da organicidade, e trabalhamos muito isso, o material da Terra. Junto com a figurinista Sayonara Lopes fizemos anos de pesquisa, anos. E não estou exagerando, pesquisas de tecidos, das paletas de cores de cada personagem, dos bordados feitos à mão, ... Cada figurino foi feito à mão, porque na época os pontos que apareciam eram pontos de uma costura feita à mão. Todo esse cuidado feminino – talvez seja também um olhar feminino sobre essa história – eu sempre achei que era fundamental para que os atores pudessem entrar naquele personagem. Quando os atores chegavam e tinham contato com isso tudo, aparecia um outro sentimento.

O trabalho com os atores, normalmente no filme histórico deve ter mais atenção, porque é muito complicado para o ator incorporar uma personagem que vem de séculos passados. Temos uma iconografia muito escassa dessa época, do século XVI.

É praticamente arrastada, dentro de uma tribo indígena, que é um outro recorte do Brasil. Mas a gente teve no século XVII, o Frans Post, mas já de outro século, que veio ao Brasil e pintou e retratou na pintura muitos ambientes do Brasil naquela época. Frans Post foi uma referência muito importante para nós na cenografia, embora estivesse algum tempo à frente, mas ele ainda trazia os princípios e características do final do século XVI. Também é interessante lembrar que tem uma iconografia, por exemplo, como Van Gogh que, mesmo sendo bem posterior ao século XVI, captava a ambiência, a essência. A gente também bebeu muito nessa fonte. Nós trouxemos uma pesquisa iconográfica da época, uma pesquisa iconográfica muito ligada a Portugal, que já tinha uma pintura mais desenvolvida. Então, procuramos estudar muito a iconografia portuguesa, mas sempre trazendo esse olhar brasileiro, inevitavelmente. Apesar de ter todo o cuidado de inserir todo mundo naquela época, é um olhar específico.

Sobre essa relação entre o passado e o presente, um filme histórico só tem sentido se ele dialoga com o presente, porque se ele ficar no século XVI, que fique, porque sem esse diálogo não adianta fazer um filme. O importante é trazer o século XVI em diálogo com o século atual, que é isso que tentamos fazer. E tem coisas impressionantes e muito tristes, porque a gente encontra uma relação muito direta em coisas que aconteciam no século XVI e coisas que acontecem hoje no Brasil, principalmente em relação às mulheres. Temos um alto índice de feminicídio no Brasil, um altíssimo índice de violência doméstica no Brasil que também estava presente no século XVI. Tem uma personagem que encarna essa relação abusiva com o marido e que traz uma situação que é muito atual, infelizmente. Então é interessante, ao mesmo tempo triste, fazer esse paralelo e entender que isso evoluiu, mas que ainda acontece. Pegar esses fatos e trazer para hoje é um alerta também. E ainda fazendo essa relação entre o passado e o presente, resalto que os diálogos construídos no filme diante do inquisidor, da mesa inquisitorial, foram pesquisados nos livros de denúncias e confissões que a inquisição produziu, porque a inquisição perseguiu e registrava, e no filme tem essa figura do notário que vai anotando o que acontecia ali, diante da mesa inquisitorial. Isso também é muito interessante, porque essas vozes do século XVI estão ecoando no filme hoje. Eu me lembro de uma passagem desses livros de confissões, em que uma pessoa estava confessando o que era um pecado muito complicado, porque era uma relação sexual com um padre. É muito complicado e constrangedor para ele, que pede para o inquisidor que ninguém fique sabendo disso, que isso fique em segredo. Séculos e séculos depois, a gente tem esse registro, por causa desses livros de confissões e denúncias. Foi muito interessante também costurar esses diálogos, por exemplo o diálogo da primeira mulher que denunciou um estupro no Brasil está quase que inteiramente contido no diálogo do filme e isso também foi muito emocionante.

Quando se faz um filme, qualquer que seja, tem que existir uma relação muito visceral com aquele tema, que vai te acompanhar por muito tempo – no meu

caso 10 anos. A minha motivação central é pensar que estou contribuindo para o conhecimento desse século passado e como isso tem reflexo até hoje, eu acho que isso é um ponto de discussão interessante. E esse Portugal que vem ao Brasil, que visita o Brasil através da inquisição; como é que recebemos Portugal, como é que Portugal vê o Brasil... porque o filme tem também feiticeira – figura de artes judaizantes – e outros comportamentos que são também perseguidos pela inquisição. É um microcosmo que criamos, tentando trazer essas influências.

Jorge Carrega: A Elza fez uma pesquisa histórica profunda, que levou bastante tempo, e eu estava aqui a pensar que é curioso que a inquisição chega ao Brasil praticamente um século depois de chegar a Portugal, vinda de Espanha. Parece-me que quando chega ao Brasil o foco já era muito também, no espírito da Contrarreforma, combater os comportamentos judaizantes que incluíam as ideias protestantes, tudo o que fugia dos dogmas católicos era perseguido. É essencialmente uma questão política, a própria entrada da inquisição em Portugal é uma questão política.

Elza Cataldo: São questões de poder. Eu procurei primeiro entender com muita profundidade o que a inquisição perseguia aqui no Brasil, porque eles vinham com a chamada carta de monitório, que enumerava todos os pecados e heresias que deveriam ser combatidos e perseguidos. Tem historiador que fala até que a inquisição ensinou às pessoas que elas eram judias e não sabiam. Por exemplo, matar frango “à moda judaica” é cortar com a faca e depois deixar o sangue escorrer e tapar com terra. As pessoas fazem isso, na minha da terra natal (Tocantins, Minas Gerais) se fazia isso, matava-se o frango dessa forma. São costumes, que agora entendemos que são costumes judaicos, que estão enraizados na cultura, mas quando colocavam isso como um fator de perseguição, como um ato de heresia – porque era um indício do judaísmo, de atos judaizantes –, as pessoas começaram a denunciar umas às outras. É patético a gente ver a denúncia, por exemplo, de usar roupas limpas aos sábados, ninguém sabia que isso era um problema tão grande, mas é porque sábado é sagrado para a religião judaica. No roteiro, foi muito interessante, embora tenha sido muito trabalhoso e excessivamente demorado, porque eu parti desses chamados pecados, essas heresias que eram enumeradas, para construir as cenas antes do inquisidor chegar, de tudo que estava acontecendo normalmente naquele vilarejo. Quando a inquisição chega e começa a pregar o monitório, na porta da igreja, as pessoas levavam muitos sustos, porque não sabiam que essas coisas eram um problema. E isso eu acho que tem uma conexão com alguns motivos patéticos que as pessoas se incomodam umas com as outras. O que um tem a ver com os afetos ou os desafetos das outras pessoas? Cada um tem a vida que quer. Mas isso já estava lá: a primeira visitação da inquisição no Brasil foi onde tinha um maior número de homossexuais, homens e mulheres, e descobriam-se muitos casos de pessoas que

tenham relações homoafetivas e isso foi também um motivo de perseguição. Mas é bom lembrar, Jorge, você tem toda razão, o foco central eram os atos judaizantes.

E é muito triste – o Ronaldo Vainfas até fala isso, que a gente tem que lembrar também –, pouca gente sabe que a inquisição veio ao Brasil, porque a gente não teve fogueira, a gente não teve o tribunal em fogueira. Tínhamos essa mesa inquisitorial que ia para os lugares, mas não tinha fogueira; os casos mais graves eram mandados para Portugal, então, pouca gente sabe.

Pedro Varoni: É importante essa preocupação com o diálogo entre o século XVI e a atualidade. Se puder, fale também um pouco sobre essa metodologia da pesquisa em cinema.

Elza Cataldo: A relação do século XVI com o atual é interessante e triste ao mesmo tempo, algo que reconhecemos hoje. Questões que apareciam no século XVI que não foram resolvidas, mas que têm que ser tocadas, porque são fundamentais até hoje.

Em relação à metodologia, eu, sinceramente, acho fascinante, é o que me encanta. Eu não sou historiadora, sou pesquisadora, tenho formação acadêmica de pesquisador, é por isso que eu gosto e me dedico à pesquisa. Mas acho fascinante pegar um contexto, uma personagem e fazer um recorte, porque o cinema é um recorte, um roteiro é um recorte. Qualquer história contada, mesmo um livro, você está escolhendo, está fazendo escolhas para desenvolver a história. E o que escolher no recorte? É muito interessante, porque uma personagem tem uma vida, e são escolhidas algumas cenas para contar sua história, para que as pessoas entendam aquela personagem, por meio de determinados fragmentos, determinadas ações, determinadas cenas, mas que a partir dessas cenas venha a se transmitir a humanidade do personagem. Esse é o grande desafio do roteirista.

E o roteirista que trabalha com filme histórico tem uma tarefa mais complexa, porque tem a pesquisa histórica. Um personagem atual que está sendo criado, é inspirado na imaginação e na observação do mundo, é criado livremente. Um filme histórico não tem tanta liberdade, porque os fatos aconteceram. Minha metodologia é mergulhar na historiografia primeiro, escolher na historiografia os personagens e fatos históricos que considero mais interessantes e a partir disso existe, sim, uma liberdade da ficção.

Assisti há pouco o filme da Laís Bodansky, um ótimo filme, histórico também, que se chama *A viagem de Pedro* (2022)⁶ e no final do filme, ela coloca uma frase que eu achei muito interessante: “Se sabe muito pouco ou quase nada dessa

⁶ *A Viagem de Pedro*, lançado em 2022 sob direção de Laís Bodanzky, tem olhar intimista sobre a vida de Dom Pedro I e dos eventos históricos que giram em torno do príncipe, com atenção para um momento determinante de sua trajetória (Adoro Cinema, 2024).

viagem, de Pedro. Eu trabalhei nas lacunas históricas”. Eu me identifiquei muito com isso, porque eu também acabo trabalhando nessas lacunas históricas. A pesquisa histórica, ela nos dá um chão, uma base para depois introduzir e criar dentro dessas lacunas, porque existem lacunas. Por exemplo, essa categoria de mulheres, as órfãs da rainha, que dá título ao filme, eu sei algumas coisas, mas o registro é muito pequeno sobre elas. Os nomes das três irmãs no filme são nomes de mulheres que existiram, que eram órfãs da rainha. Isso me dá um conforto quase que emocional, algo muito pessoal, que entendo como uma homenagem.

Eu me sinto mais acompanhada, com essa conexão com os registros de mulheres e homens que existiram, não me sinto tão sozinha. Porque fazer um filme desse durante tantos anos, embora o cinema seja uma arte coletiva, tem muitos momentos que são individuais, porque as pessoas cansam também. Tem gente que começa comigo e que depois, ao longo dos anos, vai fazer outra coisa, vai para outro processo, muda de país, alguns até já não existem mais. Eu tenho essa coisa obsessiva e entendo que não é fácil acompanhar uma pessoa assim. Às vezes falam “Elza, já está bom” e eu respondo “não gente, não está bom”. Por exemplo, quando estávamos já no sexto ou sétimo tratamento do roteiro eu me mudei para Salvador, porque eu achei que não estava entendendo a história, e a história acontece na Bahia, então eu precisava ir para lá. Me mudei para Bahia para escrever o roteiro, e chamei a corrotorista Pilar Fazito, falando que tudo o que tínhamos feito até então não tem nada a ver! Isto no sexto ou sétimo tratamento do roteiro. Então tem que ter essa – eu nem sei que nome se dá a isso – essa obsessão, paixão pelo cinema, paixão pela história.

Eu me sinto um pouco porta voz dessas mulheres, eu acho que é quase uma missão, é esquisito falar isso e, de novo, vou falar: é uma missão. Eu acho que talvez seja essa a minha missão dentro do cinema. De recuperar essas histórias.

Jorge Carrega: É bonito. A história é feita por muitas pessoas, não apenas pelos ilustres, e o cinema é uma maneira de dar a conhecer aqueles que ficaram esquecidos e que fazem parte da história.

Elza Cataldo: É uma missão. A história dos anônimos, a história que não foi contada. Essas meninas vieram para cá e ninguém sabe nada sobre elas. No entanto, elas vieram obrigadas, forçadas por uma missão de Portugal de povoar a Terra Brasileira. Elas geralmente eram filhas de nobres portugueses que tinham morrido defendendo Portugal, muitas vezes, e a rainha assumia a proteção delas, mas depois as mandava para cá.

Eu coloquei ficcionalmente no filme que elas tinham sido criadas dentro da corte em Portugal e chegam no Brasil com o embate que era viver em um país inhóspito, selvagem, desconfortável e estranho, para elas. No início do filme, uma delas, que

é a Leonor, fica escrevendo cartas para a rainha, pedindo para voltar, e depois ela se apaixona pelo marido, que apesar de não ter sido escolhido por ela, se desenvolve uma história bonita de amor entre eles. Tem romance também no filme. É importante ter.

Miguel Pinheiro: Eu estava, enquanto escutava, lembrando que a gente conta histórias que são marcantes, qualquer história que a gente escolhe, por qualquer motivo, qualquer meio, seja cinema, seja teatro, seja fotografia. São histórias que nos marcam e que a gente espera que elas também tenham uma forma de se revelar e de revelar a pessoa que vai olhar e que vai ver. E as histórias que marcam, normalmente são violentas e trazem uma violência, e esta é, sem dúvida, uma história de muitas violências. É também uma história de estranheza, causa muita estranheza ver crianças com uma cultura judaica chegando num país que era o Novo Mundo. E chegando num lugar que era o último refúgio dos últimos refúgios, e ter que interagir, aprender o que é que esse lugar era, reaprender o lugar delas no mundo e depois serem surpreendidas pela inquisição, que era uma nova encenação, que ninguém sabia o que que era, nem o que vinha trazer. E são essas histórias de violência, essas histórias de estranheza, que em Portugal – eu falo enquanto português –, é uma coisa que está muito confortavelmente arrumada no nosso passado, no nosso imaginário passado. Nós, atualmente, já não nos redescobrimos dessa maneira, congelamos a nossa cultura, as nossas análises, as nossas histórias. E isso sempre traz uma dificuldade, parece que está tudo contado, está tudo dito.

E os filmes históricos feitos em Portugal e sobre Portugal, poucas vezes eles acrescentam algo mais, e no Brasil, não é assim. Até porque o Brasil ainda não se solidificou como cultura, o Brasil ainda é muitas culturas. O Brasil ainda busca uma solidificação do que é e do que pode ser, enquanto nós como portugueses, como pátria mais antiga, com mais séculos de existência, solidificamos uma ideia do que nós somos, embora baseada em mitos, em histórias, em fábulas, em crenças, como todas as nações. Não existe esse lugar vibrante de uma indefinição, as violências foram saradas, cicatrizadas. O Brasil ainda precisa disso, o Brasil precisa de contar histórias. A história que a Elza decidiu contar é complicadíssima. Só alguém obsessivo como a Elza poderia empreender algo assim.

A gente se permite um lugar a ser obsessivo, a gente permite o lugar a ser diferente. A maior parte das pessoas tem trabalhos em que não podem ser excessivos, em que têm que se comportar dentro da conduta aceite. A gente, neste lugar de contadores de histórias, temos que extrapolar estes limites para conseguir alcançar projetos, como é o caso da Elza, que não é o único, que não é o melhor do mundo, não é isso que discutimos, mas que teve a coragem de germinar e de chegar a um ponto final que nós estamos, nesta emoção para também poder ver e poder aprender, porque esse tipo de história não é sobre o passado, este tipo de história é sobre nós, é a forma como nós nos olhamos agora, refletindo aquilo que nós nunca ouvimos,

que nunca nos contaram e que nem sabíamos, às vezes, que fazia parte de nós. E essa, para mim, é uma das magias desse cinema histórico.

Jorge Carrega: O Brasil, sendo um país continental, pela sua dimensão e, obviamente, pela sua juventude, com 200 anos de Independência e cinco séculos de memória na sua relação com Portugal, precisa ainda de se compreender, construir o seu próprio passado, compreender o seu passado, para construir a sua identidade. As grandes cidades de Portugal têm 2500 anos de fundação, fundadas pelos fenícios, gregos, cartagineses, essas grandes civilizações do Mediterrâneo e que estão na origem da civilização Ibérica; já foi há tanto tempo que perdemos. No Brasil, não. Está tudo ainda muito presente. As pessoas, pela diversidade cultural e étnica, convivem diariamente com essas diferenças e constroem essas identidades. Também por serem um país continental têm várias identidades, e pelos enormes fluxos migratórios que recebeu, em particular no século XIX, que acrescentaram identidades ao Brasil. Há muitas histórias para contar do Brasil, muitos filmes.

Miguel Pinheiro: Eu concordo inteiramente, exceto que existem muitas histórias de Portugal que estão completamente esquecidas ou desvalorizadas. Eu agora me interessou, dentro do território que eu estou a ocupar, pelas histórias dos portugueses na Amazônia, que contam com coisas incríveis: heróis não cantados, de uma profundidade, de uma ação, de uma coragem, de uma superação incrível. Não é que elas não sejam conhecidas, os documentos existem, mas será que a gente tem coragem de *reequacionar* nossa história? É mais difícil, para nós, eu acho. É um pouco do trajeto que me une a mim como português aqui no Brasil. As pessoas dizem “não sentes saudades de Portugal?”. Quando eu tenho confiança e intimidade com a pessoa, eu respondo, “eu nunca saí de Portugal, eu nunca me senti um estrangeiro no Brasil, isto aqui, ainda sou eu. Tudo que eu vejo aqui à volta ainda sou eu, me sinto parte disso”. São histórias que Portugal ainda não conseguiu contar, ou ainda não soube contar.

Elza Cataldo: Muito bonito, muito bonito. Quando fui a Portugal, a primeira vez, eu levei um susto, eu me senti completamente em casa, ainda mais porque aqui em Minas a gente tem muitas cidades históricas – Ouro Preto, Diamantina –, nós somos muito semelhantes mesmo, temos muitos pontos em comum, apesar de todas as questões como a colonização, o ouro, a escravidão, que é uma questão complicadíssima, assim como a questão indígena.

No filme, tínhamos um núcleo indígena que foi muito difícil de ser abordado. Tinha um personagem que era o Zomé, que tinha uma relação de encantamento com uma das órfãs, que foi muito difícil de ser concebido, porque eu não queria ficar naquela coisa do bom selvagem, algo muito raso, mas ao mesmo tempo, tinha

uma história de um encantamento de uma delas por um personagem indígena. E foi graças ao Miguel que a gente chegou nesse ator, que é um menino indígena, que mora no Pará até hoje e que tem uma ancestralidade, uma dignidade, uma altivez que foi muito importante.

Pedro Varoni: Sobre esse ponto da conversa, principalmente quando o Miguel fala sobre esse olhar português e dele se sentir muito português no Brasil, acho que tem uma relação direta com o nosso tema, dessa metáfora da antropofagia, da alteridade, nós somos construídos um pouco pelo olhar do outro. Ao mesmo tempo, a concepção de antropofagia do Oswald de Andrade é uma concepção de uma identidade não acabada, estamos sempre formulando essa identidade. Eu queria pensar um pouco, a partir dessa experiência tão rica que vocês relataram, sobre o olhar brasileiro sobre Portugal, o olhar português sobre o Brasil. Até que ponto a conjugação dessas coisas permite que a gente possa alcançar novas visões, novos pontos de vista para ambas as culturas, que são duas e ao mesmo tempo são uma?

Elza Cataldo: Eu acho que tem uma questão de uma ousadia muito grande, uma ousadia de tocar numa história, que não é só nossa, também é uma história portuguesa, e de imprimir um olhar que é um olhar nosso. Tem toda uma absorção, a pesquisa traz isso, porque ela traz elementos portugueses. Algo que foi fundamental para a escrita do roteiro foi um livro de Fernão Cardim (1925)⁷, que era um padre jesuíta que escreveu um tratado sobre o Brasil do século XVI. Um olhar tipicamente português, um livro maravilhoso que foi escrito em verbetes no século XVI e que usamos muito, até mesmo para construir a cidade cenográfica. E esse diálogo me deixou muito à vontade, porque eu estava aqui fazendo meu filme, eu não fui lá em Portugal e apresentei um roteiro lá em Portugal. Agora, estando o filme pronto, é outra coisa, porque eu quero fazer esse diálogo com os portugueses, que até me deixa um pouco receosa, mas que eu tenho que fazer. É uma absorção, uma organicidade que vamos adquirindo com a história, a gente vai fazendo realmente essa incorporação de uma história que não é só nossa e, ao mesmo tempo, pretendendo fazer um diálogo também com os portugueses, mas eu acho que nesse diálogo, como sempre é importante, tem que ter uma abertura de ambos os lados, para que esse diálogo possa existir.

Jorge Carrega: Afinal, o que é história portuguesa? O que são os portugueses? Somos todos um acumular de tantas culturas, experiências e heranças, são camadas sobre camadas. Nós próprios falhamos muito nisso, na minha opinião, nós não

⁷ O livro *Tratados da terra e gente do Brasil* (1925), reúne os três textos do padre jesuíta português Fernão Cardim (1548?-1625), escritos entre 1583 e 1601 durante a sua primeira estadia no Brasil.

estabelecemos o diálogo que devíamos com o nosso passado e com as culturas que nos fizeram, que nos influenciaram profundamente. Os próprios descobrimentos foram construídos sobre conhecimentos adquiridos dessa herança, da tradição e da cultura árabe e judaica. Não teríamos chegado ao Brasil se não tivéssemos recebido esses ensinamentos e se não fôssemos parte da cultura árabe e judaica simultaneamente.

Miguel Pinheiro: Eu nasci em 79, então eu sou dessa geração – se é que tem uma geração –, que a gente não vive só de olhos fechados para o passado, a gente vive na ignorância do que isso significou. A geração dos meus pais foi guerrear em África. Se cada um de nós tiver dimensão do que é uma guerra, a gente pode ver que uma geração antes eles foram guerrear, duas gerações antes estavam escravizando na África, três gerações antes escravizavam no Brasil. Não foram só os nossos pais, os pais da Elza também – toda a gente que estava aqui a circular na altura, sendo de pele mais clarinha, estava a escravizar os outros, também. Fora outras questões, a escravização chega por ser uma violência muito forte, mas coisas incríveis foram construídas juntas. É muito mais fácil destruir do que construir e a gente nem sempre fala dessa construção. Mário Cesariny (1957)⁸ fala em um dos seus poemas, “entre nós e as palavras, o nosso dever falar” e foi em torno deste pensamento que eu comecei a perceber que nós, enquanto portugueses, somos ensinados a sonhar a Europa, a sonhar o mundo, mas nunca a sonharmos a nós próprios. Eu tive que ser ousado o suficiente para perceber como é que eu sonharia na minha língua e que línguas estavam associadas à minha, e aí entra o meu percurso para África – não em busca do exótico, mas em busca do que eu tinha e que não sabia. É assim que eu chego ao Brasil. É assim que eu me interesso pela Ásia. Tudo isso para nós passa em dois capítulos dos descobrimentos e das parcerias e isso foi o que menos importou. Não interessa quanta pimenta se vendeu, não interessa nem quanto ouro se trouxe – foi quase todo parar à Inglaterra, de qualquer jeito –, interessa quem comercializou esse ouro. Como é que foi feito? O que aconteceu a partir daí? Isso é aquilo que nós não falamos, nem pensamos que falamos porque já temos a história contada. Então, grande parte do meu trajeto eu fui fugindo daquilo que interessava à minha geração e, inclusive aos meus amigos, às pessoas mais próximas de mim. Para eles parece que estou sendo muito exótico: “Miguel, pareces estar buscando alguma coisa que ninguém está olhando”. Sim, estou, mas o meu caminho é fundamentalmente menos exótico do que os que seguem buscando algo que foi imposto nas últimas décadas em Portugal como se fosse algo parte de nós. E não é. Não é que não esteja a ser, claro que cada um tem que fazer o que gosta, o que quer e o que procura, mas existe algo que nós deixamos para trás.

⁸ “Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006) foi poeta e pintor, considerado o principal representante do surrealismo português. É de destacar também o seu trabalho de antologista, compilador e historiador das actividades surrealistas em Portugal”.

Elza Cataldo: Todo contador de história tem uma coragem, uma ousadia, e tem até mesmo um grau de estranhamento, é visto com um certo estranhamento até mesmo pelos seus pares, até mesmo pelos seus familiares. Eu morei fora do Brasil muitos anos e acabei adquirindo uma coisa, ou reforçando uma coisa que até hoje para mim é muito forte. Eu tenho uma sensação de não pertencimento e ao mesmo tempo uma sensação de pertencimento onde quer que eu vá. Se me deixar andar, se eu for para Beirute – para citar uma cultura e um país que é menos próximo de nós – eu tenho certeza de que eu vou chegar lá e vou me adaptar, eu tenho certeza. Porque eu tenho essa capacidade de me adaptar, exatamente porque eu não me sinto bem de lugar algum. Acho que isso é um pouco o que o Miguel também sente. Por isso que ele se desloca tanto, porque você pertence a todos e não pertence a nenhum. Temos essa contradição. Eu não sei se o Miguel concorda com isso.

Miguel Pinheiro: Sim, concordo. Eu não sei se não pertença a nenhum. Agora eu sinto que eu sou sempre capaz de pertencer, isso sem dúvida alguma, de escutar as novas histórias, capaz de quebrar as minhas próprias histórias, o que é difícil. Deves ter encontrado isso também no teu processo, Elza, de seres tão segura de uma história ou de uma forma que a história avançou e depois começas a acumular pequenos episódios que te dizem que, afinal, estavas a pensar totalmente errada, a história foi muito mais do que aquilo que tu pensaste. Então, é uma questão de humildade e, também, de quase autoflagelação, pois só se machuca quem procura. Só alcança outro lugar quem procura.

Elza Cataldo: É uma loucura, é isso. A loucura é essencial, a obsessão é essencial, a ousadia é essencial, a coragem é essencial e a humildade é essencial. São muitas coisas que são essenciais, para se persistir nesse caminho, levando susto. Perceber que algo está interessante, algo não está, isso aqui eu entendi, isso aqui eu não entendi... Eu acho que, no fundo, é uma questão de captar o lado humano daquele personagem. Eu consegui chegar naquela humanidade ali, daquele personagem, isso é, talvez, o mais difícil de tudo, porque isso tem que estar no roteiro e depois tem que estar no filme também, é bem complicado. Eu acho que hoje consigo refletir melhor sobre isso tudo, mas antes, quando eu comecei, eu só ia fazendo, eu não pensava muito, não. As pessoas falam que eu sou corajosa. Sinceramente, eu não acho, mas eu acho que eu vou persistindo naquele caminho, vou construindo aquele caminho. Agora, vendo o filme, eu falo assim: “Meu Deus do céu, que loucura”. E é mesmo uma loucura, mas, ao longo do processo, a gente vai sendo movido por umas certezas, incertezas, medos, e vamos indo, e é tão maluco que conseguimos convencer até patrocinador para ir junto com a gente. Se o dinheiro não vem, o filme não existe.

A energia do dinheiro só vem quando a energia do filme está concreta. Eu fiquei anos e anos tentando, eu fui para o Rio para fazer esse filme lá e não deu certo,

eu fui para Bahia para escrever o roteiro e ver se eu fazia o filme lá e também não deu certo... eu fiquei peregrinando com esse filme por um grande tempo e o filme encontrou o lugar dele. E quando encontrou o lugar dele, encontrou o dinheiro. Enquanto é uma ideia abstrata, enquanto o roteiro ainda é muito abstrato, não tem dinheiro que apareça, não atrai dinheiro. Então, o difícil é você persistir no seu roteiro, na história que você quer contar para que fique atraente. Tem que haver, claro, a busca também de uma técnica de roteiro, de uma qualidade, e você tem que estar muito ligado, muito inserido naquela história, e assim o dinheiro vai aparecer, porque é um mistério esse dinheiro, é um mistério. O cinema precisa de muito dinheiro, então tem que ir conquistando isso, com profissionalismo, com a história, com os personagens, pois são eles, na minha concepção, que captam dinheiro.

Jorge Carrega: Agora falando um pouco dessa questão financeira do cinema, enquanto produto industrial, você já tem uma ideia dos canais de distribuição do filme?

Elza Cataldo: Além do patrocínio direto – eu tive o patrocínio da Energisa⁹, empresa que eu tenho muito apreço e sou muito grata por terem acreditado nessa história e confiado no meu trabalho. Também temos editais. Para entrar em um edital, você precisa ter uma distribuidora. Então o filme tem uma distribuidora, a Cineart Filmes. E os festivais também são um bom momento de diálogo. Acho que isso vai acontecendo e vai trazendo a história para o seu público. Eu acho que quando a gente faz um filme a gente quer é a comunicação com o público, que ele seja visto e debatido. Mas eu costumo dizer que durante o processo da escrita de roteiro eu converso mais com os mortos que com os vivos. Meu diálogo com os mortos é constante. Eu só peço a eles – por eu ser muito medrosa, embora tenha gente que acha que eu seja corajosa –, que não apareçam para mim em imagem, visualmente, só mesmo por pensamento. E é interessante, porque – quem escreve roteiro sabe disso – tem um momento que a gente sabe direitinho se esse personagem falaria isso, se esse personagem não falaria isso, se esse personagem agiria dessa forma ou não agiria dessa forma. Você vai ficando familiar com o personagem, mas tem muito de mistério também. Tem uma camada de pesquisa, de esforço, de determinação e tem umas conexões que vêm da ordem do imponderável e que a gente também é, muitas vezes, ajudada por isso. Às vezes, em momentos de desespero, que eram vários, eu falava: “Olha, gente, dá um jeitinho aí de cima, porque aqui embaixo, eu estou tentando fazer tudo que eu posso”. Tem que ter alguma ajuda, alguma outra ajuda. E escutaram, tem que ser com muita sinceridade e tem que trabalhar, também, não adianta ficar só tentando, não adianta, tem que se dedicar bastante para a coisa acontecer.

⁹ O Grupo Energisa é uma empresa privada do setor elétrico brasileiro.

Referências bibliográficas

1. Adoro Cinema. (2024, maio 25). *A Viagem de Pedro*. Recuperado de <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-256549/>
2. Cardim, F. (1925). *Tratados da terra e gente do Brasil*. J. Leite & Cia.
3. Cesariny, M. (1957). *Pena Capital*. Contraponto.
4. Feitler, B. (2013). A ação da Inquisição no Brasil: uma tentativa de análise. Em J. Furtado & M. Resende (Orgs.), *Travessias inquisitoriais das Minas Gerais aos cárceres do Santo Ofício: diálogos e trânsitos religiosos no império luso-brasileiro (sécs. XVI-XVIII)* (pp. 29-45). Fino Traço Editora Ltda.
5. Grupo Energisa. (2024, maio 25). *Grupo Energisa*. Recuperado de <https://www.grupoeenergisa.com.br/>
6. Mundo Educação. (2024, maio 25). *Inquisição no Brasil*. Recuperado de <https://mundoeeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/inquisicao-no-brasil.htm>
7. Polo Audiovisual Zona da Mata Minas Gerais. (2024, maio 22). *Sobre*. Recuperado de <http://www.poloaudiovisual.org.br/#sobre>
8. Vainfas, R. (2000). *Dicionário do Brasil colonial* (1.ª ed.). Objetiva Ltda.
9. Wikipédia. (2024, abril 25). *Mário Cesariny*. Recuperado de https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_Cesariny

Referências filmográficas

10. Bodansky, L. (2022). *A viagem de Pedro* [Filme]. Biônica Filmes, Buriti Filmes & O Som e a Fúria.
11. Cataldo, E. (2023). *As Órfãs da Rainha* [Filme]. Persona Filmes.
12. Polo Audiovisual & Transa-MG. (2020). *Minidoc – As Órfãs da Rainha* [Filme]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XO8J5GqH6C4>

Fluxos migratórios e culturais entre o Brasil e Portugal na contemporaneidade: uma conversa com Luiz Ruffato e José Barahona

Luiz Ruffatto, José Barahona, César Piva, Jorge Carrega e Pedro Varoni

Estive em Lisboa e lembrei de você é o título de um dos premiados livros do escritor mineiro Luiz Ruffato¹. Lançado em 2009, conta a história de um jovem brasileiro que, diante da falta de perspectivas, foi tentar a sorte em Portugal com planos de juntar dinheiro e voltar para uma vida tranquila na sua Cataguases natal. O livro foi adaptado para o cinema, com o mesmo título, em 2015, pelo cineasta português José Barahona, que também viveu uma experiência de migração quando morou por algum tempo no Brasil².

O texto a seguir reúne os principais temas debatidos numa das *lives* do projeto ALMA, em abril de 2022, entre: o escritor e o cineasta; o jornalista e professor da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Pedro Varoni; o pesquisador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, Jorge Carrega; e César Piva, Diretor do Polo Audiovisual da Zona da Mata, instituição que

¹ Escritor brasileiro, nascido em Minas Gerais na cidade de Cataguases, em 1961. Dentre seus romances publicados, os citados nessa entrevista são *Eles eram muitos cavalos* (2001) – que ganhou o troféu APCA da Associação Paulista de Críticos e o prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional; *De mim já nem se lembra* (2007); *O verão tardio* (2019); e *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009).

² José Baharona (1969-2024) foi realizador de cinema, argumentista, produtor e técnico de som. Nascido em Lisboa, formou-se na Escola Superior de Teatro e Cinema com complementação da formação em Cuba pela Escuela Internacional de Cine e TV de San Antonio de Los Baños, e em Nova York na New York Film Academy. Foi sócio da produtora brasileira Refinaria Filmes desde 2013. Dentre suas várias produções, as citadas nessa entrevista são *Alma Clandestina* (2018); *O Nbeengatu* (2020); e *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2016).

tornou possível a produção do filme. O trabalho de retextualização da *live* foi feito pelos estudantes do Curso de Bacharelado em Linguística da UFSCar, Mariana da Silva Correa dos Santos, Moisés Almada Melo de Paiva e Vinícius dos Santos Ribeiro.

Os temas do encontro centram-se principalmente na relação entre as linguagens literária e cinematográfica, os fluxos migratórios entre os dois países e o contexto político do Brasil em 2022.

***Estive em Lisboa e lembrei de você* – Luiz Ruffatto & José Barahona**

Pedro Varoni: Conte um pouco sobre a história do livro, como é que ele surgiu?

Luiz Ruffatto: O livro *Estive em Lisboa e lembrei de você* nasce de uma iniciativa da RT Features, uma produtora cinematográfica brasileira, em parceria com a Companhia das Letras, no ano de 2007, o projeto intitulado “Amores Expressos”, para o qual fui convidado e que visava a criação de argumentos de cinema e para isso escritores brasileiros foram enviados para várias partes do mundo com o propósito de escrever um livro que se passasse naquele local e que envolvesse uma história de amor.

A princípio, foi proposto que eu fosse para Paris, mas eu não tinha interesse em escrever um livro com esse cenário, por isso, sugeri que ao invés disso eu fosse à Lisboa, no entanto descobri que a capital portuguesa não fazia parte do horizonte de interesse do projeto. Mas após alguma conversa minha sugestão foi aceita, já que manifestei que possuía um interesse prévio em escrever uma história que se passasse em Lisboa. E, tendo já um bom conhecimento da cidade, passei a explorá-la mais, tentando compreender a vida naquele local, percorrendo os locais que os turistas brasileiros não costumam visitar e nem são muito conhecidos pelos próprios lisboetas, que a própria literatura portuguesa também não explora muito.

Apesar de a relação com o projeto “Amores Expressos”, o livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, na verdade, desvia das duas propostas principais do projeto, primeiro porque a história não se passa inteiramente em Lisboa, já que metade dela se passa em Cataguases, segundo, porque não trata explicitamente de uma história de amor em suas páginas. Acredito que o livro apresenta várias possibilidades de amor existentes, como o amor à língua, a uma cultura e até mesmo a uma história de amor, mas que não aparece de forma tão evidente.

O livro foi escrito ao longo de 2008 e foi publicado no Brasil em 2009 com o título *Estive em Lisboa e lembrei de você*, e no ano seguinte foi publicado em Portugal com o título *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*. Atualmente este é o meu segundo livro mais vendido – ficando atrás apenas de *Eles eram muitos*

cavalos – é também o meu segundo livro mais traduzido, tendo sido publicado em Portugal, França, Itália, Finlândia, Alemanha e Argentina³.

Pedro Varoni: É nesse período de 2008 que José Barahona veio para o Brasil e teve contato com o livro? Como é que foi esse processo?

José Barahona: Comecei a trabalhar no Brasil por volta de 2004. Em 2008, passei a morar no Brasil. Foi nesse período que tive contato com o livro pela primeira vez, casualmente, por uma indicação de que o livro poderia me interessar, já que naquele momento eu era um imigrante português vivendo no Rio de Janeiro, e o livro fala bastante sobre essa relação de intercâmbio que existe entre Portugal e Brasil. De fato, me interessei bastante pelo livro por ver um espelhamento de minha própria vivência na época, enfrentando questões parecidas, vivendo em um local um pouco desconhecido naquele momento e com suas características próprias, mas de uma forma inversa, já que o protagonista do livro, Serginho, é mineiro e viaja para Lisboa e eu sou português e passei a viver no Rio de Janeiro. A apreciação e identificação com a história do livro me despertou o desejo de produzir um filme a partir do livro, então, comecei a desenvolver esse projeto, buscando formas de viabilizá-lo. Nesse período, conheci pessoas que se tornaram importantes para a execução do projeto, como o César Piva e uma importante colaboradora do projeto, Mônica Botelho, que foi fundamental para todo o processo e se tornou depois também coprodutora do filme através de sua produtora, a Mutuca Filmes.

Pedro Varoni: O que é o Polo Audiovisual da Zona da Mata? Como é esse trabalho, como ele viabilizou esse diálogo?

César Piva: Há 20 anos (2002), Mônica Botelho esteve na Fundação Ormeo Junqueira Botelho – antiga Companhia de Força e Luz Leopoldina Cataguases, atualmente Grupo Energisa – e inaugurou o Centro Cultural Humberto Mauro, no dia 30 de abril de 2002, data do aniversário de Humberto Mauro, figura inspiradora em todo o Brasil e até mesmo em outros lugares do mundo⁴.

A inauguração do Centro pode ser considerada também um marco da inauguração do Polo Audiovisual da Zona da Mata e deste trabalho em Cataguases, com o Festival CINEPORT, que alavanca a relação estreita e promissora da proposta de

³ O livro mais traduzido de Luiz Ruffato atualmente é “O verão tardio”.

⁴ Referência no campo cinematográfico no Brasil, Humberto Mauro foi um dos pioneiros do cinema brasileiro. Mauro nasceu na Zona da Mata em Minas Gerais em 1897. Em 1926 lançou *Na Primavera da Vida* e em sequência seu filme favorito, *Tesouro Perdido*. Ao longo da vida explorou a produção de diversos estilos e gêneros cinematográficos, dessas Sangue Mineiro (1929) foi considerada sua obra-prima.

promover a diversidade cultural, buscando ser um instrumento de disseminação da articulação, cooperação e expressão que a língua portuguesa possui no mundo⁵.

O filme *Estive em Lisboa e lembrei de você* foi a primeira produção internacional feita pelo Polo Audiovisual da Zona da Mata, com parceria da Refinaria Filmes, Davi & Golias, Lisboa e Mutuca Filmes⁶. Atualmente, as obras do Ruffato são as mais filmadas pelo Polo e já existe uma dezena de curtas-metragens produzidos a partir delas, o que levou inclusive à criação de um canal de histórias em uma perspectiva de produção transmídia de relatos de uma dezena de pessoas que assistiram ao filme e se sentiram inspiradas pela história do personagem Serginho para contar suas próprias histórias de vida depois de terem saído do Brasil.

Pedro Varoni: Apesar do livro ter sido lançado em 2009 e o filme em 2015, existe uma certa atualidade na temática da migração que permeia as duas obras, especialmente, em relação a emigração de brasileiros, e não só no Brasil, mas em escala mundial com a imigração de refugiados e pessoas que deixam seu país em busca de uma melhor qualidade de vida ou então por questões afetivas.

Luiz Ruffatto: Eu sempre me considerei um escritor anacrônico. Em 2007, eu publiquei um livro chamado *De mim já nem se lembra*, que versa indiretamente a respeito da ditadura no Brasil – mas que o leitor compreende perfeitamente que evidentemente se trata da questão da ditadura – e naquela época muitas pessoas falaram que era um livro anacrônico, já que não era um assunto muito mais discutido naquela época, e atualmente, infelizmente, estamos falando exatamente de temas correlatos a esse, como autoritarismo e até mesmo de uma volta da ditadura etc.⁷. Da mesma forma, o *Estive em Lisboa e lembrei de você* é anacrônico e sofreu essa crítica no ano de sua publicação (2009), por isso na época as pessoas me questionaram por escrever a história de um sujeito que estava indo embora do Brasil, sendo que naquela época era grande o número de pessoas procurando meios para voltar para o Brasil.

Naquela época as embaixadas brasileiras produziam alguns panfletos de orientações para quando as pessoas que migraram voltassem, por exemplo, como proceder em relação a escola dos filhos já que o ano letivo europeu e norte americano é diferente do Brasil, ou então como converter o dinheiro de fora para o

⁵ O Festival de Cinema de países de Língua Portuguesa é uma realização da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, associado a Lei de Incentivo a Cultura do Governo Federal, portanto é um espaço para promoção de filmes produzidos em português e dialetos das nações africanas que compõem as comunidades falantes de Língua Portuguesa, com edições realizadas em Cataguases (Minas Gerais/Brasil), Lagos (Portugal) e João Pessoa (Paraíba/Brasil).

⁶ Produtora de filmes da qual José Barahona é sócio.

⁷ Ruffatto, L. (2017). *De mim já nem se lembra*. Companhia das Letras.

real brasileiro. Recentemente também saiu uma matéria mostrando que existem hoje 4.200.000 brasileiros fora do Brasil – um número bastante defasado também, porque ele só mostra as pessoas que estão fora legalmente – que representa um fluxo migratório terrível. Ademais, em plena pandemia, nós tivemos um número recorde de brasileiros que ficaram presos na fronteira do México com os Estados Unidos tentando passar pela fronteira desesperados para sair do Brasil. Para além da realidade brasileira, tivemos também aquela tragédia dos africanos tentando atravessar o Mediterrâneo para chegar à Europa, e agora também os ucranianos fugindo da guerra contra a Rússia.

Eu sou um grande entusiasta do filme, acho esplendoroso e já assisti diversas vezes, por isso, acho que o Barahona foi muito feliz na produção da cena final, ela é genial: a câmera foca no personagem e se aproxima dele, e então ele se vira para ela e diz mais ou menos assim, “Tem muita gente que está falando, ‘por que você não volta para o Brasil? Todo mundo está voltando?’” e ele responde, “Mas voltar para quê? ou por quê?”. Eu até me arrepio com essa pergunta, porque o ator compreendeu com profundidade, não só o livro, ele supera o livro nesse sentido, porque ele captou muitíssimo bem essas questões de quando você migra, ou seja, qual é o seu objetivo em migrar, e quando pretende voltar, porque exceto as exceções daqueles que são ricos, você sai porque não têm outras opções, ou por problemas sociais, econômicos, pessoais, mas sempre imaginando e esperando que depois você volta. Mas, para esse tipo de personagem não existe volta.

Jorge Carrega: O livro e o filme complementam-se, eles são um bom exemplo desta simbiose rica que desde sempre se estabeleceu entre o cinema e a literatura. Esse filme faz muito mais do que filmar o livro. É uma segunda versão do livro, neste caso, parece-me que é um recontar do livro, não só com uma técnica diferente, mas com uma sensibilidade diferente. Adaptar um livro é sempre uma reinterpretação, uma recriação da obra literária, e a história do cinema é riquíssima nesses exemplos.

Sobre a contribuição do César e a produção do filme, é importante sublinhar que se trata de uma coprodução e, por isso, este filme luso-brasileiro é também exemplo de um cinema transnacional que nasce do encontro de talentos oriundos de dois lados do oceano, de países diferentes, mas irmãos. Na verdade, acredito ser muito importante apostar na coprodução cinematográfica entre Portugal e Brasil, uma vez que permite disseminar os filmes junto de públicos distintos, mas unidos por enormes afinidades histórico-culturais.

Estive em Lisboa e lembrei de você (2015) é um filme particularmente relevante no momento histórico que vivemos, pois diz muito sobre as relações entre portugueses e brasileiros que vivem em Portugal e no Brasil. Contudo, por se tratar de uma obra sobre a experiência da migração, julgo que pode cativar públicos que ultrapassam em muito o universo luso-brasileiro.

Como se deu a distribuição deste filme nos mercados globais, não só na América Latina, mas na Europa também?

José Barahona: Em Portugal, nós somos um peixe pequeno, porque os números de produção são muito pequenos. Mas no Brasil, e principalmente durante os anos de governo Lula e Dilma, enfim, o PT, onde poderíamos eventualmente apontar muitos erros políticos e de outros gêneros, mas como eu sou estrangeiro não posso apontar esses erros, mas posso falar daquilo que eu vi⁸.

Mas o ponto é que eu decidi ir para o Brasil, porque o que eu vi nesse período foi uma pujança, não só na indústria audiovisual, mas também em outros aspectos culturais do Brasil, como a disseminação dos SESCs (Serviço Social do Comércio) por todo o Brasil⁹. Naquele momento, até por causa de algumas propostas do governo na época, como a lei das cotas e a obrigatoriedade dos canais televisivos transmitirem produtos audiovisuais brasileiros, houve apoio à coprodução, divulgação e distribuição internacional por parte da ANCINE (Agência Nacional do Cinema), que naquele momento também se revolucionava¹⁰.

Julgo que o cinema brasileiro vivia um momento esplendoroso, na verdade, até pouco tempo vivia talvez um pouco daquilo que foi construído neste outro período, porque essas produções demoram muito tempo para serem feitas, por exemplo, há produções que demoram de três a quatro anos para serem produzidas e depois ficam mais um ano em festivais de estreia e divulgação, então até pouco tempo ainda havia coisas que vinham dessa época e o impacto do cinema brasileiro internacionalmente era enorme. Atualmente estamos vendo que o governo Bolsonaro destruiu tudo isso, desmantelou a ANCINE completamente e parou a produção nacional brasileira, mas naquele momento, havia uma vitalidade enorme e essa vitalidade me atraiu também¹¹.

É preciso mencionar, que em Portugal havia uma certa normalidade nesta área, mas naquele momento, quando fui para o Brasil, o cinema português vivia um momento em que parou a produção completamente, eram os anos da *troika*¹² e a

⁸ O Partido dos Trabalhadores (PT), partido político brasileiro, fundado em 1980 e que se define como centro-esquerda.

⁹ Os SESCs são instituições brasileiras, com diversas unidades no país, criada por empresários do comércio de bens, serviços e turismo para proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus familiares.

¹⁰ ANCINE é um órgão oficial do governo federal do Brasil.

¹¹ Jair Messias Bolsonaro foi ex-presidente do Brasil. Foi eleito em 2018, quando se candidatou à presidência da República Federativa do Brasil integrando o Partido Social Liberal (PSL).

¹² Troika ou tróica é uma palavra de origem russa que se refere a diferentes sindicatos e coletivos compostos por três membros responsáveis por algum controle ou governo em esfera econômica ou política.

intervenção do FMI (Fundo Monetário Internacional), período em que foi extinto o Ministério da Cultura, que passou à Secretaria do Estado da Cultura, houve então um ano zero dessas produções em Portugal, não houve um único longa-metragem financiado, e no Brasil era o contrário. Agora vivemos um ciclo inverso, estamos vendo o primeiro ano, de muitos anos, que há uma baixa da produção brasileira de curtas e longas metragens.

Por isso, falamos de uma política audiovisual, que foi de fato pensada, que foi implementada, e que tinha muito para melhorar – ainda tem muito para melhorar – na indústria brasileira. Essa vitalidade se refletia também na coprodução com outros países, pois havia o protocolo entre Brasil e Portugal pela ANCINE e o ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual)¹³, e que minha produtora brasileira, a Refinaria Filmes, tem participado em coproduções, como o filme “Raiva” do Sérgio Tréfaut¹⁴, o filme “Pedro e Inês” do António Ferreira¹⁵, entre outras produções que foram financiadas por um concurso de coprodução luso-brasileiro de apoio a coproduções minoritárias, neste caso eu, como português, e esta produtora brasileira, em que sou sócio, entrávamos como coprodutora minoritária destes filmes dentre esses realizadores.

Atualmente, em Portugal, a produção portuguesa tem voltado a um nível médio em que os números ainda continuam pequenos, mas estamos mais ou menos numa média daquilo que era, antes dos problemas da *troika*. E agora o Brasil está nessa baixa de produções e esperamos que possa voltar logo. Além disso, esses processos de coprodução também permitem que os filmes circulem entre os dois países, por exemplo, essas duas empresas brasileiras no meu filme¹⁶ – a Refinaria e a Mutuca – que trabalharam e batalharam pelo filme no Brasil, desde a sua produção até a sua distribuição, e depois a Davi&Golias, que trabalhou e batalhou pela distribuição do filme em Portugal. Por fim, as três produtoras trabalhando pela divulgação do filme em outros países que não os dois que eram realmente os mercados mais evidentes para esse filme – isto é, Brasil e Portugal.

O sistema audiovisual brasileiro me acolheu como um brasileiro praticamente, como um realizador, por isso eu tive vários financiamentos no Brasil para fazer o *Estive em Lisboa e lembrei de você*, depois para filmar *Alma clandestina*, agora para o filme *Nbeengatu*. Mas agora, o filme que eu vou começar dentro de algumas semanas a filmar, já não consegui nada do Brasil, até o momento, mas ainda tenho esperança de conseguir, porque para mim é importante, já que eu continuo a trabalhar numa temática que tem relação entre os dois países.

¹³ ICA é Acrónimo do Cinema e Audiovisual regido pelo Ministério da Cultura de Portugal.

¹⁴ Tréfaut, Sérgio, *Raiva/Rage*, 2017.

¹⁵ Ferreira, António, *Pedro e Inês*, 2018.

¹⁶ Barahona, J. *Estive em Lisboa e lembrei de você*, 2015.

Jorge Carrega: Complementando aqui com uma experiência pessoal, eu tenho feito parte do júri de um festival internacional de curtas-metragens, e houve um período em que todos nós recebemos grandes filmes/curtas-metragens oriundos do Brasil, algumas muito boas e extremamente profissionais, e houve um outro período – acredito que nos últimos três ou quatro anos – em que houve uma queda destas produções, em relação a quantidade e qualidade. Espero que no Brasil superem este período que é claramente de redução da produção.

A respeito da distribuição, eu diria que, se deixarmos de lado a questão dos festivais, onde muitas das longas-metragens brasileiras têm encontrado seu espaço, e se fossemos para um mercado geral da distribuição e mais comercial, a presença brasileira é muito modesta, e isso está relacionado com o fato de que os canais de distribuição, no modo em que hoje estão estabelecidos, há um grande domínio do cinema norte-americano e poucas cinematografias de indústrias europeias, então o cinema brasileiro tem muita dificuldade para adentrar, assim como o português e tantas outras cinematografias. Não significa, obviamente, que os filmes não estejam sendo produzidos nesses países, mas não com a mesma expressão, não tem um impacto nos canais de distribuição.

Ademais, hoje em dia, parece que o *streaming* pouco ou nada adiantou em relação a essa questão, pois não beneficia significativamente este tipo de filmografia que continua a ter uma presença muito modesta, porque obedece a uma lógica comercial e o grande público está formatado para um determinado tipo de cinema e as plataformas não revelam interesse comercial por outros tipos de filmografias. Por isso, parece que continuamos a viver mais ou menos a mesma situação que temos vivido ao longo das últimas décadas com momentos um pouco melhores e momentos um pouco piores, isso tem a ver com os contextos econômicos e políticos, mas há aqui muito trabalho para fazer em termos de coprodução, porque ela é uma tradição. A coprodução permite alargar mercados e possibilita que isso seja feito entre três países e produtores diferentes, o que gera um alargamento do mercado que é imenso para nós portugueses.

César Piva: É curioso como essas oscilações da direita e esquerda, do progressivo e do conservadorismo, do autoritarismo e de momentos progressistas no Brasil e no mundo afetam a produção da educação, da ciência e da cultura, diretamente e de forma imediata, acho que o Luiz Ruffatto pode falar melhor do que eu sobre isso. Em relação a essas oscilações, você acredita que a arte antecipa a realidade?

Luiz Ruffatto: Acredito que sim, mas penso que antecipar não seja a palavra certa, acho que antecipa no sentido que o artista de alguma maneira está vinculado a olhar a realidade ao seu redor com um interesse que vai além daquele interesse imediato, ele acaba percebendo talvez algumas questões e situações que não são muito óbvias,

então eu acho que não há uma antecipação, o que nós (artistas) fazemos é percorrer esse caminho, por exemplo, não tenho nenhuma dúvida de que o que aconteceu em 2018 já tinha sido previsto em 2016.

O mais recente romance que eu publiquei, chamado “O verão tardio”, de alguma maneira ele começou a ser gerado no dia do *impeachment* – chamado impeachment, que na verdade foi um golpe contra Dilma Rousseff¹⁷ –, naquele dia nós, ao longo de um dia inteiro, pudemos observar a nossa imagem espelhada passando a nossa frente, porque tudo o que nós somos, e que muitos negam ser, estava lá naquela votação. Quem viu aquilo poderia perceber exatamente o que estava acontecendo no Brasil, portanto, em 2017, um ano antes da eleição, eu escrevia no jornal *El País* na época e lá eu já havia dito claramente, “O Bolsonaro vai à eleição” e ninguém falava sobre isso, mas era uma coisa muito simples. Por dois motivos, por um lado essa perspectiva era muito clara para quem observava o país e na época eu viajava muito pelo Brasil, conversava muito com muitas pessoas, o que me proporcionava um esclarecimento muito grande de quem é a nossa população, por outro lado, eu acho que o alinhamento progressista político do país tem uma visão romantizada e equivocada do que é a população brasileira, acredito que, infelizmente nós temos que admitir, nossa população, coletivamente, é sim racista, homofóbica, machista.

Então, o que aconteceu foi que tivemos um período – e que o Barahona foi muito acurado em lembrar – que não foi o melhor dos mundos, por isso, quando alguém pergunta “O que você acha do Lula?”, eu falo que o Lula foi o melhor presidente da República de todos os tempos, e isso não significa que o governo dele não teve problemas, teve e muitos problemas, mas foi um momento em que nós tínhamos uma política voltada realmente para a coletividade, e perdemos isso.

Acredito que o que nós estamos vivenciando hoje não é algo que está acontecendo por acaso, é claramente um projeto de destruição de todas as bases da civilização brasileira que se construiu em todos os períodos de pós-ditadura, e que de alguma maneira foram dinamitados. Esse é um grande problema, porque nós vamos enfrentar agora um período de eleições que não vai ser um período tranquilo, que não dá para saber também a extensão dessa conturbação, e que será muito complicado também já que todas as bases civilizacionais construídas na pós-ditadura não existem mais¹⁸. Por isso o Barahona dizia que o cinema brasileiro este ano, chegou praticamente ao ano zero, e não só no cinema, é um ponto zero em tudo no Brasil.

¹⁷ Ex-presidente do Brasil, primeira mulher a ocupar o cargo no país, foi eleita em 2010 associada ao Partido dos Trabalhadores (PT), governando de 2011 a 2016 em dois mandatos, no entanto, o segundo mandato foi interrompido após ser afastada do cargo por um processo de *impeachment*.

¹⁸ Como resultado das eleições de 2022 no Brasil, que ocorreu ao longo de dois acirrados turnos de votação, foi eleito para o cargo de Presidente da República Federativa do Brasil, Luiz Inácio da Silva (Lula), candidato filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT).

César Piva: Luiz, na literatura como é que foi o processo desse ataque à produção cultural, a que ponto a nossa produção literária foi atingida?

Luiz Ruffatto: Veja bem, a literatura, ao contrário do cinema, não exige uma quantidade muito grande de pessoas trabalhando. Eu não sabia disso quando comecei a acompanhar o Barahona filmando e eu vi que precisa haver muita gente trabalhando em uma produção cinematográfica, e precisa ter dinheiro para pagar essas pessoas, ou seja, é uma indústria cara, já na literatura, se você tem uma caneta ou um computador você consegue produzir sua obra.

Mas isso também é só uma verdade aparente dessa questão, porque esses dois anos de pandemia, somados a tragédia que é o governo Bolsonaro, atingiu profundamente não só o mercado editorial, mas também o mercado da cultura literária, por um lado, porque embora os números de vendas tenham aumentado, as editoras tiveram que se reprogramar, então elas passaram a fazer muitos relançamentos e a assegurar alguns investimentos em lançamentos novos, por outro lado, aquele programa que existia antigamente de compras governamentais, simplesmente acabou e ele equivalia a mais ou menos 50% de todo o dinheiro que rodava no mercado editorial, por isso muitas editoras faliram e outras diminuíram de tamanho.

Ademais, algo que agravou mais essa questão foi em relação a pessoas como eu, que “vivem de literatura”, isto é, que não vivemos de direitos autorais, mas sim no entorno disso – que são feiras, festivais literários, palestras em universidades, viagens etc. – isso tudo acabou. Em outro período chegamos a ter mais de cem feiras e festivais literários, então você podia se programar e viver tranquilamente, por exemplo, se você participava de duas feiras por mês, em um ano você fazia vinte e quatro feiras e não chegava nem a 1/5 das feiras que aconteciam no Brasil, e consequentemente isso atingiu profundamente também a questão financeira dos escritores brasileiros.

Sobre o grande número de editoras que fecharam, para além do problema da pandemia e do governo Bolsonaro, há também a questão das livrarias digitais que, para o empresário, em uma perspectiva logística, manter um local aberto pagando aluguel não compensa tanto se ele pode vender esses livros pela internet. Sem dúvida alguma isso agravou a situação do mercado editorial e também do mercado da cultura literária brasileira, que junto com o cinema, o teatro e outros formam o que dá estofa à civilização de um país. Portanto, nós estamos em plena barbárie no Brasil, em todos os sentidos, barbárie financeira, econômica, na saúde e na segurança pública. Nós estamos vivendo a própria barbárie.

Pedro Varoni: Por isso está aumentando tanto o fluxo migratório que, a depender do resultado das eleições, esse número de saída do Brasil deve aumentar ainda mais.

César Piva: Curiosamente, o que se escuta é Portugal como destino, a fala da maioria, caso isso aconteça, a miragem é Portugal.

Jorge Barahona: É, isso é estranho e interessante. Eu voltei para Portugal durante o governo Temer¹⁹, no dia em que os tanques passaram na porta da minha casa no Leblon para invadir a favela da Rocinha, que também foi momento de antecipação se pensarmos por esse lado, porque certamente eu previa que estava tudo cada vez pior, e isso foi um ato simbólico. E grande parte dos meus amigos brasileiros que eu tinha no Rio de Janeiro, entre artistas, escritores, atores e roteiristas estão hoje em Lisboa – entre a Flávia Lins (roteirista) e o Roberto Bomtempo (ator), um diretor brasileiro que também trabalhou em Cataguases e o Alan Minas, entre outros vários artistas e intelectuais – também estão em Lisboa, e posso enumerar imensos artistas.

Então estamos falando de um fluxo de migração que não foi ocasionado por motivos econômicos, acredito que são pessoas que se auto exilaram, isto é, não foram, literalmente perseguidos pela polícia política, mas que se sentiram muito constrangidos com a constituição que se vive neste momento no Brasil. Tem alguns cursos econômicos nessa questão, já que alguns deles conseguem, de certa maneira, continuar a trabalhar em suas áreas, no caso dos roteiristas, escritores e atores, apesar de que com alguma dificuldade, mas começam a montar suas peças e eventualmente a ter o seu público e a fazer peças faladas em português do brasileiro assumidamente. Isso começa a ser já uma coisa que já está muito disseminada, que é a presença de atores brasileiros na televisão portuguesa, no cinema português, e cada vez mais atores brasileiros, como o Chico Diaz, que fez recentemente o papel de Fernando Pessoa num filme do João Caetano. Mas eu estou confiante e quero acreditar que esta desgraça que assola o Brasil atualmente vai terminar em 2022 com as próximas eleições e o êxodo não vai continuar, os brasileiros serão sempre bem-vindos a vir para Portugal, mas que seja por outros motivos. Acredito que o que se passou até agora e na última eleição não vai voltar a acontecer e, poderá ser difícil, como disse o Ruffato, mas irão resistir de alguma maneira. Não sabemos exatamente de que maneiras, mas creio que a eleição será por uma mudança. Concordo com o Ruffato sobre a percepção do que acontecia no país. Quando cheguei ao Brasil, era véspera da reeleição da Dilma Rousseff, então assisti aos debates com Aécio Neves e com os outros candidatos e percebi naquela noite a fúria que gerou tudo isso que estamos vivendo agora no Brasil.

¹⁹ Ex-presidente do Brasil, Michel Temer foi presidente do Brasil após a instauração do processo de *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, de quem era vice desde o primeiro mandato da presidente. Temer, que é filiado ao partido político Movimento Democrático Brasileiro (MDB), ocupou o cargo de Presidente da República Federativa do Brasil de agosto de 2016 a janeiro de 2019.

Por outro lado, Lisboa está com um fluxo diferente, já teve vários tipos de fluxo, desde personagens como o Serginho, muito modestos, que vieram com muitos problemas para cá, foram trabalhar na construção civil, com uma mão à frente e a outra atrás; até pessoas que possivelmente têm uma orientação política de direita e que têm posses econômicas elevadas e que se definem por algo que tem se chamado aqui de uma lei dos vistos gold, ou seja, pessoas que, se comprarem um imóvel de mais de meio milhão de euros, tem automaticamente a residência atribuída em Portugal, e também se sentem de certa maneira oprimidas pela realidade que se vive no Brasil²⁰.

Acredito que não seja uma questão de ser de direita, acredito que o governo Bolsonaro não é um governo de direita, não é nada, é uma coisa amorfa e absurda, mas que está mais próximo do extremismo da direita, portanto não é uma direita democrática que a gente possa respeitar. De fato, eu me assumo como uma pessoa de esquerda e tendo sempre a ficar descontente quando há um governo de direita quer seja no Brasil ou em Portugal. Mas então, mesmo essas pessoas de direita estão vindo para Portugal, pessoas com uma posição econômica mais folgada, e isso é uma coisa promovida pelo governo português e que ajudou, de certo modo, nosso país também a sair da crise financeira, que atravessamos aqui há uns anos.

Voltando um pouco naquilo que também nos move, que é a arte e a literatura, nesse sentido é muito interessante estar em Lisboa e ver essas peças brasileiras com atores brasileiros. É muito diversificado, porque os grandes shows tinham teatros portugueses, agora têm teatro português e teatro brasileiro permanentemente em Lisboa, que é muito positivo porque quanto mais diversificado for, melhor é. Assim, a questão dos fluxos migratórios e fluxos artísticos só tem a ganhar com essas trocas, só temos a ganhar com esta antropofagia.

Pedro Varoni: Sim, a arte tem essa capacidade um pouco visionária como o César estava falando. E nesse encontro de trocas culturais a partir da língua portuguesa dos artistas brasileiros presentes em Portugal, que fogem da situação do país nesse momento, eventualmente, isso pode estreitar um pouco mais os laços, principalmente entre o cinema, a literatura e a música, que também me parece ter muita conexão, mas o cinema, como Jorge Barahona observou, ainda carece de uma troca maior.

César Piva: Vou ser um pouco otimista sobre o que o Luiz Ruffatto dizia, porque eu tenho a impressão de que isso começou muito tempo atrás, porque nós (pessoas

²⁰ Autorização de residência concedida à nacionais de Estados que não integram a União Europeia, focada em atividades de investimento, que ocorre por meio de investimento empresarial ou imobiliário.

progressistas de esquerda) não resolvemos as coisas antes olhando para o nosso passado. Em nenhum momento chegamos a assumir um novo momento no Brasil, não tivemos coragem de olhar para trás e nos acertar com nosso passado, assim como outros países fizeram, eu tenho a impressão de que a gente jogou debaixo do tapete muita coisa, fomos arrogantes, de certo modo, e o monstro que ficou debaixo do tapete colocou a cabeça para o lado de fora.

Acredito que começou ali em 2013, que parecia estar desenhando algo nesse sentido, foi também um momento de vários movimentos no mundo todo que negavam a política. O negacionismo vem também da negação da política, de todo o processo democrático, da construção democrática, que é conflituosa, porque a democracia – acredito que seja uma construção permanente –, ela não se esgota em um governo, é um processo civilizatório, é uma luta permanente, e, apesar de ela ter muitas falhas, ainda é o melhor que foi construído até o momento pela civilização. Por isso, tenho a impressão de que até por esse monstro se revelar – não só no Brasil, como em vários países do mundo – vai nos possibilitar olhá-lo de frente e admitir que ele existe. Por isso, temos que fazer essa antropofagia com essa tragédia, essa barbárie, e reconhecer e “botar as contas no laço” para que possamos reconquistar a liderança mundial.

De certa forma, até acredito que essas trocas, e mesmo a pandemia – claro, resguardada toda a tragédia da pandemia – é um anúncio de que o mundo precisa parar e refazer essa perspectiva. O planeta Terra está avisando isso, porque também essas doenças são reações, e por meio da antropofagia a gente dá um olhar para esse cenário, e come esse momento, para canibalizar o inimigo e poder ficar mais forte que ele.

Durante a pandemia, nunca se assistiu tantos filmes ou se acessou tantas músicas, então tem um outro paradoxo ainda do que acontece nesse momento, eu, por exemplo, passei a assistir filmes coreanos e tive contato com a literatura de países que nunca imaginava que eu teria contato, e acredito que muita gente no mundo todo também. Diante disso, houve muita cooperação, não só de empresas, mas vi muita gente solidária criando laços de solidariedade para resistir durante esses dois anos, por isso, me sinto incentivado a imaginar que vamos sair também com um grau de cooperação, solidariedade e ação mais coletiva para resolver os problemas que teremos de resolver, especialmente para aniquilar esses monstros que foram criados durante esse período.

José Barahona: Lembrei-me de algo que acontece aqui em Portugal, em relação a essa questão que o César dizia, que o Brasil de fato não marcou um determinado ponto de viragem na política e não resolveu as suas questões com o passado e pronto. Obviamente isso não foi resolvido de uma forma tão, digamos, divisora de águas, como foi aqui em Portugal com o 25 de abril de 1974 com a Revolução dos

Cravos, depois de uma ditadura, e que começou o processo de se trabalhar numa democracia, e isso foi algo que se tornou muito claro aqui²¹.

No Brasil, quem viveu essa ascensão do bolsonarismo e do Bolsonaro abrindo todo um espaço para a legitimação de uma coisa que não foi completamente condenada, não foi resolvida e colocada, definida como uma ditadura, que de fato aconteceu – cometemos nossos crimes contra pessoas por parte do Estado, está aqui, e foi julgado, foi condenado, está resolvido. Isso não aconteceu no Brasil, já em Portugal, de certa maneira, aconteceu, embora algumas das pessoas que tenham sido condenadas depois tenham sido libertadas, parece haver sempre uma certa tendência de flexibilidade depois.

Mas há uma coisa muito bonita nisso, como aconteceu agora 25 de abril, há sempre um desfile na Avenida da Liberdade, e eu sempre vou com amigos brasileiros e me emociono com isso, porque eles se perguntam como é possível isso, pois estão ali crianças, idosos, militares, há bandeiras vermelhas, comunistas, há bandeiras cor de rosa que são os sociais democratas de uma social democracia mais à direita, e todos desfilam pacificamente com uma grande mistura de tendências políticas. E de fato, manifestações também ocorrem no Brasil, mas normalmente são sempre de protesto, mas não de celebração, ao menos não como nós temos aqui. Isso emociona muitos brasileiros que têm chegado agora ultimamente, que são pessoas que estão profundamente magoadas e frias por causa do que se passa no Brasil.

Luiz Ruffatto: No Brasil não temos, infelizmente, essa ideia de coletividade, essa ideia de nação, nós somos um país, mas não somos uma nação. Então a ideia de coletividade, que seria mais ou menos um pensamento de que “o que é de todo mundo é para ser compartilhado”, aqui se converte para, “o que é de todo mundo não é de ninguém”, daí se eu vejo outra pessoa ser assaltada na rua eu viro as costas, porque isso é problema dela. Isso porque nós nos tornamos uma sociedade extremamente individualista, no pior sentido da palavra.

Portanto, hoje nós convivemos com três problemas enormes: a milícia, o tráfico de drogas e o fundamentalismo cristão. Veja bem, não estou falando em específico da crença evangélica, eu falo de fundamentalismo cristão, porque boa parte dos católicos no Brasil também são fundamentalistas. Infelizmente, parece que para ganhar essa eleição – que todos estão ansiosos para que acabe essa barbárie que é o governo do Bolsonaro – qualquer candidato tem que fazer acordos com essas várias entidades que representam a barbárie. Por isso eu não sou tão otimista em relação ao nosso futuro próximo, porque a nossa sociedade, infelizmente, é uma

²¹ Chamada inicialmente de Revolução de Abril, foi um movimento político que ocorreu em Portugal, que depôs o regime ditatorial e culminou em um processo de implementação de um regime democrático e da Constituição que entrou em vigor no dia 25 de abril de 1976.

sociedade que foi privada totalmente dessa ideia de coletividade, privada dessa ideia de nação. Então, aquilo que o Barahona disse, sobre chegar e ver um desfile que te comoveu porque todo mundo está ali, porque sabe que isso representa a coletividade, independentemente das representações ideológicas, nós aqui no Brasil não conseguimos fazer, porque não é isso que somos.

Para finalizar, acredito que nós brasileiros temos um caminho lindíssimo e muito longo a ser percorrido, cheio de percalços e espero que nós cheguemos a algum lugar.

Referências

1. Grupo Companhia das Letras. (s.d.). *Luiz Ruffato*. <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02701> (Acesso em 15 de abril de 2023)
2. Caminhos do Cinema Português. (s.d.). *José Barahona: realizador e produtor*. <https://www.caminhos.info/equipa/jose-barahona/> (Acesso em 15 de abril de 2023)
3. Polo Audiovisual Zona da Mata Minas Gerais. (s.d.). *CINEPORT. MG: nossos projetos*. <http://www.poloaudiovisual.org.br/projetos/cineport/> (Acesso em 15 de abril de 2023)
4. História do Mundo. (s.d.). *Revolução dos Cravos*. <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-cravos.htm> (Acesso em 15 de abril de 2023)
5. Câmara dos Deputados. (s.d.). *Jair Bolsonaro: biografia*. <https://www.camara.leg.br/deputados/74847/biografia> (Acesso em 15 de abril de 2023)
6. Gov.br. (s.d.). *Luiz Inácio Lula da Silva: biografia*. <https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/centrais-de-conteudo/biblioteca-da-pr/galeria-dos-ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva> (Acesso em 15 de abril de 2023)
7. Gov.br. (s.d.). *Dilma Vana Rouseff: biografia*. <https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/centrais-de-conteudo/biblioteca-da-pr/galeria-dos-ex-presidentes/dilma-vana-rousseff> (Acesso em 15 de abril de 2023)
8. Câmara dos Deputados. (s.d.). *Michel Temer: biografia*. <https://www.camara.leg.br/deputados/73552/biografia> (Acesso em 15 de abril de 2023)
9. Observador. (s.d.). *Os anos da troika: Portugal foi o único país a sair da crise com menos desigualdade*. <https://observador.pt/especiais/os-anos-da-troika-portugal-foi-o-unico-pais-a-sair-da-crise-com-menos-desigualdade/> (Acesso em 15 de abril de 2023)
10. Refinaria Filmes. (s.d.). *Longas/Features*. <https://refinariafilmes.com.br/filmes-categoria/longas/> (Acesso em 15 de abril de 2023)
11. Instituto do Cinema e do Audiovisual. (s.d.). *Quem somos: o ICA*. <https://ica-ip.pt/pt/o-ica/> (Acesso em 15 de abril de 2023)

Antropofagias tecnológicas: a cultura audiovisual dos Maxakali

Charles Bicalho, Jorge Carrega e Cláudio Santos Rodrigues

Em novembro de 2022, o Professor Cláudio Santos Rodrigues, da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e o investigador Jorge Carrega, do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, com a moderação do Professor Pedro Varoni da UFSCar, entrevistaram o Professor Charles Bicalho da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), na última das seis conferências do Projeto Alma – Antropofagia, Literatura, Modernismo e Audiovisual¹. Todas as conferências estão disponíveis no canal de YouTube *CIACmedia*.

O tema da conversa foi a experiência de Charles Bicalho na produção editorial, documental e audiovisual com os indígenas Maxakali, do interior de Minas Gerais. Um trabalho iniciado nos anos 1990, que começou com a produção de livros na língua original dos Maxakali, enveredou pelo documentário, até chegar aos premiados filmes de animação feitos em parceria com realizadores indígenas.

Charles Bicalho é mestre em Artes e Estudos Literários pela Universidade do Novo México, nos Estados Unidos. Doutor em Teoria da Literatura pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale/UFMG), com tese intitulada *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética Maxakali* (2010). É professor de Metodologia Científica, Semiótica e Cultura Midiática na UEMG. É membro

¹ Conversa realizada a 25 de novembro de 2022. Disponível na sua íntegra no canal de Youtube do CIAC. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NdkFS53Pcaw> A transcrição do vídeo foi realizada por Amarildo Rodrigues, Ingrid Rolim e Thaisa Pinheiro, alunos do Departamento de Letras da UFSCar.

fundador e coordenador da Pajé Filmes², produtora audiovisual indígena. Diretor dos filmes de curta-metragem: *Caligrafilmes* (2008); *Making Of Dicionário* (2012); *Pirapora* (2012); *Konāgxeka: O Dilúvio Maxakali* (2016, em codireção com Sueli Maxakali) e *Mātānāg, A Encantada* (2019, em codireção com Shawara Maxakali).

Charles partilha a sua rica experiência com os entrevistadores, demonstrando como os rituais indígenas são multimidiáticos, ao reunirem culinária, coreografia, figurino, pintura, canto e dança. Ele considera que a nossa cultura se distanciou dessa prática orgânica em nome da especialização e racionalização dos processos. Os realizadores indígenas têm, portanto, uma linguagem muito particular, hoje potencializada pelo acesso aos recursos tecnológicos. Esses e outros temas permearam essa conversa sobre as antropofagias tecnológicas.

Jorge Carrega: Poderia começar por falar um pouco desse filme, *Mātānāg, A Encantada* (2019) e o seu contexto?

Charles Bicalho: *Mātānāg, A Encantada* (2019) é a última produção da Pajé Filmes, uma produtora de conteúdo indígena que foi fundada em Belo Horizonte, em 2008, como parte do meu trabalho, do meu contato e da minha parceria com os Maxakali. A palavra *maxakali* nomeia esse povo indígena do Estado de Minas Gerais, mas eles têm a palavra deles mesmos para se denominar, que é *tikmū'ūn*³. A palavra é mais difícil, mas todos os povos indígenas têm a sua própria palavra para se autodenominarem, e geralmente os não indígenas dão outro nome para eles⁴. Então, *maxakali* é uma palavra que é mais usada por não indígenas, enquanto a palavra deles é *tikmū'ūn*, sendo mais usada por indígenas. Esse filme é a última produção dessa nossa parceria que vem desde 2008. Como eu disse, é mais uma história tradicional dos Maxakali. É o trabalho que eu faço com eles.

Basicamente, desde a época em que eu era estudante de graduação na UFMG, tive o primeiro contato com eles, comecei a pesquisar com eles e a produzir livros. Assim, a gente fazia o trabalho de registro e tradução e depois a produção gráfica de livros. Fizemos mais de 10 livros, traduzindo cantos e histórias tradicionais. Nessa época, eu ainda não produzia filmes. Já tinha vontade, mas ainda não havia iniciado nessa carreira. Entretanto, já pensava naqueles enredos daquelas histórias que a gente publicava sendo transformados em roteiro cinematográfico. Mais tarde deu para realizar esse trabalho.

² A produtora possui um blog sobre as suas produções. Acessível em: <http://paje-filmes.blogspot.com/>

³ “A combinação de termos como *tibik*, que significa homem, e *mu'un*, que tem o sentido de grupo e inclusão. Na tradução para a língua portuguesa, essa ideia pode ser transmitida por apenas três letras: nós” (Espaço do Conhecimento, 2024a).

⁴ “Todo povo indígena tem um nome pelo qual é conhecido, e essa denominação é chamada de etnônimo” (*ibidem*).

No início começamos a produzir documentários e depois passamos para as animações. A história da *Mātānāg, A Encantada* (2019) é uma história tradicional. Trata-se da história da personagem feminina cujo marido é morto quando picado por uma cobra e, na concepção religiosa maxakali, quando a pessoa morre, ela vai para a Terra dos Espíritos, vai para o mundo dos *yāmīy*, que é a palavra que aparece no título da minha tese: *yāmīy* designa o espírito. É um processo natural: a pessoa morre e o espírito dela vai para esse lugar, então a terra dos *yāmīy* é o lugar para onde os espíritos dos mortos vão. Os maxakali têm alma e alma se chama *koxuk*. A alma, que é *koxuk*, sinônimo de *imagem*, se transforma em *yāmīy* (espírito) e essa palavra também designa canto, que é como se fosse o próprio espírito, na religião deles. Desse modo, a alma da pessoa que morre se transforma em canto. Essencialmente, é isso. Seguidamente, o espírito do marido vai para a Terra dos Mortos e *Mātānāg*, a esposa dele, que é muito apegada a ele, quer ir junto. Ela vai junto com ele até à Terra dos Espíritos, só que ela não pode permanecer lá. Sendo assim, depois ela tem que voltar e outras coisas se desenrolam.

Jorge Carrega: Parece-me que é incontornável e temos que colocar esta questão, que é bastante abrangente: pode nos falar de todo o processo criativo em torno deste filme?

Charles Bicalho: O processo de *Mātānāg, A Encantada* (2019) foi como o processo do filme anterior, *Konāxseka: O Dilúvio Maxakali* (2016). A diferença em relação às outras produções é que esses dois curtas-metragens são as primeiras animações, pois até então nós fazíamos documentários. Inicialmente, a gente desenvolvia um trabalho de pesquisa e produção de livros para que os Maxakali pudessem usar esse material nas escolas. Então, começamos a produzir livros, porque eles precisavam de livros para as escolas indígenas. Por causa da Constituição Brasileira de 1988, a Nova Constituição Brasileira – a nova que já é antiga –, que garante aos povos indígenas uma educação diferenciada. Em 1995, após essa nova Constituição, surgiram programas de implantação de escolas indígenas no Brasil e programas de formação de professores indígenas. Nesse momento, eu estava na graduação na UFMG e fui convidado para participar em um programa desses aqui em Minas Gerais, especificamente. Além de dar aulas para os professores indígenas em formação, começamos a produção de material didático que também fazia parte do curso de formação. Logo, essa produção começou nessa perspectiva de fazer livros para as escolas indígenas e depois extrapolou. Começamos a produzir outras coisas, como filmes, mas isso levou um tempo. Primeiro, eu passei 10 anos produzindo exclusivamente livros, resultando em 10 livros, e depois eu passei a produzir os filmes.

De início, estávamos interessados em todas as linguagens, porque a cultura indígena é multimidiática por natureza. Ela, a natureza multimidiática, é um ritual

indígena. A fonte de tudo é o ritual, que lança mão de todas as linguagens, e esse é o modo de expressão tradicional deles, o ritual. Povos indígenas são, tradicionalmente, ágrafos, não têm escrita, que é a principal expressão no caso da escola de matriz europeia. Então, um povo que não tem escrita tem que adaptar essa expressão para escrita, enquanto nos rituais eles lançam mão do canto, da visualidade, da dança, da comida e da culinária. Dessa forma, é um evento multimidiático que a gente tem o trabalho de adaptar para a realidade do livro, já que é uma realidade completamente limitada à escrita, à imagem e ao desenho. Passamos a produzir livros, então, já que esse era o principal suporte usado na escola. Fazíamos o trabalho de registro das histórias tradicionais com um gravador. Depois, eu fiz a transcrição da língua deles seguida da tradução para o português brasileiro e, posteriormente, a ilustração, visando os livros e, por fim, toda a produção gráfica dos livros. Assim, fizemos 10 livros.

No caso da escrita dos Maxakali, eles têm uma escrita porque nos anos 1960, um casal de missionários norte-americanos viveu com eles, Harold e Frances Popovich, o pessoal do *Summer Institute of Linguistics*⁵ – Instituto de Linguística de Verão –, e conviveram com eles um tempo. O casal aprendeu a língua Maxakali e introduziu uma escrita com base no alfabeto latino, usando 14 letras desse sistema de escrita. Estabeleceram a escrita, alfabetizaram alguns indígenas e traduziram a Bíblia para a língua Maxakali. Eles aprenderam muita coisa e, depois, publicaram o Novo Testamento traduzido. Todavia, esses alunos indígenas que foram alfabetizados passaram a usar a escrita de forma espontânea. Dessa maneira, a primeira vez que me encontrei com eles para dar uma aula, já existia um livro com histórias tradicionais, manuscrito por um dos alunos. Provavelmente, essa história da Mâtânãg já estava nesse livro. Rafael Maxakali, que era um aluno nosso, foi quem fez o livro, muito bem caprichado, com a escrita muito bem feita, com os desenhos já ilustrados em folhas que ele tinha pegado para usar. Desenhou, escreveu e dobrou no formato de um livro mesmo. Ele apresentou para a gente um primeiro material e, com isso, a gente fez a tradução e o projeto gráfico, virando um livro. Foi em 1998, o primeiro livro que a gente publicou com eles. A partir daí houve outras demandas, como uma cartilha de alfabetização para as crianças, outros livros de literatura, uma cartilha de Geografia, uma cartilha de Matemática, vários materiais que eles poderiam usar na escola.

Mais tarde, em 2008, nós produzimos um livro de saúde nomeado *Hitupmãax/curar* (2008) que está na internet em formato PDF. Um livro maior, mais volumoso, que foi baseado no trabalho de pesquisa com o Pajé Totó. É um livro voltado para os processos de cura com todo esse material dos Maxakali; sendo bilíngue – na

⁵ Trata-se de uma organização sem fins lucrativos internacional que visa traduzir a Bíblia para línguas menos conhecidas.

língua maxakali e na língua portuguesa. Todo mundo achou interessante fazer o material bilíngue, porque nessa época ninguém sabia da existência deles aqui em Minas Gerais. Eu mesmo, quando fui convidado para trabalhar com eles, imaginei que “se a gente vai trabalhar com povos indígenas vai ser na Amazônia, né?” e então falavam “Não! É aqui em Minas Gerais”. Eu não sabia, ninguém sabia. Aqui em Minas existem, hoje em dia, em torno de 12 povos. Naquela época, eram oito os povos indígenas reconhecidos. Os Maxakali configurando-se como caso especial, porque eles têm a língua preservada, todos eles falam a própria língua. São 2.000 indivíduos, cerca de duas mil pessoas Maxakali, em cinco territórios diferentes aqui em Minas. Eles falam a língua maxakali e têm preservada a cultura tradicional, os rituais, os espíritos, todo o complexo cultural, a organização social, um modo de vida tradicional. Isso é uma riqueza cultural e foi o que chamou a minha atenção. Eu passei a trabalhar especificamente com os Maxakali.

Os Krenak também têm essa riqueza cultural. Nessa época, havia apenas três falantes da língua e, hoje em dia, acho que são só duas senhoras, sendo que uma dessas mulheres faleceu. Os Xakriabá deixaram de falar a língua e os Pataxós também. Os Pataxós são parentes dos Maxakali, a língua é parecida. Patachou, em maxakali, é papagaio, então os Pataxós seriam o canto do papagaio Maxakali que se separou e formou outro povo. A língua é basicamente a mesma. Aqui, em Minas Gerais, os Maxakali são os únicos que têm a língua tradicional.

Então, na feitura destes materiais, a gente queria trabalhar linguagens. A gente dava aula de literatura e mídia para eles. Queríamos desenvolver linguagens, com a literatura sendo uma delas. Mas a gente não podia ficar só na questão da literatura, passávamos filmes também. Introduzimos os Maxakali, assim como os outros povos, na linguagem cinematográfica. Eu, desenvolvendo minhas pesquisas de iniciação científica, depois mestrado e doutorado, toda a minha trajetória acadêmica foi feita com eles. Eu considerava a produção como parte da minha pesquisa. Dessa maneira, eu passei a patrocinar: adquiri câmera fotográfica, filmadora, computador e passei a fornecer para eles a filmadora e as fitas Mini DV para eles gravarem na aldeia o que eles quisessem. Nessa época, eu já estava estudando cinema e fui fazer alguns cursos na área e participei em várias oficinas, em festivais, fiz inclusive um curso de escola livre, depois fiz uma especialização. Então, me introduzi na produção cinematográfica. Passamos também a dar oficinas de audiovisual para eles, de como usar a câmera, sobre noções de montagem, coisas desse tipo. Passei a fornecer a câmera para os Maxakali, principalmente para o Sueli filmar o que ele quisesse na aldeia. Filmava com a gente, fazia umas oficinas com a gente.

Deixei a câmera com ele e ele filmava o que ele quisesse na aldeia e ele passou a filmar os rituais. Os rituais *yãmívxop*, a palavra para ritual na língua maxakali – *yãmíy* é espírito e *Xop* é reunião. Consequentemente, o ritual é uma reunião de espíritos. Sueli começou a filmar os rituais, como o ritual da mandioca e o ritual das

lontras, que são espíritos importantes para eles. O que chamava a sua atenção ele filmava, trazia esse material, eu editava e transformava em filme. Esses filmes estão no nosso canal do YouTube. Passei a editar o material e a transformar em filmes de 15 a 20 minutos, enviando para festivais e, assim, os filmes começaram a circular. Tem o filme *Xupapoyñāg* (2011), que é das lontras; tem o *Kotkuphi* (2011), que é o da mandioca, tem vários outros. São filmes rituais. O Sueli filmava o ritual, a gente fazia a tradução, colocava a legenda em português, espanhol e inglês. Desde o início, tivemos essa preocupação porque a gente queria que os filmes circulassem. Só que existiam as histórias, porque o ritual é a encenação de uma passagem de uma história. Queríamos pegar a história que está por trás do ritual também. Além disso, também queríamos desenvolver projetos com outras linguagens, como a animação. Eles já tinham feito várias ilustrações para as produções gráficas dos seus livros, que são ilustrados.

A ideia da produção audiovisual foi tomando corpo. Primeiro, com a produção de documentários rituais. Mas, como eu falei, queríamos também abarcar a história que está por trás do ritual. Essa história da *Mātānāg, A Encantada* (2019) é uma delas. A de *Konāgxeka: O Dilúvio Maxakali* (2016) é outra: nessa história a gente tem um filme documentário sobre a lontra, que é sobre o ritual. É uma parte da história do dilúvio. Fazíamos esses filmes de documentário, mas eles sempre faziam referência a essa história que queríamos contar também. Tomando como exemplo, fazer um filme em *live-action* sobre o dilúvio é complicado, difícil. Então, a linguagem da animação veio a calhar e assim nós partimos para animação. Eu já tinha tido a experiência de escrever os projetos e mandar para a lei de incentivo para ter uma verba, um patrocínio. Já tinha conseguido isso com o projeto dos filmes da lontra e da mandioca. Então nós escolhemos a primeira história que a gente queria transformar em animação, que foi a do dilúvio. Escrevemos um projeto, fizemos todo o trabalho de pesquisa primeiro, gravamos a história na língua indígena... Todo o nosso trabalho é sempre assim: grava na língua maxakali, transcreve com eles usando a escrita que eles aprenderam, depois traduz para o português, depois faz a roteirização. Na sequência, faz-se um *storyboard* e escreve-se o projeto, que depois se envia para as leis de incentivo. Fizemos isso com o *Konāgxeka: O Dilúvio Maxakali* (2016) e conseguimos através do edital “Filme em Minas”, que tinha aqui em Minas Gerais, mas acabou; conseguimos produzir essa primeira animação em 2016. Com o projeto aprovado, na etapa seguinte vai-se para a aldeia e faz-se um trabalho específico com a história. É uma semana que a gente passa na aldeia fazendo oficina de ilustração especificamente para aquela história e gravando todo o áudio do filme. Gravamos os cantos, as falas dos personagens e produzimos as ilustrações com eles, com a equipe toda, na aldeia. Depois, com esse material vamos para a cidade, damos início à etapa de pós-produção. Trata-se da mesma metodologia que a gente repetiu no *Mātānāg, A Encantada* (2019).

Jorge Carrega: Quando iniciou a sua colaboração com a tribo, nos anos 90, qual era a relação dos indígenas com o cinema?

Charles Bicalho: Zero, nenhuma, a não ser assistir televisão. Não era cinema, era televisão. Eles já assistiam alguma coisa de televisão, mas a aldeia não tinha nem energia elétrica. Não havia televisão na aldeia, eles assistiam televisão na cidade próxima. Alguns já tinham experiência de vivência na cidade, inclusive alguns alunos nossos. Já falavam português e maxakali e já conheciam a cidade. Então conheciam a televisão, mas nunca tinham ido ao cinema. Não tinham ideia de como era fazer um filme.

Jorge Carrega: Hoje eles estão conscientes do processo de produção de um filme, e da participação direta que estão a ter no processo criativo, na produção?

Charles Bicalho: Totalmente! Viraram cineastas. O Sueli tem projetos não só com a gente, mas com o pessoal daqui, da Filme de Quintal, que é outra produtora aqui de Belo Horizonte, e vários outros projetos. O Sueli deve ter hoje em dia mais de 30 filmes no seu portfólio: uns 10 com a gente da Pajé Filmes e outros projetos que ele tem no Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Ele virou um cineasta e um dos mais prolíficos do Brasil. Então ele já tem consciência total. Não só ele, mas as várias pessoas na aldeia, inclusive a esposa dele, Sueli, que sempre trabalha com ele. Ela também já virou diretora cinematográfica, já lançou livro de fotografia também. E várias outras pessoas na aldeia, principalmente as que estão mais próximas dele, porque ele vai iniciando os filhos, os parentes, ... Criou-se uma cultura cinematográfica, com certeza. Durante esse processo todo, que a gente esteve junto, eu sempre passei para eles DVDs de produções, de documentários interessantes – inclusive de outros povos indígenas, como por exemplo, o material do pessoal do Vídeo nas Aldeias – e clássicos de documentário etnográfico, como o *Nanook, o Esquimó* [*Nanook of the North*, 1922]. Levava o Sueli ao cinema: por exemplo, para a produção do filme do dilúvio [*Konãgxeke: O Dilúvio Maxakali*, 2016], a gente foi assistir *Noé* [*Noah*, 2014], uma produção hollywoodiana em 3D. Foi a primeira experiência dele em sistema 3D, que assistimos no *shopping*. Ele gostou muito e saiu do cinema comentando que *Noé* era um pajé, porque ele conversava com os bichos. Além de ter ideias para o nosso filme: ele comentou comigo que queria mostrar tal cena no nosso filme também, fez algumas analogias. Então, hoje há uma cultura cinematográfica com eles, com certeza.

Claudio Santos Rodrigues: Quanto à distribuição cinematográfica, seja em relação ao cinema indígena ou ao cinema nacional brasileiro, como podemos fazer com que essas histórias dos nossos povos originários cheguem para o mundo? Sei que existem os festivais, mas vocês pensam em outras estratégias?

Charles Bicalho: Essa é a preocupação que a gente teve desde o início. Desde os primeiros filmes, nós fizemos questão de colocar legendas em português, espanhol e inglês porque queríamos que os filmes circulassem. Não queríamos só um produto para ser usado nas escolas indígenas ou dentro da academia. Nossa intenção foi que o material ganhasse o maior espaço possível. Assim, começamos a mandar para os festivais de filmes e as produções começaram a circular nos festivais. Mas, atualmente, a gente tem os filmes em serviços de *streaming*, como na Cardume e na Spcine, para os quais vendemos o direito de distribuição, sem lucrarmos financeiramente com isso, mas lucramos em termos de distribuição.

O grande problema na indústria cinematográfica brasileira – sempre foi e continua assim –, é a distribuição. Não há mais aquela ideia da sala de cinema nos dias de hoje, mas a ideia do serviço de *streaming*. As pessoas estão assistindo tudo na internet, nas telas pequenas, então é natural que busquemos o serviço de *streaming*. O próprio pessoal da Cardume e da Spcine nos procurou, interessados no nosso produto, e a gente fechou um contrato com eles. Os filmes são um produto que colocamos para circular. Nosso objetivo é colocar para circular e há o interesse do público em geral, as pessoas estão interessadas. Nós mesmos criamos um festival em 2009, A Mostra Pajé de Filmes Indígenas, e já fizemos cinco edições, nas quais exibimos só filmes indígenas do mundo inteiro. Vários outros festivais indígenas apareceram e continuam existindo. Isso foi se alastrando pelo Brasil e existem vários outros povos que têm iniciativas cinematográficas. Takumã Kuikuro é um dos grandes cineastas brasileiros, do Xingu. Divino Tserewahú é um cineasta que surgiu a partir do trabalho do Vídeo nas Aldeias. Acabamos de ganhar um prêmio no festival paraense, IV Festival Internacional do Filme Etnográfico, que tem o prêmio Divino Tserewahú, que é um prêmio de trilha sonora. Fomos vencedores com o curta-metragem *Mãtãñãg, A Encantada* (2019) (Festival Internacional do Filme Etnográfico do Pará, 2022).

Eu fiz um pós-doutorado nos Estados Unidos, durante o ano de 2013, em que eu fui pesquisador escritor e cineastas indígenas. Nesse ano que fiquei no país, fiz contacto com vários cineastas e escritores, além de trazer muito material. Vi que lá também existem centenas de produtores indígenas. Ótimos filmes, uma produção excelente que é grande em quantidade e em qualidade. Nós exibimos vários filmes desse pessoal na nossa mostra e também exibimos filmes de países da América Latina – do México, da Bolívia, do Peru, do Chile, da Argentina. Povos de todos os lugares das Américas que estão produzindo por iniciativa própria.

A produção se democratizou, porque os meios se tornaram mais baratos, a tal revolução digital. Eu passei por isso. Pessoalmente, só a partir dos anos 2000 é que eu consegui comprar minha primeira câmera. Sempre tive interesse em audiovisual, mas antes dos anos 2000 era impensável comprar computador, comprar câmera. Tudo era muito caro. Nos anos 2000, foi quando eu consegui comprar a

primeira câmera e aí comprei um computador e comecei a produzir. Coinciduiu de estar trabalhando com eles, os Maxakali. Então nossa iniciação no audiovisual foi paralela, fomos parceiros desde o início. Sendo assim, eu não me sinto assim muito diferente deles, porque sou uma pessoa que teve acesso aos recursos de produção junto com eles. Eu não tinha como ter acesso à tecnologia. Dessa maneira, foi uma experiência que surgiu junto, e tem estado junto até hoje. Com isso em mente, considero interessante a existência de editais especiais voltados à produção indígena. Isso não significa uma inferioridade dessas produções, pois acredito que elas já concorrem de igual para igual com qualquer produção nacional e internacional. Assista aos filmes do Takumã Kuikuro para você ver: tudo impecável, da imagem maravilhosa ao trabalho de pós-produção. Não há necessidade de olhar de forma diferenciada, pensando que seria uma produção mais precária. Sinceramente não tem isso mais. Filmes indígenas já ganharam Gramado [Festival de Cinema de Gramado], como o pessoal do Vídeo nas Aldeias, e vários outros festivais, assim como nossos filmes. Com o *Mātãñãg, A Encantada* (2019) ganhamos prêmios em vários festivais no Brasil todo. Nós tivemos 20 premiações, uma delas foi concorrer à final da Academia Brasileira de Cinema.

Claudio Santos Rodrigues: Escutei algumas falas do Sueli na internet, inclusive uma exposição que ele fez aqui na UFMG com outros povos, falando que ele não está produzindo cinema como uma forma de geração de renda. Ele deixa bem claro que está fazendo isso, porque quer disseminar a cultura. A curiosidade que tenho é de saber como eles incorporam isso no dia a dia, já que eles têm um milhão de afazeres e problemas de toda a natureza. Já que você falou que ele tem essa produção em quantidade e em qualidade, você tem noção de como é isso no dia a dia deles, inclusive com as crianças? Como é que as crianças participam disso?

Charles Bicalho: A aldeia tem luz elétrica desde os anos 2000. Então, isso gerou uma transformação lá, algumas casas já têm televisão. Na escola já tinha energia elétrica, televisão e videocassete na época. Agora tem computador, e acesso à internet, eventualmente. Já presenciei algumas vezes, por exemplo, em uma casa que tinha uma televisão com videocassete, eles estarem assistindo alguma coisa igual à programação da TV. Depois que começaram a produção própria, eles colocam os filmes deles na televisão e deixam tocando o dia inteiro em *loop*: termina e começa de novo. E tem uma curiosidade nessas produções de documentários que eles filmavam na aldeia e traziam o material original (o copião), para eu poder editar. Eu editava uns filmes de 15 minutos, mas entregava para eles também o copião, que tinha entre uma hora e meia a duas horas. O que eles mais gostam de assistir na aldeia é o copião, sem cortar nada. Eles colocavam na televisão, no videocassete, e ficavam assistindo aquilo sem parar. E eles chamavam as pessoas que iam passando

na porta da casa para ver. Diziam “você está lá no filme que a gente fez”, etc. Iam juntando aquele tanto de gente para assistir a um filme que eles tinham feito. Tinha essa cultura. Paralelamente a isso, assistiam também aos filmes de outros diretores, que eu forneci. Eles achavam interessante, e chamavam as pessoas para ver. Isso foi criando uma cultura cinematográfica. E, para você ter ideia, o Sueli agora é vereador; foi eleito. Na campanha dele, ele levava os filmes para onde ia fazer discurso ou participar em debates. Ele levava os DVDs e os livros que a gente tinha produzido, até para usar como argumento: “Olha, eu tenho uma cultura, eu tenho uma língua. Meu povo tem uma cultura, está representada aqui no material que a gente produz. Nós temos escola, fazemos filme, escrevemos livros e o material está aqui”. Em várias dessas situações, os filmes eram exibidos para as pessoas. Então, esse material ajudou o Sueli a ser eleito. Agora que tem computador e internet, Sueli toda hora é chamado para participar em projetos. Vai ao Rio de Janeiro, ao Museu do Índio, Museu Nacional. À UFMG, ele vai toda hora. Vários pesquisadores querem registrar com ele a língua, a cultura e outros projetos, como os nossos de filmes de animação. Então, de fato, hoje, eles estão mesmo inseridos numa cultura cinematográfica. Eles entendem perfeitamente como funciona um filme documentário. Agora, entendem como funciona um filme de animação... Alguém faz os desenhos, depois coloca no computador e cria uma ilusão de movimento. Nós fizemos várias oficinas de linguagem audiovisual, seja de documentários, seja de filmes de animação e, de facto, eles incorporaram essa linguagem.

Nos dias de hoje, praticamente todos na aldeia têm *smartphones*. Eu mantenho contacto com eles pelo *WhatsApp* e outros aplicativos. Frequentemente recebo imagens, filmagens de ritual que eles fazem lá espontaneamente e mandam para mim, assim como gravações de canto, fotografias. Quando eles receberam uma nova aldeia há poucos anos, me mandaram várias imagens. Eu não conheço essa aldeia, ainda não fui lá, então, eles me enviam fotografias da nova aldeia, para eu conhecer. Mandam filmagens de ritual, imagens que antigamente a gente tinha que montar um verdadeiro esquema para ir à aldeia com o equipamento, para produzir imagens dos rituais deles. Agora chega pelo *WhatsApp*. É engraçado isso.

Claudio Santos Rodrigues: Eu vejo como os Maxakalis, com esse projeto que vocês programaram desde os livros, tiveram essa documentação e esse registro, que fazem com que a língua e tudo mais vá se mantendo. Você acredita que as mídias que fazem parte de nossa realidade contribuíram para que eles continuem a ajudar a preservar a própria cultura?

Charles Bicalho: Eu acredito que sim, Claudio. Tem várias questões... Por exemplo, os pajés, as figuras tradicionais, às vezes ficam com um pouco de ciúme, porque estão perdendo um pouco da autoridade do repositório do conhecimento tradi-

cional. No entanto, todos esses projetos têm participação dos pajés. É uma coisa dinâmica, mas tem um controle; por exemplo, a gente não pode filmar dentro da casa de religião deles, a *kuxex* que é um local sagrado, uma espécie de igreja que eles têm no centro do pátio sagrado deles. Os rituais todos acontecem em torno da *kuxex*. Então, se vocês repararem nos nossos documentários, a câmera nunca entra na *kuxex*, porque não pode. Quem determina isso é a tradição, são os pajés. Também não se pode fazer *close-ups* dos personagens do ritual, pois são pessoas da aldeia que estão ali, paramentadas, meio fantasiadas com a fantasia do espírito, e não é interessante para a comunidade reconhecer a pessoa que está ali. A gente tem uma decupagem que é determinada pela pajelança; isso é interessante, pois tem uma linguagem específica, com planos longos, por exemplo. Eles gostam muito de planos longos. Ligam a câmera e passam pelo ritual. A gente incorpora isso na linguagem. Assim, é possível perceber uma linguagem específica do filme indígena, que surgiu por conta da realidade deles. Com base nisso, o último artigo que enviei para publicação chama-se “O ritual como fonte de *design* de produção para os filmes indígenas”, porque, de facto, a gente trabalha com essa concepção. O *design* de produção, a concepção do filme enquanto um produto de linguagem, é determinada pela tradição deles. Eles conhecem como ninguém a linguagem do ritual e, na hora de traduzir isso para o audiovisual, eles também vão determinar o que pode, o que não pode, como vai, como não vai, o melhor lugar para posicionar a câmera para poder filmar um ritual... Ninguém sabe disso melhor do que eles. Essa é a grande vantagem de poder ter desenvolvido esse trabalho com eles, de forma tão íntima, digamos, e poder colocar a câmera na mão deles, sem fazer um filme etnográfico, mas um filme deles. A gente não trabalha com essa ideia de filme etnográfico, porque, na verdade, todo filme é etnográfico e, nesta situação, a ideia tradicional de filme etnográfico não cabe. Acho que poder trabalhar assim é a melhor maneira, e tem muita coisa para a gente, enquanto pesquisador, poder analisar e tentar entender melhor. Como é que o filme indígena tem uma linguagem própria e de onde ela vem? Eles já têm uma linguagem. Nas minhas pesquisas e nos meus artigos, eu falo disso. Tem toda uma concepção de sequência de imagem no ritual deles. Eu traduzi vários cantos dos rituais deles e, em determinado momento, percebi que esses cantos estão relacionados com as narrativas tradicionais e são como fotografias de cenas dessas histórias, dessas narrativas. Então, esses cantos que a gente ouve nos filmes são os cantos dos rituais, e estão na sequência da história. Eu tenho um artigo que se chama *O “cinema” cantado dos Maxakali* (2019), porque eles cantam as cenas mais importantes da história no ritual deles. Então, fazer cinema com eles, na verdade, é muito simples, é simplesmente traduzir da linguagem do ritual para a linguagem do cinema, sendo que a linguagem do cinema é muito mais simples do que o ritual. O ritual envolve imagem, culinária, coreografia, figurino, pintura corporal, canto, narrativa, um monte de coisas; tem várias linguagens. A culinária,

por exemplo, não entra no filme, a não ser visualmente. Eu acabei aprendendo que a manifestação mediática mais complexa e mais rica que existe é o ritual. A gente fazer um livro ou fazer um filme é uma simplificação. A gente tem esse culto da obra de arte, do filme, do livro... Depois dessa experiência com eles na aldeia, assistindo ao ritual, participando do ritual, ajudando também a fazê-lo... é muito complexo, é uma quantidade enorme de conhecimento. O livro que eu citei que a gente fez com o Pajé Totó [*Hitupmã'ax/Curar* (2008)], o livro de saúde, tem receitas de remédios que se relacionam com determinados rituais. Na cultura indígena é assim, aplica-se o remédio e faz-se um ritual também; está tudo relacionado. Assim, para a produção daquele livro, o Pajé Totó entrava com a gente na mata, ia reconhecendo as plantas e ensinando como fazia o remédio, para qual doença era indicado, que história estava relacionada com o remédio. Falava também dos cantos que faziam parte do ritual para o doente melhorar, que comida deveria ser preparada para ele, a coreografia que tinha que ser feita, o figurino adequado ao ritual... é um complexo mediático impressionante. E o pajé tem tudo isso na memória. A gente anotava tudo. Fizemos um livro grande, apenas com uma parte do conhecimento que o Pajé Totó tinha sobre esse assunto.

Jorge Carrega: Em se tratando da democratização do cinema através da tecnologia digital, como é que você vê o futuro do cinema indígena?

Charles Bicalho: Ele cresceu muito e, pelo que eu tenho visto, acho que vai continuar crescendo. Hoje em dia, todos os festivais têm filmes indígenas de excelente qualidade. Estão aparecendo ótimos atores, produtores e técnicos no cinema indígena; estão sendo formadas pessoas muito boas, então, esse mercado está se consolidando. Nos últimos anos, tenho visto filmes excelentes, como os do Takumã Kuikuro, do Divino Tserewahú, do Sueli, do Alberto Álvares Guarani e vários outros cineastas. São nomes que já estão em todos os festivais, ganhando muitos prêmios, além de estarem nos serviços de streaming com os seus filmes. Acredito que eles vão ganhar cada vez mais espaço. À medida que eles adquirem mais formação e ficam cada vez mais conhecidos, a cultura deles também está sendo divulgada. As pessoas não indígenas estão se acostumando com a cultura indígena e o público vai crescendo também.

Jorge Carrega: Como definimos uma perspectiva indígena da passagem entre “ficção” e “não-ficção”?

Charles Bicalho: Acho que o cinema indígena contribui para romper com essas ideias tradicionais de documentário, diferente de animação. Eu considero, por exemplo, que os nossos filmes de animação são documentários. Qualquer filme, para mim,

é um documentário. Se você assiste ao filme *Metropolis* (1927), do Fritz Lang, você tem uma ideia de como era a Alemanha nos anos 20. Toda produção cultural é um documento de um lugar e de uma época. Então, a produção chamada ficcional tem o seu caráter de documento. Quando a gente estava trabalhando com os Maxakali, desde o início, essa questão apareceu assim, meio turva ainda, mas ela ficou cada vez mais clara, como eu estava mencionando para vocês, que a gente queria registrar os rituais, mas a gente queria também trazer a história por trás do ritual. Quando eu vou inscrever esses filmes em festivais, eles perguntam qual é o gênero, e tem a opção lá de animação para marcar. É engraçado isso, porque o gênero, na verdade, é um drama. Animação é uma linguagem, é uma técnica, ou seja, é outra coisa. Assim, essa confusão ajuda a colocar a animação em um nicho talvez “menosprezado”, não sei... Eu considero a animação como uma linguagem que está na alma do cinema, pois ele é uma sequência de imagens com pequenas variações de movimentos, então, o cinema é essencialmente uma animação. O fato de a gente ter chegado na animação foi natural, até porque, quando fazemos oficinas de audiovisual e explicamos como funciona a linguagem cinematográfica, dizemos que é uma sequência de fotografias, com uma pequena variação na posição, ou seja, explicamos o que é a animação. Então, quando a gente propôs fazer animação, foi muito fácil para fazer essa transposição. Assim, experimentamos outro tipo de linguagem. Além do mais, eles já estavam acostumados a fazer muito desenho para a gente fazer os livros, eles gostam muito de desenhar. Na nossa equipe de produção dos filmes, a gente faz questão de trazer as crianças, que também já estão acostumadas a desenhar para os livros que fazemos. A própria aldeia é cheia de desenhos nas paredes feitos pelas crianças; o desenho faz parte da expressão dos Maxakali. Então, a gente incorporou várias manifestações que são naturais deles: o canto, o desenho, a dança. Tudo o que envolve o ritual e também a escrita que também virou parte da realidade deles, a partir do momento em que foram alfabetizados. Tudo isso está conectado, e a gente usa tudo. Além disso, alguns deles fazem questão de trabalhar na concepção da arte gráfica, elaborando capas e cartazes para os filmes.

Jorge Carrega: Antes de terminarmos, quer nos deixar alguma mensagem especial?

Charles Bicalho: Bom, aproveitando aquela pergunta que você fez sobre o futuro do cinema indígena, eu espero que seja o futuro de todo o cinema e que os indígenas estejam contemplados. Antes dessa minha experiência, lá no início, eu não sabia da existência de povos indígenas em Minas Gerais. Agora tenho uma carreira toda construída junto com eles, e eu consegui realizar o desejo que tinha de fazer filme, e eu fiz isso junto com eles. Então, espero que, tanto para eles, quanto para mim e para todo mundo que faz filme, que lida com arte, com linguagem, com cultura, ... que estejamos interessados em construir uma realidade melhor, que a gente se conheça

mais, que a gente tenha mais riqueza em todos os aspectos – cultural e material. E eu espero que essas experiências continuem dando certo; assim, a gente se conhece melhor e todos ganham com essas experiências.

O mundo indígena não tem essa preocupação que a gente tem em separar as coisas. Inclusive, não se preocupa em separar a ficção da realidade; tudo está misturado. Todas as linguagens estão misturadas, nós é que dividimos o que uma pessoa vai ser: um vai ser cineasta, outro vai ser escritor, o outro vai ser outra coisa... lá não tem isso. Se uma pessoa tiver vontade e aptidão, ela faz tudo o que tiver que fazer. Na produção de um ritual, a gente vê isso com muita clareza: uma pessoa faz uma comida ao mesmo tempo em que prepara um figurino; ela sabe as histórias que têm que ser contadas, sabe os cantos, então, não tem muita diferenciação. Eu acho que o mundo indígena nos ensina isso ou nos coloca em contato de novo com isso que a gente perdeu. A gente tem isso também, mas, por causa do artificialismo da nossa modernidade, a gente perde isso um pouco; eu reaprendi isso com eles. Então, comecei a fazer livro, depois fui fazer filme e continuo fazendo as duas coisas ou várias coisas ao mesmo tempo. Hoje eu vejo isso com naturalidade. Se a ideia que você tem cabe melhor em um livro, faça um livro; se cabe melhor em um filme, faça um filme ou, se possível, faça filme e livro, porque, afinal de contas, você já fez o ritual, e ele te dá ferramenta para fazer qualquer coisa.

Referências bibliográficas

1. Bicalho, C. (2010). *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-89WLDX>
2. Bicalho, C. (2019). O “cinema” cantado dos Maxakali. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, 9(18), 266-285. <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2019.16111>
3. Espaço do Conhecimento. (2024a, 21 de março). *Conheça o povo Maxakali*. <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/pelos-mundos-indigenasmaxakali/>
4. Espaço do Conhecimento. (2024b, 21 de março). *Conheça o povo Pataxoop*. <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/pelos-mundos-indigenas-pataxo/>
5. Espaço do Conhecimento. (2024c, 21 de março). *Conheça o povo Xakriabá*. <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/pelos-mundos-indigenas-xakriaba/>
6. Festival Internacional do Filme Etnográfico do Pará. (2022). *Vencedores*. <https://festival-dopara.com.br/2022/vencedores>
7. Maxakali, I., Maxakali, M., Maxakali, P., Maxakali, R., Maxakali, S., & Maxakali, T. (2008). *Hitupmãax/Curar*. Faculdade de Letras da UFMG. http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/indigena/CURAR%20livro%20de%20sa%C3%BAde%20Maxakali.pdf
8. Pajé Filmes. (2023, 08 de agosto). *Quem sou eu*. <http://paje-filmes.blogspot.com/>

Referências filmográficas

9. Aronofsky, D. (2014). *Noah* [Filme]. Paramount Pictures.
10. Bicalho, C. (2008). *Caligrafilmes* [Filme]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kg79K78xzx8>
11. Bicalho, C. (2012). *Making of* Dicionário [Filme]. YouTube. <https://youtu.be/75pB7YiEYVk>
12. Bicalho, C. (2012). *Pirapora* [Filme]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8vFSfrZLM2s>
13. Bicalho, C., & Maxakali, I. (2016). *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali* [Filme]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_XKNdLtJZGs
14. Flaherty, R. (1922). *Nanook of the North* [Filme]. Revillon Frères.
15. Lang, F. (1927). *Metropolis* [Filme]. Parufamet.
16. Maxakali, I. (2011). *Kotkuphi* [Filme]. YouTube. <https://youtu.be/CCB8E4V4oEc>
17. Maxakali, I. (2011). *Xupapoyñãg* [Filme]. YouTube. <https://youtu.be/-ASMJPzaA00>
18. Maxakali, S., & Bicalho, C. (2019). *Mãtãñãg, A Encantada* [Filme]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2vokByaIYWw>

A propósito do aniversário de Ernesto de Sousa (1921-1988)

Ana Isabel Soares e Isabel Nogueira

No dia 20 de maio de 2022, no âmbito de um ciclo de conferências promovido pelo Projeto ALMA – Antropofagia, Literatura, Modernismo e Audiovisual, as professoras e investigadoras Ana Isabel Soares e Isabel Nogueira, conversaram sobre o intelectual e cineasta, Ernesto de Sousa¹.

Isabel Nogueira: Eu começaria pela palavra, pela própria ideia de modernidade e do Moderno. Quando penso no Ernesto de Sousa, que nasceu em 1921 e, portanto, passou fases muito importantes em Portugal e também no estrangeiro – ele esteve um período em Paris, sensivelmente entre 1949 e 1952, onde estudou cinema e onde se interessou particularmente pelas novas vagas do cinema, que aparecem um pouco por todo o lado e ele fica bastante impressionado com essa situação. Aliás, ele fez um filme, que seria um filme histórico, que é o *Dom Roberto*, em 1962, um filme que de alguma maneira faz uma espécie de uma antevisão de uma nova vaga – eu diria que é quase uma passagem do neorealismo e a nova vaga para o Cinema Novo que está a aparecer entretanto. Portanto, além deste interesse pelo cinema, que também é conhecido em Ernesto de Sousa; o Ernesto de Sousa interessava-se um bocadinho por tudo e, portanto, logo a modernidade de um interesse profundo não só nas questões da vida e da ligação entre a arte e a vida, que é uma coisa que está muito presente não só nas suas palestras como nos seus textos. Aliás, eu acho que os textos

¹ Disponível na sua íntegra no canal de Youtube do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Acessível em: <https://www.youtube.com/live/0hbc14A8qmg?si=uK-hHzGgCXCvSI24>

do Ernesto de Sousa [são] qualquer coisa de bastante impressionante, ele escrevia muitíssimo bem, independentemente do seu trabalho como artista, que tem também bastante interesse, mas os textos dele tocavam várias áreas, várias inquietações, vários conceitos. O próprio conceito de festa, quase a vida como uma festa, a arte como uma festa, numa profunda vivência, quase a simbiose destes dois aspetos, que é uma coisa muito moderna em si e que se liga muito com as grandes inquietações, por definição, da vanguarda, desde o início da primeira vanguarda histórica – que começa em 1905, a primeira vaga de vanguardas –, e depois a segunda – a chamada neo –, a nova vaga de vanguardas, da segunda metade do século XX, que Ernesto de Sousa vive intensamente. E falo dos conceptualismos, num sentido lato, da arte minimal, da performance, etc. E, portanto, aqui, ele quer realmente acompanhar e viver e protagonizar à sua maneira um pouco tudo o que se está a viver. Além disso, ele tem [outros] interesses: um bocadinho antes, nos anos 40, o neorealismo, claramente – aliás, ele começa a escrever na *Seara Nova* em 1946, a convite de Fernando Lopes-Graça; escreve também na revista *Imagem* – era o principal redator da revista entre 1956 e 1961, o que tem muito que ver com o seu interesse pela imagem, genericamente falando, e pelo cinema em sentido particular. Portanto, já estamos aqui a encontrar vários interesses. A escultura também era uma área que lhe interessava, nomeadamente a escultura popular, ele tem uma fase em que se interessa vivamente pela arte popular, portanto os seus interesses são diversificados. Há várias perspetivas ou explicações para isso, e vários autores têm, naturalmente, as suas conceções. A minha perspetiva é, precisamente, a modernidade: uma questão de inquietação profunda que Ernesto de Sousa parece ter a cada passo da sua vivência enquanto artista, enquanto crítico de arte, enquanto curador. Eu acho que há sempre uma vontade, que eu diria quase indómita, de procurar essa modernidade. E a modernidade, por definição, está sempre a não ser. Portanto, está a ser e a deixar de ser, está a ser e a deixar de ser, e assim sucessivamente... Portanto, é natural que o nosso interesse vá variando, precisamente de acordo com a modernidade e com a inquietação do momento. É assim que eu vejo os seus interesses ecléticos, com várias fases, com várias inquietações, e acho que o seu próprio percurso se pauta por esta necessidade de perceber e de vivenciar a própria modernidade por definição. O que me dizes, Ana Isabel?

Ana Isabel Soares: Para já, acho que é muito isso. Se há alguém que consegue representar – felizmente, temos mais do que uma figura, não é? –, mas o Ernesto representa muito bem o espírito da modernidade e do Modernismo, porque, além de ter um interesse insaciável, essa vontade indómita de conhecer as várias formas de arte, e de as praticar, não só de as conhecer, mas de as conhecer por dentro: ele foi ao mesmo tempo crítico e praticante, no exemplo que deste, do cinema, ele fez isso mesmo. Fazia crítica cinematográfica, mas também fez cinema, o exemplo, digamos, único – eu chamei-lhe único, no artigo que fiz sobre ele [“Dom Roberto, Filme-Manifesto?”],

revista *Arte e Cultura Visual*, N.º 2] porque [o *Dom Roberto*] é o único filme para cinema, mas ele fez filmes publicitários, fez vídeos, nunca deixou o audiovisual por completo ao longo da sua vida –, mas isso não o impediu de se interessar por outras formas artísticas. Ele tem essa sede de se mover nas várias áreas artísticas, e de se mover sempre na vanguarda das áreas artísticas. Portanto, ao mesmo tempo, essa vontade pode ser caracterizada – corrige-me, se eu estiver errada –, como modernidade, mas ele também não deixa as correntes estéticas, e aí aproxima-se um bocadinho mais do dito Modernismo, portanto, anda aqui nestas duas nomenclaturas, que às vezes nos colocam algumas dúvidas para percebermos as diferenças. Mas, de facto, é alguém que não estava nunca satisfeito com aquilo que tinha feito e queria, precisamente, avançar para testar novidades. E isso fazia com que a sua arte também fosse muito frágil. Quando penso no Dom Roberto, que é a peça do Ernesto de Sousa que melhor conheço, o tal filme que ele fez em 1962, e que é resultado de uma série de correntes diferentes que vão desaguar neste filme, interesses muito diversos, que vão desde a fotografia à arte popular e até à ação política, a ação cidadã. Este filme Dom Roberto é um filme muito frágil: é um filme com uma série de promessas, com uma vontade de afirmação, até na maneira como foi produzido – é o único filme em Portugal, o primeiro filme em Portugal que foi produzido com *crowdfunding*!

Isabel Nogueira: Até isso é moderno!

Ana Isabel Soares: Exatamente, até aí ele foi moderno: ele fez uma chamada de subscrição junto dos cineclubes, que era um movimento muito importante em Portugal durante os anos 50 e 60 – e 70, até à revolução democrática foi muito importante e depois, enfim, com a chegada do vídeo foi esbatendo a sua importância –, mas, acima de tudo ele, que também era um cineclubista, entendeu que a realização do cinema, ou que a fabricação do cinema não podia passar apenas por uma coisa desligada, por uma distanciação do artista, mas tinha de estar ligada à comunidade, às ações políticas, às ações junto das pessoas – e, portanto, ele fez essa subscrição pública. Por acaso já não me recorde se reproduzi no artigo que escrevi uma das [quotas do Cineclube de Faro] que foram pagas para subscrição do *Dom Roberto*. Ele escreveu mesmo uma coisa panfletária, o filme “vai ser a primeira coisa mais moderna do cinema português!”. Eu a certa altura, nesse tal artigo, digo uma coisa: quando se fala no início do Novo Cinema português fala-se muito, e com razão, com legitimidade, do Belarmino do Fernando Lopes, que é a história de um pugilista, e o que eu digo é que “A arena visual estava pronta – mas foi um bonecreiro [que é o protagonista do *Dom Roberto*], não o pugilista, a lutar o primeiro round” (p. 42). Foi ele que se atirou para a frente, e depois acho que ficou um bocado *K.O.*, a crítica não foi fácil para ele, porque, de facto, entre a vontade que ele tinha e a concretização do filme, houve uma série de questões que não foram, enfim... não satisfizeram os críticos

da altura. Não sei se isso não terá a ver – Isabel, tu talvez saibas melhor do que eu –, fizeram com que ele também se afastasse e não voltasse a fazer grandes projetos de cinema. Ele depois o que fez no audiovisual foram exercícios de vídeo, em que trabalhou em conjunto com outros artistas, e portanto, eu suspeito; mas acho que não foi só por amargura com a experiência do *Dom Roberto*...

Isabel Nogueira: Pois, isso acredito que não, claro.

Ana Isabel Soares: Acho que tem mais a ver com a tal curiosidade, com a vontade de experimentar coisas diferentes. Mas o que é certo é que o *Dom Roberto* também não lhe deu assim aquela abertura que dissesse “você agora é fantástico, vai fazer filmes o resto da vida”, não aconteceu isso, o filme teve muitas críticas.

Isabel Nogueira: Pois, eu acho que há aqui uma situação: é que os anos 60... e sobretudo este período – o vídeo aparece em 1965. Quer dizer, o *Dom Roberto* estreia em 1962 e muito rapidamente começam a aparecer novos dispositivos e novos médios que realmente permitem fazer um experimentalismo em tempo real, e uma ligação, portanto, muito mais intensa entre a arte e a vida, que genericamente a neovanguarda defende e, especificamente, o Ernesto de Sousa também, e acho que isto abre aqui espaço... Concordo contigo, e realmente acho que há questões, do ponto de vista da crítica – nem tem que ver com a minha opinião, é a crítica da altura, que é isso que estamos a discutir –, de facto em muitas situações pode não ter sido especialmente abonatória, mas a crítica também muitas vezes não é abonatória com muitas coisas, isso não é exatamente a novidade. Agora, eu acho que, de facto, os melhores trabalhos enquanto artista – e até enquanto realizador –, do Ernesto de Sousa, na minha opinião, vêm a seguir. Por exemplo, *O Encontro no Guincho*, que é uma performance histórica, feita com o Noronha da Costa, com um grupo de pessoas – a Ana Hatherly, etc. –, em 1969, e marca, de facto, o pontapé de saída não só da questão do filme de artista, mas também da performance. Ele junta ali duas situações francamente importantes e que entre nós existiam muito pontualmente. Nós temos uma situação bastante interessante e particular em Portugal, não é só a questão da ditadura, [mas do] tipo de ditadura que era. Porque a nossa ditadura, longuíssima, todos sabemos disso – estamos a aproximar-nos dos 50 anos do 25 de abril, temos uma ditadura de 48 anos –, mas a questão não é só a ditadura de 48 anos, é que tipo de ditadura... e era uma ditadura artisticamente reacionária e de tendência absolutamente ruralizada, que é uma coisa que, por definição, não se coaduna com a modernidade – a questão que estamos aqui a trabalhar –, e com as inquietações mais vanguardistas, genericamente falando, dos artistas. A nossa ditadura é de inspiração fascista, muito conectada com o fascismo italiano, como é evidente, mas esteticamente absolutamente díspar dela, porque, como sabemos, o fascismo italiano ligou-se profundamente ao futurismo – que aparece em 1909 –, e, portanto, tiram ali

dividendo recíprocos, que é uma coisa que não acontece de todo entre nós. A nossa modernidade teve ali qualquer coisa um bocadinho no início, mas que desaparece. E, portanto, [para] o Ernesto de Sousa, para ele e para artistas que verdadeiramente queriam inovar, não deve ter sido nada fácil – aliás, ele foi preso pela PIDE, e também teve os seus episódios de retaliação política –, não deve ter sido nada fácil viver num país assim. Isto tudo para entroncar com a questão dos novos dispositivos, que deve ter sido, de facto, uma coisa muito inovadora. É inovador em si e é inovador no contexto português específico da altura. Tanto é que nós, até aos anos 80 e com a emergência do movimento pós-moderno, não fomos epicentro de nenhum movimento da neovanguarda durante o século XX. Isto importa refletir porquê? Muito por estes fatores que acabei de referir, e tem que ver com o meio artístico também: nós não tínhamos museus de arte moderna, tínhamos o Museu do Chiado, muito improvisado, um museu republicano, que só nos anos 90 – concretamente em 1994 –, é que aparece de uma forma consistente; o Museu de Serralves só aparece em 1987; o museu de arte contemporânea de Serralves só aparece em 1999; o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian só aparece em 1983, portanto isto é um problema; era um meio muito pobre, muito difícil. Pobre artisticamente e culturalmente, até. E era difícil. Portanto, uma vez mais, o papel do Ernesto de Sousa no combate a esta situação é francamente importante. E entroncando aqui, eu acho que aparecendo o vídeo, aparecendo outros dispositivos... quer dizer, ele faz o *Luis Vaz 73*, ele faz *Almada Nome de Guerra*, que é a grande figura de quem ele gosta imenso – e assumido por ele –, o Almada Negreiros, e, portanto, o filme *Almada Nome de Guerra*; claramente o nome implica logo um filme combativo, combativo a tudo o que é retrógrado, por definição, tal como o Almada, à sua maneira, no seu tempo também tentou fazer. E depois temos uma série de filmes que – concordo contigo, Ana –, na verdade, do ponto de vista filmográfico ou cinematográfico, são muito mais expansivos, muito mais inovadores do que exatamente o *Dom Roberto*. Mais modernos, então, se quisermos.

Ana Isabel Soares: Porque o *Dom Roberto*, além de tudo o mais – e não foi o início da ligação do Ernesto de Sousa à arte, porque ele já trabalhava cerca de duas décadas antes. Logo nos anos 40 ele começou a fazer fotografia, mas depois começa a entrar no mundo do cinema e, como citaste, o período que ele passou em França e em que conheceu gente como a Agnès Varda e outros cineastas que de facto o inspiram; e era um homem que conhecia muito do neorealismo italiano... O que acontece é que ele está dentro daquele magma, daquela nuvem dessa altura, e, portanto, o *Dom Roberto* está muito colado ao neorealismo italiano, mas também quer fazer uma espécie de distanciação e de descolagem do cinema português dos anos anteriores, das décadas anteriores. Isto que a Isabel está a caracterizar como este ruralismo também havia no cinema. Mesmo os filmes que eram narrativas passadas na cidade de Lisboa, eram sempre narrativas centradas sobre um bairro que era como uma aldeia...

Isabel Nogueira: Ou com pessoas que vinham do campo para a cidade.

Ana Isabel Soares: Exatamente. Aliás, os casos mais interessantes do cinema português dessa altura são casos que são filmados fora de Lisboa e com dramas que não têm nada a ver com as comédias de bairro, dramas como o *Vidas Sem Rumor*, o *Saltimbancos*, ou os documentários do António Campos. Estou a falar da maneira como o ruralismo moderno é fora de Lisboa e é fora destes artistas e durante muitos anos fica obscurecido – o António Campos praticamente não é conhecido, é a Gulbenkian que depois o resgata no início dos anos 70. O que acontece é que o Ernesto de Sousa fica muito cativado, por causa da sua ação na fotografia, por esta potencialidade da imagem, independentemente da força narrativa, que acho que é aquilo que mais faz fragilizar o *Dom Roberto*. Ele tem imagens muito bonitas, e até pressupostos artísticos ou estéticos dentro do filme que são mesmo desafiadores – como o facto de aquelas duas personagens, o protagonista e a rapariga, o casal, que se encontram e, claramente, querem ter uma vida juntos; vão morar para uma casa vazia e vão fingir que aquilo está decorado, “aqui é a cozinha”, mas a casa está completamente vazia, eles são mendigos, são pessoas que não têm posses – esta projeção do ideal num lugar vazio é uma coisa muito moderna, mas esta expressão não conseguiu vingar naquele filme, portanto ficam coisas soltas, ficam sequências que têm uma ligação que nós percebemos que está relacionada com a visão que ele tinha da fotografia, com o que ele viu o Victor Palla e o Costa Martins fazerem, com o que ele viu muitos dos cineastas da *nouvelle vague* francesa fazerem, com o que ele viu num posicionamento até imagético dos neorealistas italianos, mas fica tudo assim um pouco mal cosido naquele filme. E talvez isso tenha a ver com uma impreparação do cinema português para esta mistura, e a própria – olhando depois para os vídeos –, a própria inépcia, até, do realizador, que estava a usar um meio que, de facto, não era o dele, o que se percebe quando se vê os vídeos.

Isabel Nogueira: Pois, exatamente. Eu acho que a seguir é que é o grande trabalho do Ernesto de Sousa e, de facto, bem conseguido em várias situações. Acho que o *Encontro no Guincho* é absolutamente marcante e depois tens fotografias lindíssimas que ele tem até aos anos 80, que são bastante impactantes, e depois tens a atividade curatorial dele.

Ana Isabel Soares: Aquilo que começaste por referir, que é uma espécie de, não diria recuperação, mas uma atenção moderna ao Almada Negreiros, que é uma atitude muito corajosa, porque normalmente nos Modernismos o que se vê é um rasgar com a tradição anterior, com os grandes nomes anteriores, e o que ele faz é uma homenagem, um tributo magnífico, que também sustenta a sua própria arte – de Ernesto de Sousa. Nisso, pode ligar-se a essa ideia de antropofagismo, a arte a alimentar-se do seu pai.

Isabel Nogueira: E até te vou referir assim uma en passant que é completamente antropofágica, que tem que ver com o Movimento Homeostético dos anos 80, do Manuel João Vieira, do Xana, do Pedro Proença, o Pedro Portugal, o Ivo; que aparece em 1982-1983 e a última grande exposição deles é em 1986, que é a exposição *Continentes – V Exposição Homeostética*. Essa exposição foi uma homenagem ao Ernesto de Sousa. As únicas palavras que existem no catálogo, além da identificação das obras, é a dedicatória ao Ernesto de Sousa. Eu acho que isto é importante, porque quer dizer que, tendo o Ernesto de Sousa idade para ser pai deles, basicamente, e estando ligado ao neorrealismo, estando ligado genericamente às vanguardas da segunda metade do século XX, estando ligado a outros movimentos que não são os movimentos da época desta geração – que nasce, genericamente, no início dos anos 60 e eventualmente os mais velhos no final dos anos 50 – ora, o Ernesto de Sousa nasce em 1921, e a pessoa que eles homenageiam, de que vão buscar coisas e assumem essa antropofagia é, precisamente, o Ernesto de Sousa. Acho que isto também tem de ser referido, porque ele é sempre aceite pelos mais modernos de cada momento, acho que isto também é importante. Mesmo a própria exposição Depois do Modernismo, que foi uma exposição que teve muitos arquitetos e poucos artistas plásticos, foi uma exposição muito desigual do ponto de vista da qualidade das obras – não nos cabe agora aqui analisá-la –, mas foi uma exposição muito importante do ponto de vista do lançar o debate sobre o pós-moderno. E a exposição não é “pós-modernismo” – a exposição é *Depois do Modernismo*. Abrimos o catálogo e a primeira pessoa que lá aparece é o Almada fotografado nu na sua pose performática e provocatória. E, mais uma vez, depois os relatos que temos, que se referem aos debates que houve simultaneamente, dizem que, de facto, o Ernesto de Sousa acaba por ser o crítico plenamente aceite. O crítico de outra geração, leia-se, não da geração que se afirma nos anos 80 – voltamos à questão das gerações. Portanto, o Ernesto vai sendo sempre aceite – e não só aceite como admirado, parece-me, pelo que leio e pelo que sinto nestas minhas leituras e aferições –, ele acaba por ser sempre respeitado e até admirado e apreciado por esta nova geração, a geração depois do Modernismo, que se afirma nos anos 80. Eu acho que isto é uma coisa bastante excepcional: no fundo, fazem com ele o que ele fez com o Almada, portanto, parece-me justíssimo.

Ana Isabel Soares: Queria lembrar de novo esta ligação porque isso que a Isabel acabou de referir, no fundo, é um modo de constituição artística; o T. S. Eliot, no seu ensaio que escreve sobre a tradição [“Tradition and the Individual Talent”], diz mesmo que é impossível a arte fazer-se sem um olhar para a tradição. Portanto, o que o Ernesto de Sousa faz não é um posicionamento teórico sobre isso, é a ação nessa ideia, é a ação sobre o modo como os elos se vão perpetuando: como o rasto do Almada fica nele, ele tem rasto nos Homeostéticos e por aí diante, em gente da

fotografia, em gente de várias áreas artísticas, da performance... Portanto, nas áreas em que ele tocou, nas artes em que ele agiu, ele, de facto, teve sempre um papel muito relevante. Por ele não ter sido um artífice de um lugar só, nem sempre isso é visível para o mundo fora deste núcleo artístico, mas, de facto, é uma personagem com uma ação abrangente, real e consolidadora, uma ação de extensão temporal – isto parece-me sempre importante dizer.

Isabel Nogueira: Sim, e essa questão das áreas é importante. Por exemplo, eu acho que ele depois tem uma ação – além da curatorial, já vou falar brevemente dela –, ele tem uma ação didática. O Ernesto de Sousa tem uma visão didática. Percebe-se que ele quer, também, transmitir conhecimento: aprender, claro, transmitindo conhecimento. Acho que isso é importante. Há aqui uma generosidade e uma consciência das necessidades do país em que ele vivia, em que se devia falar muito pouco de muito pouca coisa. Portanto, o falar, o consolidar, o escrever sobre, o contribuir, de alguma maneira, para criar este fluxo de informação, de formação e de diálogo, na verdade. Aliás, ele fala muito do Diálogo com letra maiúscula, a Festa com letra maiúscula, o Diálogo com letra maiúscula – são questões que lhe interessam. Do ponto de vista curatorial acho que ele também tem esta procura. Posso assinalar dois ou três momentos francamente importantes também nesta perspetiva. Ele era crítico de arte, também. A secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) foi fundada ainda nos anos 50; mas aquilo não funcionava assim muito bem, como seria expectável no próprio contexto em que vivíamos, muito havia para fazer. Então, há o primeiro Encontro de Críticos de Arte em 1967 e depois há uma reorganização e começa realmente a funcionar – melhor – em 1969. E uma das primeiras atividades que a crítica de arte vai fazer é ser convidada (na altura foi uma coisa importante), em 1971, para reformular os painéis da Brasileira – os painéis atuais que vemos no café Brasileira; foram retirados os do primeiro Modernismo e depois, escolhido pela associação, pelos críticos da secção portuguesa, este novo painel que ainda hoje lá está. E, logo no ano a seguir, em 1972, começam as exposições chamadas SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes – *Expo AICA-SNBA*. Houve duas exposições francamente importantes: a primeira foi logo em 1972 e a segunda em 1974. Nesta altura – convém explicar muito rapidamente isto – não havia distinção entre os críticos e os curadores. Os curadores faziam crítica, os críticos eram curadores, os curadores às vezes escreviam sobre as suas próprias exposições – textos de opinião na Colóquio/Artes e em variados sítios. Isto quer dizer que houve um núcleo que foi convidado e entre este núcleo estava o Ernesto de Sousa. E ele em 1972 apresenta o seu núcleo chamado “Do vazio à pró-vocação” e em 1974 apresenta “Projetos-ideias”. Em ambos os núcleos, e logo em 1972, é um pontapé de saída para uma forma curatorial bastante inovadora, em que ele vai buscar artistas mais experimentais, mais modernos, mostrando peças e um *layout* ou *display* completamente fora do comum. Depois há a célebre exposição em 1977, a “Alternativa Zero”, que

tem cerca de 50 participantes – muita gente – em que, de facto, o Ernesto de Sousa assume claramente a posição do organizador, do curador que vai buscar as pessoas – algumas ele nem conhecia tão bem, mas de alguma forma inspiravam interesse e confiança do ponto de vista artístico –, portanto há toda uma construção do ponto de vista inclusivamente curatorial – mais uma inovação. No nosso país nem se falava em curadoria – curadoria é uma palavra que só se começa a usar, eu diria, nos anos 80 e depois começa completamente a ser divulgada nos anos 90. Aqui, era o comissário, era o organizador. Mas, de facto, o que é que estas pessoas faziam? O que era um comissário, um organizador? Ernesto de Sousa também neste aspecto contribuiu decisivamente para se perceber o que é que estas pessoas faziam, que organizavam exposições. Também neste campo houve uma modernidade francamente importante entre nós, num país onde não havia assim muitas coisas. Isso foi relevante.

Ana Isabel Soares: Estava aqui a pensar se ele [Ernesto de Sousa] tinha alguma relação com o Fernando Lemos, o fotógrafo, porque o Fernando Lemos é mais conhecido no Brasil (do que o Ernesto de Sousa).

Isabel Nogueira: Mas o Fernando Lemos foi muito cedo para lá – aliás, ele tem dupla nacionalidade. Não me recordo – não estou a dizer que não existe – estou a dizer que no meu arquivo mental não está nenhum texto especificamente dedicado ao Fernando Lemos.

Ana Isabel Soares: Alguns dos fotogramas dos vídeos fazem-me pensar – não tanto no surrealismo que o Lemos também tocou – mas, principalmente, na ideia da sombra e do branco e preto, em que podiam ter uma aproximação.

Isabel Nogueira: Percebo. Se calhar esteticamente até têm. Nesse sentido de explorar o suporte, explorar as potencialidades do suporte, até no seu carácter mais *rough*, mais sujo, e de usar isso esteticamente.

Ana Isabel Soares: Estava aqui a ver se descobria a tal imagem da quota [do Cineclub de Faro]. Ela está aqui, mas não tem nenhuma referência nem a data, nem ao filme. É muito curioso. Sabemos, porque o selo do correio refere 1961. Isto veio da Cooperativa do Espectador, que foi formada para esta subscrição, e depois a quotização, a nota de quota, a dizer [algo como] “vamos cobrar 300 escudos referentes a sete ações que foi o que concordou em pagar à cooperativa”. Mas não refere que é para a realização do filme. Se bem que esta Cooperativa foi criada e desapareceu com o Dom Roberto. Esta documentação está muito bem reproduzida, houve um trabalho feito por uma aluna de Mestrado [em Edição de Texto, pela FCSH-Nova

de Lisboa], uma dissertação de 2008, da Lénia Regina Oliveira, que digitalizou documentação incrivelmente rica sobre todas estas questões.

Isabel Nogueira: [Entretanto], também posso dizer, a propósito das Bienais de Veneza – está [agora] a acontecer –, o Ernesto de Sousa foi responsável pela representação portuguesa em Veneza em 1980, 1982 e 1984. O que na altura também deve ter sido francamente importante.

Pedro Varoni: Gostaria de fazer uma questão. Vocês falaram sobre a juventude portuguesa, que tem redescoberto o valor do Ernesto de Sousa. Porque vocês acham que se dá essa descoberta? Quais são os fatores que acham que explicam esse interesse?

Isabel Nogueira: Queres responder? Queres que eu responda?

Ana Isabel Soares: De certa maneira, já começaste a responder. O reconhecimento [das] novas gerações – a Isabel estava a falar muito especificamente sobre as gerações mais jovens do que o Ernesto de Sousa, faria falta fazer um trabalho com os artistas do século XXI...

Isabel Nogueira: ...mas também está a acontecer.

Ana Isabel Soares: Então sobre isso falarás melhor. Mas a questão é entender como é que pessoas que nascem 30 anos depois dele reconhecem o valor dele e, ao invés de fazer aquilo que muitas vezes na arte acontece, que é um virar de costas, um recusar, fazem aquilo que ele também tinha feito com um antecessor, o Almada Negreiros. Mas terás mais a dizer sobre isto, Isabel.

Isabel Nogueira: Tem existido nos últimos anos, muito em torno da comemoração do centenário do Ernesto de Sousa, uma série de atividades que têm sido organizadas por várias entidades, e muitas delas também pela Isabel Alves, que era casada com o Ernesto. Aliás, a própria revista que fizemos [*“Arte e cultura visual”*, Nº2 (Dez.2021) – Centenário de Ernesto de Sousa (1921-1988)] também foi dedicada ao Ernesto de Sousa, o que é normal, tendo sido uma personagem tão importante no contexto português, e não só enquanto artista. Estamos a falar de uma pessoa francamente importante em várias áreas: na crítica de arte, enquanto artista, enquanto curador, descrito como catalisador. Lembro-me de ter feito uma entrevista ao Julião Sarmento [*“Entrevista a Julião Sarmento”*, revista *Contemporânea*, janeiro de 2018], em que lhe perguntei como era o Ernesto. Ele disse-me: “Eu nunca conheci ninguém como ele.” Era, de facto, uma pessoa que deveria ter um poder encantatório e de ação, porque o próprio Julião Sarmento – que, à sua

maneira, era também um pouco assim – reconhece isto. É uma coisa que vem do seu carisma, da sua vontade de fazer e de fazer acontecer. Creio que acontecem duas coisas: muitas vezes são os que vêm a seguir que podem não gostar, a geração mais nova que faz *tabula rasa* dos que estão atrás; mas muitas vezes também são os mais velhos que fazem *tabula rasa* dos que são mais novos. Acho que o Ernesto de Sousa se calhar é até mais aceite pelos mais novos do que pelos da geração dele, de alguma forma. Mas estou a especular...

Ana Isabel Soares: Porque ele está atento, tanto ao que veio atrás quanto aos que estão a trabalhar para a frente. A meu ver, e estando muito mais do lado dos estudos fílmicos, aquilo que posso perceber na área das artes plásticas, das artes performativas e do audiovisual em geral, é que ele nunca desapareceu de cena, ele é constantemente recordado, constantemente lembrado. Nesse sentido é que referi há pouco o modo como ele serve para consolidar a continuidade da tradição, não – nada! – no sentido reacionário do conservadorismo, que ele combate, mas, antes pelo contrário, na ideia de que a arte é um fluxo permanente e que se liga a todos os tempos, que está constantemente em elo com todos os tempos.

Isabel Nogueira: Claro. Acho que nesta nova geração – estou a falar dos artistas nascidos nos anos 70, 80, é dessas pessoas que estou a falar – há vários trabalhos e também curadores, e aquela secção artista-curador... Isto também é engraçado: nós nos anos 90 é que começamos a ter mais estes projetos em que os artistas viram também curadores. Hoje é mais comum – seguramente nos anos 90 começa a acontecer mais, mas vejam bem que já o Ernesto de Sousa fazia isto nos anos 70. Até esta ideia de o artista-curador, portanto, o artista até poder participar nas suas exposições, ou ser artista e também curador – é mais disto que estou a falar – o Ernesto de Sousa já começou a fazer isto nos anos 70. Até aqui é mais um aspeto a considerar do ponto de vista da sua inovação. E depois há outra coisa que acho que é bastante atraente na arte, que é a intuição. Nós podemos estar a teorizar sobre o que quisermos, mas há aqui um fator “intuição” que não é muito definível – não é definível, por isso é que é intuitivo. Creio que o Ernesto de Sousa – sinto isso, intuo isso, também, de alguma forma –, que havia aqui um carácter intuitivo muito grande. Há um conceito que me atrai muito na arte, sobretudo na história da arte, que é o *kunstwollen*, que é o querer artístico ou a vontade da arte, que foi um conceito inventado por um historiador da arte, Alois Riegl, que era austríaco. Este conceito é muito interessante. O que é o querer artístico? No fundo, está-se sempre a jogar com o conceito de Modernidade. O que é o querer artístico em cada momento? Porque é que os artistas, em determinado momento, resolvem fazer determinadas coisas? Há uma parte que nós justificamos, sem dúvida: é o contexto histórico, é o contexto económico – nós somos capazes de dizer isso. Nós somos capazes de dizer e de explicar – como há bocado expliquei o meio

português, uma série de fatores; conseguimos explicar isso. Depois há um fator que não se explica. E essa perplexidade, essa intuição, acho que Ernesto de Sousa tinha-a, não só nas coisas que fazia, como nas pessoas que escolhia para trabalhar consigo.

Ana Isabel Soares: [...] o trabalho de Mestrado que eu referi é da Lénia Regina de Oliveira, chama-se *Dom Roberto: Da ficção narrativa (quase) inédita ao fenómeno cinematográfico* [...] e é profusamente documentado. Centra-se no Dom Roberto, o filme que o Ernesto de Sousa fez. Acho que é muito útil para perceber aquilo de que comecei por falar logo no início: a sua atitude muito ligada aos indivíduos. Daí talvez lhe viesse esse carisma que lhe reconheciam: ele não era capaz de se alhear das questões da vida, não era um artista no sentido de alguém que vive no seu mundo fechado à sociedade, mas, antes pelo contrário, alguém com uma consciência social e cívica muito profunda e muito ativa. No caso de Dom Roberto, isso é muito evidente.

Isabel Nogueira: Há assim um humanismo de fundo, não é? Acho que há um humanismo de fundo e às vezes esse humanismo até pode ser mais importante, no caso de *Dom Roberto*, do que alguma concretização do ponto de vista estético ou cinematográfico.

Pedro Varoni: Eu vi aqui que no final da vida dele, no final dos anos 80, teve um projeto, o “Aldeia Global”, um projeto considerado um pouco – talvez até um pouco contemporâneo, que era um projeto de formação e criação em rede. Eu fiquei pensando nessa contemporaneidade também, nessa visão um pouco à frente do tempo, que hoje esse tema da criação em rede, da própria literacia mediática, está muito presente na sociedade. Se puderem falar um pouco desse projeto dele.

Isabel Nogueira: Não conheço em pormenor esse projeto, já li algumas coisas sobre ele, mas nunca o estudei em profundidade. Mas acho que está claramente no âmbito do seu próprio trabalho em rede, não em rede no sentido virtual, necessariamente, mas no sentido efetivo. Porque o Ernesto de Sousa está sempre a pôr as pessoas em contacto umas com as outras. Daí ele ser também visto – era um pouco isso que o Julião Sarmento dizia a respeito dele – como a tal figura catalisadora. Está sempre a colocar as pessoas em contacto umas com as outras no sentido de fazer um projeto. De alguma maneira isto já é estar em rede. Se calhar, na maneira como nós hoje vemos, estar em rede para nós é mais no sentido de Internet, de virtual. Mas esse sentido já lá está. Tenho a certeza de que se ele vivesse hoje teria aí projetos bastante intensos do ponto de vista virtual, diria eu, mas isso é uma suposição. No fundo, mais uma vez, é aquele espírito de partilha, o espírito de ligação, o espírito de procurar sempre coisas inovadoras. Voltamos um bocadinho ao início da nossa questão: que é sempre uma perseguição, mais consciente ou mais intuitiva, na

minha opinião, de uma ideia de modernidade, e a procura um pouco incessante desse propósito de ação enquanto artista, enquanto curador, na vida dele.

Ana Isabel Soares: Isso prende-se também com o tal impulso pedagógico, a tal ideia de necessidade de transmissão. E com outra questão, que há pouco não sei se ficou explícita, que é o facto de ele sair de Lisboa. Ele não é um artista que se fica dentro da cidade. A sua curiosidade e a sua vontade trabalhar, por exemplo, na arte popular, tem a ver com a maneira como ele se desloca e vai conhecer mais a fundo a zona do Minho, os trabalhadores, os artesanatos da olaria, dos bonecos...

Isabel Nogueira: É verdade, a Rosa Ramalho..., é verdade.

Ana Isabel Soares: O que, no fundo, revela que nada lhe é estranho do que é humanamente artístico. Ele incorpora e fica aberto, em termos artísticos, a qualquer tipo de manifestação de arte, ou dos artífices, que é outra palavra que já usámos hoje. Portanto, esta aldeia global, esta ideia de rede é algo que claramente não se encerra dentro daquilo que por hábito nós associamos, num país pequeno como Portugal, ao meio artístico, que são as capitais Lisboa e Porto. Não: o Ernesto de Sousa sai – ele sai e essa vontade de rede é uma vontade de trazer ou ligar lugares diferentes, também. Lugares diferentes, modos de expressão, ou uma arte popular e uma arte mais erudita, sem que sequer essa categorização seja evidente, mas que tudo seja amalgamado na sua própria observação do mundo.

Isabel Nogueira: Tanto quanto sabemos, ele conheceu proximamente o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, que foi fundado em 1958, ele conheceu os seus elementos em 1972, nas Caldas da Rainha, aquando do aniversário da Galeria Ogiva. Foi um evento, também performativo, em que depois acabou por haver ali uma troca de ideias entre algumas pessoas do Círculo de Artes Plásticas, nomeadamente o Armando Azevedo e o Ernesto de Sousa. A partir daí ele escreve o primeiro texto sobre o coletivo conimbricense e começa a ir lá amiúde. E ele diz nessa altura que [aquele grupo de Coimbra] é a “única sociedade artística deste país que mantém um espírito de workshop”, que trabalha em espírito exploratório, experimental. Ele diz isto – bom, não será a única, mas é seguramente uma das que o fazem, e de facto isso interessa-lhe. Ele vai amiúde a Coimbra e depois também tem um texto muito bonito, que cito por alto, que diz, “o espectador vá a Coimbra, pergunte por eles, vá ao Clepsidra (que era um café) vá lá, pergunte por eles e não esteja à espera de ver assim nada muito definido, porque pode até nem ver nada e ir só comer um petisco a casa da Túlíia”, da Túlíia Saldanha. Portanto, ele escreve isto. Muito essa ligação: ir fora de Lisboa, não só para situações e para contextos mais rurais, à procura precisamente da arte popular, mas para contextos também urbanos, em que ele vai procurar outro tipo de situações, liga-se a elas e acaba

por fazer um trabalho bastante importante com o Círculo de Artes Plásticas, sobretudo nos anos 70. Também nos anos 80, mas sobretudo nos anos 70.

Pedro Varoni: Muito interessante essa trajetória. E uma outra questão, acho que aí relacionada um pouco ao Brasil. Depois da Revolução dos Cravos, acho que a obra dele, o trabalho dele ganha uma nova força. Vocês falaram do Modernismo em Portugal no obscurantismo, fascismo, da ditadura. E a gente vive hoje no Brasil uma situação análoga. Embora seja um período menor, nós vivemos sob o risco de uma ditadura e do fascismo, do obscurantismo. Depois disso é que vem a ideia de uma Alternativa Zero. Então, eu queria pensar se é possível traçar um paralelo entre essas duas realidades, o que é que isso ensina, a saída... que a gente espera que tenha também uma saída desse contexto, em breve. As forças estão aí querendo despontar a partir das eleições de outubro. A gente espera que tudo corra bem e o país consiga retornar ao processo criativo, da liberdade, das artes... Então eu queria falar um pouco sobre esse corte, antes da ditadura e depois da ditadura.

Isabel Nogueira: [O Brasil teve] uma situação bem interessante com o Cildo Meireles, por exemplo, e outros artistas, e o movimento neoconcreto, na ditadura militar. O neoconcreto, o tropicalismo, foram movimentos incríveis que apareceram precisamente aquando da ditadura. Portanto, desejo a maior sorte e consciência e que voltem a aparecer estes movimentos, independentemente do que aconteça – que espero que aconteça tudo de bom, e para mim tudo de bom é sempre a democracia, inequivocamente. Mas, bom, quero que aconteça. O caso português foi específico: nós vivemos uma ditadura com estas características. Nós não temos propriamente – como vocês, por exemplo, tiveram –, esse movimento organizado. Uma coisa é termos pulverizadamente artistas que foram inequivocamente modernos, independentemente da conjuntura política, artística, social em que viveram. Isto é um facto – poderia dar aqui dezenas de exemplos. Outra coisa é, em termos de movimento e de organização de movimento: nós em Portugal não tivemos isso, não tivemos um movimento neoconcreto como vocês tiveram – ou outros – numa ditadura. Depois, há uma reorganização, efetivamente, a seguir ao 25 de Abril. Temos vários eventos, como a célebre pintura do painel do 10 de Junho, que é o Dia de Portugal, em que se reúnem 48 artistas evocativos dos 48 anos de ditadura. Uma série de eventos, uma série de coletivos que surgem nesta altura; aliás, os coletivos e as exposições coletivas são uma constante neste período. Precisamente, a Alternativa Zero aparece a seguir, em 1977, a seguir a 1976, que é a tomada de posse do I Governo Constitucional. O que quer dizer que, de alguma forma, depois de tanta loucura e desorganização, o que seria natural, a coisa estabiliza um bocadinho – e é aí que aparece a Alternativa Zero e depois outra série de eventos e de organizações. Agora, de facto, demorou um bocado. Foi preciso a

reforma do ensino, foi preciso a reforma dos museus (de que eu estava a falar há bocado), muita coisa foi preciso fazer – isto demorou. Foi um processo que se foi fazendo. A Alternativa Zero, eu diria que é uma espécie de corolário de depois do período revolucionário, que normalmente é definido entre o 25 de Abril de 1974 e a tomada de posse do Governo Constitucional, no Verão de 1976. A Alternativa Zero, que aparece no início de 1977 – ela abre em fevereiro de 1977 (ainda estava para acontecer em 1976, mas por questões técnicas, de organização, apareceu em 1977) –, é uma espécie de corolário desse período. E marca, precisamente, um novo período, que é a estabilização na democracia, acompanha a estabilização na democracia – foi o período político que nós vivemos, pelo menos até à integração na Comunidade Económica Europeia, em 1986.

Ana Isabel Soares: Com essa integração, também as redes artísticas com o resto da Europa alteram-se completamente.

Isabel Nogueira: Altera tudo. Aliás, nós atualmente nem falamos de movimentos artísticos. O último movimento artístico tido enquanto tal é o pós-moderno; a partir daí entramos numa globalização, na designada globalização, sobretudo acelerada nos anos 90. É interessante – às vezes, os alunos perguntam “O que é que está a acontecer hoje?”, querem saber, é natural, eu própria quero saber. Nós podemos falar de questões, mas que se transferem e se materializam em arte. Pós-colonialismo, género... posso dar uma série de exemplos que não são movimentos artísticos: são questões que depois têm a sua transposição em arte, em objetos artísticos.

Ana Isabel Soares: São tópicos, são temáticas. De uma certa maneira, os Homeos-téticos, não sendo um movimento, são ações.

Isabel Nogueira: É. Mas que ainda se liga, na sua ironia, no seu carácter desconstrutor, citador e enaltecedor de algumas figuras – não era só o Ernesto: o António Areal, o próprio João Vieira (que era o pai do Manuel João Vieira), alguns artistas que eles escolhem enaltecer... essa relação com o passado, que é uma característica do movimento pós-moderno também.

Ana Isabel Soares: Exatamente, a citação e a paródia.

Jorge Carrega: Não havendo questões permitam-me, então, que agradeça uma vez mais à Isabel Nogueira e à Ana Isabel Soares, pela sua brilhante participação nesta terceira edição do ALMA. Conseguiram explanar a vida e obra do Ernesto de Sousa, uma figura ímpar, com um impacto enorme nas artes e na cultura portuguesa. Foi, na minha opinião, uma justa homenagem.

Referências bibliográficas

1. Eliot, T. S. (1919). Tradition and the Individual Talent. *The Egoist*.
2. Nogueira, I. (2018, janeiro). Entrevista a Julião Sarmento. *Contemporânea*. <https://contemporanea.pt/edicoes/01-2018/entrevista-juliao-sarmento>
3. Nogueira, I. (Ed.). (2021). *Arte e cultura visual. Centenário de Ernesto de Sousa (1921-1988)*. Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/50404>
4. Oliveira, L. (2008). *Dom Roberto: Da ficção narrativa (quase) inédita ao fenómeno cinematográfico* [Master's thesis, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]. Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/114783>
5. Soares, A. I. (2021). Dom Roberto, Filme-Manifesto? *Arte e Cultura Visual*, 1(2), 37-52. <http://hdl.handle.net/10451/50404>
6. Sousa, E. (1974). A vanguarda está em Coimbra/ a vanguarda está em ti. *Lorenti's*, 1(20), 4-6.

Referências artísticas

7. Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). (1972). *Expo AICA SNBA 72* [Exposição]. Sociedade Nacional de Belas Artes.
8. Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). (1974). *Expo AICA SNBA 74* [Exposição]. Sociedade Nacional de Belas Artes.
9. Brito, F.; Vieira, M.; Portugal, P.; Proença, P.; Xana & Ivo. (1986). *Continentes – V Exposição Homeostética* [Exposição]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
10. Guimarães, M. (1952). *Saltimbancos* [Filme].
11. Guimarães, M. (1956). *Vidas Sem Rumo* [Filme].
12. Lopes, F. (1964). *Belarmino* [Filme].
13. Sousa, E. (1962). *Dom Roberto* [Filme]. Cooperativa do Espectador.
14. Sousa, E. (1969). *Almada, Um Nome de Guerra* [Filme].
15. Sousa, E. (1969). *Encontro no Guincho* [Performance].
16. Sousa, E. (Curador). (1972). *Do vazio à pró-vocação* [Exposição]. Expo AICA 72. Sociedade Nacional de Belas Artes.
17. Sousa, E. (Curador). (1974). *Projetos-ideias* [Exposição]. Expo AICA 74. Sociedade Nacional de Belas Artes.
18. Sousa, E. (Org.). (1977). *Alternativa Zero* [Exposição]. Galeria Nacional de Arte Moderna.
19. Sousa, E. & Peixinho, J. (1975-1981). *Luis Vaz 73* [Filme/Instalação].
20. Serpa, L. (Coord.). (1983). *Depois do Modernismo* [Exposição]. Sociedade Nacional de Belas Artes.

Fragmentos – “Existe um filme que carrego comigo”¹

Patrícia Dourado e Mirian Tavares

Em 28 de outubro de 2022, a propósito de uma *live* para o Projeto ALMA, deu-se uma longa conversa com o cineasta Leonardo Mouramateus, mediada pelas investigadoras Mirian Tavares e Patrícia Dourado, com a participação também de um dos organizadores do projeto, Pedro Varoni, e do público que assistia à transmissão. Alguns pontos desta conversa estão transcritos aqui.

Leonardo Mouramateus nasceu em Fortaleza, em 1991, e mora em Lisboa. Cursa atualmente o doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento na Universidade de Lisboa e é mestre em Arte Multimédia pela mesma universidade. Graduou-se em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará, mantendo permanente contato com as artes performativas e a dramaturgia em dança.

Escreveu e dirigiu filmes exibidos em numerosos festivais, tais como Locarno, Viennale, IDFA, Cinéma du Réel e Bafici. Retrospectivas de sua filmografia foram apresentadas em Portugal, França, Colômbia e, mais recentemente, no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. Seus dois longa-metragens (*Antônio um dois três*, 2017, e *A vida são dois dias*, 2022) foram filmados entre Brasil e Portugal, com uma equipe mista entre brasileiros e portugueses.

Nesta entrevista, o cineasta conta-nos um pouco sobre os processos de criação desses dois longa-metragens e do processo contínuo e fragmentário de acalantar vários filmes ao mesmo tempo e de produzi-los também de maneira fragmentada,

¹ Entrevista completa, realizada no âmbito do Projeto ALMA, disponível no canal do CIAC: <https://www.youtube.com/live/gmOd4w5587k>

em que produzir é também assisti-los nascer. Filmes que a princípio não se sabe se serão curtos, longos ou mesmo se existirão, filmes que ele diz carregar consigo.

Mouramateus fala-nos ainda sobre sua preferência pela banalidade, pelo artifício e pelas narrativas sem grandes finalidades. Comenta sobre sua infância e a influência da mãe para a construção do gosto por criar, a importância do Teatro José de Alencar para a sua formação artística em Fortaleza ainda durante a adolescência, e do encontro posteriormente com a prática de Composição em Tempo Real do coreógrafo e bailarino português João Fiadeiro nos primeiros anos da faculdade, e como estes três momentos impactaram o seu modo de pensar e de fazer cinema.

A questão dos modos de produção e das políticas públicas para o cinema são também assuntos que vem à conversa e com o qual a criação de Mouramateus busca implicar-se diretamente, uma vez que, para ele, criação, produção e realização são indissociáveis no tempo e no espaço, à medida que uma alimenta a outra.

Ouvir/ler/assistir Mouramateus é sempre uma oportunidade de novo olhar. O frescor dos seus filmes e a permanente sensação de recém colhido, de um certo impressionismo diante dos momentos, é algo que mora no olhar que ele lança sobre as coisas e sobre o cinema em especial. A conversa que trazemos aqui, espera-se, possa ser também um pouco dessa experiência entre (re)olhar e recém colher.

Mirian Tavares: Acabei de assistir ao seu último filme *A vida são dois dias* (2022). É um filme que parece ser muito fragmentado, mas ao mesmo tempo muito coeso. Gostaria que falasse sobre esse processo de criação, no qual conseguimos ver um filme inteiro, mas também uma série de elementos que se interligam e, ao mesmo tempo, não se interligam. Como isso funciona?

Leonardo Mouramateus: Primeiramente, gostaria de agradecer a Miriam e a Patrícia pelo convite. Tivemos uma conversa muito interessante alguns meses atrás, quando a Patrícia estava escrevendo sua tese. Li o que ela escreveu e fiquei muito feliz, surpreso até, por encontrar tanta profundidade em algo que para mim é apenas minha vida, minha forma de fazer as coisas e de pensar. Portanto, sou muito grato por poder ter esta conversa com vocês duas sobre o meu processo.

Esse processo contínuo presente em meus filmes é algo que vai além de ser apenas o resultado de um determinado período ou de uma emoção momentânea, seguido pela ação de sentar na frente do computador e começar a escrever meu próximo projeto. Na verdade, é um processo em que vou acalentando e cuidando de diferentes filmes simultaneamente. Esses filmes nem sequer possuem uma forma definida ou um título concreto, eles já estão comigo desde o início.

Existe um filme que carrego comigo, mas não sei se ele irá existir um dia. Também sinto ciúmes desses filmes que podem nunca chegar a existir ou que podem se transformar em algo completamente diferente. Esse processo não é algo fechado

ou vinculado ao sistema de produção cinematográfica tradicional, em que há uma busca por um autor ou escritor, que por sua vez busca um diretor, que busca um produtor e, finalmente, encontra um financiamento para que se possa filmar com uma equipe e lançar o filme em determinados lugares, apenas para recomeçar o ciclo novamente. Isso não se aplica aqui.

Desde o início, de certa forma, inclusive durante a faculdade, eu estava tentando *hackear* esse sistema, pois ele simplesmente não estava alinhado com minha vida nem com minha forma de pensar e vivenciar meus processos. A ideia de fragmentação, sem dúvida, está presente no *A vida são dois dias* (2022), mas também surge em outros filmes, como *História de uma pena* (2015) e *A festa e os cães* (2015). Essa abordagem se aproxima da literatura e da construção, sendo associada a um tipo de cinema mais experimental. No entanto, acredito que a fragmentação está principalmente ligada à minha forma de criar e à maneira como penso sobre a viabilidade econômica desses projetos.

Trabalhar com fragmentos torna mais fácil lidar com cada parte separadamente e, posteriormente, unir e colar essas partes, em vez de passar quatro ou cinco semanas desenvolvendo um longa-metragem por completo simultaneamente. Essa abordagem facilitou a condução dos projetos de curta-metragem que estavam por vir. Eu nem sabia se era um curta-metragem, poderia ser um longa-metragem, poderia ser qualquer coisa. A questão era continuar fazendo.

À medida que você continua fazendo os fragmentos, como no caso do filme *A festa e os cães* (2015), não apenas estamos exercitando a prática como realizadores, como pessoas envolvidas no cinema, mas o próprio filme começa a se revelar. Esse é um dos aspectos mais fascinantes para mim como realizador: compreender qual filme está emergindo a partir desses fragmentos. Sem dúvida, *A vida são dois dias* (2022) foi feito com várias mãos. Envolveu minha colaboração com o Mauro [ator do filme e um dos roteiristas junto com Leonardo Mouramateus], nossas conversas e a construção desses fragmentos que juntamos e colamos.

Mirian Tavares: Em *A vida são dois dias* (2022), há um momento em que a personagem do filme se refere a si mesma como maetrina da Filarmônica de Banalidades. Nesse sentido, acredito que você é como o maestro dessa Filarmônica de Banalidades. Em seu cinema, há essa abordagem do cotidiano, do banal, daquilo que aparentemente não teria uma história, mas que na verdade possui uma história própria. Acho interessante como você conduz essas banalidades, tornando-as ao mesmo tempo comuns e extraordinárias. Isso se torna evidente nas atuações do filme *Antônio um dois três* (2017), onde o teatro desempenha um papel importante. É visível como tudo está ali, aparentemente banal, mas na verdade não é, porque as atuações são intensas e há uma sofisticação nesse processo de encenação. Gostaria que você falasse um pouco sobre esse choque entre a aparência de banalidade e a sofisticação da encenação.

Leonardo Mouramateus: Que interessante ter esses dois pontos lado a lado, porque eu nunca teria pensado em colocá-los dessa forma, mas faz todo sentido. Eu acho que a resposta já está aí. Primeiro de tudo, o naturalismo entedia-me profundamente. Não tenho nenhum interesse no realismo social no cinema, nem como espectador. Simplesmente acho isso entediante, porque acredito que a vida real é capaz de contar uma história de forma muito melhor do que o cinema. Quando assisto a um filme, sempre percebo a maquiagem dos atores, sempre percebo os cortes, enxergo a síntese das coisas, e tudo isso me parece falso. Uma atuação que tenta parecer muito verdadeira, mas que na verdade não é. Simplesmente não convence a maioria dos espectadores.

Devo frisar que há trabalhos incríveis realizados nessa área, dentro dessa espécie de naturalismo. Mas, no meu caso, é apenas uma questão de gosto pessoal. Como diretor e realizador de filmes, uma das primeiras coisas que tento compartilhar com as pessoas que convido para trabalhar em meus filmes é uma perspectiva, não apenas o diálogo que construímos juntos, mas também acredito que já fica claro que as coisas não são tão naturalistas assim. Mas também possuo um ponto de vista particular em relação à forma como as coisas são abordadas neste tema. Esse ponto de vista está mais próximo de uma teatralidade, de um certo artificialismo, de um jogo, de uma brincadeira. Sou alguém que vive no teatro. Quando digo que sou do teatro, na verdade, cresci dentro do teatro. Tudo o que penso foi profundamente influenciado pelo teatro.

Iniciei minha jornada teatral aos 15 anos, no Curso de Princípios Básicos do Teatro (CPBT), do Teatro José de Alencar em Fortaleza. É importante destacar esse aspecto, pois esse lugar transformou minha vida. Trata-se de um curso completamente gratuito, com apenas 32 anos de existência [criado em 1991], que desempenha um trabalho social de extrema importância para pessoas de diversas origens. Alunos provenientes de escolas públicas, moradores da periferia e pessoas de diferentes vivências se encontravam na minha turma. Havia desde membros de igrejas evangélicas até universitários, e eu, que estava no segundo ano do Ensino Médio. Todos juntos, pensando juntos pela primeira vez. Foi nesse contexto que, embora cinéfilo, percebi uma conexão especial com o teatro que me aproximaria mais do cinema.

Naquela época, não existia nenhum curso universitário de cinema disponível, então optei pelo curso de princípios básicos de teatro como uma forma de expandir minha maneira de pensar não apenas no cinema, mas também na vida como um todo. Essa foi a minha base e, através dela, comecei a formar um grupo, como uma patota, fora da escola e além dos meus primos. Minha família é uma comunidade de atores, composta por pessoas jovens e também não tão jovens. O resultado desse encontro é visível nos filmes que fiz. Sim, há uma forte ligação com a teatralidade, especialmente a partir de onde venho e quando falo sobre teatro.

No entanto, atualmente, também estou envolvido com dança, o que acrescenta uma dimensão performativa ao corpo.

Essas várias expressões artísticas criam um espaço de construção fascinante e vivo, que me deixa extremamente feliz como artista. É nesse espaço que encontro novas fontes de inspiração, não necessariamente apenas no cinema, pois este pode se tornar um mundo muito fechado. Acho importante explorar outras áreas, que também servem como referência para mim. A primeira pergunta não estava relacionada com essa situação em específico. Ela estava direcionada para observar as banalidades da vida e a capacidade de criar com recursos limitados.

A minha infância foi marcada por esses aspectos, transmitidos pela minha mãe. Ela estimulava muito a minha criatividade, me deixando imerso por horas a fio em atividades como recortar, desenhar e escrever cartas. Eu não tinha permissão para brincar muito na rua, meus pais preferiam que eu ficasse mais dentro de casa, assim como meus irmãos. Então, isso se juntou ao que estava falando sobre o período em que entrei para o curso de teatro no José de Alencar. Foi durante esse período que tive a oportunidade de conhecer pessoas do mundo da dança e também me familiarizar com o modo de trabalho do [João] Fiadeiro.

Patrícia Dourado: O João Fiadeiro, coreógrafo e bailarino português, é uma grande influência no seu trabalho e com quem tem colaborado em projetos de dramaturgia em dança também, com a proposta desenvolvida por ele, da Composição em Tempo Real. Foi nesta época do Teatro José de Alencar que o conheceu? Pode comentar um pouco como foi esse encontro?

Leonardo Mouramateus: Na verdade, aconteceu um pouco mais tarde. O contato com o trabalho do João Fiadeiro ocorreu aproximadamente quatro ou cinco anos depois, quando eu já estava no primeiro ano da faculdade. Foi nesse momento que tive a oportunidade de conhecer o trabalho do João Fiadeiro e reencontrar pessoas do meio teatral, como amigos. Em Fortaleza, ocorre bastante esse movimento de pessoas que começam no teatro e se envolvem em diferentes projetos. Foi justamente o que aconteceu com alguns amigos mais próximos, que migraram de um lugar para outro, e foi assim que nos reencontramos e compartilhamos trabalhos. Mas, para te responder, vou voltar um pouco a falar sobre a Filarmônica da Banalidade. No teatro, toda a estrutura criativa que minha mãe me proporcionou fez-me perceber o potencial da energia que existe na precariedade. Estou falando do teatro em Fortaleza, de um espaço onde até hoje muitas pessoas se envolvem e desenvolvem diversas culturas. É um ambiente onde o corpo é fundamental, onde é necessário estar presente. Isso é muito diferente do cinema.

O que acho absolutamente fascinante na prática teatral é que quando você menciona uma maçã, imediatamente ela ganha forma em suas mãos. Essa capacidade

de fazer algo surgir do nada é algo que, no cinema, muitas vezes é visto como um tabu. Existe uma expectativa de verossimilhança e realismo no cinema, enquanto na verdade a técnica cinematográfica possibilita a criação de coisas que não existem na realidade. Ambas as formas de arte podem se complementar sem necessariamente criar atritos ou problemas. Essas são algumas das peculiaridades do teatro performativo que me intrigam. É nesse espaço onde a imaginação se torna fundamental.

No cinema, por exemplo, as coisas são mais limitadas, pois existe a necessidade de uma espécie de coerência e realismo. Já no teatro, é possível explorar a imaginação de forma mais livre e espontânea. Esse é um dos principais motivos pelos quais me sinto atraído pelo teatro. A falta de limitações e a liberdade para criar algo a partir do zero são aspectos que me encantam e me envolvem nessa arte. Além disso, a interação com o público, a energia compartilhada e a presença física são elementos únicos do teatro, que proporcionam uma experiência imersiva e emocionante tanto para o público quanto para os artistas envolvidos.

Eu odeio a ideia de que um ator seja considerado “muito teatral”. Acho isso completamente errado e horrível. Na verdade, é mais parecido com descobrir um modo de fazer cinema que estivesse alinhado com os meus interesses. No teatro e na dança, busquei explorar os recursos disponíveis e encontrei isso de certa forma no modo de fazer dança dos jovens em Fortaleza, bem como com a proposta de Composição em Tempo Real de João Fiadeiro. Foi um processo contínuo e, da mesma forma, eu estava envolvido nisso tudo.

Aos 15 anos, encontrei, dentro da prática teatral em grupo e dos espaços onde me sentia seguro e feliz, toda essa energia fluindo em mim e nas pessoas com quem compartilhava. Anos depois, quando entrei na faculdade, me deparei com o trabalho do João Fiadeiro. Talvez estivesse um pouco deprimido na época, enfrentando as dificuldades de crescer e tentar transformar essas atividades em um modo de vida, uma forma de ganhar a vida. Foi nesse momento que me deparei com o trabalho de João Fiadeiro. Ele parece lidar com as mesmas questões em relação à precariedade, mas com a perspectiva de que essa precariedade é, na verdade, a fonte da criação. Não se trata de romantizar a precariedade, mas sim de considerá-la como parte essencial do corpo, do gesto e do tempo, tornando-os a própria matéria de trabalho. Esse encontro com João Fiadeiro foi realmente fabuloso, pois aconteceu exatamente quando eu estava ingressando na faculdade.

Ele me forneceu uma base prática e teórica para fazer um tipo de cinema que eu já admirava. A ferramenta de trabalho de João Fiadeiro não é uma tese ou mesmo uma técnica específica, mas sim uma forma de pensar que se refletia em trabalhos completamente diferentes, mesmo para aqueles que nunca haviam ouvido falar em Composição em Tempo Real. Ao trabalhar em Fortaleza, encontramos afinidades nesse aspecto, e verificamos que isso era algo muito recorrente, pois havia uma pessoa sistematizando essa abordagem há algum tempo e vendo o valor

dessas práticas. Esse encontro com João Fiadeiro, sem dúvida, foi extremamente significativo e enriquecedor.

Mirian Tavares: Eu estava aqui também lembrando de uma outra frase do filme, que eu acho que é interessante pensar, sobretudo a partir deste ponto de vista da precariedade. Um amigo da personagem diz que estava criando um jogo; e a amiga comenta “ah, eu gostei, mas como é que se ganha nesse jogo?”. E ele responde “Ah, ganha quem perde”. E eu acho que essa ideia do ganha quem perde é muito sobre, por exemplo, você é um cinéfilo, mas a sua inspiração não vem do cinema, vem do teatro, vem da dança, vem da literatura. Ou seja, em termos ficcionais, a sua ficção vem desses espaços que não são o cinema ele-mesmo. Ou seja, o cinema é um instrumento, uma ferramenta, um suporte. Mas a história que você quer contar não é contada da forma do “cinema que ganhou”. Ela é contada da forma do “cinema que perdeu”, ou o cinema que não está no centro, que está nas bordas. Não porque se sentiu desprezado, mas porque decidiu ser assim. Eu acho muito interessante pensar nessa precariedade não como algo que se lamenta, mas algo com que se trabalha, em que se perde, mas este perder faz parte do próprio jogo. Assim, é um perder em que se ganha também. Acho interessante essa duplicidade entre perder e ganhar nesse sentido.

Leonardo Mouramateus: Essa, assim como várias frases no filme, não tem absolutamente um único significado claro. Mas aponta para várias coisas, inclusive para isso que a Mirian falou e que, na verdade, eu nunca havia ouvido. Eu gosto da ideia de que o cinema é um lugar de perdas – e não só de perdas econômicas. E, no Brasil, as perdas econômicas são consideráveis, perdas morais, inclusive. É um país em que não há uma indústria de cinema e que os ciclos de cinema se sucedem em uma espécie de Sísifo deprimido, em que tudo recomeça continuamente desde o início. Mas essa leitura da Mirian me deixa feliz. O que acho interessante é como essa questão da perda, do fracasso, do jogo em que se perde, que aparece no filme, tem a ver um pouco com a quebra das expectativas que o próprio filme cria, e isso também pode ser encontrado em outros filmes. Nem sempre você sabe desde o início o que vai acontecer, assim como na maioria dos filmes que assistimos.

Você vai acumulando informações, sensações, e pode tentar decifrar, mas acho que a melhor experiência ao assistir a um filme como esse é desistir dessa tentativa de análise crítica, de interpretação de roteiro e do que vai chegar a uma moral específica. Todos esses caminhos que estão sendo construídos e que, às vezes, acabam em abismos. Tudo isso é para chegar, no final, a uma conclusão muito prazerosa para o espectador? Eu duvido muito disso. Gosto muito da experiência do cinema, mas também aprecio outras coisas em que você assiste e vive, sem ter uma finalidade específica em mente. Quando você assiste a um filme, não é apenas

para tentar suprir suas expectativas sobre o que está lá. Existe algo pornográfico nisso, por assim dizer, um sistema que sempre acaba decepcionando. E não gosto disso, porque talvez eu valorize mais a experiência do momento presente, do agora.

Eu gosto muito da falta de finalidade de um Tom & Jerry. Sabe, todos os episódios são meio parecidos. Não importa o quanto você assista o episódio 1 ou 60, todos eles vão dar mais ou menos no mesmo ponto. Mesmo que pareça que algo tenha mudado completamente no próximo episódio, na verdade tudo volta ao começo. Às vezes parece que Tom ficou doente e saiu de casa, mas isso é comum em qualquer desenho animado ou no Chaplin. Outras vezes, parece que ele se casou com uma mulher e que no próximo filme ele já vai estar casado, mas na verdade ele só volta a ser o Vagabundo de sempre. Essa falta de uma moral final e essa ausência de um ponto de equilíbrio é o que me atrai.

Os filmes e a vida em geral são assim, não têm um final definido e podem continuar de maneiras completamente diferentes no próximo capítulo. Existe uma relação meio estranha entre *Antônio um dois três* (2017) e a vida, assim como com os outros curtas. Não é tanto para fazer uma metaversão, mas sim para preparar os elementos de maneiras diferentes. O interesse está em explorar como será a próxima etapa, o que irá acontecer de novo? Isso faz parte da essência de fazer, sem dúvida.

Essa ideia de que as coisas podem ser preparadas de outra maneira, de que não necessariamente tudo precisa atingir um ponto de equilíbrio ou uma moral final. Em resumo, a falta de propósito e a imprevisibilidade são elementos fascinantes, tanto em Tom & Jerry quanto na vida. Os filmes e os desenhos animados têm a capacidade de nos surpreender e nos fazer questionar o que vai acontecer em seguida. É essa incerteza que nos mantém atentos e curiosos.

Patrícia Dourado: No que se refere aos modos de produção, quando estudamos a história do cinema brasileiro, vemos lá uma produção cíclica, cheia de descontinuidades e recomeços. E pensamos, quando as coisas começam a andar bem, no que pode vir depois e se pode parar tudo? Vivemos este suspense e repetição em nossa própria história do cinema no Brasil. Hoje temos fundos próprios (Fundo Setorial do Audiovisual), alimentado pelo seu trabalho e pelo de todos do audiovisual, e a continuidade do nosso trabalho não deveria depender de um governo ou presidente. Se o presidente muda, não deveria mudar tudo. Mas vimos que não é bem assim. Nas últimas décadas, o Brasil vinha mostrando sua potência na diversidade de produções, desde filmes de alta bilheteria até filmes altamente premiados em festivais mundo afora, com longas e curtas-metragens de muitos autores novos e em plena ebulição. Mas a mudança de governo abalou intensamente este cenário. Isso mostrou a riqueza do nosso modo de fazer cinema, que é diverso e pulsante, mas também sua instabilidade e dependência. Como você vê o panorama da produção no Brasil hoje?

Leonardo Mouramateus: A diversidade está totalmente ligada às políticas públicas e à tecnologia. Agora, com um celular chinês e a possibilidade de gravar em 4K, é possível fazer um filme com facilidade. No entanto, os filmes que ganham visibilidade em festivais são feitos com câmeras como a Alexa e uma equipe técnica mais estruturada, porque essas produções têm mais recursos para alcançar determinada estética e qualidade. Isso não significa que a câmera do celular não seja capaz de criar algo significativo, mas a existência desses filmes não invalida o potencial das produções realizadas com equipamentos mais profissionais.

É preciso alimentar os festivais e a indústria com a possibilidade de ter as mesmas estruturas e equipamentos. A diversidade existe, mas há também uma espécie de bolha ideológica para que coisas estranhas a esse tipo de sistema não entrem. É preciso celebrar o avanço, claro, mas não podemos esquecer que as histórias estão sendo contadas de maneiras diferentes em vários lugares. O problema está na visibilidade que essas outras maneiras têm e em como isso afeta o seu financiamento.

Nos últimos 10 anos, o financiamento no Brasil não mudou. A estagnação é perceptível, mesmo no mercado relativamente independente. A palavra “apesar” é frequentemente utilizada, mas construímos nossas universidades e escolas de cinema de forma profissional, inclusive com aproximação com a televisão. No mercado, o que existia antes ainda continua existindo. É importante apropriar-se das ferramentas para contar nossas próprias histórias e fazer parte dessa narrativa. Nossa história continua, apesar de todas as questões políticas envolvidas. É através disso que a diversidade realmente se amplia.

Patrícia Dourado: Lembro-me de uma geração em Fortaleza mais ou menos da altura do início das tuas produções ainda na faculdade de Cinema. Eu já não estava mais em Fortaleza, mas fiquei muito feliz de ver outras possibilidades de fazer surgirem, possibilidades de fazer que não dependiam só de recursos perfeitos, não precisavam necessariamente seguir um modelo clássico de produção. Nesse sentido, não sei se você se lembra de um texto do Cezar Migliorin (2011), “Por um cinema pós-industrial”, que saiu na Cinética. Lembro que você havia mencionado esse texto em sua dissertação *Antônio zero* (2017.) Você acha que poderíamos falar em algo como um cinema pós-industrial hoje?

Leonardo Mouramateus: Lembro que, quando esse texto foi publicado, foi um farol para muitas pessoas, especialmente aquelas envolvidas na crítica e na distribuição, no trabalho das equipes de cinema. Porém, além de surgir o problema relacionado às políticas públicas, surgiu também a falta de continuidade nas políticas públicas. Além disso, quando falo sobre políticas públicas, também me refiro ao que está acontecendo atualmente no ICA (Instituto de Cultura e Artes),

na faculdade onde estudei Cinema em Fortaleza. Esse local é muito importante para mim e foi onde conheci muitas pessoas. No entanto, devido à falta de verbas, há problemas com infraestrutura e há uma destruição intencional, pois não há recursos para a manutenção adequada da faculdade. Essa situação faz com que muitos computadores estejam parados e quebrados, mesmo com menos de 10 anos de uso, especialmente os da UFC (Universidade Federal do Ceará). Além disso, há muitos equipamentos quebrados, que, por conta da falta de recursos, não têm tido manutenção.

Essa situação é contraditória, porque ao mesmo tempo estamos oferecendo oportunidades para muitos jovens iniciarem nessa área e verem diretores de Fortaleza em ação, mas eles se deparam com a falta de continuidade das políticas públicas e com esse processo intencional de destruição, que acaba limitando essas possibilidades. Por exemplo, é ótimo quando jovens começam a fazer cinema e editar por meio de celulares, mas não é possível sustentar-se financeiramente apenas editando com um celular. Existem limitações e restrições nesse sentido. Sem dúvida, o cinema pode ser pós-industrial e isso é muito bom em relação ao processo criativo, mas seria necessário uma sociedade e uma indústria cinematográfica pós-industrial e um país que a possua, o que não é o nosso caso.

Eu não sou um exemplo para ninguém, pois faço o que faço movido pelas minhas próprias obsessões, não buscando ascensão social ou econômica. Meus filmes têm minha perspectiva pessoal, mas também são resultado de uma chama que se acendeu em mim e que me traz felicidade. Acredito firmemente que essa chama continua acesa, sem nenhum ceticismo de que as coisas vão mudar. Veremos o que acontece, talvez tenhamos alguma resposta na votação deste domingo [30 de outubro de 2022].

No entanto, é extremamente importante não perder de vista que esse processo é contínuo, é como uma corda sendo puxada, é a conquista de territórios que não são meramente simbólicos, mas sim reais do ponto de vista econômico e de poder. Trata-se também de espaços físicos que estão constantemente em disputa. É uma questão de recursos financeiros, e isso é uma das primeiras coisas que você tem que aprender quando entra em uma faculdade de Cinema, principalmente uma faculdade de Cinema em Fortaleza, que é um lugar que não possui um parque industrial.

Mirian Tavares: Queria te agradecer imenso por ter estado aqui com a gente, Leonardo. Foi realmente um prazer. Agradeço a todos que contribuíram com essa entrevista, ao Pedro Varone e ao Jorge Carrega, que junto com a UFSCar e o CIAC, e muitos outros colaboradores de outras instituições, têm organizado o Projeto ALMA. Tivemos hoje a 5ª Edição do programa, em que eu e a Patrícia estivemos a coadjuvar, sendo o ator principal do encontro de hoje o cineasta Leonardo Mouramateus, a quem agradeço mais uma vez, que, mesmo não sendo exemplo

para ninguém – porque é péssimo isso de ser exemplo –, é ótimo que exista e que nos lembre de todas as outras possibilidades de fazer que estão aí.

Leonardo Mouramateus: Poder conversar sobre essas coisas me deixa muito feliz também. Eu tenho 31 anos de idade agora, eu já estou fazendo filmes há 11 anos². E, dentro desse percurso, eu já pensei em muitas coisas, e nem é exatamente sobre desistir, porque, independente se eu faço filmes ou não, eu vou continuar a pensar e a organizar minhas ideias. Esse conjunto sensível de expressão, muitas vezes chamado de arte, é muito mais sobre ter diálogos e conversas do que apenas criar obras. Um dos meus maiores medos, uma das coisas mais desafiadoras, é não encontrar essas oportunidades de diálogo. Principalmente à medida que envelhecemos, os espaços que frequentamos e as pessoas com as quais nos relacionamos tendem a se tornar mais rígidos, tornando-se mais difícil propor diferentes maneiras de pensar, de criar de forma alternativa. Portanto, a falta de diálogo pode ser mais difícil de enfrentar do que a falta de recursos financeiros. Afinal, quando estamos sozinhos, precisamos encontrar forças dentro de nós mesmos para continuar avançando.

Referências bibliográficas

1. Migliorin, C. (2011). Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. *Cinética*. Recuperado de <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>
2. Mouramateus, L. (2017). *António zero* [Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/28383>
3. Mouramateus, L. (2022). Entrevista concedida às autoras em live integrada ao projeto ALMA em 28 de outubro de 2022. CIAC Media. <https://www.youtube.com/live/gmOd4w5587k>

Referências filmográficas

4. Mouramateus, L. (2015). *A festa e os cães* [Filme].
5. Mouramateus, L. (2015). *História de uma pena* [Filme].
6. Mouramateus, L. (2017). *António um dois três* [Filme]. Filmes do Asfalto, If You Hold a Stone e Praia à Noite.
7. Mouramateus, L. (2022). *A vida são dois dias* [Filme]. Brasiliana e Praia à Noite.

² Com 34 anos de idade e 14 anos fazendo filmes, aquando da conclusão desta versão escrita da entrevista em 2025.

Parte 2. Artigos

Deglutindo modernidades: Oswald de Andrade e a reabilitação do gosto

Ruy Sardinha Lopes

Resumo

O presente texto discute o papel da culinária, pensada como um fenômeno histórico e cultural, no projeto estético do Brasil moderno (Safatle, 2022), dos anos 1920. Tendo como base o livro *A arte de devorar o mundo: aventuras gastronômicas de Oswald de Andrade*, de autoria de do historiador Rudá de Andrade, procura-se evidenciar o quanto a “devoração do mundo” que marcou o universo literário de Oswald também se fez sentir na sua relação com as diversas culinárias – regionais e internacionais – que tiveram lugar à sua mesa. Ao narrar a trajetória deste *homme de bon goût*, familiarizado com os deleites dos salões das elites e integrante da boemia paulistana e suas flâneries pelos bares e cantinas das noites paulistanas, Rudá faz ver o quanto não a formação do gosto é não apenas constituinte fundamental da experiência estética e teórica, mas igualmente um importante marcador social, explicitando as fraturas e distinções de classe que marcam nossa sociedade.

Palavras-chave

Gastronomia · Oswald de Andrade · Literatura · Modernismo

Abstract

This text discusses the role of cuisine, thought of as a historical and cultural phenomenon, in the aesthetic project of modern Brazil (Safatle) in the 1920s. Based on the book *The Art of Devouring the World: Gastronomic Adventures of Oswald de Andrade*, authored by historian Rudá de Andrade, we seek to show how much the “devouring of the world” that marked Oswald’s literary universe was also felt in his relationship with the various cuisines – regional and international – that took place at his table. By narrating the trajectory of this *homme de bon goût*, familiar with the delights of the salons of the elites and a member of the São Paulo bohemia and its flâneries through the bars and canteens of São Paulo’s nights, Rudá shows how the formation of taste is not only a fundamental constituent of the aesthetic and theoretical experience, but also an important social marker, making explicit the class fractures and distinctions that mark our society.

Keywords

Gastronomia · Oswald de Andrade · Literature · Modernism

quando desta arte pau-brasil-tropical
 não sobrar um só osso mastigado
 sobrará o tal epitáfio como recado:
 aqui jaz o simulacro macunaíma
 jazem juntos a ideia de povo brasileiro
 e a antropofagia temperada
 com bordeaux e pax mongólica
 que desta longa digestão
 renasça Makünaimî
 e a antropofogia originária
 que pertence a Nós indígenas

Denilson Baniwa, *ReAntropofagia*

Giorgio Agamben, em sua obra *Gosto* (2017)¹, destaca a posição ambígua do termo na tradição da cultura ocidental: de sentido baixo e oposto aos sentidos teóricos da visão e audição, como em Aristóteles, Rousseau e Hegel, mas também semanticamente ligado ao ato do conhecimento, segundo Isidoro de Sevilha (*as cited in* Agamben, 2017, p. 13): “O sábio por causa da palavra “sabor” (*Sapiens dictus a sapore*), pois, assim como o gosto é apropriado à distinção do sabor, do mesmo modo o sábio tem a capacidade de conhecer as coisas e as suas causas, na medida em que tudo o que ele conhece, ele o distingue segundo um critério de verdade”. Funda-se, assim, segundo o filósofo italiano, no curso dos séculos XVII e XVIII a questão de um “outro saber”, cuja estética moderna não poupará esforços na tentativa de fundar a sua autonomia. Mas, reconhece Agamben, ao fazê-lo a fratura se mantém, cabendo, portanto, a pergunta: “é possível uma reconciliação da fratura que quer que a ciência conheça a beleza, mas não goze dela, e que o gosto goze da beleza, sem poder, dela dar razão? Ou seja, o que acontece com o “prazer do conhecimento”? Como pode o conhecimento gozar (desgustar)? (*ibidem*, p. 16).

Estar aberto aos ensinamentos do paladar é, pois, defrontar-se com esse algo que, como a arte, é um *saberprazer*. É render-se ao sabor dos fazeres, à experiência subjetiva dos jeitos e processos que compõem a gramática culinária de um povo; mas também aos seus destemperos, aos conflitos das faculdades, às insuficiências dos julgamentos. A experiência estética, cuja teorização e acentos na visualidade e audição trazem a marca de sua modernidade, não pode olvidar dos sentidos táteis e gustativos. Lição esta já conhecida pelo artista francês Guillaume Apollinaire, que, como nos lembra Rudá K. de Andrade (2021), já em 1913 falava da necessidade de um “cubismo-culinário” e uma culinária “gastro-astronômista”; uma culinária feita com a “intenção de surpreender o paladar, encontrar combinações diferenciadas, usar condimentos inusitados, ser ágil, despojada, quebrar a narrativa formal e ter menos serviços que um jantar tradicional” (Andrade, 2021, p. 101). Tal como fora, defende o autor, a poesia de Oswald de Andrade.

Se, portanto, as relações entre a culinária e as artes em geral, e a literatura em particular, são frequentes e têm presença na obra e na vida de vários artistas, ela, a culinária brasileira, tornou-se um dos principais ingredientes do esforço, modernista, de redescoberta das bases a partir das quais éramos entendidos e existíamos. Esforço esse não isento de contradições, uma vez que essa “fome estomacal do Brasil”², em parte

¹ É importante atentar para a nota do tradutor segundo o qual embora o termo português “gosto” recubra todos os sentidos do termo italiano *gusto*, no que se refere aos cinco sentidos, usamos, preferencialmente, o termo “paladar” (embora o termo “gosto”, em português, também signifique o sentido de paladar). Ver nota 1 (Agamben, 2017, p. 11).

² Em carta a Câmara Cascudo, de 06 de junho de 1925, Mário afirma: “Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento” (Cascudo e Andrade, 2010, p. 61)

saciada nos vários salões e banquetes compartilhados pela elite artística paulistana nos anos 1910 e 1920, não se refletiu em maior abertura àqueles que podiam assentar à mesa.

Mais do que auto revelar a identidade gustativa nacional, o que o enaltecimento da “culinária Pau-Brasil” parece explicitar é a consciência da parcialidade de um gosto de classe que ao se supor corolário da excelência e caráter civilizatório de seus portadores – o homem de “bom gosto” – repunha sobre outras bases as fraturas estruturais que marcam a sociedade brasileira. Na ausência de uma revolução proletária coube à boêmia artística paulistana explicitar-lhes os limites de seus ajuizamentos, artístico e culinário. Essa é uma das hipóteses decorrente da leitura do livro que está nos servindo de guia: “*A arte de devorar o mundo: as aventuras gastronômicas de Oswald de Andrade*”, do historiador Rudá K. de Andrade, lançado em 2021.

Essa dialética do gosto – capaz de juntar caviar com vatapá –, conservadora e moderna, cosmopolita e localista, está presente, e o alerta é de Antônio Candido, na vida e obra de um dos maiores expoentes dessa boêmia artística: o poeta Oswald de Andrade. Um escritor “passadista e um anunciador do futuro” (Candido, 1977, p. 75), cuja personalidade é marcada, segundo o amigo e crítico literário acima referido, pela *devoração* e mobilidade. Em relação ao primeiro:

Devoração é não apenas um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo [...].

Para coroar, o amor à novidade sob qualquer forma: ideias, revistas, livros, reuniões, gente nova, crimes. Uma utilização desmesurada de tudo, para chegar a um conhecimento, uma noção, ao menos um aumento de informação, como se quisesse deglutir o mundo”.

[...]. Nisto tudo vejo confirmação do traço que estou sugerindo: fome de mundo e de gente, de ideias e acontecimentos. Daí a sua devoração não ser destruidora, em sentido definitivo, pois talvez fosse antes uma estratégia para construir, não penas a sua visão, mas um outro mundo, o das utopias que sonhou com base no matriarcado. (Candido, 1977, pp. 75-77)

É, pois, para esse desejo de devorar o mundo que o historiador Rudá de Andrade se volta. Se Oswald foi o *maitre* que nos conduziu ao banquete antropofágico, o que o livro de Rudá nos mostra foi o quanto a fome fisiológica e a literária, insaciáveis, foram formadoras de um gosto que, não obstante a figura ímpar de Oswald, é devedora não apenas da condição de classe desse personagem, mas também propiciará sua autocrítica.

Como afirma o autor:

O recorte culinário da biografia e obra do escritor leva a digerir uma peculiar reflexão sobre a trajetória e legado literário de Oswald de Andrade. Uma abordagem sobre o autor que leva o leitor a saborear as aventuras gastronômicas de Oswald e sentir o cheiro do banquete artístico modernista da década de 1920. (Andrade, 2021, p. 14)

É preciso, pois, *re-antropofagizar* Oswald!

O livro traz ainda um conjunto de receitas inspiradas nas lembranças de família que o autor, neto de Oswald e Pagu, recupera. Não se trata, entretanto, de um resgate histórico das receitas – “as cozinhas que Oswald provou em vida já não podem mais ser experimentadas, pois elas estavam vinculadas aos valores coletivos e às condições materiais dos tempos e espaços de sua época” (Andrade, 2021, p. 16), mas de instigar o paladar, contemporâneo, do leitor ao plano prático da experiência, ao confronto e conforto com as experiências estéticas e gustativas de outrora. Mais do que falar ou conhecer os caminhos do gosto do escritor modernista é preciso partilhar da sua mesa para que possamos saborear a sua literatura, afinal, lembra-nos Rudá: “o escrever é cozinhar letras, fritar palavras, assar frases, extrair o tutano do osso do verbo, servir orações sábias feitas de iguarias” (*ibidem*, p. 13).

A afirmação acima poderia ficar restrita aos trânsitos estéticos entre a literatura e a culinária, não fosse a observação de Rudá ao se referir a outro mestre do sabor e interlocutor do Grupo dos Cinco, Luís da Câmara Cascudo, para quem, a culinária, – “sistema simbólico dotado de um léxico e de uma sintaxe próprios” (Dória *apud* Andrade, 2021, p. 19) – é, como a linguagem, um fenômeno histórico e cultural. Fato este revelado aos modernistas paulistanos, ao que parece pelo romancista e poeta suíço e amigo do casal Oswald e Tarsila, Blaise Cendrars; como reconhece, mais tarde, o outro então amigo do casal Mário de Andrade:

Quem me chamou uma atenção mais pensamentosa para a cozinha brasileira foi, uns quinze anos atrás, o poeta Blaise Cendrars. Desde que teve conhecimento dos pratos nossos, ele passou a sustentar a tese de que o Brasil tinha cultura própria (ou melhor: teria, se quisesse...), pois que apresentava uma culinária completa e específica. Sem impertinência doutrinária, era apenas como viajante de todas as terras que Blaise Cendrars falava assim. A tese lhe vinha da experiência, e o poeta garantia que jamais topara povo possuindo cozinha nacional que não possuísse cultura própria também. Pouco lhe importava que a maioria dos nossos pratos derivasse de outros vindos da África, da Ásia ou da península ibérica, todos os povos são complicadas misturas arianas. O importante é que, fundindo princípios constitucionais de pratos asiáticos e elementos decorativos de condimentação africana, modificando pratos ibéricos, chegamos a uma cozinha original e inconfundível. E completa. (Andrade, 1939, p. 4)

É, pois, para a formação desse paladar, a um só tempo individual e fato histórico e social, ou, como preferimos, de classe, que o livro se volta. Não é nossa intenção refazer, aqui, os passos dessa formação, tão bem temperados pelas letras habilidosas de Rudá, oferecendo, dessa forma, uma espécie de aperitivo ao leitor. Queremos tão somente realçar alguns ingredientes daquilo que poderia ser uma outra entrada para se pensar o legado de alguns representantes do movimento modernista paulistano.

Filho de José Oswald Nogueira de Andrade, mineiro de Caxambu, e de Inês Henriqueta Inglês de Sousa, paraense e residente em Recife por muitos anos, Oswald viu-se, desde cedo, imerso em um ambiente, familiar e social, que misturava as tradições culinárias e religiosas dos pais, com o cosmopolitismo de uma metrópole ainda em formação que na busca por sua identidade rapidamente aprendeu a falar – e a comer – em italiano:

nota-se a presença itala no cenário da cidade, na vida e nas letras do autor. Oswald conviveu com famílias de imigrantes italianos, comeu pastas, pizzas e provou bons vinhos, como bebeu os ruins também, assim como Serafim Ponte Grande, personagem título do romance publicado em 1933. (Andrade, 2021, p. 52)

Pertencente a uma família abastada, o jovem Oswald não precisou contar apenas com os desvarios gastronômicos da Paulicéia para atizar suas papilas gustativas e gosto literário. Desde 1912, várias foram as viagens e as aventuras gastronômicas e literárias, e amorosas: de *camembert*, a goiabada e *madeleines*. Mas também de Eça de Queiroz, Wilde, Dostoiévsky, Neruda, Marinetti e tantos outros o jovem Oswald se nutria.

A São Paulo das *bracciolas* e cantinas também proporcionou à sua elite sentir-se parisiense e se deleitar da *belle époque* tropical. Não apenas no traçado urbano e gosto arquitetônico que teriam como marco a abertura da Avenida Paulista em 1891, bem como na adoção de novos modos de vida, aqueles tidos como “civilizados”, como as idas ao Hipódromo da Mooca, ao Jockey Club e clubes recreativos e também no cultivo de uma cultura gastronômica, tida como marcador de distinção social. Como afirma Viviane Aguiar (2022), em seu estudo sobre a coleção de cardápios de Mário de Andrade:

Nas primeiras décadas do século XX, São Paulo contava com um crescente número de confeitarias e restaurantes, frequentados quase sempre por homens das elites, autoridades, políticos, industriais, escritores e artistas. A coleção de cardápios de Mário [...] revela um cenário gastronômico efervescente, com estabelecimentos e banquetes organizados em palacetes, servindo pratos preferencialmente franceses. Mesmo no Terminus, comandado pelo chef suíço afeiçoado à cozinha brasileira, o jantar oferecido pelo Departamento de Cultura aos participantes do Congresso Nacional da Língua Cantada, em 1937, incluiu ovos *ravigote*, salada *parmentier*, filezinhos de robalo à inglesa, molho andaluza e grenadin de vitela ao Porto (CARDÁPIO 17, 1937), pratos de uma cozinha “internacional” que vinha sendo exportada a partir da França e de *chefs* como Escoffier. (Aguiar, 2022, p. 82)

Se, na carência de espaços culturais apropriados aos campos elíseos dos trópicos, as salas das casas dos paulistanos endinheirados, convertidas em Salões, se tornaram

o palco e a vitrine para a exibição e deleite dos *hommes de bon goût*, aos poucos, ainda que como uma espécie de concessão, outros sabores e saberes – que talvez já estivessem presentes nas cozinhas desses palacetes – passam a se fazer presentes nos cardápios da elite paulistana:

A fartura, a ostentação e a excentricidade escreviam os discursos gastronômicos dos salões. Aos poucos, algumas casas começaram a nobilitar certos alimentos e pratos de tradição caipira, baiana ou popular. São salões que esnobam as tradições populares, mas que por vezes permitem a presença de uma farinha, um vatapá ou uma feijoada em suas mesas a partir de um jogo de interesses políticos e ideológicos. Como na brincadeira do poema *relicário* do livro Pau-Brasil, esses momentos dos salões aproximava-se do baile a Corte onde a gente se fartava de farinha, cachaça e fumo nacional. Dessa maneira, o movimento dos versos “*comê bebê pitá e cai*” descrito no poema oswaldiano se refere também ao ritual praticado nos salões que formaram o modernismo de São Paulo. (Andrade, 2021, p. 92)

Como observará o *turista aprendiz* Mario de Andrade em suas viagens de “descoberta do Brasil”, entre 1927 e 1929, essas elites, mesmo a amazônida, conhecedoríssimas, ainda tinham muito o que aprender, também sobre as raízes e costumes culinários do Brasil:

O que, a princípio diverte, mas acaba por infernizar, é a confusão das informações que a gente recebe sobre as coisas da terra, nem se acredita. Todos se propõem conhecedoríssimos das coisas desta sua pomposa Amazônia de que tiram uma fantástica vaidade improvável, “terra do futuro”... Mas quando a gente pergunta, o que um responde que é castanheira, o outro discute pois acha que é pato com tucupi. Só quem sabe mesmo alguma coisa é a gente ignorante da terceira classe. Poucas vezes, a não ser entre os modernistas do Rio, tenho visto instrução mais desorientada que a desta gente, no geral falando inglês. (Andrade, 2015, p. 110)

Se, portanto, como sugere Rudá de Andrade, o interesse pelos sabores *exóticos* das raízes do Brasil participou da formação do gosto desta elite artística, os *temps modernes* que por aqui se fizeram sentir com mais força no começo dos anos 1920, ao enfatizar a “quebra das tradições”, preparou os sentidos para a culinária Pau-Brasil e o banquete antropofágico.

Dento da regularidade dos cardápios afrancesados, a rara inserção de elementos de tradição indígena, caipira, luso ou afro-brasileira, fazia da refeição um discurso moderno. Como em outras artes, a gastronomia era um campo de ação e de expressão para as ideias modernistas. Pela boca podiam mastigar as tradições. Quando comiam determinados pratos sentiam-se modernos, Pelas papilas gustativas se experimentavam discursos. (Andrade, 2021, p. 102)

É preciso também reconhecer, e o lembrete é de Antônio Candido, sob o risco não só de sobrevalorizarmos os valores metropolitanos aqui aportados mas de esquecermos as relações dialéticas que conformam a realidade, que a abertura das papilas gustativas a tais sabores também é consequência da presença, cada vez mais sentida “do negro, do mestiço, do proletário, do camponês espoliado, do imigrante” que “se fizeram sentir com forma graças à mudança social e ao advento das novas relações de trabalho, no quadro da urbanização e da indústria em desenvolvimento. Os modernistas foram sensíveis a esse Brasil novo, procurando exprimir a sua variedade por diversas maneiras” (Candido, 1999, p. 77).

Assim, se ser moderno era “ser brasileiro”, as diversas viagens que os modernistas realizaram entre 1924 e 1929³ foram também a oportunidade para a (re)descoberta dos sabores e saberes culinários de nossa brasilidade. É claro que, imbuídos da narrativa nacionalista e do gosto de classe, corriam o risco, a nosso ver evitado por Mário de Andrade, de uma construção ideológica da cozinha brasileira, apagando a diversidade e tensões que as (no plural) constituem. Também aqui, ao se refletir sobre a formação de uma culinária Pau-Brasil, importa aos modernistas o “desrecalque localista” (Candido, 2006, p. 127)⁴, pois, alerta Rudá:

Assim como a literatura, a culinária, por meio de receitas, hábitos e produtos alimentares, expressa ‘uma cultura de território’, por outro lado, também cultiva a universalidade. Pois a mesa, a depender dos recursos de cada um, pode ser um ‘lugar potencialmente universal, onde ingredientes, receitas e culturas de diversos territórios se encontram. (Andrade, 2021, p. 148)

Se Oswald e Tarsila souberam fazer bom uso da “poesia de exportação” (Andrade, 1924), aí incluída a culinária, preconizada pelo Manifesto Pau-Brasil, de 1924, inserindo as contribuições culturais do país em contexto mundial, em especial o parisiense, seu apetite antropofágico não se deixava saciar somente pelas iguarias locais.

³ Nos referimos às viagens realizadas em 1924 às cidades históricas mineiras por Oswald, Mário, Tarsila, Paulo Prado, Blaise Cendrars, entre outros intelectuais, e as viagens etnográficas e de lazer de Mário de Andrade em 1927 e 1928-1929 ao Norte de Nordeste do Brasil. Sobre o papel fundamental das viagens para os modernistas paulistanos, afirma José Lira (2015, p. 368): “Não somente porque alterava os itinerários de formação transoceânicos consagrados junto à intelectualidade brasileira, mas porque embaralhava as noções do que era o interno e o externo, o tradicional e o contemporâneo, o exótico e o nativo, e não menos as relações entre origem e destino, sujeito e objeto da viagem ao fazer desviar o estatuto do viajante de suas figurações civilizatórias habituais: o naturalista, o folclorista, o etnólogo, o aventureiro e mesmo o turista, cuja prática, aliás, Mário de Andrade confessava de partida ignorar.”

⁴ Segundo Antônio Candido coube à primeira geração modernista nossa libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos que apontavam para a condição de inferioridade do povo brasileiro – mestiço – em relação ao europeu. “O modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridade*” (Candido, 2006, p. 127).

Caipiras em Paris, como dizia Mário de Andrade em carta à Tarsila (Andrade, 1923), a “volta ao Brasil” reivindicada por Mário se de fato abriu-lhes novas possibilidades estéticas, não podia se dar em detrimento do gosto cosmopolita já formado. Não se tratava mais, entretanto, de reafirmação da dominação colonial, restando ao Brasil o lugar de “País de Sobremesa” (Oswald de Andrade, 1991), mas justamente repensar as contradições entre o civilizado e o primitivo, por meio da reinterpretção de um dos tabus do pensamento colonial sobre os povos originários: a antropofagia.

É sintomático o episódio narrado por Rudá K. Andrade, baseado nos relatos de Raul Bopp, sobre o início da onda antropofágica entre os modernistas ter se dado após a ida de uma trupe de artistas ao bairro de Santana para comer rãs, que por sua aparência e após uma blague de Oswald que associava o anfíbio à linha evolutiva do homem fez Tarsila os comparar a “quase antropófagos” (Andrade, 2021, p. 156). A iguaria constante do cardápio francês tornara-se de gosto popular também do lado de cá: “com rãs pescadas nas noites de verão pelas margens do Tietê até a década de 1940, quando o rio não era retificado nem poluído” (*ibidem*, p. 156). Ao transcenderem o simples ato de mastigar e ingerir o espécime, nutriam-se, simbolicamente, de ambas as culturas, devidamente moqueadas. O encontro e hibridização de culturas são nossa “prova dos nove”.

Assim, ainda que possamos ver na “atitude antropofágica” do Manifesto (1928) e nos artigos publicados nas várias edições da Revista Antropofágica a presença de uma “revolta de classe”, sendo o próprio termo antropofagia usado como uma construção verbal ofensiva – uma *pedra de escândalo*, de acordo com Benedito Nunes (1990, p. 15) – contra os hábitos e bom gosto burgueses, explicitando, desta forma, algumas contradições reais que marcavam a sociedade brasileira, é preciso considerá-la, a atitude antropofágica, em sua relação dialética com o próprio gosto de classe ao qual tentava se desvencilhar.

Se tal revolta, fortalecida pela “inquietação social ideológica dos anos 1930” (Candido, 2006, p. 131) que levou a uma “acentuada politização dos intelectuais” (*ibidem*, p. 79) e por uma condição financeira pessoal, fez Oswald aproximar-se do comunismo e intitular-se “palhaço da burguesia”; nem mesmo a introdução de outros ingredientes sociais – “Em 30, numa estreita solidariedade com meu estado de arruinado, tornei-me marxista militante e passei a conhecer cortiços, vielas, prisões, lençóis rasgados e fome física, relembra o autor” (Oswald *as cited in* Andrade, 2021, p. 178) – e a saúde comprometida pelo diabetes implicaram uma mudança radical no *habitus*, alimentar inclusive, já formado: da galinha de cabidela ao *crevettes a la crème*, da sopa de cebola ao omelete com alcaparras e cogumelos, do leite de cabra aos vinhos portugueses e franceses.

Como afirma Rudá de Andrade, no capítulo que encerra a obra, formado por uma educação patriarcal e aristocrática, embora não fosse um “homem da cozinha”, Oswald sabia apreciar a boa comida:

A condição material, formação e educação, a estrutura de sentimentos, família e amigos, a vida social de Oswald até os 40 anos estava ligada intimamente à aristocracia e à burguesia de sua época. Por consequência seus gostos também são formados nesse ambiente opulento. Sabia fazer a crítica ao narcisismo burguês e questionar o poder e as hierarquias, no entanto, por mais que tentasse mudar de vida, como foi o caso da guinada comunista, certos traços persistiam. Não que não soubesse apreciar uma comida de origem caipira ou mesmo a simplicidade de um bife com arroz e feijão, mas Oswald carregou consigo até o fim de sua vida certos aspectos da formação tradicional. (Andrade, 2021, p. 194)

Com esse apetite canibal, Oswald nos forneceu um poderoso instrumento contra uma visão essencialista da culinária “primitiva” brasileira – como uma espécie de contraponto ao gosto “civilizatório” burguês – o que reafirmaria sua visão colonizadora, por mais, tenha flertado com o “mito das três cozinhas”⁵, como ressalta Rudá de Andrade. Afirma, assim, por meio da ironia presente no *Manifesto Antropófago* (1928), não apenas o poder de resistência de uma sociedade que não se deixou colonizar, cujo gosto se formou pela deglutição da alteridade. Mas seria esse paladar – além da expressão do processo de modernização contraditória e conservadora brasileira – um esforço de reconciliação de sabores e saberes contraditórios, sem que os elementos estruturantes dessa fratura fossem superados?

Tal esforço foi pontuado por Luiz Costa Lima (1991) para quem o canibalismo simbólico, ainda que implique a metamorfose do outro, significa a circulação do valor prévio no novo corpo. A formação de um novo corpo – e de um novo gosto – onde a separação apontada por Agamben (2017), a de verdade e beleza ou saber e gozo seria superada. Nas palavras de Costa Lima:

Lembrando Nietzsche, poder-se-ia acrescentar que a ênfase na devoração – na necessidade cultural da devoração do outro-assumia o significado de uma “reabilitação da sensibilidade do gosto.” (“Rehabilitierung des Geschmackssinlichkeit”), que vinha corrigir a tendência descorporizante acentuada desde o Iluminismo. Isso, com efeito, parece significativo e correto, embora não contradite o prévio enunciado. Combinando-os, pode-se postular: o *Manifesto antropófago* representa uma ruptura no processo da internalização brasileira dos valores ocidentais, se bem que seja uma ruptura restrita. (Lima, 1991, p. 68)

⁵ “A ideia da miscigenação cultural também ajudou a conceituar o surgimento de uma cozinha nacional. Calçada naquilo que o professor Carlos Dória denominou como o “Mito das três cozinhas”, a imagem de uma culinária brasileira se constrói a partir da visão romântica das relações culturais e raciais no processo histórico do país. A partir dessa concepção que traz as figuras caricatas de indígenas, negros e portugueses, o “mito das três cozinhas” forja uma narrativa apaziguadora dos conflitos raciais e sociais, ainda hoje, embaça a perspectiva histórica mais difundida da culinária brasileira” (Andrade, 2021, p. 108).

No momento em que se comemora o centenário do banquete artístico realizado por parte da boêmia artística paulistana, tendo Oswald, esse devorador do mundo, como um de seus mestres de cerimônias, é de se esperar que a introdução de novos ingredientes, temperos e modos de saber-fazer agucem nossas papilas gustativas de maneira inusual e que os deleites de outrora já não nos sensibilizem tanto. Refletir sobre a formação e possível encerramento desse ciclo histórico – o do projeto estético do Brasil moderno (Safatle) – é também pensar sobre nossa sensibilidade estética e o papel das culinárias brasileiras e estrangeiras na formação desse gosto.

Referências bibliográficas

1. Agamben, G. (2017). *Gosto*. Autêntica Editora.
2. Aguiar, V. S. (2022). Mário de Andrade e a construção da cozinha brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 1(82), 78-96. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i82p78-96>
3. Andrade, M. (1923). Carta de Mário a Tarsila, 15 nov. 1923. In A. Aracy (Org.), *Correspondência: Mário de Andrade e Tarsila do Amaral* (p. 78). Edus/IEB.
4. Andrade, M. (1939, 28 de maio). Tacacá com tucupí. *O Estado de S. Paulo*, 4-5.
5. Andrade, M. (2015). *O turista aprendiz*. IPHAN.
6. Andrade, O. (1924). *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Correio da Manhã.
7. Andrade, O. (1928). Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1.
8. Andrade, O. (1991). *Estética e política*. Globo.
9. Andrade, R. K. (2021). *A arte de devorar o mundo: aventuras gastronômicas de Oswald de Andrade*. Edição do autor.
10. Baniwa, D. (2021). ReAntropofagia. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia>
11. Candido, A. (1977). *Vários escritos*. Livraria Duas Cidades.
12. Candido, A. (1999). *Iniciação à literatura brasileira: Resumo para principiantes*. Humanitas Publicações – FFLCH/USP.
13. Candido, A. (2006). *Literatura e sociedade* (9.ª edição). Ouro sobre Azul. <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-literatura-e-sociedade-copy.pdf>
14. Cascudo, L. da C., & Andrade, M. de. (2010). *Cartas 1924-1944* (M. A. de Moraes, Org.). Global Editora.
15. Lima, L. C. (1991). Antropofagia e controle do imaginário. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 1(1), 62-75. <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/7/8>
16. Lira, J. (2015). O estranho patrimonial: Mário de Andrade e (des)Brasil. In C. Soudant (Ed.), *O turista aprendiz* (pp. 362-391). IPHAN.
17. Nunes, B. (1990). A antropofagia ao alcance de todos. In A. Oswald, *A utopia antropofágica*. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
18. Safatle, V. (2022). *Em um com o impulso*. Autêntica.

Comer o entorno, mastigar o artifício: Relatos (implicados) sobre uma ficção viva

Patrícia Dourado e Mirian Tavares

Resumo

Este texto ensaia o que seria uma “conversa de cozinha” e uma investigação implicada entre as autoras e os artistas Leonardo Mouramateus e Mauro Soares. Dois arquivos são bases para esta investigação: a entrevista em vídeo para o projeto ALMA com Leonardo Mouramateus e mediada pelas autoras (2022); e a conferência de Leonardo Mouramateus e Mauro Soares para o Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve (2023), com uma subsequente entrevista complementar – junto aos filmes e escritos de Mouramateus e outros arquivos complementares. Entre os pontos que destacamos estão a relação criadora com o outro e com o entorno como matéria; a escolha pelo artifício como procedimento; e a busca pelo que temos chamado de ficção viva. A Teoria Crítica dos Processos de Criação de Cecilia Salles dá sustentação teórica e metodológica para a abordagem dos Processos de Criação, em diálogo com outros autores e artistas, tais como Flusser, Benjamin, Cézanne, Gullar e Sor Joana.

Palavras-chave

Arte · Cinema · Processos de Criação · Ficção Viva

Abstract

This text attempts to rehearse a “kitchen conversation” and an implicated investigation involving the authors and the artists Leonardo Mouramateus and Mauro Soares. Two archives serve as foundations for this investigation: the interview for the ALMA project with Leonardo Mouramateus and conducted by the authors (2022); and the conference with Leonardo Mouramateus and Mauro Soares for the Master in Creation Processes at the University of Algarve (2023), followed by a subsequent complementary interview – alongside Mouramateus’ films and other complementary archives. Among the aspects that particularly caught our attention are: the creative relationship with others and the surroundings as material; the choice for the artifice as procedure; and the pursuit of what we have called living fiction. The Critical Theory of Creation Processes by Cecilia Salles provides us with the theoretical and methodological underpinning to approach Creation Processes, in dialogue with other authors and artists, such as Flusser, Benjamin, Cézanne, Gullar, and Sor Joana.

Keywords

Art · Cinema · Creation Processes · Living Fiction

1. Introdução – Conversas de cozinha

“Comer, isto significa antes de tudo:
comer radicalmente”

Walter Benjamin¹

A cozinha é assunto que veio à mente para este texto não só por todas as relações inerentes a ela e que nos fazem perceber melhor as relações íntimas e gerais aos processos de criação, mas também em vista, especialmente, da afirmação do ator Mauro Soares (Mouramateus & Soares, 2023) de que seria cozinheiro se não fosse ator, e que talvez ser ator também já fosse isso – assim como o engenheiro químico e professor que ele também é, em suas cozinhas-laboratórios-palcos, onde prepara, mistura, ativa, constrói.

¹ Benjamin, 1995, p. 213.



Figuras 1 e 2. Frames da entrevista de Leonardo Mouramateus ao projeto ALMA. Acima, Mirian Tavares e Patrícia Dourado; abaixo, Leonardo Mouramateus. Disponível no canal do YouTube do CIAC. Faro/Lisboa, 28 de outubro de 2022.

Não fossem já esses motivos suficientes para tentarmos ter aqui uma “conversa de cozinha”, também as autoras deste texto costumam se referir a lugares/momentos da academia – sejam aulas, conferências, reuniões ou escritos – que poderiam ser como a cozinha da casa, onde a conversa é branda e com cheiro.

Nesta cozinha-texto, ambas as autoras estão implicadas. Flusser escreve sobre um fazer académico/erudito a que chama de “implicado”, em oposição ao tratado,

que seria a escrita baseada principalmente na validação. Enquanto o tratado, segundo ele, procura *explicar* o assunto, validá-lo; o ensaio – chamado por ele também de “estilo vivo” – procura *implicar-se* (Flusser, 1998, p. 94-95).

Estas páginas, sem outro jeito, tentam fazer um pouco do que seria, para os nossos interesses de investigação, um relato implicado. Em lugar de explicar aspectos do processo de criação dos artistas em causa, interessa-nos principalmente implicar-nos neles e trazer questões que são nossas enquanto investigadoras para pensar os processos de criação em geral e destes artistas em específico.

Em maio de 2023, o cineasta Leonardo Mouramateus e o ator Mauro Soares vieram pela primeira vez ao Algarve. Precisamente à Universidade do Algarve e ao Mestrado em Processos de Criação – oficialmente lançado neste mesmo ano – convidados para uma Conferência no âmbito da disciplina de *Materialidades Transversais da Criação*, intitulada “Materialidades da Palavra nos Processos de Criação” (ver figura 3).

Ouvir cineasta e ator – ambos roteiristas de *A vida são dois dias* (2022) – falar sobre as materialidades de suas criações era significativo para os conceitos² de materialidades da criação trabalhados ao longo do semestre, pela primeira vez em uma disciplina curricular, na formação que estreava.

Convidados a falar sobre as materialidades das palavras³ em seus processos, de partida, Leonardo Mouramateus e Mauro Soares fizeram questão de lembrar todos os atravessamentos das palavras e de como a ideia corrente de que a palavra carrega linearidade pode levar a incongruências, especialmente no campo dos processos de criação. Eles fizeram questão de enfatizar o caráter de devaneio que mora nas palavras e o quanto é possível perder (e, por caminhos tortos, também encontrar-se) nas veredas que elas abrem.

A estada deles no Algarve, embora rápida, trouxe imensas e demoradas reflexões – muitas delas ainda estão sendo cozinhadas. Outras estão aqui, sustentadas especialmente por dois registros/arquivos, que dão suporte documental a estas notas: a entrevista de Leonardo Mouramateus ao Projeto ALMA⁴ (2022) (figuras 1 e 2) e a Conferência de Leonardo Mouramateus e Mauro Soares ao Mestrado

² Conceitos especialmente de Cecília Salles do campo dos processos de criação, em diálogo com outros teóricos que também pensaram as questões das materialidades, como o filósofo Vilém Flusser, o teórico da literatura Hans Ulrich Gumbrecht e o teórico do cinema Thomas Elsaesser.

³ Outras materialidades que foram tema neste semestre, além da palavra: imagem, corpo, som e narrativa, com convidados especialistas de diferentes áreas, que contribuíram para a componente transversal que as materialidades da criação têm para o programa.

⁴ Entrevista concedida às autoras em *live* integrada ao projeto ALMA, em 28 de outubro de 2022. CIAC Media. <https://www.youtube.com/live/gmOd4w5587k>



Figuras 3 e 4. Cartaz e fotografia da Conferência “Materialidades da Palavra nos Processos de Criação”, com Leonardo Mouramateus e Mauro Soares, realizada no âmbito da disciplina de *Materialidades Transversais da Criação*, no Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve. Cartaz do CIAC – Centro de Investigação em Artes Comunicação. Fotografia de Patrícia Dourado. Faro, 18 de maio de 2023.

em Processos de Criação⁵ (2023) (figuras 3 e 4), além, claro, dos filmes e de outros arquivos complementares.

Na primeira parte deste texto, trazemos a relação com o entorno como matéria (alimento de criação) para Leonardo Mouramateus e Mauro Soares, sendo o vazio e a perda partes desse processo. Em seguida, abordamos a questão do artifício na prática dos dois artistas e a sua importância na obra e no projeto poético de Mouramateus. Por fim, busca-se pensar, com base no que foi apontado aqui, possibilidades para uma ficção viva.

2. Comer o entorno – matéria (alimento) de criação

Em *Imagens do pensamento*, coletânea de fragmentos de lugares, objetos, memórias, situações e sonhos colhidos e escritos por Walter Benjamin (1995) entre os anos de

⁵ Algumas questões abordadas neste dia e complementadas por entrevista posterior estão reunidas e publicadas no número dedicado à Ficção Viva da ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes do CIAC, sob o título *A propósito da palestra de outro dia – Notas sobre um cozinheiro-ator e do cinema como arte impressionista*. <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/282>



Figura 5. *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, Paul Cézanne, 1901-1906.

1925 e 1934, e que nos lembram de que as imagens, assim como as palavras que a suscitam, podem não ser só meras representações, mas um ente em si, o filósofo berlinense dedica em seus excertos uma seção exclusivamente ao “Comer”.

Em um dos textos desta seção, “Figos Frescos” (Benjamin, 1995), o autor conta que andava desatento em pensamentos sobre rasgar ou enviar uma carta, quando encontrou uma vendedora de figos na rua e decidiu comprar meio quilo de figos. A senhora pesou generosamente e, diante daquela quantidade, ele percebeu que estava despreparado e que não tinha onde colocar tantos figos. Encheu então as mãos, os bolsos e a boca com os figos, e começou a devorá-los radicalmente.

Esse devorar intuitivo o reordenou diante dos pensamentos que o consumiam. Enquanto se dedicava, naquela hora, a consumir os figos, a fazer desaparecer com eles, junto comia também os pensamentos que lhe pesavam. Nesse gesto antropofágico de comer o entorno, mastigar dor e figos e tudo o que tinha à mão, Benjamin inverteu, e comeu as próprias ideias. Entre escolher enviar ou rasgar a carta, ele comeu figos e pensamentos.

O gesto de devorar (comer radicalmente) que Walter Benjamin narra em “Figos Frescos” assemelha-se ao ímpeto de fazer dos artistas Leonardo Mouramatus e Mauro Soares ao comer o entorno e fazer dele filme, com o que tem a



Figura 6. Registro da Conferência no âmbito da disciplina de *Materialidades Transversais da Criação*, com enfoque nas materialidades da palavra, de Leonardo Mouramateus e Mauro Soares, no Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, com o apoio do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Faro, 18 de maio de 2023.

mão e à mente – e também com o que não tem, com o próprio vazio. Tudo com que for possível compor, colocar junto. Tudo com o que for possível desidealizar a produção, desidealizar o espectador: “Compor com o vazio. Com aquilo que ainda não existe. Deixar ali espaços por preencher, que no final podem ou não estar preenchidos” (Mouramateus, 2023).

Por esta fome de comer radicalmente o vazio, em uma linguagem que é tantas coisas, inclusive um lugar onde abraçar vazios, Mouramateus e Mauro Soares lembraram, durante a Conferência, também sobre os vazios pintados por Paul Cézanne. Um não-está, um não-há, um não-sei que as palavras carregam de devaneio e de indeterminação, de ensaio de cenas possíveis, e que nas pinturas de Cézanne se apresentam no que nos permite ver de novo, pelo exercício de redimensionar e recompor, de ver o que não está, como a Montanha Sainte-Victoire que Cézanne pintou tantas vezes, em êxtase com o que, a cada vez que olhava, podia ser outro: entre o entorno conhecido e a paisagem comum, o desconhecido e o inconcluso.

Cineasta e ator trouxeram exatamente uma das experiências de pintura da Montanha Sainte-Victoire por Paul Cézanne para a Conferência (figuras 5 e 6) e destacaram os vazios que, especialmente nos últimos anos de vida de Cézanne,

abundaram em suas telas, como um modo de deixar portas, frestas, espaços por onde escapar, desdobrar, oferecer ao espectador. Brechas por onde a criação e a vida seguirem. Assim como interessa também ao modo de fazer do cinema de Mouramateus e Soares:

Essa ideia de espaço vazio é bem importante dentro do modo de produção que nos interessa. Daí que há um segundo aspecto que Cézanne também dialoga, do cinema como arte impressionista, como um modo de estar no mundo, olhar uma montanha, pintá-la uma e outra vez, menos como finalidade de entendê-la e mais como gesto de sair de casa. Na real, não é a montanha que o Cézanne pinta, é o tempo agindo sobre ela (e sobre ele mesmo). (Mouramateus, 2023)

Pintar e escrever vazios. Sentar à mesa com eles. Conversar com o vazio, com o ainda por criar. Conversas de cozinha, íntimas e frívolas, pulsantes de vida. Comer o entorno é também comer os seus vazios, temperar e compor com eles.

A fome coloca a mesa e leva a fazer com o que se tem. O que não está também convoca, pela ausência, pelo desejo de se fazer presente. As palavras que ainda não estão presentes e que surgem do encontro com o outro, com o ensaio, com a câmera e com o convite à criação.

Mouramateus destaca também a capacidade de criar com recursos limitados como um fator fundamental para o seu cinema. Não por minimalismo, mas por afincado e desejo de artifício. Ele lembrou, na entrevista que deu ao projeto ALMA, sobre ficar na infância imerso horas a fio em atividades como recortar, desenhar e escrever cartas, incentivado especialmente pela mãe, e o quanto isso particularmente estimulou sua criatividade: “Não se trata de romantizar a precariedade, mas sim de considerá-la como parte essencial do corpo, do gesto e do tempo, tornando-os a própria matéria de trabalho” (Mouramateus, 2022).

Para Mauro Soares, o comer o entorno e alimentar-se dele para compor – dar ao corpo, incorporar – tem a ver ainda com o que ele identifica como parte do próprio ofício do ator, que precisa “ser diante das coisas”:

Tanto quanto consigo entender, eu como ator devo ser ação/manifesto diante das coisas. As coisas são infindáveis, imateriais, utopias, pesquisadas e construídas por que precisamos/queremos falar (estender pontes) [...] Claro que é sobre efeito, mas o efeito só parece ser possível de definir no concreto específico de cada trabalho, até lá nada mais me parece ser possível dizer que “ser diante das coisas”. (Soares, 2023)

O “ser diante das coisas” do ofício do ator de que fala Soares é, além de um *dar ao corpo* (incorporar), também um *dar corpo* ao abstrato (corporificar), ser na linguagem das coisas. Sentir no que chamamos pele. O conjunto completo daquilo

que nos separa de ser uma massa amorfa, ao mesmo tempo em que nos liga, por contato, ao mundo e ao nosso interior. Nossa película. Palpável. Concreta como são o teatro e o comer para Soares, que afirma precisar deles para dar a si mesmo concretude: assim como o teatro, “a cozinha, o cozinhar e o alimento são tão concretos, e eu sou uma pessoa demasiado absorta, preciso tanto ser gracejado pelo concreto, que sorte que este interesse me encontrou” (Soares, 2023).

O fazer de Mouramateus e Soares é ainda, por extensão deste comer os vazios de que falamos, também sobre a construção que há nas perdas, esta também não por romantismo, mas por lucidez diante das práticas diárias que compõem o fazer. Saber-se falível, limitado, pode ser exatamente o motivo para agir (ou não agir) diante das coisas. É matéria, por exemplo, de uma das cenas de *António um dois três* (2017), em que o personagem António (Mauro Soares) vocifera ao amigo, em luta, “Aprende a perder, Johnny”. Lembramos o fato de que “aprender a cair” é a primeira lição de muitos esportes: o aprender a cair (parte do jogo) sem se lesionar e continuar a jogar é uma lição para se levar para a vida. Especialmente a quem, como Mouramateus e Soares, tem o jogo como um procedimento de criação recorrente em suas práticas artísticas.

A relação com as perdas e a consciência de que perder é a única certeza, perder tempo e vida, mas, por ironia da nossa capacidade inventiva e dos nossos artifícios, também ganhar (driblar) o tempo e a vida, é a outra face dos gestos de viver e de criar. Mouramateus (2017) já contou sobre como, especialmente no início de sua carreira, a vontade de fazer filmes associou-se ao desejo de reunir a todos e registrar isso. O fazer filmes, também, como um convite para estar junto, pela ciência dos momentos que não se repetem. Pela delirante e curiosa sensação de simular por máquinas de gravar e repetir, por máquinas de linguagem, o ver de novo que sabemos impossível para a vida e para o cinema.

É também por essa consciência que insistimos, e filmamos, fotografamos, escrevemos, pintamos, geramos obras, rastos de tempo que não voltam, onde o ver de novo, o ler de novo, o comer de novo são só partes do mesmo desejo de artifício. Nosso drible com o tempo.

3. Mastigar o artifício – o arranjo como procedimento

O processo contínuo e fragmentado de Mouramateus, hoje em intensa parceria com o ator Mauro Soares, é uma característica de seus filmes desde as primeiras experiências ainda na faculdade de Cinema em Fortaleza. Mais que construir uma obra, seu processo é sobre manter-se em estado de invenção e escuta do mundo, acalantar e cuidar de diferentes filmes ao mesmo tempo, pequenos fragmentos em germinação:



Figura 7. Imagem de abertura do filme *A vida são dois dias* (2022) e que circulou como uma das imagens de divulgação do filme.

Esse processo contínuo presente em meus filmes é algo que vai além de ser apenas o resultado de um determinado período ou de uma emoção momentânea, seguido pela ação de sentar na frente do computador e começar a escrever meu próximo projeto. Na verdade, é um processo em que vou acalutando e cuidando de diferentes filmes simultaneamente. Esses filmes nem sequer possuem uma forma definida ou um título concreto, eles já estão comigo desde o início. [...] Esse processo não é algo fechado ou vinculado ao sistema de produção cinematográfica tradicional, em que há uma busca por um autor ou escritor, que por sua vez busca um diretor, que busca um produtor e, finalmente, encontra um financiamento para que se possa filmar com uma equipe e lançar o filme em determinados lugares, apenas para recomençar o ciclo novamente. Isso não se aplica aqui. Desde o início, de certa forma, inclusive durante a faculdade, eu estava tentando *hackear* esse sistema, pois ele simplesmente não estava alinhado com minha vida nem com minha forma de pensar e vivenciar meus processos. (Mouramateus, 2022)

O processo de trabalho de Mouramateus é mais sobre seguir em movimento tradutório e constante de criação diante das pequenas cenas que uma determinada luz, um determinado movimento, um determinado estar no mundo convoca. Colecionar estes momentos e os cultivar. Colocar ao sol, alimentar e ver o que deles nasce:

“Este é um dos aspectos mais fascinantes para mim como realizador: compreender qual filme está emergindo a partir desses fragmentos” (Mouramateus, 2022).

Essa é uma das práticas artísticas que Mouramateus (s.d.) levou inclusive para o seu projeto de consultoria *Pergunte ao Filme*. Olhar para os filmes que carregamos, que desejamos realizar, nossos germens de filme, e fazer perguntas: “Como aproximar a experiência vivida da encenada? Como aproximar a experiência escrita da filmada? Como fazer do filme uma prática mais livre de escolhas predeterminadas?”. Essas são as perguntas de base da tutoria de criação de projetos de escrita e direção de Leonardo Mouramateus.

A consciência de processo, de construção de partes por diferentes movimentos por via da prática de “aproximação” (estabelecimento de contato/diálogo), arranjo entre as partes, é algo fundamental à proposta de tutoria de Mouramateus. O título “Pergunte ao Filme” traz também enfatizada essa relação, ao tomar o filme como uma construção viva, que é também ativa em seu desejo de existir.

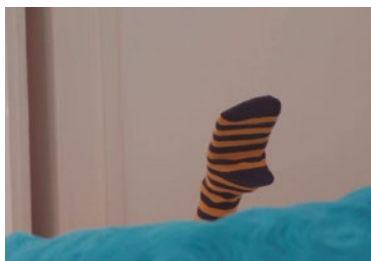
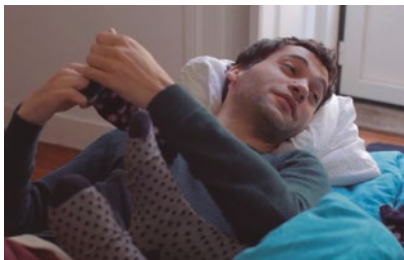
Ele enfatiza ainda a viabilidade econômica dos projetos que buscam por outros modos de fazer (menos industriais e predeterminados) como mais um fator que contribui para a escolha por trabalhar com fragmentos de filme:

Acredito que a fragmentação está principalmente ligada à minha forma de criar e à maneira como penso sobre a viabilidade econômica desses projetos. Trabalhar com fragmentos torna mais fácil lidar com cada parte separadamente e, posteriormente, unir e colar essas partes, em vez de passar quatro ou cinco semanas desenvolvendo um longa-metragem por completo simultaneamente. (Mouramateus, 2022)

A costura desses fragmentos, em sua natureza de composição, pode ser vista também, por semelhança, como a montagem de um arranjo de flores (ver figura 7), como na imagem que abre o segundo longa-metragem de Leonardo Mouramateus, *A vida são dois dias* (2022), em uma homenagem a esse modo de pensar e de criar. Um modo de agir que coloca as coisas em relação, que as arranja.

Na segunda parte do filme *Antônio um dois três* (2017), o personagem Antônio vai morar no porão do teatro, que passa a ser casa e abrigo para ele. O porão, enquanto superfície que nos liga ao chão, pelo vão entre o piso e o solo, é como uma espécie de inconsciente da casa. Pensemos o que seria este lugar para a teatralidade, para quem escolheu deixar as engrenagens à mostra. Morar no próprio artifício. Fazer da encenação casa. Ser por trás das cortinas para que as cortinas possam correr.

O artifício não é só matéria e tema de criação, é também abrigo em *Antônio um dois três* (2017). A estética do artifício é ainda um modo de reafirmar a relação de dupla criação estabelecida com o espectador: criamos juntos – este é o nosso contrato. Eu não tento te convencer de que isto é a vida (ainda que parte dela), quero que possa ser uma invenção, quero que possa ser algo que nos lembre de



Figuras 8, 9 e 10. Frames de cenas com as meias em *Antônio um dois três* (2017).

que ambos temos essa capacidade, tão humana, de inventar, de ficcionalizar. A “vida mais um” de que fala o poeta Ferreira Gullar (2015) a respeito de um verso de Drummond, como um acrescento à vida e criado por nós. Este acrescento à vida é, por consequência, vida também. Uma ficção viva, como falaremos mais adiante.

O naturalismo entedia-me profundamente. Não tenho nenhum interesse no realismo social no cinema, nem como espectador. Simplesmente acho isso entediante, porque acredito que a vida real é capaz de contar uma história de forma muito melhor do que o cinema. Quando assisto a um filme, sempre percebo a maquiagem dos atores, sempre percebo os cortes, enxergo a síntese das coisas, e tudo isso me parece falso. Uma atuação que tenta parecer muito verdadeira, mas que na verdade não é. Simplesmente não convence a maioria dos espectadores. Devo frisar que há trabalhos incríveis realizados nessa área, dentro dessa espécie de naturalismo. Mas, no meu caso, é apenas uma questão de gosto pessoal. [...] Meu ponto de vista está mais próximo de uma teatralidade, de um certo artificialismo. (Mouramateus, 2022)

Mastigar o artifício é um modo de desidealizar, descanonizar, dessacralizar o artifício. Esse caráter antropofágico, que é também desidealizador, Mouramateus identifica como uma possibilidade de caminho diante da nossa permanente crise econômica para a viabilização de filmes no Brasil e no contexto latino-americano

como um todo, em consequência dos nossos processos coloniais históricos. Com o compromisso com uma ancestralidade abalado (pela sua própria condição violenta de invasão), esse lugar de crise por vezes encontra brechas de criação e inovação, que afetam seus meios estéticos e de produção, como um modo de se fazer existir e seguir, o que sempre foi uma busca para Mouramateus.

Não é possível afirmar com certeza se a antropofagia é boa ou ruim, mas é interessante pensar nessa ideia de apropriação. A América Latina sempre foi vista como um lugar de crise, mas pode ser um lugar de criação e inovação. Foi sempre apontado o dedo e rotulado como um lugar novo, povoado por canibais, sem uma história. Livrar-se da responsabilidade de continuar com as ideias de Dante, e simplesmente poder mastigar tudo, cuspir outra coisa, criar algo novo, isso tem um impacto poderoso. Essa liberdade de pensamento, acredito, muitas maneiras europeias de pensar não tiveram a possibilidade de explorar. Na verdade, é uma vantagem, algo interessante e incrível, mas, ao mesmo tempo, é algo que surge principalmente quando estamos falando das camadas mais esquecidas, da pobreza e do chamado terceiro mundo. Está relacionado a essa fome também, quando o que é dado já não é suficiente, é apenas o resto. Quando você, ao consumir, digere essas coisas, você já não compete com a Europa, com as pessoas que constroem o complexo sistema. Esse é o grau de liberdade que nós, minha galera – e, quando digo minha galera, não me refiro apenas às pessoas de Fortaleza, mas também ao Mauro (português) e outros –, não queremos perder nunca. Porque, no momento em que eu sentir que, para obter dinheiro, construir uma carreira, fazer outro filme, eu precise abdicar desse grau de liberdade, de morder, mastigar as coisas e devorar e digerir de certa maneira, já não me interessa mais fazer isso. (Mouramateus, 2022)

Em complemento, trazemos uma cena que exemplifica a engenhosidade para o artifício (sem perder de vista o que isso tem de humano e trivial) também enquanto tema e estética: as cenas das meias em *Antônio um dois três* (2017).

Na primeira parte do filme, as meias são, além de figurino, um recurso dramático nas mãos do casal que ensaia a peça de Johnny (figura 8). Eles colocam meias nos pés umas sobre as outras, enquanto conversam, como camadas de uma encenação, entre tatilidade e conversa.

A cena é retomada quando Antônio coloca várias meias nos pés de Débora (figura 9), num gesto de proteção à fragilidade térmica e, secretamente (ou nem tanto), como um modo de desejar-lhe sorte ao aquecer o pé (frio), e quem sabe a possibilidade de um outro futuro juntos, um em que ela não estivesse em Lisboa só por um dia.

As meias são também usadas por Antônio nas últimas cenas do filme para encenar um teatro de fantoches para Débora (figura 10). Com o recurso à teatralidade e à voz emprestada pela ficção das meias, ele diz à Débora o que talvez

não conseguiria senão pelo recurso da ficção e da voz tomada de empréstimo ao fantoche (mediador poético).

Temos nessas cenas o artifício como um fazedor de outras possibilidades de vida dentro do mesmo filme, possibilidades que se conectam, ainda que imersas em contextos que parecem distantes. Geram vínculos onde parecia não haver. A ficção (como parte da vida) é ela também, nestas cenas, alimento para outras cenas, para outros modos de existir, ainda que distantes, mas com algo que os conecta: o próprio artifício. Comer o cânone e o próprio sistema como exercício de liberdade, algumas vezes, pode ser o melhor jeito de dizer o que parecia indizível, fazer o que parecia interdito. A brecha por onde a arte reinventa a si mesma e coloca na mesa outros modos de fazer e de viver.

4. Considerações finais – Por uma ficção viva

Chegamos ao nosso tema de conclusão, para onde todas as ideias trazidas até aqui de algum modo caminhavam. Sobre o que foi comentado acerca dos processos de criação de Leonardo Mouramateus e Mauro Soares, e a relação colocada, desde o início, com o espaço da cozinha e do cozinhar, o que mais se desejava era enfatizar algumas características do que, para eles, seria sua ficção viva.

A ficção, segundo Mouramateus, sempre foi o que lhe atraiu, embora seja o setor mais caro e colonizado do cinema. Buscar meios de *hackear* os modos de produção industriais do cinema era a alavanca que possibilitaria não desistir diante do primeiro (e talvez maior) empecilho: o econômico. Nesse caminho, vida e cinema, equipe e amigos, estúdio e casa são dualidades abraçadas, e a ficção, essa também, faz-se intensamente marcada pelo modo de produção escolhido.

Durante a Conferência para o Mestrado em Processos de Criação, Mouramateus destacou o que seria uma “ficção morta”, engessada, mumificada, que perdeu a possibilidade de dar a criar, e que perdura, especialmente como produto de consumo da sociedade industrial de que o cinema é uma das suas mais fortes expressões, cujo modelo de produção é ensinado (muitas vezes o único) nos espaços de cinema pelo mundo, com ar sacro, reproduzido e dogmático. Estar aberto para que a ficção se contamine com o inesperado e com o movimento do mundo é, nesse sentido, também uma ideia bastante impressionista, “em oposição a uma ficção morta, escrita e enterrada no papel” (Mouramateus, 2023).

A ficção viva, diante do que reunimos aqui, seria o “ser com o outro”, com o mundo, capaz de criar outros mundos habitáveis por nós, em uma via dupla em que um é alimento do outro, em uma autofagia contínua pela sobrevivência da própria vida. O contar de si e de nós (o arranjo) como procedimento, e o entorno como matéria (alimento), em uma ficção de ser, como é, em muitos níveis, a experiência de estar vivo.

O viver que se busca aqui é o da arte do viver (*ars vivendi*), que está para além da obra e, enquanto processo contínuo e acalantado, constrói-se em uma visão total arte e vida. Come o mundo, mas também a si mesmo e a própria ficção. Uma auto-ficção que é também cosmogónica (criadora de mundos) e aberta a ser inventada a cada processo. É antes um incorporar (dar ao corpo), alimentar. Tornar arte e vida um corpo comum e enredado. Na proposta de Mouramateus, um caminho por onde continuar a estabelecer diálogos:

Esse conjunto sensível de expressão, muitas vezes chamado de arte, é muito mais sobre ter diálogos e conversas do que apenas criar obras. Um dos meus maiores medos, uma das coisas mais desafiadoras, é não encontrar essas oportunidades de diálogo. Principalmente à medida que envelhecemos, os espaços que frequentamos e as pessoas com as quais nos relacionamos tendem a se tornar mais rígidos, tornando-se mais difícil propor diferentes maneiras de pensar, de criar de forma alternativa. Portanto, a falta de diálogo pode ser mais difícil de enfrentar do que a falta de recursos financeiros. Afinal, quando estamos sozinhos, precisamos encontrar forças dentro de nós mesmos para continuar avançando. (Mouramateus, 2022)

Tentamos aqui implicar-nos enquanto investigadoras, fazer das nossas dúvidas e apreços (inclusive pela cozinha e pelas conversas de cozinha) uma possibilidade de diálogo com dois artistas bons-garfos, artífices de mãos cheias, que alimentam nosso permanente questionamento sobre a arte, o cinema, os processos de criação e a verve humana de criar apesar de tudo (ou por isso mesmo), como um modo de manter-se vivo (de sentidos despertos) e aberto ao outro, aquele que nos ajuda a perceber que, sozinhos, a comida não tem o mesmo sabor.

A exemplo do comentário de Sor Juana – poetisa, dramaturga, filósofa, freira e cozinheira do século XVII –, a quem foi relegado pela família o espaço do convento e da cozinha para que não ficasse horas demasiadas em livros e perguntas, já que não desejava casar-se: “o que podemos saber, nós mulheres, além de filosofias de cozinha?” (Barreto, 1989, p. 87). Diante do que a história das mulheres e da cozinha têm por lançar outros olhares sobre as coisas, ela nos adverte, no entanto: “eu costume dizer, vendo estas insignificâncias: se Aristóteles tivesse cozinhado, muito mais teria escrito” (Barreto, 1989, p. 88). Lembremos que Aristóteles foi um dos filósofos que mais escreveu, e sobre os mais diversos assuntos da filosofia, das artes e da ciência ocidental.

Cozinhamos este texto, suas palavras e nossas questões. Juntamo-nos aos artistas – à teoria que mora nas suas práticas – para buscar o diálogo pela prática, pelas mãos por dentro da obra, e pelos nossos olhos atentos diante da cozinha do mundo, pelos segredos da natureza que moram no gesto de cozinhar (e de comer) que tanto se assemelha aos processos de criação, nos encontros que alguns

ingredientes, mãos e procedimentos têm de geradores. Na certeza de que ainda há muito por dizer, mas esta é a porção por hoje, que concluímos com Sor Juana: “O que posso dizer, senhora, dos segredos naturais que descobri cozinhando? Jejo que um ovo se une e frita na manteiga ou azeite e, ao contrário, se desfaz na calda” (Barreto, 1989, p. 87).

Referências bibliográficas

1. Barreto, T. (1989). *Letras sobre o espelbo*. Iluminuras.
2. Benjamin, W. (1995). *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Brasiliense.
3. Dourado, P., & Tavares, M. (2024). A propósito da palestra de outro dia – Notas sobre um cozinheiro-ator e do cinema como arte impressionista. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2), 82-86. <https://doi.org/10.34623/yf35-5917>
4. Flusser, V. (1998). *Ficções filosóficas*. EDUSP.
5. Gullar, F. (2015). *O encantamento da poesia* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/TX1Qe-VwN0zQ>
6. Merleau-Ponty, M. (2004). *A dúvida de Cézanne*. Cosac Naify.
7. Mouramateus, L. (2017). *Antônio zero* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa].
8. Mouramateus, L. (2022). *Entrevista concedida às investigadoras Patrícia Dourado e Mirian Tavares em live integrada ao projeto ALMA em 28 de outubro de 2022*. CIAC Media. <https://www.youtube.com/live/gmOd4w5587k>
9. Mouramateus, L. (s.d.). *Tutoria de projetos*. Recuperado em 11 de dezembro de 2024, de <https://cargocollective.com/mouramateus/tUTORIA-de-pROJETOS>
10. Salles, C. (2006). *Redes da criação: A construção da obra de arte*. Horizonte.
11. Salles, C. (2012). *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. Intermeios.
12. Zirbel, I. (2021). *Filosofias de cozinha: A porta aberta por Sor Juana*. <https://germinablog.files.wordpress.com/2021/07/sor-juana-na-cozinha-por-ilze-zirbel-2.pdf>

Referências filmográficas

13. Mouramateus, L. (2017). *Antônio um dois três* [Filme]. Filmes do Asfalto, If You Hold a Stone e Praia à Noite.
14. Mouramateus, L. (2022). *A vida são dois dias* [Filme]. Brasiliana e Praia à Noite.

A revista é verde, o cinema é cachoeira e Cataguases é antropofágica

Andrea Vicente Toledo Abreu e Claudio Santos Rodrigues

Resumo

Cataguases teve participação de destaque no surgimento do Movimento Modernista no Brasil, no início do século XX. A literatura produzida sobre o tema mostra que isso se deu muito pelo ativismo de nove jovens que lançaram, em 1927, a Revista Verde, um inexplicável “fenômeno” que durou apenas dois anos, mas possibilitou que caíssem nas graças de Oswald de Andrade, expoente do modernismo brasileiro, que um ano depois publicaria seu Manifesto Antropofágico, dedicado a repensar a dependência cultural brasileira. O cinema realizado nesta cidade por sua vez, encontrou resistência de alguns para reconhecerem suas características modernistas. Humberto Mauro, um dos fundadores do cinema no Brasil, lançou ali, em 1926, seu primeiro longa, mas só foi considerado nacionalista/modernista em 1961, já durante o Cinema Novo. Buscamos neste texto o entendimento sobre como o movimento modernista brasileiro foi digerido ao longo dos anos na cidade. Para isso, saboreamos os filmes de Humberto Mauro e a literatura da Revista Verde, até nos saciar com *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* e *As Órfãs da Rainha*, produções audiovisuais do século XXI, realizadas no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais. Refletimos sobre as relações entre o que se realiza hoje e o que foi produzido pelos Verdes, que se posicionavam radicalmente avessos ao estrangeirismo e ao que “cheirasse a velho” e por um Mauro mais comedido que defendia que sua mineiridade, brasilidade e universalidade podiam caminhar juntas. Promovemos ainda, um diálogo sobre as influências que os dois filmes contemporâneos possam ter sofrido pelas trocas culturais entre Brasil e Portugal e constatamos que a admiração mútua e feroz que nos liga

histórica, política e culturalmente deixou rastros seguidos pelos cineastas e literatos, o que vem reverberando em produções audiovisuais de destaque.

Palavras-chave

Audiovisual · Literatura · Humberto Mauro · Brasil · Portugal

Abstract

At the beginning of the 20th century Cataguases played a prominent role in the emergence of the Modernist Movement in Brazil. The literature produced on the subject shows that this was largely due to the activism of nine young people who launched in 1927 *Revista Verde*. This magazine was an inexplicable “phenomenon” that lasted just two years, but allowed them to fall into the favor of Oswald de Andrade, exponent of Brazilian modernism, who a year later would publish his *Anthropophagic Manifesto* dedicated to rethinking Brazilian cultural dependence. The cinema made in this city encountered resistance from some to recognize its modernist characteristics. Humberto Mauro, one of the founders of cinema in Brazil, released his first feature film there in 1926, but it was only considered nationalist/modernist in 1961, during *Cinema Novo*. In this text we seek to understand how the Brazilian modernist movement was digested over the years in the city. To do this, we savored the films of Humberto Mauro and the literature of *Revista Verde*, until we sated ourselves with *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* and *As Órfãs da Rainha*, audiovisual productions from the 21st century carried out at the Audiovisual Center of Zona da Mata in Minas Gerais. We reflect on the relationships between what is happening today and what was produced by the Verdes, who were radically opposed to foreignness and anything that “smelled old” and by a more measured Mauro who defended that his Brazilianness and universality could walk hand by hand. We also promote a dialogue about the influences that the two contemporary films may have suffered due to cultural exchanges between Brazil and Portugal and we note that the mutual and fierce admiration that connects us historically, politically and culturally left traces followed by filmmakers and writers, which comes reverberating in prominent audiovisual productions.

Keywords

Audiovisual · Literature · Humberto Mauro · Brazil · Portugal

1. Introdução

“Posso ser mineiro e ser nacional. Assim como posso ser nacional e ser universal” (Humberto Mauro em entrevista contida no documentário “Humberto Mauro” de André di Mauro, 2018).

O ano é 2022, 1º ano pós pandemia causada pelo Covid-19, 466º ano do devoramento do Bispo Sardinha¹ e 100º ano da Semana de Arte Moderna, realizada na cidade de São Paulo, em fevereiro de 1922. Um movimento que se apoiou no pensamento nacionalista e na busca de uma identidade para o país, além de primar por uma produção artística mais liberta, que rompesse com a estética das academias de Belas Artes e das ideias parnasianistas². Entre os nomes que estavam a frente de sua idealização e execução podemos citar, entre outros artistas e intelectuais majoritariamente paulistas, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Ferrignac (Inácio da Costa Ferreira), Zina Aita, Martins Ribeiro, Oswald Goeldi e Regina Graz.

O evento se tornou referência do nascimento do Modernismo brasileiro e um dos marcos da cena cultural do país, anos depois do seu acontecimento. Por isso, as celebrações dos 100 anos do Modernismo no Brasil foram marcadas por atividades promovidas por universidades, secretarias de cultura e instituições culturais ligadas ao setor privado sobre o movimento que conduziu a significativas mudanças na arte, na cultura e na sociedade brasileira no século 20. A título de exemplificação, sem certamente desmerecer as que ficarem de fora, citamos algumas: 1922 – Os cem anos da Semana de Arte Moderna, publicação que apresenta textos, imagens e áudios, além de análises de especialistas, fotos da época, exposições e lançamentos de livros realizados pela Universidade de São Paulo (USP); O Festival de Verão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que promoveu conversas sobre o centenário, os seus desdobramentos e ausências; O Podcast do Ciclo Modernismo 22+100, projeto executado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo; a Fundação Abrinq trabalhou a importância da arte com 2.364 crianças e adolescentes de 41 organizações da sociedade civil; a Fundação Nacional de Artes (Funarte) em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) homenagearam os 100 anos da Semana com uma série de eventos ao longo de 2022; o Governo e o

¹ Dom Pero Fernandes Sardinha, primeiro bispo do Brasil, que chegou a Salvador em 1551, vindo de Portugal. Sua trajetória ficou marcada na história do país por ter sido, segundo alguns relatos, devorado por índios caetés, em um ritual de antropofagia, no litoral do nordeste brasileiro, em 1556.

² As ideias parnasianistas tratavam da arte pela arte, privilegiavam a busca pela perfeição e demonstravam pouca preocupação com os sentimentos humanos e os contextos sociais.

Ministério Público de Minas Gerais e a Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, realizaram debates, saraus, espetáculos musicais, de dança e teatrais, mostra de cinema, concertos sinfônicos, mostra fotográfica, e publicações com o intuito de trazer luz para o Modernismo no Estado.

O projeto Alma – Antropofagia, Literatura, Modernismo e Audiovisual, realizado por meio de parceria institucional entre Laboratório de Estudos do Discurso da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar); o Centro em Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve; o Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais (arranjo produtivo em torno do cinema e da educação midiática sediado em Cataguases-MG); e a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), está entre as ações que contribuíram com as reflexões sobre o Modernismo no Brasil ao reunir em uma série de conferências online escritores, cineastas, artistas e acadêmicos do Brasil, Portugal e Angola para discutirem temas relacionados ao impacto da experiência modernista em diferentes territórios.

Este texto, que compõe o *e-book*, ação final e complementar do projeto Alma, apresenta recortes antropofágicos sobre a relação da literatura e do cinema, e do processo de produção cinematográfico realizado em Cataguases, no interior de Minas Gerais. A cidade é indicada por muitos como berço do cinema autoral brasileiro, representada na figura de Humberto Mauro. O trabalho do cineasta pode ser considerado uma espécie de antropofagia das técnicas e das narrativas no início do século, assim como a própria temática dos filmes aqui estudados, que dizem respeito aos fluxos migratórios, aos choques culturais, aos afetos e demais relações estabelecidas entre Brasil e Portugal.

Cataguases teve participação de destaque no surgimento do Movimento Modernista do Brasil, no início do século XX. A literatura produzida sobre o tema mostra que isso se deu muito pelo ativismo de Enrique de Resende, Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Guilhermino César, Cristóforo Fonte-Boa, Oswaldo A Brita, Martins Mendes, Camilo Soares e Francisco Inácio Peixoto que se juntaram e lançaram, em 1927 a Revista Verde, que durou pouco mais de dois anos, mas possibilitou que caíssem nas graças de Oswald de Andrade, que um ano depois publicaria seu Manifesto Antropofágico, dedicado a repensar a dependência cultural brasileira. O cinema em Cataguases, por sua vez, encontrou resistência inicial de alguns para reconhecerem suas características modernistas. Humberto Mauro lançou na cidade seu primeiro longa, *Na Primavera da Vida*, em 1926, que deu início ao Ciclo de Cinema de Cataguases, e só foi considerado nacionalista/modernista em 1961, por Glauber Rocha, já durante o Cinema Novo.

Neste texto tentamos promover reflexões sobre as relações antropofágicas construídas nesta cidade. Para isso, trazemos no primeiro tópico um breve contexto histórico do Modernismo em Minas Gerais buscando contribuir, mesmo que modestamente, com a escassa publicação sobre o tema nesse Estado. Optamos por

não ampliar nossa fala ao contexto do Modernismo no Brasil, por entendermos que já esteja suficientemente contemplado nos demais capítulos desta publicação. Em seguida, apresentamos Cataguases e suas tendências modernistas do início do século XX por meio da literatura dos Verdes, da arquitetura e do cinema. As discussões que consideramos novas, mas talvez nem tão inéditas, estão no terceiro tópico, quando refletimos antropofagicamente sobre os filmes *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (José Barahona, 2015, Brasil) e *As Órfãs da Rainha* (Elza Cataldo, 2023, Brasil), ambas produções realizadas no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.

2. Fragmentos modernistas mineiros

O Modernismo surge em São Paulo no ano de 1920, como uma reação às artes eruditas praticadas nas academias europeias e tidas como acadêmicas – literatura, pintura, música, escultura e arquitetura. Conforme relata Natal (2016: 168), o movimento modernista ia contra a cópia de modelos estrangeiros e propunha a pesquisa de novas linguagens, em busca de uma identidade nacional. A proposta de Mário e Oswald de Andrade e dos principais participantes do movimento era considerar o Brasil um país de vanguarda, ao invés de um país atrasado e que imitava o velho continente.

Mesmo tendo seu ápice na cidade de São Paulo, é importante ressaltar que em 1919, Mário de Andrade viajou por Minas Gerais para estudar arquitetura colonial. Visitou as cidades de Mariana, Ouro Preto, Congonhas e São João Del Rei. Ao retornar, escreveu uma série de artigos onde defendeu que os conjuntos arquitetônicos erguidos ali, representavam os primeiros indícios da arte brasileira, ao serem produzidos com estilo próprio e assim inaugurarem uma tradição nacional.

O poeta modernista argumentou que, entre os estilos nascentes, o Barroco mineiro teria sido o mais caracteristicamente brasileiro. Por conta de condições econômicas mais rigorosas em relação a Portugal, menos recursos para edificar, e um clima e ambiente hostis, os construtores das Minas Gerais tiveram que inventar soluções bastante específicas. Dessas adaptações resultara uma arquitetura sóbria, de pequenas dimensões, delicada e simples, de toda distinta do Barroco peninsular, marcado por extrema suntuosidade. Espécie de “vanguarda” de seu tempo, a arquitetura setecentista mineira teria conseguido aquilo que Mário reivindicava para as artes modernas: a coalescência entre determinações vitais e fatura artística. A obra de Aleijadinho seria expressão autêntica da nacionalidade por ter se adequado às funções sociais e às condições de vida no Novo Mundo. Como toda arte genuína, consequentemente, inseria-se numa tradição humana-universal. Segundo Mário, a corrente arquitetônica surgida nas Minas setecentistas “assume a proporção dum verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico” (Natal, 2016, p. 168).

Em 1924, Mário de Andrade retorna a Minas Gerais levando um grupo de intelectuais modernistas. Segundo Amaral (1976), faziam parte da caravana: Oswald de Andrade, seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, o jornalista René Thiollier, a fazendeira Olívia Guedes Penteadó, o advogado Goffredo Telles e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Oswald batizou a excursão de Viagem de descoberta do Brasil, em uma clara referência aos bandeirantes paulistas do século XVII. A viagem coincidiu com as festividades da Semana Santa. A ideia era registrar manifestações populares e religiosas que consideravam constitutivas da identidade nacional. De acordo com Ventura (2000), eles passaram por Juiz de Fora e Barbacena, na Zona da Mata mineira, e chegaram a São João Del Rei. Da Sexta-feira da Paixão até o Domingo de Páscoa, os modernistas ficaram em Tiradentes. Depois foram a Belo Horizonte e localidades próximas, até rumar para Ouro Preto e Mariana. Na sequência foram para Congonhas, de onde retornaram para São Paulo, dias depois. Nessa segunda viagem a Minas, fica constatado que Mário encontrou forte indícios para a consolidação de seu programa estético e sua concepção de Brasil. A caravana modernista reconheceu nas cidades mineiras e em suas manifestações culturais, uma expressão genuinamente brasileira.

A experiência modernista em Belo Horizonte também se fez potente. A cidade foi projetada pelo engenheiro Aarão Reis e foi oficialmente fundada em 1897, com o objetivo de tornar-se a capital de Minas Gerais, por Ouro Preto não ter como se expandir territorialmente de forma viável ao desenvolvimento urbano. Com isso, Belo Horizonte surgiu já com um projeto urbanístico planejado e com um ambiente propício ao desenvolvimento cultural.

A cidade planejada era vista como símbolo da modernidade e recebeu jovens de todo o estado de Minas Gerais, em busca das oportunidades acadêmicas, de uma vida social e cultural. [...] É a cidade que se aglutina, no início da década de 1920, tendo na rua da Bahia seu principal ponto de encontro, com múltiplas manifestações de intelectuais, como Cyro dos Anjos, Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo de Melo Franco, Abgar Renault, Milton Campos, Mário Casasanta, Gustavo Capanema, Francisco Campos, Juscelino Kubitschek e vários outros nos logradouros públicos, na imprensa recém-formada, produzindo textos, discutindo as expressões culturais em meio ao conflito entre a tradição e as mudanças centradas na velocidade do novo espaço urbano em transformação no cotidiano (Bittencourt, 2022, p. 58).

Em relação às principais publicações produzidas nesse período, é importante destacar que em 1922 foi lançada a revista Klaxon como consequência da Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo e em 1924, a revista Estética no Rio de Janeiro. O intercâmbio com os demais modernistas fez surgir em Belo Horizonte A Revista, em 1925, e a Leite Criolo, em 1929, que segundo Bittencourt (2022), demonstrava

preocupação dirigida à recuperação do valor da cultura negra para a formação da cultura e da raça brasileira. Em 1927, surge a revista Verde, em Cataguases, e só em 1928 foi publicado o Manifesto Antropofágico, por Oswald de Andrade.

A participação dos mineiros no movimento e suas contribuições em nível nacional são relevantes e é preciso dar visibilidade ao núcleo modernista formado, principalmente em Belo Horizonte e Cataguases. Conforme defendido por Bittencourt (2022), não podemos esquecer as iniciativas pioneiras que aconteceram em outras localidades do Estado.

Electrica, pouco antes do surgimento da revista Verde, nasceu em Itanhandu, no sul de Minas Gerais, uma pequena cidade, tendo sido a revista modernista de maior longevidade no país. Teve como colaboradores Carlos Drummond de Andrade, Ribeiro Couto e Pedro Nava, e publicava textos literários, propaganda comercial e de prestação de serviços, sendo dirigida pelo engenheiro e poeta Heitor Alves. No mesmo período, saiu a revista modernista Montanha em Ubá, com a direção de Martins de Oliveira, Leocádio Godinho, Ari Gonçalves, Venâncio Barbosa, Assis Rodrigues, Alcino Duque e Azevedo Correia Filho, talentosos pesquisadores (Bittencourt, 2022, p. 75).

Conhecendo o contexto modernista da década de 1920, em Minas Gerais, temos mais clareza sobre as contribuições dos mineiros para o movimento. No próximo tópico, apresentamos um modesto apanhado do que acontecia em Cataguases neste mesmo período nas artes plásticas, na arquitetura, na literatura dos Verdes e no cinema de Humberto Mauro.

3. Tendências modernistas cataguasenses

Localizada a 303 quilômetros de Belo Horizonte, a 258 do Rio de Janeiro, a 576 de São Paulo e a 1.259 da capital do Brasil, Cataguases possui hoje população estimada de 75.942 habitantes (IBGE, 2021). Típica cidade do interior se destaca especialmente pelas atividades desenvolvidas no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, mas também por ações em prol de diferentes vertentes culturais promovidas por empresas locais, via leis de incentivo à cultura.

A gênese de tais políticas foi marcada entre os anos 1920 e 1950, quando se formou em Cataguases um movimento de caráter modernista, financiado em grande parte por industriários. As ações desenvolvidas neste período contribuíram, segundo Carlile e Cruz (2006), para a construção de um “mito” que faz da cidade referência nacional em cultura e arte. Tal ideia é constantemente exaltada em poesias, artigos científicos e jornalísticos, debates acadêmicos e em conversas com amigos nas ruas e bares da cidade. Para Werneck (2006), desde os anos de 1940, a cidade passou a

“respirar o moderno” por todas as suas ruas, nos prédios, esculturas e monumentos: “tudo, quase tudo hoje tombado nessa cidade que é um monumento vivo do modernismo no interior do país” (Werneck, 2006, p. 113). Reforça ainda, que “Cataguases é modernista por (e) vocação. É literatura (moderna) cinema (moderno) desde os primeiros tempos do século 20” (*ibidem*, p. 117), destacando assim o ideário de cidade moderna, progressista, pulsante, extremamente cultural e artística.

Não é errado afirmar que o cinema, a literatura e o modernismo surgiram juntos em Cataguases nas primeiras décadas século XX, quando a cidade se desenvolveu nos âmbitos urbanos e industriais. Na literatura, o destaque modernista foi dado à Revista Verde, fruto de movimento que surgiu em Cataguases no ano 1927, regido por nove jovens escritores ligados à elite cultural da cidade, a saber: Enrique de Resende, Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Guilhermino César, Cristóforo Fonte-Boa, Oswaldo Abrita, Martins Mendes, Camilo Soares e Francisco Inácio Peixoto. De acordo com estudos de Sant’Ana (2008), os rapazes tiveram contato com as novas ideias acerca da literatura e das artes, por meio de jornais e revistas que a cidade recebia, do Ginásio de Cataguases e seu Grêmio Literário e dos livros que recebiam de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, todos tiveram acesso às primeiras obras modernistas, sem atraso, no ano de sua publicação.

A revista, apesar de ter lançado apenas seis números, “não se limitou a ser uma desconhecida revista do interior. Alçou voos maiores, buscou e recebeu colaboração de escritores já famosos do Rio, de São Paulo, de Belo Horizonte, e até do exterior” (Sant’Ana, 2008, p. 36).

Sant’Ana destaca ainda que a

[...] Verde foi não apenas uma revista literária de repercussão nacional e internacional, mas também um movimento literário. Um movimento modernista em uma cidadezinha do interior mineiro, onde se discutiam as mais novas ideias que circulavam nas capitais brasileiras, se mantinha intensa correspondência com vários escritores brasileiros e se criou, além da revista, uma editora [...] (2008, p. 37).

Na perspectiva de Ruffato (2022), a Verde foi também um dos mais importantes meios de divulgação das ideias modernistas difundidas pelo Brasil, naquele momento. Para esse autor, a iniciativa dos jovens mineiros em seu Manifesto do Grupo Verde, publicado no terceiro volume, cumpre a função de explicitar algumas das orientações seguidas pelos seus membros, entre as quais: “não temos ligação de espécie nenhuma com o estilo e o modo literário de outras rodas”; “trabalhamos independentemente de qualquer outro grupo literário”; e “temos perfeitamente focalizada a linha divisória que nos separa dos demais modernistas brasileiros e estrangeiros” (Resende *et al.*, 1927).

O Movimento Verde deu nome à revista que, apesar de ter durado pouco mais de dois anos, teve muita repercussão e entrou para a história do modernismo

brasileiro. Foi extinta no mesmo período que o Ciclo de Cinema de Cataguases, uma das primeiras iniciativas institucionais de produção cinematográfica no Brasil, que impactou a constituição das bases originais do cinema nacional, não somente por instituir certo modo de fazer cinema, mas também por criar formas de reunir pessoas, de diferentes origens, interesses e perspectivas, em torno da atividade de criação e difusão de obras cinematográficas.

Liderado por Humberto Mauro, teve início com a produção de seu primeiro longa, *Na Primavera da Vida* (1926) e fim com *Sangue Mineiro* (1929), quando o cineasta deixa Cataguases com destino ao Rio de Janeiro a convite de Adhemar Gonzaga, diretor da recém-lançada revista carioca Cinearte, dedicada quase que exclusivamente ao cinema. Lá produziu centenas de filmes entre curtas e longas, ficção e documentários, estes últimos em sua maioria no período em que trabalhou no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince).

Estudiosos e admiradores de sua obra (Schwarzman, 2004, p. 310; Rocha, 1963, pp. 49-50) o consideram o mais nacionalista dos cineastas brasileiros e o principal antecessor do que passamos a conhecer como cinema moderno a partir do Cinema Novo brasileiro³. O cinema modernista chega com o Cinema Novo e Humberto Mauro, como bem observou Rocha (1963), já fazia uso do que era produzido na Europa e nos Estados Unidos, deglutia e regurgitava um cinema genuinamente nacional, mesmo sem ter consciência disso. Ainda assim, nos tempos áureos da Verde e do Ciclo de Cinema de Cataguases, Humberto Mauro não se considerava como tal.

Mesmo quando, anos depois, o próprio Humberto Mauro e as duas principais figuras da Revista Verde, Rosário Fusco e Henrique de Resende, costumavam associar os dois movimentos (Abreu, 2020), o que realmente ocorreu é que ambos não realizaram efetivas contribuições e entrelaçamentos entre as atividades relacionadas ao cinema e/ou à literatura na cidade. Como explicado por Gomes (1974),

Os modernistas de Cataguases como os de todo o Brasil, talvez com as únicas exceções de Mário de Andrade e Menotti Del Pichia, ignoraram o cinema nacional, ao mesmo tempo que os cineastas brasileiros daquele tempo, excetuando Mário Peixoto – também poeta moderno – não sabiam sequer que o Modernismo existia. “Eles não se interessavam e não entendiam nada de cinema”, desabafou com desdém Humberto Mauro a propósito de seus amigos de Verde. Se lembrarmos que Humberto Mauro era conservador também em literatura – ele só não o

³ Movimento liderado por Glauber Rocha, que reunia jovens diretores em torno da ideia de que o cinema deveria assumir uma posição transformadora da realidade e para isso precisaria adotar uma estética revolucionária. Defendia um cinema nacional autêntico, marcado pela realização autoral, envolvido com temáticas sociais relevantes e com potencialidade criativa na linguagem cinematográfica.

foi em mecânica e, a partir daí, em cinema – fica bem resumido o diálogo, ou a sua ausência, entre os intelectuais modernos e o cinema na Cataguases dos fins da década de vinte (p. 173).

Entre os rapazes da Revista Verde, há que se destacar a ação de Francisco Inácio Peixoto também para a arquitetura modernista presente na cidade. Segundo Olivieri (2008) o escritor, por acreditar na educação, construiu o Colégio Cataguases, com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, painel de pastilhas de Paulo Werneck e mobiliário de Joaquim Tenreiro. Lá estudaram nomes de destaque nacional como os músicos Chico Buarque e Dori Caymmi e o fotógrafo Pedro Moraes. Com o passar dos anos, o colégio se expandiu e se tornou público, o que para a autora, sacrificou sua qualidade.

O colégio foi o marco inicial da arquitetura modernista na cidade. Pessoas com “[...] maior poder aquisitivo interessaram-se em adquirir acervos modernos, iniciando coleções que contribuíram para o enriquecimento cultural do município mineiro” (Olivieri, 2008, p. 26). Cataguases criou um grande acervo arquitetônico e artístico sob a tutela do Verde mais endinheirado. Para citarmos apenas alguns, destacamos a construção da Igreja Matriz de Santa Rita de Cássia, projetada por Edgar Guimarães, com painel de Djanira; do Hotel Cataguases, obra de Aldary Toledo, com esculturas de Jan Zach e jardins de Burle Marx, que também cuidou do paisagismo do Colégio Cataguases e outros pontos da cidade; do monumento a José Inácio Peixoto, irmão de Francisco Inácio Peixoto, com painel de azulejos, de Cândido Portinari; e da escultura A Família, de Bruno Giorgi.

Os frutos desse período modernista na cidade, talvez possam estar sendo colhidos por meio das produções resultantes de processos antropofágicos realizadas no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais. Para ilustrar tal hipótese, trazemos a seguir uma breve discussão sobre dois filmes realizados sob sua tutela.

4. Antropofagias Audiovisuais

João Melo, durante conferência *online* intitulada Antropofagia e Apropriação Cultural, realizada no lançamento do projeto ALMA (Antropologia, Literatura, Modernismo e Audiovisual) posteriormente publicada no Jornal Rascunho, sugere uma “possível relação entre antropofagia, no sentido simbólico-cultural e, concomitantemente, político que lhe atribuiu Oswald de Andrade no seu Manifesto Antropófago (1928), e um tema da contemporaneidade: a apropriação cultural” (Melo, 2022, s.p.).

Apoia-se no conceito de Rodney William, para quem apropriação cultural é “um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos” (William, 2019, p. 19) para assinalar o esforço do antropólogo por

manter a discussão no plano intelectual e no nível estrutural, quando afirma que a natureza problemática da apropriação da cultura de outrem resulta do facto de que, em regra, os grupos dominantes apropriam-se dos símbolos e manifestações culturais dos grupos subalternos sem o devido reconhecimento e mantendo estes últimos numa situação de inferioridade (Melo, 2022, s.p.).

Para Melo (2022), as trocas possuem mão dupla pelo fato de os grupos dominantes tenderem a se apropriar das culturas subalternas, mas estas também tomam para si elementos culturais dos primeiros. Esclarece que não se trata da “assimilação cultural imposta pelos grupos dominantes aos grupos dominados, mas à apropriação natural ou mesmo deliberada, como parte da sua estratégia de luta, de elementos culturais dos primeiros por parte dos segundos”.

Em certo momento de sua fala/texto, o professor indaga se a antropofagia seria uma modalidade de apropriação cultural, para em seguida dizer não ter dúvidas de que sim, lembrando Oswald de Andrade em seu manifesto quando diz: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1928, p. 3).

Acompanhando a perspectiva dos especialistas, trazemos neste tópico reflexões a partir de dois filmes rodados no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais: *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (José Barahona, 2015) e *As Órfãs da Rainha* (Elza Cataldo, 2023). Fizemos isso a partir das influências que as produções modernas possam ter sofrido pelas trocas culturais entre Brasil e Portugal e também por influências relacionais e intergeracionais herdadas do Ciclo de Cinema de Cataguases, contemporâneo ao surgimento do Modernismo no Brasil.

Antes de tratar dos filmes, porém, é preciso esclarecer que características do Ciclo de Cinema de Cataguases, início do século XX, foram deglutidas pelo Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, quase 100 anos depois.

César Piva, diretor-presidente da Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, defende que o ambiente de Cataguases é muito interessante e diferente, e carrega o “peso” de um modernismo interiorano e do cinema local. Esses elementos foram levados em conta pelas novas gerações, na criação do Polo Audiovisual, que reuniu pessoas engajadas na causa da cultura, dessa vez lideradas por uma mulher, Mônica Botelho. Retomando o legado de Humberto Mauro e do Ciclo de filmes local, identificaram o cinema, expandido com tecnologias digitais, e a formação para o cinema como polo em torno do qual seria possível reinventar a vida econômica da cidade. (Abreu, Gusmão e Duarte, 2021).

Mônica Botelho teve participação decisiva na criação da rede de relações de aprendizados contemporâneos. Uma rede mais profissional, com formação especializada e com o mesmo ancoramento na cultura local, deu forma empresarial à artesanaria cinematográfica do Ciclo e Cataguases. Para Abreu, Gusmão e Duarte (2021),

a trajetória de Mauro deixou marcas na cidade, o que reeditou, recentemente, sua relação com o cinema, também como atividade econômica, com a criação de um Polo Audiovisual. Herdeiro político de um dos primeiros ciclos regionais de produção de filmes do país, o Polo renova o que agora se apresenta como uma vocação cultural da cidade: a produção de narrativas em imagens sobre o Brasil (p. 487).

As duas produções que discutimos neste texto são bons exemplares dessas narrativas. Foram realizadas na região do Polo em um cenário onde as políticas de incentivo ao audiovisual, financeira e formativa, se fazem presentes. Tudo isso, fruto de redes relacionais e intergeracionais criadas e fortalecidas ao longo dos anos em um processo que tem o cinema e o audiovisual, como eixo central. Mas também por personagens contemporâneos (diretores, produtores, artistas, gestores culturais, empresários, técnicos e demais envolvidos com as produções realizadas no Polo Audiovisual) terem deglutido e regurgitado o que foi feito por Mauro e seus companheiros de cinema na década de 1920. E é por ambos os filmes terem suas narrativas entrelaçadas no contexto luso-brasileiro, mesmo que em diferentes espaços de tempo e contextos, que contribuíram para pensarmos como a apropriação cultural se deu/dá entre Brasil e Portugal em seus enredos. O que tem de antropofágico nessas produções? É essa a questão que nos instiga.

Lisboa, Cataguases e cidades da região da Zona da Mata de Minas Gerais ofereceram suas ruas, praças, prédios, montanhas, árvores, rios, mares, animais, moradores, sons, luzes, cores e o que mais foi necessário para compor ambos os filmes, sejam eles reais ou fictícios. Em *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2015), longa baseado no romance homônimo de Luiz Ruffato, a história tem início em Cataguases, no ano de 2005 e desfecho em Lisboa, quando Sérgio, jovem de origem humilde, emigra para essa cidade, depois de um casamento frustrado, que o faz perder o emprego e o contato com o filho, em busca de melhores condições de vida. Em *As Órfãs da Rainha* (2023), três irmãs judias criadas como católicas, sob a proteção da Rainha de Portugal, após a morte dos pais na fogueira da Inquisição, são enviadas, no final do século XVI, para a colônia brasileira com a ordem de se casarem. Elas tentam se adaptar a diversidade e precariedade do Novo Mundo, ignorando a própria origem cristã-nova.

Em ambos os filmes, os enredos e as personagens têm a expectativa de uma nova vida. Seja na perspectiva da rainha, que vê no casamento e consequente povoamento da colônia um futuro “digno” para as órfãs, seja na esperança de Sérgio em poder no país do antigo colonizador, ter melhores condições de trabalho, maior remuneração e a partir daí, fazer economias para voltar à terra natal e viver de rendimentos.

Os problemas que Sérgio enfrentou em Cataguases foram potencializados em Lisboa. Além de só ter conseguido trabalho com baixa remuneração, como

no Brasil, voltou a consumir álcool e a fumar, vícios que havia deixado antes de embarcar para Portugal. Os problemas amorosos foram agravados pelo envolvimento com a prostituição e encontrou dificuldades com a própria língua, com o clima e com o preconceito por ser brasileiro. Seus sonhos foram confrontados com a dura realidade da imigração. O dia-a-dia, o submundo e as diferenças culturais revelaram um lugar diferente daquele com que sonhara.

Para as órfãs da rainha que fizeram o caminho inverso, na perspectiva do colonizador, o desfecho foi também cruel. Além dos problemas de adaptação com os diferentes costumes, com o clima, dos perigos naturais em uma terra desconhecida, a presença de um inquisidor vindo ao Brasil espalhando terror e desconfiança entre os habitantes da colônia fez com que as três irmãs fossem denunciadas por seus hábitos domésticos, impregnados de indícios da religião judaica e, diante da ameaça do Santo Ofício e da descoberta da origem religiosa, passaram por situações dramáticas de muito sofrimento.

O roteiro do filme *As Órfãs da Rainha* (2023) é resultado da transposição de anos de pesquisa acerca da formação da sociedade brasileira neste período, e foi apresentado como uma ficção baseada em fatos reais. O enredo nos permite discutir sobre temas pouco debatidos no Brasil: a intolerância religiosa trazida pela inquisição portuguesa ao país, a violência contra as mulheres, importada do Velho Mundo, e sobre como o Brasil e os indígenas eram imaginados além-mar.

Os aspectos formais do filme demonstram a ousadia da diretora Elza Cataldo em produzir um filme de época que retrata os desafios de mulheres com questões que estão enraizadas desde o século XVI em nossa cultura. Para dar vida a essas relações, foi construída uma vila cenográfica na cidade de Tocantins (63km de Cataguases) o que reforça seu caráter antropofágico ao transformar este local no Recôncavo Baiano. O rigor com as etapas e necessidades do filme perduraram de forma persistente até a pós-produção, que se valeu do uso de animações gráficas e efeitos especiais em 3D, inspirados nas pinturas e desenhos dos primeiros aventureiros que estiveram no Brasil, como Hans Staden, assim como do universo dos bestiários medievais. Dessa forma, podemos ver em *As Órfãs da Rainha* (2023) uma maneira feminina e brasileira de trazer à tona um tema importante atrelado à vocação de se fazer cinema no interior de Minas Gerais.

O audiovisual hoje seja no cinema, clipes e na própria internet tem o significado da literatura, da música das artes plásticas da semana de 1922. A antropofagia dos filmes sobre os quais refletimos está no empoderamento regional quando se valoriza o trabalho daqueles que vivem onde são gravados os filmes, no registro da história das pessoas mais pobres, na representação das classes populares, no que é produzido por mulheres e com mulheres e no compartilhamento de saberes, histórias, técnicas, desejos e afetos entre portugueses e brasileiros. O importante é deglutir e não excluir o que vem de fora, das margens, do Outro.

5. Considerações finais

Entendemos o Modernismo como o conjunto de movimentos culturais que permearam as artes e o design na primeira metade do século XX. No Brasil ele teve como ato fundador a Semana de Arte Moderna, que significou uma mudança de paradigma nas artes plásticas, na literatura e na música, ao inaugurar maneiras ousadas de expressões artísticas livres das amarras estéticas da época. E justamente por ser anticonvencional, irreverente e criativa ela teve um impacto que reverbera até os dias de hoje, quando o espírito modernista ainda nos inspira a propor perspectivas inusitadas e novos olhares sobre velhas questões, como no caso do Projeto Alma. Podemos dizer que deglutimos o que foi realizado na Semana de 1922, e especialmente na Cataguases da década de 1920, para em 2022 regurgitarmos impressões do que foi e do que é o Modernismo hoje, em nosso caso, exemplificados pelos dois filmes produzidos no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, com contribuições luso-brasileiras.

O festival modernista brasileiro de São Paulo não foi uma unanimidade e acabou recebendo mais vaias do que aplausos. Muitos nomes e temas ficaram de fora. A Semana de 1922 ignorou o teatro, a fotografia e o cinema, mesmo que essas expressões artísticas já estivessem entre as linguagens mais contemporâneas e revolucionárias daquele período. Quanto ao gênero, a seleção dos artistas foi extremamente desigual. Na exposição artística havia dez homens e duas mulheres, Anita Malfatti e Zina Aita. No palco, onde eram apresentadas as músicas, palestras e leituras, estavam doze homens e duas mulheres: a pianista Guiomar Novaes e a dançarina Yvonne Daumerie. A essas ausências é importante acrescentar o ingrediente popular tanto nas artes plásticas, quanto nas letras. Na busca pelas raízes nativistas que estava presente basicamente na música de Villa-Lobos, os modernistas não incorporaram a matéria prima do repertório negro, que era riquíssimo.

O que temos hoje em Cataguases, na Zona da Mata mineira, em Minas Gerais e nas suas produções audiovisuais é a representatividade feminina, seja em cena ou nos bastidores, as dores e as delícias vividas pelas pessoas que antes não tinham suas histórias contadas e representadas, além de uma forte conexão com livros consagrados e adaptados para a linguagem cinematográfica. Diretores(a) e produtores(a)s de ambos os filmes estudados, reforçam a necessidade de cada vez mais se contar histórias através de filmes históricos e/ou que retratem a realidade brasileira. Na visão dele(a)s, o Brasil possui uma diversidade cultural enorme que reflete a existência de diferentes identidades e consequentemente, visões de mundo que permitem a identificação de cada um com todo esse universo.

Enquanto escrevemos este texto, vivenciamos um Brasil pós-pandemia, com um novo governo que derrotou a extrema-direita, e que com isso, permite a retomada das políticas públicas e as atividades da economia criativa. No atual contexto

do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, esperamos em um ambiente favorável ao audiovisual, que vai desde o cinema de ação ao vivo, histórico, documental ou ficcional, até a animação que como nenhuma outra técnica, torna possível a criação de novos mundos, fundamentados em nossas raízes e que permitam ampliar o jeito brasileiro de se realizar e de se reconectar com o Pindorama.⁴

Buscamos neste texto promover reflexões sobre as relações entre o que se realiza hoje e o que foi produzido pelos Verdes, que se posicionavam radicalmente avessos ao estrangeirismo e ao que “cheirasse a velho” e por um Mauro mais comedido ao defender que sua mineiridade, brasilidade e universalidade podiam caminhar juntas. Tentamos ainda, promover um diálogo sobre as influências que os dois filmes contemporâneos possam ter sofrido pelas trocas culturais entre Brasil e Portugal. Nossa constatação foi a de que a admiração mútua e feroz que nos liga histórica, política e culturalmente deixou rastros seguidos pelos cineastas e literatos, o que vem reverberando em grandes produções audiovisuais.

Referências bibliográficas

1. Abreu, A. V. T. (2020). *Cinema e memória em Cataguases: De Humberto Mauro ao Polo Audiovisual*. Brazil Publishing.
2. Abreu, A. V. T., Gusmão, M. de C. S., & Duarte, R. M. (2021). Narrativas sobre Mauro: Vozes/intérpretes do legado do cineasta ao cinema brasileiro. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, 6(18), 470-489. <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2021.v6.n18.p470-489>
3. Amaral, A. (1976). *Artes plásticas na Semana de 22: Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. Perspectiva.
4. Andrade, L. T. de (2004). *A Belo Horizonte dos modernistas*. Ed. PUC-MG.
5. Andrade, O. (1928). Manifesto antropofágico. *Revista de Antropofagia*, 1.
6. Bittencourt, E. (2022). *A vanguarda – Percurso modernista*. APPA.MG.
7. Carlile, L. J., & Cruz, I. M. N. F. da (2006). Do óleo das telas ao óleo das máquinas: Novas considerações acerca da vocação cultural de Cataguases. In C. Lanzieri Júnior & I. Frade (Orgs.), *Muitas Cataguases: Novos olhares acerca da história regional* (pp. 81–94). Editar.
8. Gomes, P. E. S. (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Perspectiva – Universidade de São Paulo.
9. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE]. (2021). *Cidades – Cataguases – Panorama*. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/cataguases/panorama>
10. Melo, J. (2022, 11 de abril). Antropofagia e apropriação cultural. *Jornal Rascunho*. <https://rascunho.com.br/liberado/antropofagia-e-apropriacao-cultural/>
11. Mota, R. (2010). Roteiros do cinema e do modernismo brasileiro. *Contemporanea*, 8(2), 1-10. <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v8i2.4800>
12. Natal, C. M. (2016). A vanguarda tropical de Mário de Andrade. *Anais do Museu Paulista*, 24(2), 161-186. <https://doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0205>

⁴ Primeiro nome que os índios de fala Tupi se referiam a esta terra chamada Brasil.

13. Olivieri, A. L. A. (2008). Incursões na biblioteca de Francisco Inácio Peixoto. In L. Ruffato (Org.), *O Movimento Verde da literatura modernista*. Instituto Francisca de Souza Peixoto.
14. Resende, H., et al. (1927). Manifesto do Grupo Verde. *Revista Verde*, 3. Cataguases.
15. Sant'Ana, R. M. T. (2008). *O Movimento Modernista Verde, Cataguases – MG: 1927-1929*. Instituto Francisca de Souza Peixoto.
16. William, R. (2019). *Apropriação cultural*. Pólen Livros.
17. 1922: Os cem anos da Semana de Arte Moderna. (2022, 11 de fevereiro). *Jornal da USP*. <https://jornal.usp.br/cultura/especial-cem-anos-da-semana-de-arte-moderna/>

Referências filmográficas

18. Barahona, J. (2015). *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* [Filme]. David & Golias/Refinaria Filmes/Mutuca Filmes.
19. Cataldo, E. (2023). *As Órfãs da Rainha* [Filme]. Persona Filmes.
20. Mauro, A. D. (2018). *Humberto Mauro* [Filme]. Canal Brasil e DiMauro Filmes.
21. Mauro, H. (1926). *Na Primavera da Vida* [Filme]. Phebo Sul América Filmes.
22. Mauro, H. (1929). *Sangue Mineiro* [Filme]. Phebo Brasil Film.

A contribuição do movimento modernista para a divulgação do romanceiro no Brasil¹

Bruno de Carvalho Belmonte

Resumo

O Modernismo surge em São Paulo nos anos 1920 propondo uma redescoberta do Brasil, principalmente no que se refere ao aspecto cultural. Sob a égide de Mário de Andrade, contribuiu para uma renovação do folclore nacional nos aspectos teórico, institucional e técnico, viabilizando expedições de registo da tradição oral, onde se possibilitou observar o fenómeno da incorporação do romanceiro tradicional em folguedos populares do Brasil.

Palavras-Chave

Modernismo · Romanceiro Ibérico · Mário de Andrade · Folclorismo

¹ Este trabalho é fruto da investigação desenvolvida no âmbito da bolsa de doutoramento UI/BD/150775/2020 da FCT e do Fundo Social Europeu, através do Programa Operacional Regional do Norte (NORTE 2020), Programa Operacional Regional do Centro (Centro 2020) e do Programa Operacional Regional do Alentejo (Alentejo 2020).

Abstract

The Modernist movement emerged in São Paulo in the 1920s, proposing a rediscovery of Brazil, especially regarding the cultural scene. Fostered by Mário de Andrade, the movement contributed to a renewal of the national folklore concerning its theoretical, institutional, and technical aspects. In addition, it promoted expeditions devoted to the documentation of oral traditions. Due to this activity, it is possible to observe the phenomenon of merging the Iberian folk balladry among popular revelries in Brazil.

Keywords

Brazilian Modernism · Traditional balladry · Mário de Andrade · Folklorism

Introdução

A urbanização e industrialização dos anos 1920 marcam um momento de efervescência social, política e cultural no Brasil, notado acentuadamente na cidade de São Paulo. O Modernismo surge, então, propondo uma redescoberta do Brasil e a definição, de uma vez por todas, da identidade nacional do seu povo, visto que, frente a este processo de renovações técnico-urbanas advindas da modernidade, arriscava-se a perda de raízes culturais preciosas e ainda pouco conhecidas. “Os modernistas brasileiros, dessa maneira, apresentavam-se como condutores legítimos da cultura nacional, onde a nação atuaria como fonte de harmonia universal” (Batista, 2016, p.11).

Esta nova mentalidade conclamada se daria notar nas mais distintas expressões culturais, mais especificamente na pintura, com Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973), e na literatura, com Menotti Del Picchia (1892-1988), Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945)². Mário de Andrade, além da literatura, expande aos estudos sociais, dedicando-se à cultura popular e contribuindo para o alargamento dos estudos folclóricos e da etnografia. Suas inovações teóricas e técnicas influenciaram ativamente o trabalho de edição da literatura de tradição oral no país, dentre elas o romanceiro tradicional³, ao qual pretendemos dar maior destaque.

² Os artistas citados são considerados os expoentes modernistas, comumente referidos por Grupo dos Cinco.

³ O romanceiro é um gênero poético de origem ibérica, que foi bastante popular entre os séculos XV e XVI e seguiu sendo transmitido pelas gerações através da oralidade. Apesar do declínio de popularidade, ainda podem ser encontrados romances nas partes do mundo em que se falam línguas peninsulares.

A edição e o estudo do romanceliro iniciam-se em Portugal no século XIX, com Almeida Garrett (1799-1854), ícone do Romantismo português. Seu trabalho editorial teria impacto no Brasil, na década de 1870, onde a recolha e edição de romances têm início com Celso de Magalhães (1849-1879) e Sílvio Romero (1851-1914), ao fim do Romantismo. Assim, inicialmente, o paradigma editorial brasileiro desenvolve-se sob uma miscelânea de ideias positivo-cientificistas e teorias raciais, que buscavam estabelecer fundamentos do fenómeno nacional.

À entrada do século XX, com o declínio da hegemonia positivista, nos estudos folclóricos predominam trabalhos de coleta, “de feito irregular e puramente descritivos” (Fernandes, 1994, pp.151-152). São deste momento as edições de romances feitas através dos estudos *Cancioneiro do Norte* (1903), de Rodrigues de Carvalho, *Contribuição do folk-lore brasileiro* para a biblioteca infantil (1907), de Alexina Pinto (1907), *Folk-lore pernambucano* (1908), de Francisco Pereira da Costa, entre outros (Belmonte, 2020). A geração seguinte, representada por nomes como Gustavo Barroso, Luís da Câmara Cascudo, Amadeu Amaral e Renato de Almeida, valendo-se de mais recursos teóricos, pôde encetar um processo de aprofundamento das investigações e delimitação do campo dos estudos folclóricos. Segundo o sociólogo Florestan Fernandes (1994), neste momento, “mais do que qualquer outro, Mário de Andrade caracteriza-se como um autêntico pioneiro, consciente de suas responsabilidades e de suas limitações” (p. 152).

Pretendemos, com este trabalho, compreender de que maneira o movimento modernista, aqui representado pelo pensamento e obra de Mário de Andrade, contribuiu para uma renovação dos estudos culturais e da produção científica no Brasil, e, por sua vez, como este novo paradigma influenciou a edição do romanceliro tradicional a cargo de investigadores brasileiros a partir da década de 1920.

O Movimento Modernista e Mário de Andrade

Os escritores modernistas eram quase todos originários de antigas famílias dirigentes e abastadas advindas da oligarquia cafeeira paulista, ao passo que Mário de Andrade é considerado o protótipo do “primo pobre”⁴. Ele é, por exemplo, o único escritor modernista que não frequentou o curso de Direito. Assim, chega a exercer uma liderança no campo intelectual, mas transitando por vias diversas “que lhe propiciaram, de um lado, seus amplos investimentos em capital cultural e, de

⁴ Conceito de Sérgio Miceli (1979), se configura como o oposto do “homem sem profissão” (p. 27), atribuído ao colega modernista Oswald de Andrade, que alçou à vanguarda literária às custas de uma fortuna familiar, enquanto Mário possuía um escasso capital social advindo da família materna.

outro, a expansão das instituições culturais da oligarquia” (Miceli, 1979, p. 25). Deste modo, por não compor de forma ortodoxa o *corpus* oligarca da elite intelectual, Mário de Andrade pôde se desvencilhar de um trabalho com compromisso político⁵ e desenvolver uma competência cultural polivalente.

Neste contexto de industrialização, da robusta migração de europeus e do aumento do contingente das classes operárias em São Paulo, o Modernismo consolida-se, em fevereiro de 1922, com a *Semana de Arte Moderna*, esta “constituiu-se como um marco simbólico de um grupo que já bem articulado se postulou como inaugurador de uma nova civilização” (Batista, 2016, p. 67). Os intelectuais modernistas entendiam que frente a este processo, havia uma necessidade de compreender a autenticidade da cultura nacional, sob um risco de uma perda irremediável, e isso deveria se dar de uma maneira autêntica, se desligando do positivismo e do evolucionismo importados da Europa. “O modernismo pretendia se livrar dos ‘excessos’ de todos esses ‘ismos imitadores e provincianos’” (Daufenback, 2008, p. 57).

Porém, ainda que se tenha, no imaginário popular, a ideia de que o Modernismo rompeu peremptoriamente com as ideias e tradições anteriores, a verdade é que, ainda que não declarada, há uma forte influência do Romantismo do século XIX. Ora, “em ambos, Romantismo e Modernismo, o programa principal era de ‘redescobrir o país’” (Hardman, 1992, p. 289). Esta influência é notada nas concepções de Mário de Andrade.

As bases do pensamento de Mário de Andrade

Principalmente nos anos 20, suas opiniões foram fortemente embasadas na tradição romântica alemã, de Herder, Spengler e Keyserling. “Mário herda noções decisivas em sua obra como a relação entre cultura e meio Geográfico, binômio cultura-civilização” (Daufenback, 2008, p. 112), e também postula a língua como expressão maior da nacionalidade. O autor se utiliza destas noções para elaborar um pensamento dialético acerca da cultura popular e erudita, no qual “a arte erudita deve realizar-se na e através da arte popular – e a antítese, no caso a arte popular cede o lugar a uma terceira forma de arte que [...] chama-se ainda arte erudita, mas que é uma coisa nova, mais essencial e mais expressiva” (Andrade *apud* Fernandes, 1994, p. 146-147). Ou seja, para se realizar uma produção alegadamente erudita, Andrade transpõe as fronteiras com a cultura popular, e busca no cotidiano deste segmento social a nacionalidade que ela manifesta (Daufenback, 2008). Isto permite-nos inferir que o que o leva a desenvolver suas pesquisas folclóricas é a crença

⁵ Mário de Andrade chega a se definir, neste momento, como absenteísta – não somente apartidário, mas também apolítico (Miceli, 1979).

que estas serviriam de subsídio para a sua produção poético-literária. “A princípio, Mário de Andrade pensava que os elementos folclóricos passavam sempre do plano folclórico para o plano da arte erudita. O papel dos artistas eruditos, nos diversos casos de transposição de motivos e técnicas populares, circunscrever-se-ia à reelaboração” (Fernandes, 1994, p. 143).

Seu pensamento acerca da cultura popular se modifica em diversos aspectos entre as décadas de 1920 e 1930, chegando a reconhecer que este sentido da transição de elementos culturais da esfera popular para a erudita não era uma constante, frente a exemplos da tradição oral, como as modinhas e os romances. Ainda assim, esta conceção da relação dialética entre cultura popular e erudita permeou, mais ou menos acentuadamente, todo o seu trabalho (Fernandes, 1994).

Sua contribuição teórica

A produção cultural vigente seguia o modelo de Sívio Romero (1851-1914), e, ainda que o Modernismo propusesse uma rutura conceitual, Mário de Andrade reconhecia a importância de sua obra, e ainda guardava algumas semelhanças com o seu pensamento⁶. Nomeadamente na influência de Herder, na formação de uma cultura autêntica com bases no universo popular (Daufenback, 2008), e na importância da língua portuguesa como base da literatura brasileira⁷.

A princípio, Andrade declara não querer fazer uma ciência do folclore, mas realizar um trabalho de coleta, com intenção de exercer uma “livre criação sobre os dados folclóricos advindos de sua verve literária” (Daufenback, 2008, pp. 52-53), e a alguma recusa de adotar teorias estrangeiras. Outra discordância se dá ao evocar uma representação mais abrangente da cultura brasileira: seja na esfera geográfica – afinal, em sua obra *Cantos populares do Brasil* (1883) Romero somente realiza pesquisas folclóricas em seis estados do país⁸ –, quanto na esfera étnica – pois Mário de Andrade busca compor um folclore nacional abrangente, e, na “busca por uma totalidade perdida” (conceito herdado do Romantismo alemão), tenta estabelecer uma “totalidade racial” da cultura brasileira (Breuning, 2019, pp. 2317-2318). Então, busca a contribuição da cultura negra⁹ e indígena, ao passo que Romero,

⁶ “Romero, ‘apesar de alma odienta’, foi capaz de descobrir alguma coisa em suas “generalizações excessivas” (Andrade *apud* Daufenback, 2008, p. 52).

⁷ Influência esta que, segundo a autora Vanessa Deufenback (2008), “os modernistas em geral seguirão, apesar de negarem, num primeiro momento, a influência de Romero” (p.51).

⁸ Ceará, Maranhão, Pernambuco, Sergipe, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul (Belmonte, 2021).

⁹ Ainda que não seja nosso enfoque, vale ressaltar o papel importante que Mário de Andrade teve no combate à descriminalização das práticas culturais e religiosas de raiz afro-brasileira.

adepto do Darwinismo Social e da hierarquização das etnias, valorizava a tradição europeia acima das demais (Belmonte, 2021).

Na busca por uma expressão artística nacional, propondo romper com a “linguagem artificial idealizante da oligarquia rural instalada no poder” (Batista, 2016, p. 68), Andrade sai em suas primeiras expedições entre 1927 e 1929, nas regiões do Norte e Nordeste do Brasil¹⁰. E havia urgência, justificada pela “retórica da perda” (Batista, 2016, p. 50), uma vez que se compreendia que o folclore e a cultura tradicionais sobreviviam nas zonas rurais do país, e que a expansão urbana provocaria seu desaparecimento¹¹.

A instabilidade política da década de 1930 influenciou a produção dos intelectuais paulistas, e os modernistas passaram a se dividir entre os que “assumem compromissos institucionais” e aqueles de “pendor autoritário (Faria, 2006, pp. 6-7). Em sua obra, Mário de Andrade exclui alguns resquícios de ufanismo¹² e de exotismo (Daufenback, 2008), buscando um maior rigor científico, sendo “um dos primeiros folcloristas brasileiros a se especializar” (Fernandes, 1994, p. 154). Segundo o próprio, “o folclore ainda não estava encarado, entre nós, na sua integridade. Havia sempre um tal ou qual amadorismo, verificado principalmente na ausência completa de qualquer estudo sobre a nossa cultura material” (Andrade, 2019, p. 25).

Essa mudança em sua abordagem pôde ser exemplificada ao compararmos as revistas que Andrade editou: a *Klaxon* (1922-1923) e a Revista do Arquivo Municipal (1934-2005). “Enquanto a primeira conservava um espírito irreverente da vanguarda, a segunda primava pela seriedade institucional da pesquisa sobre a cultura popular” (Daufenback, 2008, p. 136). Como se faz notar na avaliação do escritor:

“E esta é a situação dos estudos de Folclore no Brasil. Iniciado nas inseguranças metodológicas do século passado, em grande parte ele foi substituído pelo encanto e curiosidade das artes populares e o amadorismo tomou posse dele, fazendo sem nenhum critério colheitas de finalidade antológica, destinadas a mostrar a poesia, o canto, os provérbios e a anedótica populares. É o que prova abundantemente a bibliografia. E com isso o Folclore estava (e por muitas partes ainda está) arriscado a ser compreendido menos como ciência e mais

¹⁰ A primeira das quais contribuiu diretamente para a publicação de sua maior obra, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), um romance em que o protagonista seria um arquétipo de herói mítico tipicamente brasileiro, mesclando lugares, tempos e falares distintos do país.

¹¹ “Dizia Cascudo a Mário em 1925 que ‘o sertão está morrendo engolido pela modernidade’, convidando-o para ‘ver, respirar o Nordeste típico, autêntico e completo’ antes que pudesse desaparecer, numa atitude de exaltação da pureza e do exotismo nordestino” (Batista, 2016, p. 69).

¹² Ainda que a primeira fase seja conhecida por “Virada Nacionalista”, e que esta característica permeie a obra de Andrade, ele nunca decairá para um nacionalismo chauvinista, como ocorre com os “modernistas verde-amarelos” (Faria, 2006, p. 30) Del Picchia, Plínio Salgado e Gustavo Barroso.

como um ramo da literatura, destinado a divertir o público com a criação lírica e os dizeres esquisitos do povo”. (Andrade, 2019, p. 35)

Esta nova postura científica permitiu que se consolidasse outro ponto marcante do contributo de Andrade, o de uma renovação estética. Ele constata que a maior parte da produção folclórica “é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passatempo) que consiste em aproveitar exclusivamente as ‘artes’ folclóricas, no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores” (Andrade, 2019, p. 20). E que o elemento popular não deveria ser modificado ou tolhido para se adequar ao gosto das camadas eruditas, mas que estas reconhecessem a beleza genuína desta cultura: palavras, linguagens, instrumentos e afinações. Assim se daria o “abrasileiramento da literatura e da música brasileiras” (Fernandes, 1994, p. 144).

Sua contribuição para a institucionalização do folclore brasileiro

Em São Paulo, Mário de Andrade manteve alguma proximidade com o Partido Democrático¹³, e dessas reuniões surge, em 1935, o Departamento de Cultura de São Paulo (Batista, 2016), que deveria pesquisar, divulgar e salvaguardar as expressões culturais, aproximando-se da sociologia e da etnografia. Andrade assume a direção do Departamento, desde a fundação até 1938¹⁴. Durante sua gestão, buscou-se unir a antiga demanda da consolidação de uma identidade nacional com a produção científica, definindo o rumo das políticas culturais por todo o país. No mesmo ano de 1935 cria a Discoteca Publica Municipal de São Paulo¹⁵, que passa a ser dirigida por Oneyda Alvarenga (1911-1984). Em 1942¹⁶, o pesquisador descreve seu acervo:

“Na sua coleção de gravações de música popular, a Discoteca possui 1.223 fonogramas, registrados nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Maranhão e Pará, além de centenas de documentos grafados à mão, que incluem mais os estados de Bahia, Ceará, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Mato Grosso. Na discoteca estão representados quase todas as formas e gêneros da canção e da dança folclóricas do Brasil”. (Andrade, 2019, pp. 27-28)

¹³ Dissidência do antigo Partido Republicano Paulista, de oposição ao regime de Getúlio Vargas (1882-1954).

¹⁴ Ano em que é afastado, por divergência de ordem política decorrida da escalada autoritária de Vargas e a consequente instauração do Estado Novo (1937-1945).

¹⁵ Renomeada de Discoteca Oneyda Alvarenga em 1984, hoje seu acervo está acolhido no Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <https://acervoccp.art.br>.

¹⁶ “O Folclore do Brasil”, *apud* Andrade (2019).

Esta posição lhe permitiu aproximar-se de grandes nomes das ciências sociais a fim de fomentar a formação académica. Além de intelectuais brasileiros, como Câmara Cascudo e Manuel Bandeira, contacta também o casal de antropólogos Claude e Dina Lévi-Strauss e o sociólogo Roger Bastide, que compunham a Missão Francesa, grupo que chegara ao Brasil em 1934 para contribuir com o corpo docente da recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo (Batista, 2016). Ainda em 1935, convida Dina Lévi-Strauss para ministrar o curso de Etnografia, criado para capacitar uma nova geração de pesquisadores do folclore. Acerca dessa fase de profissionalização dos estudos folclóricos, Andrade faz uma autocrítica¹⁷:

“[...] sempre me quis considerar amador em folclore. Disso derivará serem muito incompletas as minhas observações tomadas até agora. O facto de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca duma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem [...]. Hoje, que os estudos científicos de folclore se desenvolvem bastante em São Paulo, me arrependo raivosamente da falsa covardia que enfraquece tanto a documentação que recolhi pelo Brasil, mas é tarde”. (Andrade *apud* Daufenbak, 2008, p. 146)

Com o encerramento do curso, é fundada, em novembro de 1936, a Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), idealizada e dirigida por Andrade, que assumiu a presidência da fundação até 1938¹⁸, além de Dina Lévi-Strauss na Secretaria-Geral, e da colaboração de Claude Lévi-Strauss e Arthur Ramos (Batista, 2016). A SEF foi essencial para o aprimoramento técnico na altura, tanto entre pesquisadores quanto em museus e instituições culturais. Podemos citar duas grandes contribuições da SEF: a organização de expedições como a Missão de Pesquisa Folclórica, de 1938, que trataremos mais adiante, bem como a publicação de periódicos, como a *Revista do Arquivo Municipal*, que, segundo o autor, ainda que mais recente, era a publicação mais importante por ser “muito mais técnica nos trabalhos apresentados” (Andrade, 2019, p. 31).

Finalmente, outra contribuição imprescindível a nível institucional, protagonizada por Mário de Andrade, se dá na elaboração da gênese do que hoje é o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Ele desenvolve o esboço desta instituição de proteção do património ainda em 1936 por solicitação do governo vigente, tendo sido fundada em 1937 e então designada Serviço do

¹⁷ Autocrítica classificada como “exagerada” pelo poeta Manuel Bandeira (Daufenback, 2008).

¹⁸ Tal como no caso do Departamento de Cultura, foi afastado por pressão do Estado Novo.

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). E, ainda que seu projeto original tenha sido desvirtuado significativamente pela política centralizadora do Estado Novo (1937-1945), o pesquisador continuou a contribuir com o SPHAN, com a Missão de Pesquisa Folclórica e com a Discoteca Pública Municipal, mesmo depois de sua mudança para o Rio de Janeiro, em 1939 (Batista, 2016, pp. 89-90).

As expedições folclóricas

Mário de Andrade houvera realizado duas expedições na década de 1920. Uma pela Amazônia (pelo Brasil, Peru e Bolívia), entre maio e agosto de 1927, e outra pelo Nordeste, entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929. Estas serviram de base para o livro *O turista aprendiz*¹⁹. Apesar da recolha de centenas de melodias, e o fortalecimento de uma rede de comunicação com estudiosos de outros estados brasileiros (Andrade, 2015, p. 26), esta obra, em forma de diário, acaba por ter um valor literário superior ao científico.

A partir de sua chegada aos meios institucionais com o Departamento de Cultura e a SEF, contribuiu de maneira eficiente para a pesquisa permanente da cultura, “mapeando-lhe fontes e caminhos percorridos através da coleta destas manifestações” (Daufenback, 2008, p. 98). De fevereiro a julho de 1938, realiza-se a Missão de Pesquisas Folclóricas, pelo Norte e Nordeste do país, organizada por Mário de Andrade e com quatro membros em campo: o diretor Luís Saia, folclorista, ex-aluno do Curso de Etnografia; Martin Braunwieser, músico; Benedito Pacheco, técnico de gravação e António Ladeira, auxiliar (Batista, 2016). Munidos de máquinas fotográficas, filmadoras e gravadoras, documentaram tradições e celebrações folclóricas e recolheram materiais. Acerca da metodologia aplicada ao registo de dramatizações das festas populares, a SEF estabelecia que as observações essenciais do drama fossem as seguintes:

- 1) Lugar, data e ocasião da festa e qual o motivo da escolha deste lugar, data e ocasião.
- 2) Tudo quanto se refira aos atores: quem são, qual sua posição social, quem é o organizador ou proprietário da festa.
- 3) O assunto da representação.
- 4) Quais as disposições tomadas para a realização da festa, tanto em relação aos executantes como aos assistentes.
- 5) Descrever e recolher os vestuários, máscaras, disfarces, enfim todos os acessórios de encenação” (SEF *apud* Batista, 2016, pp. 84-85).

¹⁹ Concluído em 1943 e editado somente em 1976 (Andrade, 2015).

A Missão regressa “trazendo 179 discos com cerca de 1300 fonogramas e melodias gravadas, além de objetos de museu, películas e fotografias” (*ibidem*: 87), que são encaminhadas para a Discoteca Pública, e passam pela curadoria de Oneyda Alvarenga. Uma parte deste acervo se perdeu com o tempo, a outra é atualmente acolhida pelo Centro Cultural São Paulo, que disponibiliza digitalmente a coleção²⁰.

Em contraposição à forma com que os museus costumavam adquirir suas coleções: “mal recolhidas, de maneira antiquada, deficiente e amadorística, não raro inspirada no detestável critério da beleza ou da raridade do documento” (Andrade, 2019, p. 26), o emprego de um rigor científico e da tecnologia viabilizaram uma nova forma conceitual de tratar a cultura, prezando pela fidedignidade do conteúdo recolhido, e legitimando uma estética popular.

Originou-se daí uma importante documentação audiovisual que permitiu identificar o fenómeno da incorporação do romanceiro tradicional ibérico em folgedos tradicionais, uma das formas de sobrevivência desta tradição oral no Brasil. Em seu estudo *Música Popular Brasileira*, de 1947 Oneyda Alvarenga observa que:

“De toda a grande serie de que os folcloristas do século passado e princípio do atual recolheram os textos, apenas permanece vivíssimo até agora o da Nau Catarineta, pela circunstância de se ter ligado a uma dança dramática. Aliás, as cheganças parecem ser mesmo os redutos em que de preferência se refugiaram fragmentos de vários romances que perderam sua funcionalidade como canção”. (Alvarenga, 1982, p. 307)

Além do romance da *Nau Catrineta*²¹ (IGR 0457²²), no acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, também identificamos fragmentos de *Barca Nova (La Galera de la Virgen)*, IGR 0435.1), em representações da dança dramática Auto da Barca (ou Chegança de Marujos) no estado da Paraíba²³.

O romanceiro tradicional ibérico

Ainda que tenha dado destaque, ao longo de sua obra, à contribuição indígena e africana, Mário de Andrade sempre compreendeu que os elementos da tradição ibérica estavam amalgamados na formação cultural brasileira. Escreveu que “muitas

²⁰ Disponível em: <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade>.

²¹ A grafia ibérica *Catrineta* não foi identificada no Brasil em pesquisas anteriores.

²² Número atribuído pelo Índice Geral do Romanceiro.

²³ Há também uma referência ao romance *Donzela Guerreira* (IGR 0231), de Pernambuco, que não obtivemos acesso: “Ainda há pouco tempo a Discoteca Publica Municipal de São Paulo colheu no Recife, por exemplo, uma versão de Chegança de Marujos em que foi enxertada uma grande parte da xácar de Dama Guerreira” (Alvarenga, 1982, p. 307).

de nossas práticas vieram de Portugal. Algumas são historicamente coloniais, dos tempos em que, mesmo folcloricamente, se pode dizer que o brasileiro não passava de um português emprestado”. (Andrade *apud* Fernandes, 1994, p. 155).

E esta influência se daria mais fortemente no que o autor chamou de “cancioneiro literário” (*ibidem*, p. 155). Ele acreditava que não teríamos melodias populares tradicionalmente brasileiras com mais de um século de existência, pois os documentos impressos dos séculos XVIII e XIX traziam músicas que já não eram “encontrados na boca do povo” (Andrade, 2019, p. 38), ao passo que “existem textos populares, principalmente romances e quadras soltas, de origem ibérica, que permanecem até agora cantados [...]. Porém, esses documentos recebem melodias várias em cada região e mesmo em cada lugar” (*ibidem*, pp. 38-39). Desse modo, Andrade diz que, através do contacto com as camadas populares, essas tradições, sejam melodias²⁴ ou textos, receberiam adequações e elementos típicos da cultura brasileira. “Não há dúvida ainda que a temática da poesia tradicional portuguesa, talvez ao contato do negro e do ameríndio, veio se enriquecer de muito maior variedade de assuntos no homem do Brasil” (*ibidem*, p. 22).

Especificamente acerca do romanceliro tradicional, Mário de Andrade atribui que a comprovação destas adaptações “antropogeográficas” se dava nos autos e danças dramáticas, a exemplo das Marujadas, Cheganças e Pastoris, que conservavam alguns temas e versos de origem ibérica, mas que “foram construídos integralmente aqui, textos e músicas, e ordenados semi-eruditamente nos fins do século XVIII, ou princípios do século seguinte” (Andrade *apud* Fernandes, 1994, p. 155).

As Cheganças de Marujos são folguedos populares no Norte e Nordeste do Brasil²⁵, em que os foliões, vestidos de marinheiros, cantam, dançam e encenam histórias que se passam dentro da embarcação. Entre os grupos, costuma variar as canções, os instrumentos e algumas narrativas, mas normalmente apresentam um arco brasileiro e um arco ibérico, em que evocam as aventureiras navegações portuguesas dos séculos XV e XVI, e referem embates entre cristãos e mouros. É neste arco que cantam os fragmentos dos romances.

A Missão registou duas versões de *Nau Catrineta* nas Cheganças na Paraíba: primeiro um fonograma²⁶ gravado no município de Areia, na qual o conjunto

²⁴ Ainda sobre as melodias tradicionais: “se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, [...] contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro” (Andrade, 2019, p. 39).

²⁵ Na Bahia, esta manifestação é reconhecida como patrimônio cultural imaterial pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), desde 2019.

²⁶ Disponível em <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/romance-da-nau-catarineta/>



Figura 1. Grupo da “Náu Catarineta”/José Baptista do Nascimento. Areia/PB, por Luís Saia. 08/05/1938. Fonte: Acervo do Cultural São Paulo: Missão de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade. Tombo: FOT0270

(Figura 1) declama o romance em 28 versos sem acompanhamento melódico, somente com uma marcação rítmica. A segunda foi registrada por fonograma²⁷ e vídeo²⁸ na capital João Pessoa. Nesta apresentação chamada *A Barca*, o grupo, que tinha por mestre o encanador Joaquim Luís da Silva, entoa oito versos do romance acompanhados por uma orquestra de violões e banjos (Figura 2). Do

²⁷ Disponível em <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/romance-da-nau-catarineta-2/>

²⁸ Disponível em <https://vimeo.com/140370697> [ver minutos 14’45” a 17’03”].



Figura 2. Barca (instrumentistas). Torrelândia, João Pessoa/PB, por Luís Saia. 24/05/1938. Fonte: Acervo do Cultural São Paulo: Missão de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade. Tombo: FOT0366

mesmo grupo, há um fonograma²⁹ da performance de oito versos da *Barca Nova* (*La Galera de la Virgen*).

Esses romances acabaram por se incorporar nestas festividades provavelmente pela sua temática marítima. Enquanto a *La Galera de la Virgen*, mais religioso, narra a passagem de uma embarcação que leva Nossa Senhora, a *Nau Catrineta*

²⁹ Disponível em <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/barca-nova/>

relata as agruras de uma tripulação que vaga perdida e faminta a espera de avistar “as terras de Espanha ou areias de Portugal”, como se vê nas transcrições:

Vamos ver a barca nova
 Ah, que do céu caiu no mar
 Nossa Senhora vem dentro (olelé lelelelé)
 Com seus anjinhos a remar
 Oh, sua cesta [?] que Deus guarda
 Emoldurada esta no mar
 Que se apara _____ [?] (olelé lelelelé)
 E para ver manhã largar [?]

La Galera de la Virgen, (IGR 0435.1), versão de João Pessoa/PB (22/05/1938)

Bela Nau Cautarineta
 Bela vos quero contar
 Sete anos e um dia, otolina,
 Sobre as ondas do mar
 Já não tinha o que comer
 Nem também o que manjar
 Senão sola de sapato, otolina
 Para a vida sustentar
 Sobe acima, gajeiro,
 Meu gajeirinho real
 Vê se vê terra de Espanha, otolina
 Areias em Portugal
 Não vejo terras em Espanha
 Nem areia em Portugal
 Vejo sete espada nu, otolina
 Para a vida te tirar
 Mais acima, meu gajeiro
 Naquele topo real
 Vê se vê terra de Espanha, otolina
 Areias em Portugal
 Avistei terras de Espanha
 Areia em Portugal
 Também avi três, três moça, otolina
 Debaixo dum parreirá
 Uma bordando em prata
 Outra mais fina cristal

A mais chique [?] sinhá dela, otolina
 Para contigo casar

Nau Catrineta (IGR 0457), versão de Areia/PB (08/05/1938)

Mário de Andrade redigiu um artigo na Revista do Arquivo Municipal, em 1941, em que busca compreender melhor a relação da *Nau Catrineta* com a cultura brasileira. Onde afirma que, de todos os romances de origem ibérica, é o que persiste em maior frequência e de forma mais integral na memória popular devido a este processo de inclusão nos bailados (Andrade, 1941). Ainda que a identificação da incorporação dos romances seja significativa, estudos recentes indicam que outros temas, até mais populares no Brasil, como *Veneno de Moriana*³⁰ (IGR 0172), *O Cego* (IGR 0189) e *O Conde Alarcos* (IGR 0503) (Belmonte, 2020), não estão associados a danças dramáticas.

No artigo, o autor discute as possíveis origens e datações deste romance. Para isso dialoga com a edição pioneira de Almeida Garrett (1799-1854), avanta a possibilidade, ainda que remota, de a dança ter origem com os marinheiros portugueses, baseando-se em um relato do Frei seiscentista italiano Dionísio di Carli (Andrade, 1941). Por fim, discorda da hipótese do folclorista Pereira da Costa (1851-1923)³¹, de que o romance tivesse inspiração no naufrágio da nau de Jorge de Albuquerque Coelho³², em 1565, pois crê que não deveria variar de um fato histórico, “mas é simplesmente uma tradição internacional, convertida pelos Portugueses na sua criação popular mais perfeita” (*ibidem*, p. 71).

“O que concluir de todas estas considerações ajuntadas?... Minha opinião de observador de estudos alheios é que o romance rapsodiado atual da Nau Catarineta é obra anônima, relativamente moderna, provavelmente completada, na sua integridade contemporânea, durante o séc. XVIII. Deriva dum romance velho, do séc. XVI, que foi a grande época de constituição dos romances tradicionais”. (*ibidem*, pp. 74-75)

Além destas recolhas, ou coordenadas ou pela própria mão de Mário de Andrade, se identificam diversas versões de romances editadas por pesquisadores posteriores ou contemporâneos, que tiveram seus trabalhos influenciados por seu empenho. Da primeira fase do Modernismo, nos anos 1920, podemos citar o

³⁰ Geralmente encontrado pelo título *Juliana e D. Jorge*.

³¹ Hipótese provavelmente retirada de Almeida Garrett, apresentada em sua obra *Romanceiro*, de 1851.

³² Filho de Duarte Coelho, primeiro donatário da capitania de Pernambuco. Além de sua alegada influência no romance, consta, no imaginário popular, que Jorge exercera um papel heróico na batalha de Alcácer-Quibir (1578), chegando a ceder o seu cavalo ao Rei Dom Sebastião.

paulista Amadeu Amaral (1875-1929), que publicou *Tradições Populares* (1948), o cearense Gustavo Barroso (1888-1959), com *Ao som da viola* (1921), e Câmara Cascudo (1898-1986), do Rio Grande do Norte, erudito que abordou o romanceiro em diversas obras, como *Vaqueiros e cantadores* (1939). Da fase do Departamento de Cultura, podemos citar o baiano Renato de Almeida (1895-1981), e sua obra *Inteligência do folclore* (1957) e a mineira Oneyda Alvarenga (1911-1984), com *Música Popular Brasileira* (1947) (Belmonte, 2020).

Além da contribuição indireta, seja por influência teórica, metodológica ou técnica, seja através da infraestrutura institucional que, a partir do planejamento dos órgãos públicos, seguem contribuindo com a pesquisa e salvaguarda do patrimônio cultural até a atualidade.

Considerações finais

Em *O Folclore no Brasil*, de 1942, Mário de Andrade escreve que “o conceito de Folclore e a sua definição, tais como nos vieram fixados pela ciência europeia, têm de ser alargados para se adaptarem aos países americanos” (Andrade, 2019, p. 38). E neste alargamento fundamentou sua obra. Desde a concepção cultural e de totalidade racial advinda do Modernismo, ao fomento da profissionalização e da produção científica, à concepção da institucionalização da proteção do patrimônio, com o IPHAN. Influenciou o fazer e o pensar a cultura tradicional e folclórica no Brasil.

Assim, os estudos do romanceiro tradicional ibérico se beneficiaram com a utilização de recursos tecnológicos, que proporcionaram um rico acervo e, provavelmente, o primeiro registo sonoro de um romance no Brasil, mas também com o emprego de um novo rigor metodológico, como a valorização da estética popular, que profissionalizou pesquisadores e acabou por valorizar e instaurar uma nova fase para a edição do romanceiro no país.

Referências bibliográficas

1. Almeida, R. (1957). *Inteligência do folclore*. Livros de Portugal.
2. Alvarenga, O. (1982). *Música popular brasileira*. 2.ª edição. Duas Cidades.
3. Amaral, A. (1948). *Tradições Populares*. Instituto Progresso Editorial, S.A.
4. Andrade, M. (1928). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo.
5. Andrade, M. (1941). A Nau Catarineta. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, (73), 61-76.
6. Andrade, M. (2015). *O Turista aprendiz*. IPHAN.
7. Andrade, M. (2019). *Aspectos do Folclore Brasileiro*. Global Editora.

8. Barroso, G. (1921). *Ao som da viola*. Livraria Editora Leite Ribeiro.
9. Batista, M. (2016). *Brasilidade e modernidade: folclore e sensibilidade romântica em Mário de Andrade (1920-1945)* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista]. Repositório Institucional UNESP.
10. Belmonte, B. (2020). *Subsídios para o arquivo do romanceliro no Brasil* [Dissertação de mestrado, Universidade do Algarve]. Repositório da Universidade do Algarve. <http://hdl.handle.net/10400.1/15142>
11. Belmonte, B. (2021). O século XIX e os inícios da edição de romances no Brasil: Breve estado da questão. *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, (4), 14-29.
12. Breuning, T. (2019). Representações nacionais e popularidades no modernismo brasileiro. In *Circulação tramas & sentidos na literatura. XVI Congresso Internacional Abralic* (pp. 2316-2323). Brasília.
13. Carvalho, J. R. (1903). *Cancioneiro do Norte*. Militão Bivar.
14. Casa Mário de Andrade (2024, março 20). *Morada do Coração Perdido*. <https://www.casamariodeandrade.org.br/morada-coracao-perdido/index.html>
15. Cascudo, C. (1939). *Vaqueiros e cantadores*. Livraria do Globo.
16. Centro Cultural São Paulo (2004). *Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas* [Filme]. Vimeo. <https://vimeo.com/140370697>
17. Centro Cultural São Paulo (2024a, abril 10). *Barca Nova*. <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/barca-nova/>
18. Centro Cultural São Paulo (2024b, abril 10). *O Centro Cultural São Paulo é responsável por gerenciar cinco coleções e um Laboratório de Conservação e Restauro*. <https://acervocsp.art.br>
19. Centro Cultural São Paulo (2024c, abril 10). *Romance da Nau Catarineta*. <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/romance-da-nau-catarineta/>
20. Centro Cultural São Paulo (2024d, abril 10). *Romance da Nau Catarineta* [2]. <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/romance-da-nau-catarineta-2/>
21. Centro Cultural São Paulo (2024e, abril 10). *Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade*. <https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade>
22. Costa, F. A. P. (1908). Folk-lore pernambucano. Livraria J. Leite.
23. Daufenback, V. (2008). *Mário de Andrade e a cultura popular brasileira* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista]. Repositório Institucional UNESP.
24. Faria, D. (2006). *O mito modernista*. Editora da Universidade Federal de Uberlândia.
25. Fernandes, F. (1994). Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 36, 141-158.
26. Garrett, J. B. da S. L. de A. (1851). *Romanceliro* (Vol. 2). Lisboa: Imprensa Nacional.
27. Hardman, F. F. (1992). Antigos Modernistas. In Novaes, A. (org.). *Tempo e história* (pp. 289-305). Companhia das Letras.
28. Miceli, S. (1979). *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Difel/Difusão Editorial.
29. Pinto, A. M. (1907). *Contribuição do folk-lore brasileiro para a biblioteca infantil*. J. Ribeiro dos Santos.
30. Romero, S. (1883). *Cantos populares do Brazil*. Nova Livraria Internacional.

Intolerância linguística entre “o bom negro e o bom branco da nação brasileira”

Jocenilson Ribeiro

Resumo

O objetivo deste capítulo é refletir sobre o imaginário de norma culta do português contra outras variedades e usos da língua portuguesa falada no Brasil que está na base do discurso da intolerância linguística. Para tal, discutiremos mais especificamente a glotofobia indígena. Problematiza-se a noção de intolerância linguística articulada a outras formas de nomeação, sem restringir o fenômeno ao sistema da língua, mas a uma questão de ordem do discurso sobre as línguas e a alteridade. Com uma abordagem de análise do discurso, analisa-se, por fim, o sintagma “língua de índio” como um problema de desvio da norma tradicional da língua do colonizador. O sintagma “língua de índio” sustenta-se em um imaginário estereotipado e um esquecimento histórico: (a) o imaginário de que qualquer falante é capaz de transpor ou traduzir o sistema de uma língua para outra em perfeita equivalência de seus elementos internos; e (b) o esquecimento de que nenhuma língua é o espelho inequívoco, fiel e transparente de outra língua. Conclui-se que a intolerância linguística é fruto de um processo histórico em que o racismo e a xenofobia se estruturaram há séculos sob a lógica do discurso colonizador. Não se trata apenas de preconceito linguístico, mas de intolerância aos povos indígenas vistos como estrangeiros e estranhos em seu próprio território de origem: as Américas, nomeadas pelo colonizador.

Palavras-chave

Intolerância linguística · Prestígio linguístico · Análise do discurso · Glotofobia · Indiofobia

Abstract

The aim of this chapter is to reflect on the imaginary of the cultivated norm of Portuguese against other varieties and uses of the Portuguese language spoken in Brazil that underlies the discourse of linguistic intolerance. About this we will discuss more specifically indigenous glottophobia. We discuss the notion of linguistic intolerance articulated to other forms of naming, without restricting the phenomenon to the language system, but to a question of the order of discourse about languages and otherness. With a discourse analysis approach, we analyze, finally, the syntagma “Indigenous language” as a problem of deviation from the traditional norm of the colonizer’s language. The syntagma “Indian language” is based on a stereotyped imaginary and historical forgetfulness: (a) the imaginary that any speaker is capable of transposing or translating the system from one language to another in perfect equivalence of its internal elements; (b) the forgetfulness that no language is the unequivocal, faithful and transparent “mirror” of another language. It is concluded that linguistic intolerance is the result of a historical process in which racism and xenophobia have been structured for centuries under the logic of colonizing discourse. This is not just linguistic prejudice, but intolerance towards indigenous peoples seen as foreigners and strangers in their own territory of origin: the Americas named by the colonizer.

Keywords

Linguistic intolerance · Linguistic prestige · Discourse analysis · Glottophobia · Indiophobia.

1. Palavras iniciais

Pronominais

Dê-me um cigarro

Diz a gramática

Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro.

Oswald de Andrade, 1972

A afirmação de que a gramática de uma língua neolatina, desde o decorrer do séc. XVI, serviu às elites e aos intelectuais como instrumento linguístico de exclusão entre europeus cristãos e ditos índios “selvagens”, ilustrados e iletrados, ricos e pobres não é nenhuma novidade. No entanto, talvez ainda seja preciso voltar a esta obviedade para perguntar qual foi o lugar do “bom negro” e do “bom branco” da nação brasileira de que tratou o escritor e poeta Oswald de Andrade em *Pronominais*, publicado em 1925. Ou ainda: que lugar ocupou o “bom selvagem” no limite entre as normas linguísticas europeias e latino-americanas? Que lugar ocupa o bom índio entre a língua do bom negro e do bom branco na sociedade brasileira?

O poema que aqui serve de epígrafe evidencia a diferença normativa que dicotomiza a gramática culta europeia com uma gramática vulgar/popular brasileira (a norma “[*d*]o bom negro e [*d*]o bom branco/*Da Nação Brasileira*”) como critério de oposição classista, identitária e de origem. Minha hipótese é a de que, mais do que uma questão de colocação pronominal, o poeta modernista apresenta uma língua cuja gramática não apenas se diferencia daquelas das variedades lusitana e brasileira, mas coloca ironicamente o negro e o branco como sujeitos históricos que não usam as mesmas normas, não *fumam os mesmos cigarros*, tampouco têm as mesmas condições socioeconômicas de cultivos de tabaco; muito menos tiveram acesso aos bens simbólicos e culturais que a língua permite na história colonial. O “bom índio” sequer teve lugar nessa disputa simbólica.

O bom negro, o bom branco e o bom índio são os sujeitos da brasilidade que antropofagicamente fagocitaram a norma-culta imaginária do cristão colonizador. É preciso pensar, no entanto, em uma questão mais profunda, ainda que esteja marcada na superfície linguística entre duas variantes (a europeia e a brasileira), mas que não se encerra em duas normas linguísticas coexistentes, problematizadas em *Pronominais*. Há um imaginário de língua portuguesa que reproduz estigmas sobre o sujeito indígena e o sujeito negro, concebidos como falantes “estranhos/ estrangeiros” da norma, sob a lógica desse colonizador.

Foi contra esse imaginário que Oswald de Andrade se posicionou, no *Manifesto Antropófago*, repudiando a aculturação dos povos indígenas pelo colonizador

branco e cristão. No manifesto, ele propõe a ética da resistência ao se manifestar “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.” (Andrade, [1928] 1976, s.p.). Sua proposta não é a de simples assimilação das novidades, técnicas e influências europeias, mas a sua digestão como um percurso para a síntese inovadora: devorar criticamente o corpo externo colonizador, devolvendo a estética da brasilidade no corpo indígena antropófago. Essa metáfora modernista oswaldiana serve para se pensar o jogo simbólico entre uma língua imaginária, do colonizador, e uma língua fluida do “bom negro”, do “bom branco” e do “bom indígena” brasileiros. É nesse jogo que a intolerância linguística e a alterofobia entram em campo nas relações de poder e constituição dos saberes sobre as línguas, já que uma norma é colocada simbólica e politicamente como superior e, por isso, merecedora de prestígio.

Na década de 1920, os modernistas da “nação brasileira” estavam reivindicando uma identidade nacional, cuja representação simbólica estava centrada na figura do índio genuíno, do homem originário destas terras, não o índio cristianizado. Um século depois, o ideal nacionalista do conservadorismo extremo brasileiro produz, discursivamente, um efeito inverso ao movimento antropofágico, porque aniquila a existência simbólica e empírica dos povos originários, sua presença e sua língua. Nega-se, pois, a brasilidade da língua fluida brasileira, culpando os povos originários, tradicionais e afrobrasileiros de deturpar a “verdadeira” norma da língua ortodoxa portuguesa. Tenho defendido que a hostilidade brasileira (Ribeiro, 2022) contra sujeitos minoritarizados na contemporaneidade está relacionada à xenofobia, ao racismo ou ao xenorracismo à brasileira, bem como à glotofobia indígena (a negação de sua língua).

É preciso então pensar na dimensão do discurso, o que exige uma reflexão no nível da historicidade da língua “e a articulação que ela estabelece com as estruturas sociais” (Gregolin, 2007a, p. 51), como bem defendeu Maria do Rosário Gregolin. Nesse sentido, ela discute a relevância social dos estudos linguísticos, articulando história e discurso, ciência e ideologia, saber e poder nas relações humanas e modos de vida em sociedade de diferenças. Carece ainda interrogar o problema da língua na ordem dos discursos, não exatamente na ordem do seu sistema.

Diante dessa problemática, apresentarei inicialmente uma introdução temática em torno do prestígio e do desprestígio linguísticos a partir de dois exemplos para se entender a questão da intolerância linguística como um problema de estudo para a análise do discurso em especial, além de outros campos de pesquisa como o da Sociolinguística e o da Política Linguística. Na sequência, problematizo essa reflexão sobre a noção de intolerância linguística e suas diferentes formas de nomeação do objeto no terreno vasto dos estudos linguísticos. Em seguida, trato da diferença de olhar entre um problema discursivo sobre o imaginário de língua e o olhar sobre o sistema da língua, pautando-me na leitura de Orlandi e Souza (1988) e Bagno

(2012). Concluo com uma breve análise sobre o sintagma “língua de índio” para refletirmos sobre o funcionamento da intolerância linguística alinhada a outros tipos de intolerâncias, o que não se resume a “preconceito linguístico”, mas a diferentes formas de alterofobia, isto é, a aversão ou o medo irracional do outro no espaço da sociabilidade.

2. Do (des)prestígio linguístico à intolerância linguística

Na ocasião de um evento sobre pesquisas linguísticas numa universidade no Estado de São Paulo, em 2011, uma linguista brasileira proferiu em um auditório cheio de estudantes de graduação, pós-graduação e professores o seguinte comentário que aqui parafraseio: não gosto de telefonar para o *call center* de minha operadora de celular porque a pessoa do outro lado fala um sotaque “carregado”, um sotaque nordestino, que me causa arrepio só em ouvir. Tal afirmação quase não chamou a atenção dos presentes, mas o evidente preconceito não passou despercebido aos ouvidos de dois ou três nordestinos ali presentes. Mesmo depois de ter cursado uma graduação em Letras, passado por um programa de mestrado e doutorado em Linguística, ter orientado pesquisas linguísticas, seu preconceito regional e cultural contra o Nordeste, quiçá sua intrínseca glotofobia, seguiam sólidos nos discursos que a permitiam sentir-se como uma falante superior, uma falante “neutra” do Sudeste brasileiro com sua *glottomanie*/*glotomania*, nos termos do sociolinguista francês Philippe Blanchet (2014, 2016).

Parece mais um caso isolado de preconceito à variante periférica que não goza do mesmo prestígio da norma imaginária do paulistano ou do sulista no Brasil, mas não é. Esse imaginário de língua não se resume a uma variedade de uma dada região, a idade, sexo, classe social do falante, nem a um “sotaque carregado”, como se acostuma ouvir do senso comum. Pelo viés teórico-metodológico da sociolinguística variacionista ou laboviana, há inúmeros estudos sobre esse assunto (Molica & Braga, 2003; Hora, 2004; Görski & Freitag, 2006). O fenômeno é mais profundo, estrutural e histórico do que se possa imaginar nas sociedades, ainda que seja pouco estudado na história das ciências da linguagem, desde uma abordagem discursiva, transdisciplinar e interseccional.

O problema é menos de acento/sotaque ou de prosódia como muito já se descreveu; é mais da ordem dos discursos sobre as línguas e seus falantes; é, sobretudo, um problema do ideal de superioridade em relação à estranheza estigmatizada por um grupo de sujeitos que gozam de ilusórios prestígios e pelas relações de saber e poder (Foucault, 2009) que legitimam tais prestígios, na lógica do discurso econômico, colonialista e neoliberal. Nesse sentido, a expressão linguística e cultural das regiões Sul e Sudeste do Brasil se impõem, no imaginário de seus

falantes, como superior em relação às demais regiões brasileiras. Há um dispositivo colonial, midiático, político e econômico que opera na e para a manutenção dessa concepção de língua homogênea e de prestígio. Isso não se resume, por exemplo, à dimensão geográfica interna brasileira, numa oposição do tipo regional Sul/Sudeste *versus* Norte/Nordeste ou estadual Santa Catarina *versus* Pernambuco ou local, isto é, urbano (norma culta e escolar) *versus* rural (dialeto caipira) no estado de São Paulo. A questão ultrapassa tais fronteiras espaciais e se coloca na fronteira simbólica e discursiva constituída pelo caráter histórico entre o conjunto de valores de uma norma colonial da *língua portuguesa* e a notável diferença com a *variante brasileira* (numa posição de resistência àquela norma).

Em meio à pandemia do coronavírus (COVID-19), surgiu nos EUA a *startup Sanas.ai*¹, um dispositivo tecnológico de inteligência artificial capaz de mudar o sotaque dos falantes em tempo real com a finalidade de “melhorar” a comunicação entre os trabalhadores de *telemarketing* e seus clientes. Assim, os críticos dizem que o controverso *software* do “branqueamento” da voz, além de ter gerado bastante debate sobre o que Nascimento (2019) e Lisbôa (2022) chamariam de racismo linguístico, e infringindo o código de ética de responsabilidade social dos profissionais de tecnologia e de processamento de linguagem natural, contribui sobremaneira para a manutenção de preconceitos em vez de evitá-los. Em outras palavras, o *Sanas.ai*, avaliada em quase seis milhões de dólares, foi criado para falsear ou apagar sotaques, promovendo a voz da classe média branca estadunidense, sob o discurso da “neutralidade linguística” de uma variante de prestígio do inglês. Sabe-se que o dispositivo tecnológico foi lançado em 2021 por quatro amigos estrangeiros (nicaraguense, russo, chinês e venezuelano) residentes nos EUA, após um deles ter sofrido discriminação e preconceito por seu *sotaque cultural* (Viana, 2003) e, na sequência, demissão numa empresa de call centers onde trabalhava². Sua demissão foi motivada pela recusa dos clientes que reclamavam do seu sotaque estrangeiro em inglês, embora muito fluente nesta língua e qualificado para aquela função.

Estamos aqui diante de duas situações de intolerância distintas, porém com muita coisa em comum entre elas. Julguei plausível trazer o segundo exemplo em um contexto diferente da língua e realidade brasileiras. Uma delas trata-se da *intolerância linguística* contra alguns sujeitos marginalizados pelo discurso do monocentrismo linguístico marcado pelo prestígio sócio-histórico e pelo imaginário de uma norma superior posta como instrumento e dispositivo de opressão contra outras variedades, sotaques, falantes etc. Não pretendo esgotar as discussões em torno desta noção-conceito nestas páginas, tampouco gostaria de vulgarizar um

¹ Disponível em: <https://www.sanas.ai/> Acesso em: 12 out. 2022.

² Disponível em: <https://www.inputmag.com/tech/sanas-accent-software-voice-deepfake-venture-capital>. Acesso em: 12 out. 2022.

tema que carece de ponderações e muito aprofundamento. Quero promover uma reflexão para que se possa aprofundá-lo com pesquisas na medida em que diferentes olhares teóricos possibilitem uma melhor compreensão do fenômeno na sociedade brasileira, particularmente aquela constituída por sujeitos periféricos, negros, indígenas, residentes nas favelas e zonas rurais, nordestinos brasileiros, estrangeiros vulneráveis e em situação de migração, acolhimento etc. Se esse olhar se deslocar das fronteiras regionais para o sentido Sul-Sul transfronteiriço em direção a epistemologia do sul em descolonização (Santos & Meneses, 2010), promover uma escuta plurilíngue e intercompreensiva, um diálogo decolonial e leituras interseccionais, o objetivo deste capítulo terá sido cumprido.

Pretende-se aqui dar a conhecer a noção de intolerância linguística e despertar o interesse pelo fenômeno na medida em que se puder analisá-lo por meio de uma abordagem discursiva, crítica e decolonial. Tenho procurado estudar, analisar e compreender a emergência desse problema na contemporaneidade sob uma mirada discursiva e histórica, que parte da materialidade linguística e semiótica para a exterioridade dos discursos como efeito de suas manifestações no acontecimento histórico, não como causa restrita ao sistema da língua, muito menos como um fato ou evento sociológico.

3. A intolerância linguística³

A questão da intolerância e das diversas formas de violência simbólica, física e psíquica na sociedade é tema de estudos e pesquisas em vários campos das humanidades há décadas. No entanto, no Brasil, a intolerância à língua, a uma manifestação natural de língua e pelas linguagens ainda carece de muitos estudos, muito debate e, principalmente, de reflexões fora dos espaços acadêmicos, notadamente restritos a linguistas, sociedades de pesquisadores, estudantes e profissionais de Letras. É verdade que esse tema tem sido objeto de estudo e de preocupação em âmbito internacional como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), atentos ao fenômeno que tem desafiado a paz mundial, aos acordos e tratados em prol dos direitos humanos e às políticas de integração e educação no âmbito global. No terreno dos estudos linguístico-discursivos, a intolerância política e a agressividade (Sargentini & Reis, 2022) entre adversários de campanha

³ A síntese de parte destas reflexões foi publicada no texto *Intolerância linguística*, que compõe o segundo volume do livro recém-publicado pelas colegas professoras Cristiane Landulfo e Doris Matos intitulado *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras* (Campinas, SP, Pontes Editores, 2024)

em contexto eleitoral, a discriminação à fala pública feminina (Braga & Piovezani, 2021) e o silenciamento da tomada da palavra pelas mulheres e outros sujeitos minorizados (Ramos, 2021) também têm sido objetos de estudo.

Sabe-se que os usuários de línguas, nas modalidades orais e escritas, na escola ou na universidade, na interação social cotidiana e nas redes sociais, reagem de forma eufórica ou disfórica sobre as manifestações naturais da linguagem. A sociolinguística variacionista e de contato já descreveu esse fenômeno nos estudos das atitudes linguísticas (Kaufmann, 2011). Tais reações vêm quase sempre atreladas a outras questões não-ditas ou que se escapam, a exemplo da origem e procedência dos falantes, da cor de sua pele, do grau de instrução, da identidade de gênero, da condição socioeconômica, do prestígio de uma língua estrangeira ou materna (ex.: inglês, francês, alemão *versus* guarani, aimara, zulu, afrikaans), além de outros fatores.

A depender do aporte teórico-metodológico com o qual se investiga, do grupo de sujeitos violentados ou silenciados, do tipo de problema e recorte de objeto, dos procedimentos de análise e da orientação epistemológica do pesquisador, o problema da violência da/na linguagem, nas e sobre as línguas adquirem diferentes acepções ao menos no discurso científico. Elenco algumas das noções mais comuns em portais, bases de dados e sites de divulgação científica, como o Portal de Periódicos, de Teses e Dissertações da CAPES, a saber: *preconceito linguístico, violência linguística, discriminação linguística, injúria linguística, intolerância linguística, linguicídio, racismo linguístico, xenofobia linguística, xenorracismo linguístico, glossofobia, glotofobia, glotofilia, glotomania, silenciamento linguístico ou de falantes*, necropolítica linguística, *estereótipos linguísticos, estereótipos e estigmatização da fala* etc.

É importante destacar aqui que não estou tomando tais expressões como sinônimas nem as colocando no mesmo campo teórico-analítico. Contudo, tenho notado que alguns trabalhos vêm evidenciando atitudes, sentimentos e condutas de intolerância sob a prerrogativa do medo, aversão, desprezo, injúria, ódio/hostilidade, repúdio, tentativa de silenciamento, insultos e outras reações passionais. Os intolerantes da língua(gem), portanto, podem ser caracterizados como puristas, higienistas, conservadores da norma, legisladores da língua, antiestrangeiristas, normativistas, gramatiqueros, separatistas, bairristas, xenófobos, homofóbicos e misóginos, glotofóbicos, glotomaníacos, racistas, idealistas da língua, para ficar em alguns rótulos. Essa rotulagem é pouco produtiva nessas análises, porém dá uma dimensão das posturas do falante apegado a uma exacerbada higiene linguística e supremacia identitária de alguns falantes.

Quero apenas destacar que os pesquisadores que tratam da discriminação e da intolerância linguísticas, cada um a seu modo, fazem uso de algumas noções que elenquei acima, problematizando-as ou simplesmente incorporando-as a seus textos sem maiores discussões. Obviamente, para delimitar o objeto ou um dado

fenômeno, os sintagmas não se esgotam nessa lista. No caso brasileiro, em língua portuguesa, algumas dessas expressões vinculam-se a grupos de pesquisadores norte-americanos, franceses, ingleses ou de países hispanófonos na América Latina e Caribe, quando não são traduções e ressignificações da terminologia destas línguas, salvo os casos em que a noção-conceito é desenvolvida e problematizada apenas no Brasil.

A noção de *intolerância linguística* tem sido usada ora como expressão genérica, que engloba diferentes nuances e aspectos da violência linguística, ora como sinônimo de discriminação linguística para designar ocorrência do fenômeno de forma específica, a exemplo de intolerância ao negro, ao indígena, ao estrangeiro ou ao homossexual pelo seu modo de falar – do nível prosódico ao nível lexical. Há quem a confunda com preconceito linguístico, o que não é a mesma coisa.

Na verdade, do levantamento que fiz, não há consenso em uma definição objetiva do que se entende por intolerância linguística, simplesmente pela diversidade de uso e abordagens teóricas às quais tal sintagma se vincule. Arrisco-me concebê-la em meus estudos como sendo uma atitude mental e psíquica disfórica caracterizada pela falta de interesse pela língua do outro e reação de medo, ódio, negação ou repúdio para reconhecer a diversidade linguística do outro-estrangeiro ou conterrâneo como diferente da sua língua e cultura. Essa atitude se manifesta nas práticas de linguagem e nas práticas discursivas, não como algo isolado ou personificado no indivíduo, mas como construto histórico-ideológico que afeta os sujeitos estruturalmente. A intolerância linguística se dá pela diferença interna a uma língua no território (ex.: acento ou sotaque distinto; sotaque de paulista X sotaque pernambucano) ou diferença externa ao território em processos de contato linguístico no entendimento, intercompreensão ou desentendimento (ex.: línguas de origem europeia X línguas ameríndias; língua portuguesa/brasileira X uma língua indígena; língua materna X língua estrangeira). Enfim, o tipo de intolerância sustenta-se em preconceitos, encaminha-se para a discriminação e a injúria linguística e pode legitimar a violência física e psíquica, pelo simples fato de o outro não se enquadrar nos parâmetros imaginários do intolerante, nem na cultura, na ideologia, tampouco na língua.

Diana Luz Pessoa de Barros afirma que a intolerância linguística caracteriza-se por três principais aspectos (Barros, 2011, 2014): i) aquele atrelado ao uso da língua marcado pela intolerância e preconceito camuflados por valores éticos e estéticos, a exemplo de desvio de normas e de variedades de uma língua que goza de prestígio sociocultural ou, ainda, um sotaque diferente do “padrão”; ii) aquele atrelado às relações entre usos linguísticos, a questão do contato linguístico de registros ou a presença de línguas distintas determinadas politicamente por caráter público ou privado, decidido pelas instituições ou pelas relações entre falantes. Um exemplo disso se vê com o espanhol, o português e o inglês como línguas de

prestígio no comércio de Ciudad del Este (Paraguai), e a tentativa direta ou indireta de silenciamento do guarani e do jopará restritos à comunicação oral interna dos vendedores no comércio transfronteiriço Brasil-Paraguai, quando o Estado e a economia local hierarquizam as línguas; ou os próprios usuários inibem o uso do guarani ao concebê-lo como “língua de pobre”, “língua de índio”, “língua rural”, “língua a-gramatical”, “língua ágrafa” etc.; e, por fim, iii) o aspecto da intolerância fortemente relacionada a outras manifestações de intolerância, como a racial, a de gênero, a sexual, a político-ideológica, a econômica. A própria autora usa como exemplo o preconceito racial contra negros (para ela, intolerância primária) atrelado ao preconceito por seu simples modo de falar ou à sua religião (intolerância secundária). Sobre este último aspecto, Barros (2014, s.p.) apresenta a seguinte situação:

quando, por exemplo, se critica o uso linguístico do nordestino ou do imigrante ou a forma de falar do homossexual, considerando-o como um uso linguístico “errado”, “feio”, que compromete ou ameaça a língua, não se trata realmente ou somente de uma intolerância linguística, mas de intolerância socioeconômica, política, sexual, racial etc. Nesses casos, é preciso desmascarar o jogo de manifestação das intolerâncias, mostrar o que há em águas mais profundas.

Tenho estudado a questão da intolerância linguística (Ribeiro, 2021, 2022, 2024) no contexto em que o *estrangeiro* e o *estranho* são sujeitos construídos historicamente nos discursos da hostilidade, seja no âmbito externo ou no interno ao Brasil. No âmbito externo, procuro compreender o modo como o sujeito estrangeiro é acolhido ou rejeitado dentro e fora do Brasil, no trânsito ou na permanência. Interessa-me saber como se fala de sua fala/sua língua e a partir de quais condições de emergência de enunciados os sujeitos em deslocamento são discursivizados na e pela língua. Nessa perspectiva, tanto os estrangeiros que chegam, passam ou vivem no Brasil quanto os brasileiros em Portugal, ao sofrerem discriminação linguística, me interessam enquanto objeto discursivo pela interrogação sobre a língua.

No âmbito interno ao Brasil, a discriminação sofrida pelos nordestinos ou pelos povos indígenas e originários, em particular, me levam a interrogar discursivamente o lugar da língua relacionada, de algum modo, a estes grupos de sujeitos. Por que e como a língua do nordestino ou do indígena surgiu como um elemento diferencial na divisão entre o glotofóbico e o outro-estrangeiro? Logo, esta divisão não toma a discriminação da língua pura e simplesmente por uma questão linguística e de sistema, ainda que este fato esteja marcado no enunciado enquanto constitutivo dos discursos, mas como um pretexto através do qual outras formas de discriminação estejam em xeque, a exemplo da questão da cor da pele e dos traços étnico-raciais, do tipo de cabelo e vestuário, da identidade de gênero, da sua fé, da origem e da condição socioeconômica.

Nesse sentido, desde uma mirada interdisciplinar e interseccional, ao tomar o discurso como um lugar de constituição e manutenção de [efeitos de] sentidos entre sujeitos históricos, em meus trabalhos, procuro analisar a intolerância e a discriminação linguísticas (e de linguagem) pelas noções de glotofobia e glotofilia, postulados por Blanchet (2005, 2014, 2016). Os processos discursivos de intolerância linguística vão revelar não apenas um problema de ordem puramente linguística sobre os sujeitos, mas a relação de outras fobias e manifestação de ódio com a origem, a identidade de gênero, a identidade étnico-racial, ideologia política, modos de vida e de expressão de sua cultura etc. Estas questões podem determinar a atitude de acolhida linguística (glotofilia) ou de hostilidade linguística (glotofobia) em relação à alteridade. O discurso da intolerância linguística estará no limite passional do afeto ou da rejeição a língua, cultura, história e existência do outro enquanto sujeito histórico e social.

4. O lugar do discurso sobre as línguas e o lugar do sistema da língua

O projeto de definição de uma língua unificadora de uma sociedade institui-se, no nível simbólico, ideológico e político (e por isso discursivo), quase sempre vinculado a uma política de Estado e às decisões das esferas de poder no plano macro (instituições: escolas, ministérios, leis etc.) e no plano micro (entre os falantes nas comunidades linguísticas, os usuários da língua e os legisladores da língua). Esse tema tem sido de interesses de estudo no campo das políticas e direitos linguísticos (Severo, 2022) e das políticas linguísticas de modo mais geral. Além disso, os analistas de discursos interessam-se por essa questão na medida em que há uma relação intrínseca e política entre o imaginário de língua e os processos de identificação dos sujeitos numa língua imaginária, ainda que isso se constitua numa língua fluida, como já discutiram Orlandi e Souza (1988).

Há aí duas correlações de forças no nível externo à língua que permitem a emergência de atitudes linguísticas, crenças e tais imaginários de línguas. Ou seja, há uma força das instituições e das decisões políticas capazes de apagar o reconhecimento das variedades de línguas (dos povos negros, brancos, indígenas, imigrantes, diaspóricos... brasileiros ou estrangeiros) em detrimento da promoção de uma língua homogênea, imaginária e a-histórica, representada pela norma culta do país de origem ou de acolhida. Há ainda o interesse por problemas que interroguem o discurso sobre as línguas em vez do funcionamento do sistema da língua. Esses últimos problemas têm se constituído, desde a década de 1980 com a redemocratização no Brasil, como objeto e questão de estudos da Sociolinguística, mas também da Análise do Discurso em suas diferentes vertentes, obviamente cada

uma com perguntas de pesquisa e aportes teórico-metodológicos bem distintos. O interesse em comum desses dois domínios científicos reside na concepção dessa língua fluida, historicamente situada na sociedade, que não corresponde a um sistema hermético e estático de língua.

O analista elabora um tipo de pergunta sobre a linguagem que interroga um fato discursivo e não fato interno ao sistema da língua. Por exemplo: em vez de se perguntar como funciona a mudança do sintagma “língua de índio”, “língua de preto”, “língua estrangeira” e “língua dos povos tradicionais”, nos textos jornalísticos, para averiguar as relações entre núcleo, determinante e locuções prepositivas ou que significados surgem com a mudança de uso, os analistas do discurso vão fazer outro tipo de pergunta: *Quais efeitos de sentidos se produzem no uso de um ou de outro sintagma nos discursos político, jornalístico ou científico? Quais são as condições históricas e sociais de mobilização dessas expressões nos diferentes gêneros discursivos? Ou por que tal sintagma surge agora de uma forma e não de outra? Motivados por quais condições de emergência se proíbe ou se evita dizer “língua de índio”?* Então o analista do discurso não se pergunta sobre o sistema da língua para entender a mudança linguística, mas as práticas discursivas e não discursivas relacionadas à materialidade linguística que deram existência a um dado discurso e não a qualquer discurso, ainda que um dado discurso promova um câmbio no sistema e no uso da norma. O exemplo mais atual a esse respeito tem a ver com a problemática da *linguagem inclusiva e linguagem “neutra”* (Barbosa Filho & Othero, 2022; Freitag, 2024) motivada pela luta política (a resistência e as disputas de poder), liderada por segmentos da comunidade LGBTQIA+, em favor do morfema “-e” em palavras como “menin-e”, contra o binarismo ortodoxo “menin-o/menin-a” na marcação de gênero em língua portuguesa.

Para entender melhor o problema em torno da “norma”, de um ideal de língua portuguesa contra a “língua de índio”, trago muito sinteticamente dois textos de linguistas reconhecidos no Brasil: o de autoria de Marcos Bagno, no domínio da sociologia da linguagem, e o de autoria de Eni Orlandi e Tânia Souza, na análise do discurso de orientação francesa.

No artigo *Norma linguística, hibridismo e tradução*, Bagno (2012) analisa o conceito de norma tanto como construto teórico quanto como um *saber leigo*, considerando que os dois saberes emergem das relações sociais e políticas entre falantes. Ele analisa o problema entre *norma linguística e prática de tradução*. O autor mobiliza diferentes instrumentos linguísticos, empreendimentos científicos, terminologias e significados históricos sobre a norma, diferenciando a ideia de “normal” e “normativo”. Interessa-me de sua leitura a crítica que ele tece em torno da concepção abstrata de língua. Em suas palavras: “Como é virtualmente impossível encontrar esse modelo abstrato na realidade da vida social, os defensores dessa noção de norma culta consideram que praticamente todas as pessoas,

de todas as classes sociais, falam “errado” (Bagno, 2012, p. 24). O linguista então apresenta uma citação extraída do “*Dicionário de questões vernáculas*”, de Napoleão Mendes de Almeida, que expressa, segundo ele, um nostálgico purismo linguístico do português. Vale a leitura:

“O Brasil é país de idioma sem gramática” – será afirmação válida para daqui a algumas décadas. Até que esse dia chegue continuemos a fingir que falamos uma *língua culta*, sem influência de *promiscuidades regionais* nem *tribais*, *artísticas* nem *raciais*, sem a pernicioso interferência de *professores relapsos* nem de *acadêmicos derrotistas*, sem criações gráficas exóticas para designar produtos de indústria ou para indicar *tribos de índios*, sem deformações sintáticas introduzidas, sob o pretexto da *cadência musical*, por *levianos ou ignorantes* [...] (Almeida, 1994 *apud* Bagno, 2012, p. 24, grifos em itálico meus).

O purismo linguístico explicitado neste trecho é, nas palavras de Napoleão M. de Almeida, ameaçado pela suposta contaminação de outros sujeitos falantes, que infringem à norma, a saber: promíscuos, regionais, tribais (indígenas?), artistas, compositores, publicitários, raciais (negros?), professores relapsos, acadêmicos derrotistas, tribos de índios. Todos estes são responsáveis pelas deformações sintáticas. Portanto, são definidos por Napoleão de Almeida como “*levianos e ignorantes*”. Observa-se nesse trecho o imaginário de língua fincado numa norma ideal, reproduzindo discursos xenofóbicos contra diferentes sujeitos que não a partilham (nem a falam), mas coexistem nas interações usando outra norma, a brasileira em sua diversidade. Esse imaginário conservador e colonial de uma norma europeia (portuguesa ou lusitana) não se restringe apenas a uma questão de língua (glotofóbica x glotofílica), mas se vincula ao racismo estrutural relacionado à questão da diferença pela lógica da alteridade e da identidade. Coloco em relevo a expressão “tribo de índios” por encontrar aqui ecos do discurso indiofóbico, tendo o dicionário de Napoleão de Almeida um lugar privilegiado de constituição da glotofobia indígena.

Diante desse imaginário linguístico, o negro, o indígena, o estrangeiro que não existem na norma de prestígio (na gramática do colonizador) não têm direito ao reconhecimento identitário e de seus modos de vida porque sua não-língua não tem gramática. Eis porque “O Brasil é país de idioma sem gramática”, nas palavras de Napoleão Mendes de Almeida. A crítica de Bagno (2012) a esse imaginário de língua é fundamental para se entender como a questão da norma linguística idealizada e a-histórica desliza para a intolerância linguística desde o mito da superioridade colonial branca europeia, produzindo diferentes formas de racismo, xenoracismo e glotofobia até os dias atuais.

Já no texto *A língua imaginária e a língua fluida: dois métodos de trabalho com a linguagem*, duas décadas antes do texto de Marcos Bagno ser escrito, Orlandi e Souza afirmaram o seguinte:

No que se refere ao estudo da linguagem, nos defendemos muito bem – pela postura de quem é capaz de reflexão – de cair no *preconceito linguístico* de que as *línguas indígenas* são totalmente diversas das línguas de “civilização”. [...]

Entretanto, se nos livrarmos do preconceito de achar extravagante o que não é nosso ambiente cultural nativo, não conseguimos evitar tão bem o risco oposto: projetamos sobre as *línguas indígenas* nossos modelos de sistematização que, por sua vez, projetam o modelo de uma *língua ideal* que, em primeira instância é o *português* e, em última instância é o *latim*, quando se trata das *línguas naturais*. (Orlandi & Souza, 1988, p. 2, grifos em itálico meus)

As autoras vão tratar do preconceito linguístico a partir da noção de línguas-imaginárias, compreendidas como “línguas-sistemas, normas, coerções, as línguas instituições, a-históricas.” (Orlandi & Souza, 1988, p. 28) Elas nos permitem entender que existem, portanto, distintos modos de produção de língua-imaginária, a exemplo de língua-mãe ou língua-indo-europeia, língua ideal, língua do “civilizado”, do “homem branco”, “língua nacional”, assim como o “português culto”. As autoras afirmam ainda que o cientista, o missionário e o indigenista colaboraram historicamente para o apagamento da cultura indígena da identidade nacional. Nesse sentido, elas analisam dois problemas: (i) a questão da língua tupi e a linguística antropológica e (ii) a relação do contato linguístico com a noção de “empréstimo” linguístico, ou seja, o contato entre os índios e a sociedade que o envolve, refletindo sobre os processos discursivos. Interessa-me aqui entender, mais uma vez, o lugar do sujeito indígena e sua língua como estranha e estrangeira no espaço da língua portuguesa e da identidade nacional do falante em português do Brasil, isto é, o falante brasileiro. Há uma estreita relação entre o imaginário de “civilizados” e de “selvagens” que está na memória e se atualiza como efeito na constituição do sentido de “língua/norma culta” *versus* “língua de índio”, “*lengua de los naturales*”, “língua estranha” ou “não-língua”.

Nessa contradição – entre duas noções de língua (o português como língua culta “do civilizado” e a língua do indígena como inculta, do [bom] “selvagem”)⁴ –, há um problema de ordem discursiva no imaginário da desejada estabilidade do sistema. Ou melhor dito: há um problema teórico que varia entre a pretensa sistematicidade da língua e a instabilidade das formações discursivas: o racismo linguístico (Nascimento, 2019; Lisbôa, 2022) e a glotomania (Blanchet, 2014,

⁴ Faço referência ao conceito de “bom selvagem” ou “mito do bom selvagem” atribuído ao francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Segundo filósofo, o homem é de natureza boa e ingênua, mas corrompido por um processo civilizatório, que o faz mal. Essa tese toma o sujeito indígena (os naturais) como ingênuo e bondoso em contato com o europeu a partir das narrativas de viagens nos séculos XV e XVI e, principalmente, dos escritos de Cristóvão Colombo nas Américas. O mito do bom selvagem tornou-se um elemento fortemente marcado na literatura e no pensamento antropológico do período romântico e da idade moderna. Cf. Rousseau (1989).

2016) operam intrinsecamente na manutenção do racismo estrutural (Almeida, 2019) constituído historicamente através das múltiplas violências coloniais. Isso se realiza na língua e nas formas de concebê-la numa oposição do tipo “língua culta e língua inculta”, “brancos e negros”, “civilizado e selvagem”, “nacional/nativo e estrangeiro” etc. Os sentidos de brasilidade civilizada e indigenismo selvagem não dependem pura e simplesmente do sistema de uma língua, mas da tomada dessa língua pelo enunciador no interior de uma dada formação discursiva em oposição a outra. Então a compreensão de língua culta (do *eu*) e língua inculta (do *outro*) resulta da inscrição do sujeito nessa formação discursiva (FD) de onde ele fala de si e de sua língua e do outro e da língua do outro. Então, como não há fronteiras tão estáveis entre o discurso e a língua, que lhe serve de materialidade, a memória discursiva impulsiona o movimento das fronteiras das FDs constituídas por enunciados possíveis, como discute Maria do Rosário Gregolin. Em suas palavras:

Isso torna possível enxergar, na dispersão de enunciados, certas regularidades nos acontecimentos discursivos, pois toda a massa de textos que pertencem a uma mesma FD insere-se em um campo em que podem ser estabelecidas identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos, segundo regras específicas das práticas discursivas de um certo espaço e tempo. Dessa trama decorre o fato de que, desde sua raiz, o enunciado se delinea em um campo enunciativo onde tem lugar e status, que lhe apresenta relações possíveis com o passado e que lhe abre um futuro eventual, isto é, que o insere na rede da História e, ao mesmo tempo, o constitui e o determina. (Gregolin, 2007b, p. 159).

O enunciado na perspectiva dos estudos discursivos foucaultianos, de que trata Gregolin (2007b), permite que, na espessura do discurso no nível do acontecimento histórico, se possa visualizar sua constituição na semiologia da língua e de outras materialidades significantes. Assim, quando se puder localizar construções sintagmáticas como “línguas indígenas”, “línguas de índio”, “língua inculta”, “língua selvagem”, “línguas naturais”, “dialeto africano”, “dialeto brasileiro” em oposição à “norma culta”, “norma europeia”, “língua de Camões”, “língua lusitana” etc., flagrando as regularidades, não é sobre o sistema da língua que o analista vai se interrogar, mas sobre a dimensão do funcionamento dessas construções estando a serviço de um dispositivo histórico para a manutenção de um saber-poder que estrutura um ideal de sujeito.

A ideia de língua imaginária trazida por Orlandi & Souza (1988), ainda que não se sustente nas relações entre sujeitos falantes, porque ela não funciona efetivamente entre os falantes, mantém-se como efeito de sentidos na legitimação de um ideal de língua, de sujeito, de nação na História, apagando as línguas fluidas e as identidades historicamente silenciadas. Do mesmo modo, há o apagamento da diversidade linguística e das formas de funcionamento de variantes dessa língua assim como há a negação da



Figura 1. Postagem no Facebook do perfil “Língua Portuguesa” disponível em <https://www.facebook.com/linguaportuguesa07/photos/a.271773609503284/1355524831128151/>

alteridade constitutiva das relações nas múltiplas identidades. Então tanto o lugar do discurso sobre as línguas quanto o lugar do sistema da língua servem ao analista como objeto na medida em que ele puder interrogar as diferentes formas de produção da intolerância entre sujeitos em sociedade a partir da retórica da diferença. O imaginário de uma língua se vincula diretamente a um imaginário de seu falante e vice-versa; assim como o imaginário de língua suprema pressupõe um falante superior em relação a outros, suas (não)línguas, seus modos de vidas e existências desumanizados.

5. Breve análise, algumas considerações

Em um perfil disponível no Facebook intitulado “Língua Portuguesa”, selecionei uma postagem e alguns comentários para mostrar a relação entre uma concepção imaginária de língua e sua vinculação ao imaginário de sujeito falante dentro e fora da norma dessa língua, cujo efeito é o da glotofobia como um tipo de intolerância. Segundo a idealizadora, seu objetivo é “mostrar um pouco o conhecimento que tenho sobre o nosso idioma”. É preciso entender que tal conhecimento se sustenta em uma concepção de língua portuguesa pautada na gramática prescritiva e tradicional, a partir da qual seus leitores brasileiros se reconhecem como falantes e estigmatizam os usuários de uma variante que não obedecem à gramática normativa.

Mais que isso: o desvio de tal norma carrega a representação estigmatizada pela figura do sujeito indígena.

Em 23 de novembro de 2015, o perfil “Língua portuguesa”, com mais de 4.700 mil seguidores, no Facebook, publicou uma postagem com a seguinte pergunta: “*Já imaginou que máximo seria a pessoa descobrir que “mim” não conjuga verbo?*” Nota-se, na pergunta, a vinculação do uso inadequado do pronome pessoal oblíquo tônico “*mim*” em posição de pronome sujeito “*eu*” aos usos dos povos indígenas. Vale lembrar que esse tipo de troca, e desvio da norma tradicional, é realizado pelos usuários não indígenas ou que não se reconhecem como tal. Esta inadequação tem como parâmetro a norma culta da língua, que não reconhece outras variedades do português no Brasil. A postagem teve mais de 2.538 compartilhamentos e conta até agora com mais de 182 comentários. Desse total, há pelo menos seis menções ao uso inadequado de “*mim*” como sendo “língua de índio”.

Destaco as seguintes construções:

1. “*Índio não curtir*”;
2. “*Mim* sabia que índio era dono da terra”;
3. “*Mim* fica triste com tanta morte e destruição”;
4. “*Mim* ama a Língua Portuguesa”;
5. “*Mim* é língua de índio!”

Há nos enunciados 1, 2, 3, 4 e 5 um indício de regularidade discursiva no imaginário sobre a fala do sujeito indígena ao se propagar a ideia de que os indígenas usam pronomes oblíquos com verbos não flexionados em língua portuguesa ou a palavra “índio” em vez do pronome sujeito “eu” com o verbo no infinitivo. Outras possibilidades que servem de exemplo:

6. *Mim quer[-] alimento* ou
7. *Índio quer[-] alimento* em vez de
8. *Eu quero alimento.*

Essa ideia estereotipada de “língua de índio” sustenta-se, ainda que inconscientemente para o falante brasileiro, em um imaginário e um esquecimento: (a) o imaginário de que qualquer falante é capaz de transpor ou traduzir o sistema de uma língua para outra em perfeita equivalência de seus elementos internos quase como o reflexo no espelho; e (b) o esquecimento de que nenhuma língua é o espelho inequívoco, fiel e transparente de outra língua nem o reflexo das ideias de seus falantes “nativos” ou “estrangeiros”. Logo, tanto o imaginário quanto o esquecimento, nos processos históricos de subjetivação dos usuários das línguas (em contato ou não), atuam na dimensão do poder colonizador de um grupo sobre outros. É aí que as

diferentes formas de intolerância operam nas relações entre indivíduos. A intolerância linguística é fruto desse processo histórico em que o racismo e a xenofobia se estruturaram há séculos sob a lógica do discurso colonizador.

Por fim, o problema da apropriação da língua e das identidades indígenas como um instrumento de exclusão e violação não reside exclusivamente a um problema de ordem sintática nem linguística (da ordem do sistema), mas de ordem discursiva, da historicidade. Não se trata apenas de preconceito linguístico, mas de intolerância aos povos indígenas vistos como estrangeiros, estranhos, o que revela, via memória discursiva, enunciados sobre o bárbaro e o selvagem, construídos pelo discurso do colonizador para afirmar a sua língua, sua fé, seu deus, sua identidade em relação à alteridade.

A resistência a toda sorte de intolerância à alteridade no Brasil – da glotofobia indigenista ao racismo estrutural gestado no colonialismo histórico – é um movimento antropofágico permanente, que se faz necessário desde o modernismo de Oswald de Andrade. Na linguagem fluida do bom negro e do bom branco, falantes do português brasileiro, materializa-se também o discurso indiofóbico a propósito de sua língua e de sua cultura, o que concebo como glotofobia indígena, quase do mesmo modo como ocorre com a glotofobia brasileira e a brasilofobia ainda hoje nas situações de contato linguístico em Portugal. Se naquele país, a intolerância à presença brasileira e a sua variante linguística tem sido objeto de atenção, aqui no Brasil a hostilidade contra comunidades tradicionais, povos originários e alguns estrangeiros merece forte debate em todos os setores da sociedade. Nossa intolerância brasileira é herdeira dos efeitos do colonialismo europeu, historicamente hostil contra negros e indígenas, contra a “língua de índio”.

Referências bibliográficas

1. Andrade, O. (1972). *Obras completas* (Vols. 6-7). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
2. Andrade, O. (1976). O manifesto antropófago. In Teles, G. M. (Ed.), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas* (3ª ed., pp. 26-40). Petrópolis: Vozes; Brasília: INL.
3. Bagno, M. (2012). Norma linguística, hibridismo e tradução. *Traduzires, 1*, 19-32. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10546/1/ARTIGO_NormaLinguisticaHibridismo.pdf. Acesso em: 20 set. 2022.
4. Barbosa Filho, F., & Othero, G. A. (Orgs.). (2022). *Linguagem “neutra”: Língua e gênero em debate*. São Paulo: Parábola.
5. Barros, D. L. P. (2011). A construção discursiva dos discursos intolerantes. In D. L. P. Barros (Ed.), *Preconceito e intolerância: Reflexões linguístico-discursivas* (pp. 255-270). São Paulo: UPM.

6. Barros, D. L. P. (2014). Intolerância e preconceito na linguagem. *Inclusive Inclusão e Cidadania*. Disponível em: <https://www.inclusive.org.br/arquivos/26589#:~:text=A%20intoler%C3%A2ncia%20lingu%C3%ADstica%20est%C3%A1%2C%20portanto,e%20especificidades%20pr%C3%B3prias%20da%20linguagem>. Acesso em: 13 out. 2022.
7. Blanchet, Ph. (2005). Minorations, minorisations, minorités: Essai de théorisation d'un processus complexe. In D. Huck & Ph. Blanchet (Orgs.), *Minorations, minorisations, minorités: Études exploratoires* (pp. 17-47). Rennes: PUR.
8. Blanchet, Ph. (2014). Integração ou discriminação da pluralidade linguística na educação de línguas e pelas línguas: Uma questão crucial entre ideologia, ética e didática. *Revista Moara*, 42, 09-21.
9. Blanchet, Ph. (2016). *Discriminations: Combattre la glottophobie*. Paris: Éditions Textuel.
10. Braga, A., & Piovezani, C. (2021). Discursos sobre a fala feminina no Brasil contemporâneo. *Revista da ABRALIN*, 19(1), 1-19. <https://doi.org/10.25189/rabralin.v19i1.1694>
11. Foucault, M. (2007). *Microfísica do poder* (24ª ed.). Rio de Janeiro: Graal.
12. Freitag, R. (2024). *Não existe linguagem neutra! Gênero na sociedade e na gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto.
13. Görski, E. M., & Freitag, R. M. K. (2006). Marcação e comportamento sociolinguístico de marcadores discursivos interacionais na fala de Florianópolis. In P. Vandresen (Ed.), *Variação, mudança e contato linguístico no português da Região Sul* (pp. 28-50). Pelotas, RS: EDUCAT.
14. Gregolin, M. R. V. (2007a). O que quer, o que pode esta língua? Teorias linguísticas, ensino de língua e relevância social. In D. A. Correa (Ed.), *A relevância social da linguística: Linguagem, teoria e ensino* (pp. 51-77). São Paulo: Parábola; Ponta Grossa-PR: UEPG.
15. Gregolin, M. R. V. (2007b). Formação discursiva, redes de memória e trajetões de sentido: Mídia e produção de identidades. In R. Baronas (Ed.), *Análise do discurso: Apontamentos para uma história da noção de formação discursiva* (pp. 155-168). São Carlos: Pedro e João Editores.
16. Hora, D. (2004). *Estudos sociolinguísticos: Perfil de uma comunidade*. João Pessoa: Pallotti.
17. Kaufmann, G. (2011). Atitudes na sociolinguística: Aspectos teóricos e metodológicos. In H. Mello et al. (Eds.), *Os contatos linguísticos no Brasil* (pp. 121-137). Belo Horizonte: Editora UFMG.
18. Lisboa, F. M. (2022). *Racismo linguístico e os indígenas Gavião na universidade: Língua como linha de força do dispositivo colonial*. Salvador, BA: EDUFBA.
19. Molicca, M. C., & Braga, M. L. (Orgs.). (2003). *Introdução à sociolinguística: O tratamento da variação*. São Paulo: Editora Contexto.
20. Nascimento, G. (2019). *Racismo linguístico: Os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento.
21. Ramos, M. (2021). *Silenciamento e tomada da palavra: Discursos de Evo Morales e Lula da Silva*. Belo Horizonte, MG: Letramento.
22. Ribeiro, J. (2021). Da xenofobia a glotofobia: A estrangeiridade como um problema discursivo. *Revista da ABRALIN*, 20(3), 331-356. <https://doi.org/10.25189/rabralin.v20i3.1991>
23. Ribeiro, J. (2022). *Xenofobia e intolerância linguística: Discursos sobre estrangeiridade e hostilidade brasileira*. Campinas, SP: Pontes.
24. Ribeiro, J. (2024). Intolerância linguística. In C. Landulfo & D. Matos (Eds.), *Suleando conceitos em linguagens: Decolonialidades e epistemologias outras* (pp. 125-135). Campinas, SP: Pontes Editores.
25. Rousseau, J.-J. (1989). *Do contrato social*. São Paulo: Pillares.

26. Oliveira, C. H. S. de. (2018). *Necropolítica linguística: Silenciamento e resistência da língua Tenetebara nas aldeias do Guamá* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará]. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/12299>. Acesso em: 12 out. 2022.
27. Orlandi, E. P., & Souza, T. C. C. (1988). A língua imaginária e a língua fluida: Dois métodos de trabalho com a linguagem. In E. P. Orlandi (Ed.), *Política linguística na América Latina* (pp. 26-40). Campinas: Pontes.
28. Santos, B. de S., & Meneses, M. P. (Orgs.). (2010). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez.
29. Sargentini, V., & Reis, G. C. (2022). Da falsa harmonia à fala franca: As agressões verbais em campanhas eleitorais presidenciais. *Revista Alfa*, 66, 1-20. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alfa/a/8JLnDFjVD6LFG3VGr34mgxN/>. Acesso em: 14 out. 2022.
30. Severo, C. G. (Org.). (2022). Políticas e direitos linguísticos: Revisões teóricas, temas atuais e propostas didáticas. Campinas, SP: Pontes.
31. Viana, N. (2003). *Sotaque cultural: Uma proposta para compreensão de traços culturais (re) velados na interação em língua estrangeira* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Belo Horizonte: UFMG.

Carlos Porfírio – futurista, cineasta, dinamizador cultural... e tudo!

Sara Vitorino Fernandez

Resumo

No cenário modernista dos inícios do século XX em Portugal, a figura de Carlos Porfírio destaca-se como impulsionadora de uma elite intelectual e artística algarvia. Companheiro de grandes figuras como Almada Negreiros ou Santa Rita Pintor, o pintor e cineasta algarvio foi o motor de publicações como a revista *Portugal Futurista* e foi um dos principais dinamizadores culturais no sul de Portugal. Este trabalho pretende traçar o seu percurso num intuito de divulgação de uma figura-chave da cultura portuguesa.

Palavras-chave

Século XX · Portugal · Cultura portuguesa · Modernismo · Futurismo · Carlos Porfírio

Abstract

In the modernist scenario of the beginning of the 20th century in Portugal, the name of Carlos Porfírio stands out as a conductor of the intellectual and artistic elite of Algarve. A companion of great personalities such as Almada Negreiros or Santa Rita Pintor, Carlos Porfírio – painter and filmmaker from Algarve – was the driving force behind publications such as the magazine *Portugal Futurista*

and was one of the main cultural promoters in the south of Portugal. This work aims to trace his path in order to publicize this key figure for Portuguese culture.

Keywords

20th Century · Portugal · Portuguese culture · Modernism · Futurism · Carlos Porfírio

Introdução

É uma verdade universal que o século XX foi um século convulso. Desde os seus alvorenos, foi um turbilhão de conflitos sociais, económicos, políticos e bélicos. As mudanças nas relações sociais e económicas resultantes de novas práticas capitalistas e de um movimento em direção a uma mecanização industrial levaram a uma nova atitude perante a realidade. As desigualdades e ciclos de crises económicas e sociais e a procura, da parte dos países europeus e dos Estados Unidos da América, do domínio dos continentes mais ricos em matérias-primas e mão-de-obra consideravelmente mais barata acabam por levar a conflitos bélicos à escala mundial. Os altos e baixos dos ciclos económicos geram sensações contraditórias. Por um lado, uma euforia e uma confiança otimista no progresso e no futuro; por outro lado, uma visão disfórica, desanimada e desconfiada em relação a essas ideias progressistas.

As artes, como reação ao estado social, político e económico, procuraram, nos inícios do século XX, novos meios, suportes e dimensões para se expressarem. Diversas correntes, que se sucedem vertiginosamente, tentam expressar a realidade transfigurando-a, redimensionando-a e recriando-a através dos olhos de quem testemunhou os horrores da guerra, a insegurança económica e o conflito político. A literatura, tal como as artes plásticas, acusa um sentimento de decadência e uma procura de evasão a uma realidade desagradável. O início do século traz um espírito soturno, uma ideia de catástrofe iminente e irremediável, que questiona a própria essência do ser humano. Os anos do conflito da Primeira Guerra Mundial e da crise económica que veio dez anos depois alimentou esse espírito de catástrofe, mas trouxe às artes a consciência social, problematizando as desigualdades e as tensões sociais entre classes.

É neste cenário que Portugal entra no século XX. Embora na periferia, embora sendo um país pobre, Portugal é também afetado pela convulsão europeia. Até ao final do primeiro quartel do século XX, este país vai mudar de regime, vai enfrentar uma guerra à escala mundial e vai sentir uma forte crise social, política e económica que o vai devastar e levar em direção a uma ditadura. Tal como em outros pontos do globo, também os artistas e intelectuais portugueses reagiram ao estado das coisas e procuraram sair do torpor através de ideias novas. Uma nova

geração, repleta de dinamismo e de vontade, entusiasmada pelas ideias vindas dos principais centros culturais da Europa, traz-nos um dos movimentos mais frutíferos, influentes e dinamizadores no panorama artístico do século XX. É dentro desta geração que se inclui Carlos Porfírio, artista plástico, diretor da revista *Portugal Futurista*, cineasta e divulgador cultural. Este trabalho pretende chamar a atenção, uma vez mais, para uma figura-chave do panorama artístico português do século XX. Apesar de, nos últimos anos, a figura e o contributo de Carlos Porfírio para o panorama artístico nacional estarem a ser valorizados, pensamos que nunca é demais chamar a atenção para um nome imprescindível para a pintura e literatura portuguesas. Destacam-se os trabalhos de Fernando Rosa Dias, Luís Lyster Franco e Luís Gameiro (Dias, 2019a, 2019b; Franco, 2019; Gameiro, 2019). Destaca-se também o trabalho de João Macdonald sobre Carlos Porfírio, o seu papel de diretor da revista *Portugal Futurista* e a relação com Santa Rita Pintor, figura tutelar do Futurismo em Portugal (Macdonald, 2019). Estes trabalhos académicos, em conjunto com exposições de trabalhos do pintor, têm sido fulcrais na difusão da ação de Carlos Porfírio ao longo da sua vida.

Carlos Porfírio nasceu em Faro, no ano de 1895. Em 1910 matricula-se na Escola de Desenho Industrial Pedro Nunes, hoje Escola Secundária Tomás Cabreira, mas perde o ano por faltas. Em 1913 inscreve-se no curso preparatório da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Aí, vai ter como colegas Mário Eloy, Abel Manta e Dórdio Gomes. No entanto, no ano seguinte, reprova por faltas. É também neste ano, 1914, que se presume que Carlos Porfírio tenha tido os primeiros contactos com o grupo de futuristas de Lisboa, que viria a desencadear um dos movimentos artísticos e literários mais interessantes do panorama cultural português do século XX (*Carlos Porfírio: Diálogos do Modernismo*, 2019, p. 78).

Carlos Porfírio, diretor da revista Portugal Futurista

O ano de 1917 será um ano importante na vida de Carlos Porfírio, assim como o será na cultura algarvia. A publicação da revista *Orpheu*, dois anos antes, tinha revolucionado o panorama literário português e tinha trazido à luz um novo espírito, pleno de contestação das estruturas estabelecidas e que concebia a modernidade como atitude de rebeldia perante um tempo presente estagnado. Os futuristas de Lisboa traziam algo de novo. Figuras como Santa Rita Pintor, Almada Negreiros, Fernando Pessoa ou Mário de Sá Carneiro transportaram as ideias das vanguardas ao horizonte cultural português. Em 1917, o jornal *O Herald*, de Faro, abre uma secção de poesia denominada *Gente Nova – Futurismo*, onde Carlos Porfírio colabora com o pseudónimo de Nesso. Outros nomes das artes algarvias como Carlos Lyster Franco, Raul Carneiro ou João Rosado colaboram nesta secção de poesia, que terá também

como colaboradores os futuristas de Lisboa. Ainda nesse ano, Carlos Porfírio, sob a inspiração de Santa Rita Pintor, dirige a publicação *Portugal Futurista*. Esta revista é o mais importante testemunho da influência do ideário futurista em Portugal.

O futurismo na Europa surgiu como um movimento cultural e transformador que celebrava o progresso, a tecnologia e a exploração de novas fronteiras. Através de várias formas artísticas, os futuristas buscavam capturar a energia e o dinamismo da era moderna, deixando uma marca indelével na arte, literatura, arquitetura e design europeus. Surgido na Itália, o movimento futurista procurava romper com as convenções artísticas tradicionais e abraçar o espírito dinâmico e progressista da era moderna. O movimento foi liderado por Filippo Marinetti, um poeta e intelectual italiano, que publicou o *Manifesto Futurista* em 1909. Marinetti defendia a rejeição dos ideais do passado e celebrava o poder transformador da tecnologia, da indústria e do urbanismo. O futurismo defendia apaixonadamente a adoção da velocidade, da juventude, da violência e da máquina como fontes de inspiração para uma nova visão artística e social. O futurismo rapidamente inspirou por toda a Europa, tornando-se um movimento internacional. O movimento inspirou artistas, escritores e pensadores que ficaram cativados pela ideia de progresso, mudança e exploração de novas fronteiras. As ideias futuristas penetraram em vários domínios artísticos, incluindo a pintura, a escultura, a literatura, a música, o teatro, a arquitetura e o *design*. O futurismo em Portugal ultrapassou os limites da arte e da literatura e teve um impacto mais amplo na sociedade. As ideias futuristas de progresso, indústria e dinamismo ressoaram nos crescentes esforços de modernização do país. Os futuristas imaginaram um Portugal transformado que abraçasse a tecnologia, abraçasse a mudança e participasse ativamente na formação do futuro. Publicações como a revista *Portugal Futurista* são a prova de que o movimento tinha uma grande importância entre esta nova geração de artistas e intelectuais.

A revista foi pensada por Santa Rita Pintor, mas foi Carlos Porfírio que a concretizou, assumindo-se como “director e fundador”. Nesta publicação destacamos a fotografia de Santa Rita Pintor, que surge denominado “o grande iniciador do movimento futurista em Portugal” (p.5), as reproduções de obras de Santa Rita Pintor e de Amadeo de Souza-Cardoso, uma fotografia de Almada Negreiros, o *Ultimatum* de Álvaro de Campos e o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, de José de Almada Negreiros. Estes últimos eram textos panfletários, de uma fortíssima carga provocatória. A revista data do mês de novembro e, mal saiu a público, foi imediatamente apreendida pelas autoridades. O carácter provocatório da revista e, principalmente, dos textos de Álvaro de Campos e Almada, condenaram a revista na sua génese. No entanto, o objetivo tinha sido atingido. A ação de Carlos Porfírio no movimento futurista foi indiscutível. Também o papel da região algarvia na disseminação do futurismo foi admirável, tendo em conta que o Algarve, nos inícios do século XX, era uma região de periferia cultural. Nomes

como Carlos Lyster Franco, Raul Carneiro, Mário Lyster Franco, João Rosado, António do Nascimento e, evidentemente, Carlos Porfírio, com o total apoio do grupo futurista de Lisboa, cimentaram nas colunas do jornal *O Heraldo* e nas páginas da revista *Portugal Futurista* a ideia de que a intelectualidade algarvia estava ativa, atenta e permeável aos movimentos culturais mais vanguardistas.

Com a morte de Santa Rita Pintor, em 1918, o furor futurista ressentiu-se, ficando, no entanto, a ideia de que “o Algarve recebia a maior extensão do futurismo protagonizado por Santa Rita a partir de Lisboa, mas criando espaços próprios de acontecimento” (Dias, 2019a, p. 19).

Carlos Porfírio, o artista e o cineasta

Tal como já referimos anteriormente, após a instrução primária, Carlos Porfírio matriculou-se no curso preparatório da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Apesar das sucessivas reprovações por faltas, talvez pelo seu constante envolvimento na vida cultural algarvia, Carlos Porfírio revelou uma apetência pela pintura. Frequenta exposições em Faro e segue de perto a obra de Carlos Lyster Franco. É seguro afirmar que Porfírio acompanhava os trabalhos dos artistas plásticos futuristas pois, em 1917, quando expõe juntamente com Carlos Lyster Franco, Raul Carneiro e Jorge Barradas no Teatro Lethes, em Faro, apresenta uma obra cujo título é *Cabeça de estudo futurista* ou *Cabeça futurista*. Esta exposição foi “anunciada n’*O Heraldo* de 18 de março de 1917” e “percebe-se que havia a intenção de realizar um evento verdadeiramente moderno e de cariz assumidamente vanguardista e *Futurista*” (*Carlos Porfírio: Diálogos do Modernismo*, 2019, p. 58).

Com o esmorecer da ação futurista, o modernismo vai influenciando a obra de Carlos Porfírio. Neste caso concreto, o modernismo toma contornos regionalistas, aproveitando cenários e motivos próprios da região algarvia. É também nesta época que Carlos Porfírio se relaciona com o cinema, na empresa de José Dias Sancho, a *Sancho Limitada*. Carlos Porfírio continua a expor em Faro e viaja pela Andaluzia, onde mantém contacto com intelectuais da Geração de 27 e tem a oportunidade de se inspirar com a paisagem da região. Até meados da década de 20, época em que Porfírio se retira da cena cultural, o pintor vai ser o elo de ligação entre Lisboa e o Algarve, atraindo pintores e intelectuais até à paisagem algarvia. O papel de cidades como Olhão, a *vila cubista*, e a paisagem rural algarvia vai desencadear um movimento constante de artistas e a organização de exposições com obras de artistas algarvios e de outros pontos do país. Porfírio consolida-se no estilo modernista, tomando, porém, como inspiração motivos regionalistas. A paisagem algarvia com os seus motivos marinhos, rurais, populares ou de figuras femininas torna-se dominante nas obras do artista. A *Grande Exposição de Arte em Olhão*, em agosto de 1924, foi a última

grande exposição pública da obra de Carlos Porfírio antes de partir para Paris. Além de expor, o artista foi também “director artístico” e aglutinador de grandes nomes que também expuseram. Esta exposição pretendia ser “a grande exposição coletiva de 1924 do modernismo português” (Dias, 2019a, p. 31).

Após a estadia em Paris, Carlos Porfírio, no seu regresso a Portugal, envolveu-se mais seriamente no cinema. Porfírio tinha já estado envolvido com a fundação da produtora *Film Sancho Limitada*, em 1919, e que acabaria por se dissolver em 1920. Em 1923, Carlos Porfírio envolve-se na fundação da empresa *Garbb*, que produziu um filme cómico-experimental, filmado em Olhão, intitulado *Charlotim e Charlotina*. As filmagens decorreram entre 1923 e 1925, mas, curiosamente, a apresentação pública do filme foi feita em 1972, já depois da morte de Carlos Porfírio. Nos anos 40, o artista tornou-se o realizador de dois filmes – *Sonho de Amor* (1945) e *Um Grito na Noite* (1948). As obras exploram ambientes diferentes. O primeiro filme retrata a Lisboa de fim-de-século, em contextos requintados e de discussão intelectual. O segundo filme é passado no Algarve rural, retratando a pobreza que obriga ao recurso ao contrabando nas zonas de fronteira com Espanha. Os dois filmes são elogiados pelo trabalho de composição, pelo esmero na escolha de cenários interiores e, no caso do segundo filme, pelo jogo de cenas interiores e exteriores, pelo uso da iluminação e pelas cenas que retratam motivos populares algarvios. Esta aventura cinematográfica foi, lamentavelmente, um desastre financeiro. A dificuldade na distribuição dos filmes levou a que fossem apenas divulgados em círculos restritos e em sessões pontuais.

Carlos Porfírio, o divulgador cultural e o fundador do Museu Etnográfico

É necessário ter a ideia de que, durante toda a sua vida de artista plástico, poeta e cineasta, Carlos Porfírio foi um dinamizador e um divulgador cultural. Esta faceta dinamizadora levaria à conceção e organização do Museu de Etnografia Regional, inaugurado em 1962. Até este culminar, a ação divulgadora e organizativa do artista esteve bem patente na organização de exposições, de eventos culturais e da direção de uma coluna n’ *O Heraldo* e da revista *Portugal Futurista*. Esta ação mostra o quão implicado Carlos Porfírio estava na vida intelectual da região. Apesar do estatuto de periferia cultural e política, foi a iniciativa de alguns homens, com Porfírio à cabeça, que, naquela época, levou o Algarve a ter uma posição-chave no futurismo e no modernismo português.

Desde as primeiras manifestações do futurismo em Portugal, “Carlos Porfírio não só acompanharia de perto muitos destes acontecimentos, como animaria um futurismo algarvio através da secção “Futurismo” no jornal *O Heraldo* de Faro, uma

exposição de arte onde surgiam títulos com referências ao futurismo, como ainda seria ele próprio o diretor da revista *Portugal Futurista*, impressa em Faro” (Dias, 2019a, p. 13). Em 1920, o artista organizou uma exposição no Clube Ginásio de Faro e participou, em 1921, numa outra. Em 1922 expôs no Salão da *Ilustração Portuguesa*. Nessa época colaborava em revistas portuguesas e divulgava a obra de autores portugueses na imprensa espanhola (Dias, 2019). Em 1922 e 1923 realizou duas exposições individuais em Lisboa, sinal das boas relações que mantinha com artistas e intelectuais da capital. Esta ponte cultural estabelecida por Porfírio e por alguns dos seus companheiros levou a um intercâmbio cultural muito frutífero. Esta ação divulgadora levou a que alguns nomes do panorama artístico nacional passassem temporadas no Algarve (Dias, 2019). Projetou-se, sem nunca se realizar, em 1924, uma “Exposição Algarvia” a decorrer em Lisboa. Uma vez mais, o nome de Carlos Porfírio surgiu como o grande dinamizador dessa ideia (Dias, 2019). Em 1924 o jornal *Correio Olhanense* organizou, em Olhão, com a “coordenação artística” de Carlos Porfírio, uma exposição que conjugava trabalhos de artistas algarvios e lisboetas. A *Grande Exposição de Arte em Olhão* foi um evento de suma importância no panorama artístico algarvio do momento. Foi também, tal como já referimos, a última grande exposição de Carlos Porfírio antes da sua viagem para Paris. Após o seu período como cineasta, Porfírio conjugou a pintura com a organização de eventos de divulgação cultural. Em 1940 organizou a *Exposição Regional Algarvia*, em Faro, incluída no conjunto de exposições integrada na *Exposição do Mundo Português*. Projeta também a *Exposição das Comemorações Centenárias no Algarve*, que viria a ser um grande sucesso. Ainda em 1940, funda o *Círculo Cultural Camões*, mais tarde refundado com o nome *Círculo Cultural do Algarve*. Em 1958 é convidado pela Junta de Província do Algarve para projetar o Museu de Etnografia Regional, que viria a ser inaugurado em 1962. Durante a década de 60 e até à sua morte, Carlos Porfírio esteve envolvido nos trabalhos de ampliação do Museu de Etnografia Regional – mais tarde, Museu Regional do Algarve – e na organização do Museu Marítimo Ramalho Ortigão, situado na Capitania do Porto de Faro.

Considerações finais

Em suma, a vida e o trabalho de Carlos Porfírio, enquanto artista, diretor da revista *Portugal Futurista*, cineasta e divulgador cultural, desempenharam um papel crucial, mas pouco reconhecido, no cenário artístico português do século XX. A sua abordagem vanguardista e a sua dedicação à promoção da arte e da cultura, tanto no Algarve como em todo o país, ressoaram como um testemunho poderoso da vitalidade e da criatividade artística que permearam os períodos

turbulentos e em constante evolução do século XX. A sua ação no movimento futurista, a sua exploração do modernismo e a sua incursão no mundo do cinema demonstram uma ampla gama de talentos e interesses que refletiram o espírito inovador da época. O seu papel como diretor da revista *Portugal Futurista* e a sua participação no movimento futurista demonstraram não apenas a sua habilidade artística, mas também uma capacidade de se envolver em movimentos culturais inovadores. Além disso, a transição para o modernismo revelou uma adaptação contínua às mudanças nas tendências artísticas e uma compreensão profunda das raízes regionais e culturais do Algarve.

A sua incursão no cinema como produtor e realizador adicionou outra dimensão à sua contribuição cultural, permitindo-lhe explorar novas formas de expressão e alcançar públicos mais amplos. No entanto, as dificuldades enfrentadas na distribuição dos seus filmes destacam os desafios enfrentados por artistas visionários num ambiente cultural em constante dificuldade.

Através de uma obra multifacetada e plena de iniciativas culturais, Carlos Porfírio deixou um legado duradouro. O impacto sentido não apenas na arte portuguesa, mas também na consciência cultural e social, permanece como um testemunho da capacidade transformadora da arte e da cultura, mesmo no meio de períodos convulsos e desafiadores. Além da sua capacidade de expressão artística, a dedicação de Carlos Porfírio à promoção da cultura e das artes na região do Algarve foi notável. O seu envolvimento na criação e organização de exposições, bem como a sua ação na fundação e desenvolvimento do Museu de Etnografia Regional, refletem um compromisso em preservar e divulgar a rica herança cultural da região. A sua influência transcendeu a esfera artística, destacando a importância da arte e da cultura como forças impulsionadoras de mudança e preservação cultural.

Assim, o legado multifacetado de Carlos Porfírio não apenas ilustra um impacto duradouro no panorama artístico português, mas também destaca uma ação de influência na preservação e na celebração da rica diversidade cultural de Portugal. A sua capacidade de transcender os limites das formas de expressão artística convencionais e a sua dedicação à promoção da cultura tornam a sua contribuição num testemunho poderoso do papel transformador das artes na sociedade.

Referências bibliográficas

1. AA. VV. (2022). *Itinerários da arte moderna no Algarve: Contributos para uma história*. Editora Caleidoscópio.
2. Campos, A. (1917). Ultimatum. *Portugal Futurista*, (1), 30-34.
3. *Carlos Porfírio: Diálogos do Modernismo* [Catálogo de exposição]. (2019). Museu Municipal de Faro.

4. Dias, F. R. (2019a). Carlos Porfírio – Diálogos da modernidade (em tons de futurismo, expressionismo e regionalismo). In *Carlos Porfírio: Diálogos do Modernismo* [Catálogo de exposição]. Museu Municipal de Faro.
5. Dias, F. R. (2019b). Relações ibéricas no primeiro modernismo algarvio. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, (8), 342-369.
6. Franco, L. L. (2019). Faro, 1917: A exposição no Teatro Lethes e os reflexos na imprensa algarvia. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, (8), 335-341.
7. Gameiro, L. (2019). Ecos de modernismo no cinema de Carlos Porfírio. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, (8), 370-379.
8. Macdonald, J. (2019). Porfírio & Santa Rita, Ld.ª: Um exame à produção de *Portugal Futurista*. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, (8), 316-334.
9. Marinetti, F. (1909, 20 de fevereiro). *Manifeste du Futurisme*. Le Figaro, p. 1.
10. Negreiros, A. (1917). Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX. *Portugal Futurista*, (1), 36-38.

Referências filmográficas

11. *Charlotim e Charlotina* [Filme]. (1972). Garbh.
12. Porfírio, C. (1945). *Sonho de Amor* [Filme]. Cinelândia.
13. Porfírio, C. (1948). *Um Grito na Noite* [Filme]. Filmes Castello Lopes & Lisboa Filme.



Pensadores de diferentes países de língua portuguesa – Angola, Brasil, Portugal – discutem nesta publicação as relações culturais em torno do cinema e da literatura. O projeto *ALMA. Antropofagia, literatura, modernismo e audiovisual* é resultado de uma parceria institucional entre a Universidade Federal de São Carlos, a Universidade do Algarve, a Universidade do Estado de Minas Gerais e o Polo Audiovisual da Zona da Mata; um arranjo produtivo local em torno do cinema e da educação midiática sediado em Cataguases. A proposta do projeto foi utilizar a metáfora antropofágica para discutir as relações culturais entre África, Brasil e Portugal. Diálogos e influências recíprocas, similitudes e diferenças. A antropofagia – conceito criado pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade – é aqui pensada como mediação cultural, mistura de linguagens e temporalidades.

