

CAMÕES

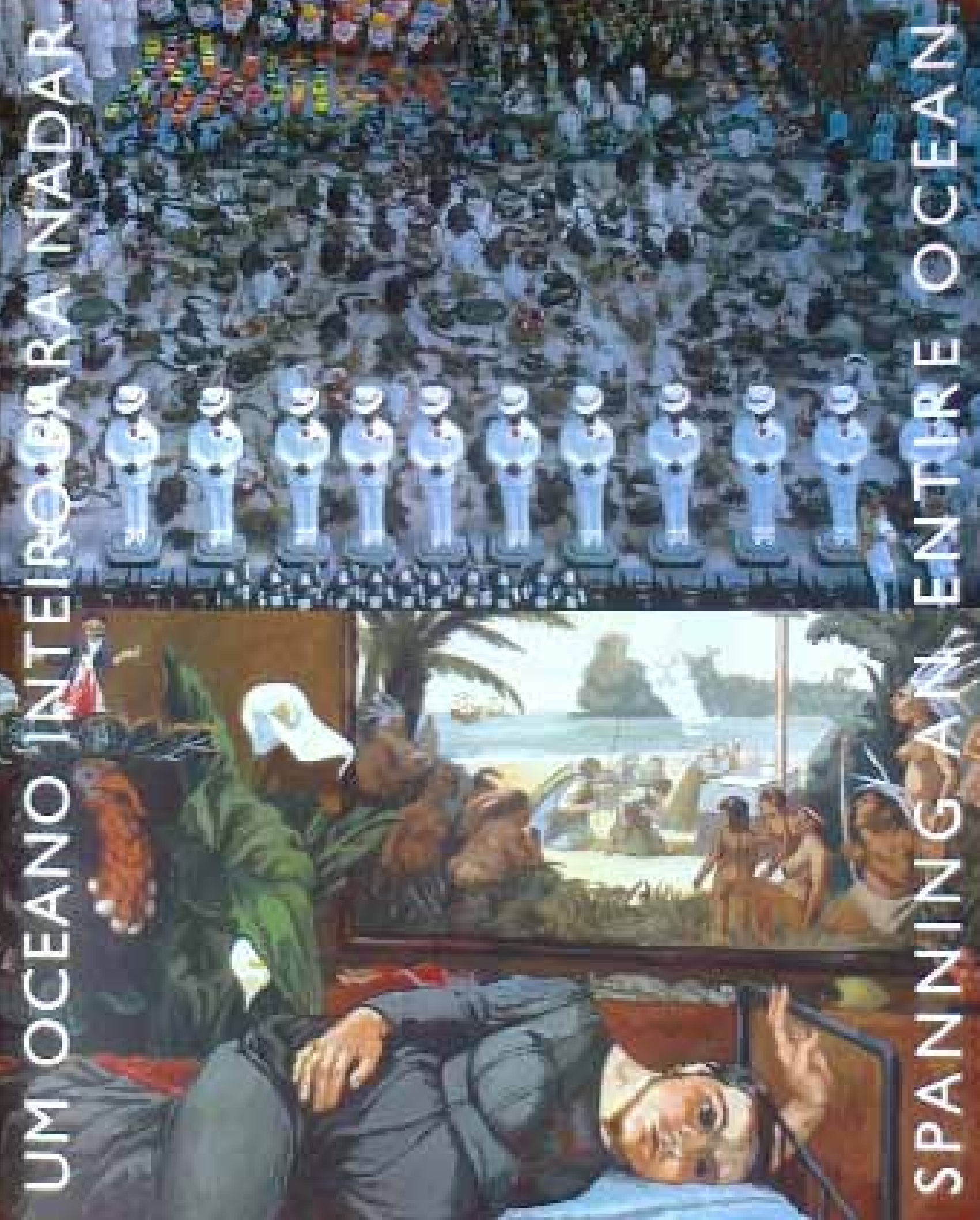
REVISTA DE LETRAS
E CULTURAS LUSÓFONAS

setembro 2012

N.º 21

De um Lado ao Outro do Oceano

03	<i>EDITORIAL</i>
04	<i>ARQUITETURA</i> <i>Jorge Figueira</i> Memória descritiva duma relação amorosa entre Arquiteturas separadas pelo Atlântico e outras correntes misteriosas
18	<i>ARTES VISUAIS</i> <i>Delfim Sardo</i> O espaço elástico: relações luso-brasileiras no campo da arte contemporânea
26	<i>DANÇA</i> <i>Daniel Tércio</i> Ligações, trilhos e cruzamentos entre Portugal e Brasil nos universos da dança
38	<i>CINEMA</i> <i>Mirian Tavares</i> Confluências e divergências do cinema brasileiro e português na contemporaneidade
54	<i>MÚSICA</i> <i>Susana Sardo / Sérgio Godinho / Pedro Faria de Almeida</i> Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música
66	<i>TEATRO</i> <i>Maria João Brilhante / Maria Helena Werneck</i> Rotas do Teatro entre Brasil e Portugal: introduzindo um campo de pesquisa
82	<i>LITERATURA</i> <i>Monica Simas</i> A permanência da poesia nas relações luso-brasileiras
96	<i>NOTAS BIOGRÁFICAS</i>
98	<i>RESUMOS</i>
101	<i>ABSTRACTS</i>



UM OCEANO INTEIRO PARA NADAR

SPANNING AN ENTIRE OCEAN

O número da *Revista Camões* que apresentamos é dedicado às relações luso-brasileiras nas artes e na literatura. Com a língua portuguesa como património comum, Portugal e o Brasil partilham o desejo de intensificar o conhecimento da produção artística que se desenvolve de cada lado do oceano. Em 7 de setembro, dá-se início oficial ao Ano de Portugal no Brasil e do Brasil em Portugal, que se destaca pela reciprocidade conferida pelos dois países a cruzamentos e aproximações em vários domínios. As artes têm um lugar importante no programa previsto para esta iniciativa, cujo êxito advirá dos laços que conseguirem perdurar. As histórias dos dois povos têm um forte traço comum que, muitas vezes, nos impele a olharmo-nos nesse tempo conjunto. Trata-se agora de nos revermos na contemporaneidade e apreciarmos o diálogo que se estabelece. O Ano de Portugal no Brasil e do Brasil em Portugal adquire, por isso, um simbolismo que nos obriga a conjugar o presente, construir o futuro e colocar o passado em perspetiva.



© Luísa Ferreira, 2010

Neste número, reunimos sete ensaios dedicados à arquitetura, artes plásticas, dança, música, teatro, cinema e literatura. Autores portugueses e brasileiros abordam os diferentes domínios a partir do diálogo entre criadores e protagonistas dos dois países. Não se pretende estudos de receção, nem um inventário das “exportações” de produções ou de textualidades, mas perscrutar espaços de partilha, hiatos, afastamentos, aproximações –, a trama de relações na sua complexa e subtil construção.

Dos dois lados do Atlântico, olharmo-nos em rotação para outros lugares – cada um complexo e múltiplo –, mas a margem tanto nos separa quanto aproxima. Como o vaivém das ondas que chegam e partem sem nunca repetir uma maré.

Ana Paula Laborinho

(p. anterior) Capa do catálogo da exposição *Um Oceano Inteiro para Nadar*, Culturgest, Lisboa, 2000.

Nelson Leirner, *Terra à Vista (A Primeira Missa)*, 1983/2000, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura de Niterói, Brasil.

Paula Rego, *A Primeira Missa no Brasil*, 1993, Coleção Jonathan e Natalie Points, Londres, Reino Unido.

Design Gráfico: Atelier Henrique Cayatte com a colaboração de Cristina Viotti
© dos artistas, do designer gráfico e da Culturgest.

B

RAZIL

B

UILDS

Memória descritiva duma relação amorosa entre Arquiteturas separadas pelo Atlântico e outras correntes misteriosas

Jorge Figueira

I.

Ao enorme fascínio que o Brasil exerce sobre os portugueses, deve juntar-se a empatia com que a arquitetura moderna brasileira é vista pela pequena elite de arquitetos portugueses, já desde os anos 1950. Como se à partilha da língua se acrescentasse outra linguagem, a da arquitetura, essa que também tem sotaques e maneirismos e reflete também a distância e as localidades. Ao pensarmos e escrevermos sobre o Brasil, deparamo-nos sempre com um problema paradoxal: o da grande proximidade e o da grande distância. A nossa epopeica relação com o Brasil tem sido muitas vezes reescrita por Eduardo Lourenço, de modo sublime. Na arquitetura, dir-se-ia que à identificação se sobrepõem, muitas vezes, diferenças insanáveis. A mais óbvia é a da *escala* – eu diria mesmo, a da *respiração* – dos edifícios. É isto que se aprende indo lá, caminhando na perigosa direção do “Pedregulho” (Affonso Eduardo Reidy, Rio de Janeiro, 1951-53); passeando no mais bem-sucedido espaço público modernista – a Marquise do Ibirapuera (Oscar Niemeyer, São Paulo, 1954); ou atravessando, sem se poder passar *incógnito*, a Esplanada dos Ministérios de Brasília (Lucio Costa e Niemeyer, 1960).

Mas há diferenças ainda mais profundas. A arquitetura moderna, na Europa, resulta de um processo de belíssimas e custosas conquistas: do Iluminismo à superação do neoclássico; do despontar da arquitetura de ferro e vidro à reação medievalista de Ruskin e Morris; do *cul-de-sac* da Arte Nova às primeiras vanguardas modernistas do início do século XX. É uma integração de *cismas*, um processo terminal, sempre a estalar como o reboco da Villa Savoye. No Brasil também há drama, como é óbvio em qualquer afirmação pós-colonial. Mas a arquitetura moderna é adotada sem a marca das suas cicatrizes, como uma linguagem democrática e internacionalmente disponibilizada. Diria que, na Europa, a arquitetura moderna é essencialmente uma *convergência final*, a tentativa de superação de todos os atalhos por onde a modernidade se deixou levar. No Brasil, é um *despontar inaugural*. E, porque tem esse sentido civilizador, inclui também, pela mão de Lucio Costa, sem complexos, a arquitetura do passado colonial, erudito ou vernacular.

Estas diferenças culturais, inscritas profundamente em cada país, contam muitíssimo e embalam o movimento pendular de proximidade/distância entre Portugal

e o Brasil. Mesmo que, na aparência, possa haver similitudes e atrações, como no uso da língua, há um mundo de diferenças a contemplar. Assim se entende, por exemplo, por que é que a obra de Álvaro Siza – que transporta a raiz europeia da arquitetura moderna para a contemporaneidade – é pouco conhecida no Brasil e, em qualquer caso, mal-amada, algo que a construção da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, permitiu apesar de tudo melhorar. Já a obra de Eduardo Souto de Moura tende a ser melhor compreendida, porque parte de uma re-encenação da arquitetura moderna como gesto inaugural, em correspondência ou cumplicidade eventual com o processo brasileiro.

Há portanto, para lá da partilha que também ocorre, diferenças de sotaque, mas também *estruturais*, entre as culturas arquitetônicas de Portugal e do Brasil. Neste artigo, falarei sumariamente desse processo que, no contexto moderno, tem já algumas décadas de história. Aquilo sobre que escrevo reflete necessariamente a minha experiência pessoal de visitas, iniciativas e leituras. Não pretende ser um levantamento exaustivo, mas ilustrativo e operativo, dessa troca. Reconhecendo as diferenças com que se faz uma afetividade sólida. De facto, desde a viragem do século, há uma maior intensidade e reciprocidade entre a “arquitetura” dos dois países. Desse encontro pendular, aqui se dará nota.

2.

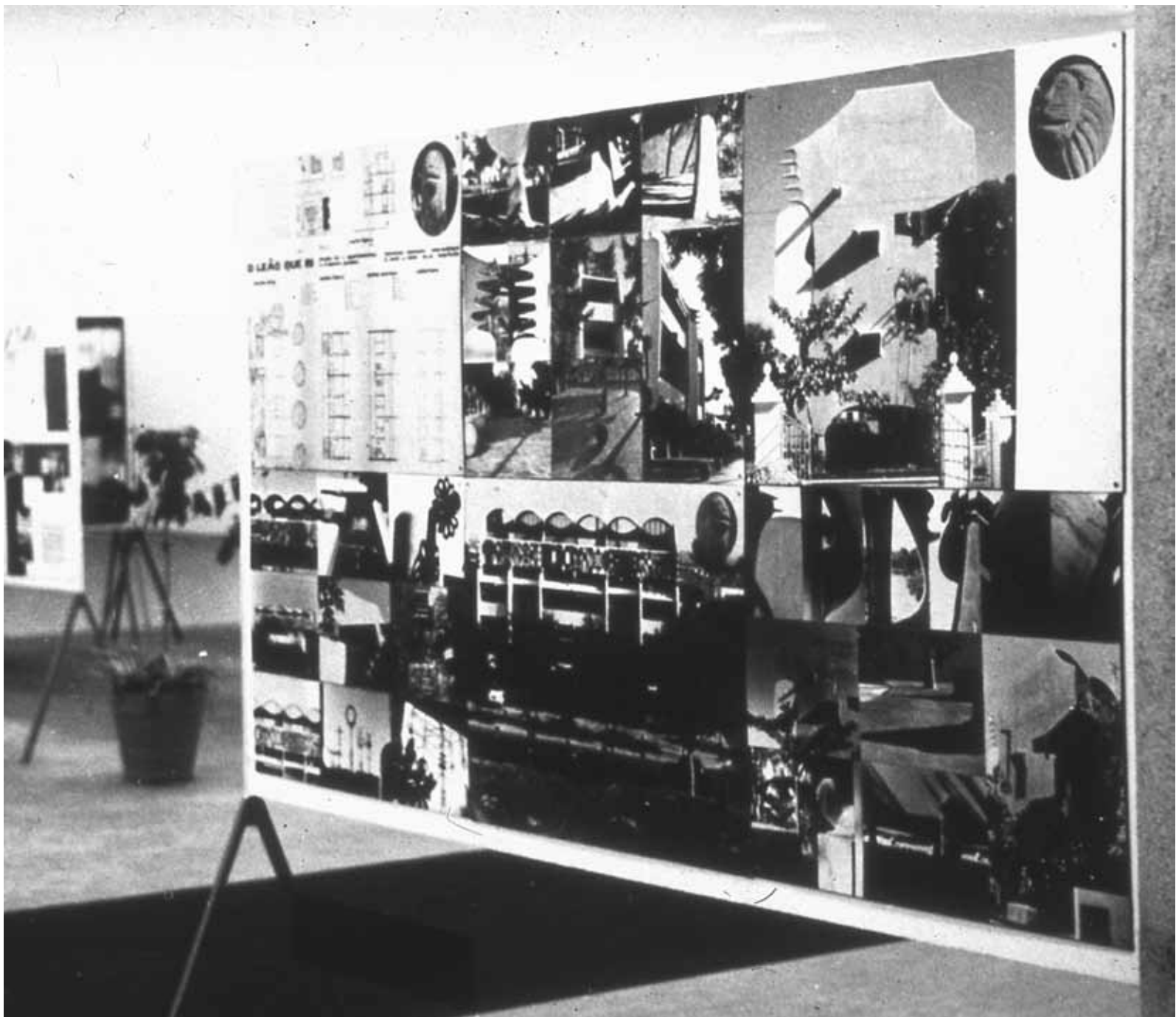
Ansiosos por uma relação mais próxima com a arquitetura moderna – que nos anos 1920-30 desponta no Centro da Europa com um enorme magnetismo –, os arquitetos portugueses dão conta, no pós-guerra, da vitalidade das experiências brasileiras. Pela mão de Oscar Niemeyer em Pampulha (1940-43), a arquitetura moderna surge com uma delicadeza paisagística e uma veleidade plástica que eram, então, desconhecidas. É uma operação complexa, mas inscrita na nossa história: ir buscar lá longe aquilo que, neste caso, nos estava próximo geograficamente, mas não, dir-se-ia, *psicologicamente*. No fosso aparentemente intransponível entre o Portugal atávico e a Europa moderna, a abordagem brasileira surge como uma oportunidade. A história de Portugal mostra-nos que nem sempre a menor distância entre dois pontos é uma linha reta.



2. *Leão que Ri*, de Pancho Guedes, Maputo, 1958

Neste momento, como noutros que ocorrem ao longo do século XX, o Brasil já não é um destino para ocupar, mas uma fonte para beber. A arquitetura moderna tomada pelos brasileiros como coisa sua impressiona e cria seguidores. Como escreve Sergio Fernandez, referindo Fernando Távora, *Brazil Builds*, o catálogo da exposição no MOMA de 1943, que expande a arquitetura brasileira, era uma “cartilha obrigatória”¹ para os portugueses.

Desde então, com altos e baixos, a experiência brasileira da arquitetura não deixará de estar presente. Dir-se-ia que, logo ali, é talvez na construção das chamadas “províncias ultramarinas” de Portugal em África que essa influência se projeta mais explicitamente. É também a partir dos anos 1950 que cidades como Luanda e Lourenço Marques, atual Maputo, se densificam e ganham urbanidade. E portanto, embora seja um debate em curso, mais uma vez como num jogo do gato e do rato, talvez se possa afirmar que a expressão mais viva da influência brasileira em Portugal se encontra em África. É aí que arquitetos como Vasco Vieira da Costa, Francisco Castro Rodrigues e, mesmo, Pancho Guedes, que visita Brasília em 1961 – o ano em que expõe a sua obra na Bienal de Arquitetura de São Paulo –, têm contexto e escala para deixarem irromper essa sensibilidade. Pancho chega a ser considerado pela imprensa brasileira como o “Niemeyer do Índico”...



3. Participação de Pancho Guedes na Bienal de São Paulo, 1981

*“Com Niemeyer, a arquitetura
em Brasília sugere-se mais
excêntrica do que racionalista,
mais monumental do que
depurada, mais iconográfica
do que funcional...”*



4. Casino do Hotel do Funchal, de Oscar Niemeyer e Viana de Lima, 1964/65-1976

Mas há, entretanto, notícias no sentido contrário: as míticas viagens de Lucio Costa ao nosso país – de que existem registos cuja publicação, no Brasil, se aguarda com ansiedade – mostram que há um Brasil moderno que quer integrar a cultura antiga do país colonizador. Lucio Costa acredita, já antes de Ernesto Rogers formular esse conceito na Itália do pós-guerra, na “continuidade”, isto é, que a arquitetura moderna faz parte da árvore da civilização e não é um novo ramo nascido algures nos laboratórios da Bauhaus. A sua visão pessoal, em que a história e a tradição não colidem com o pulsar moderno, está em perfeita linha com o magistério de Carlos Ramos, diretor da Escola Superior de Belas-Artes do Porto onde Lucio Costa faz uma conferência em 1961². E com o qual Fernando Távora, discípulo de ambos, está então a projetar e a escrever. Na verdade, *Brazil Builds*, o grande momento de afirmação internacional da arquitetura brasileira, incluíra uma fotografia do escadório do Bom Jesus de Braga, numa negociação aberta do “novo” e do “velho”. Isto parece dar confiança aos arquitetos portugueses: afinal, não é preciso deitar tudo fora para começar de novo.

Entretanto, acontece um interessante *twist* nesta história. A inauguração de Brasília, em 1960 – de que Lucio Costa é o responsável pelo famoso plano-piloto e Niemeyer pelos edifícios –, significa o ponto culminar da contribuição brasileira para o devir da arquitetura moderna. Mas, na verdade, a “recepção” de Brasília é fria, não só na Europa como em Portugal. O tempo estava a mudar; e, já com todas as dúvidas expostas ao longo dos anos 1950, os anos 1960, nos meios mais avançados, vão decidir-se por uma multiplicidade de abordagens que têm apenas algo em comum: a rejeição da cartilha modernista, seja em que versão continental for. Os arquitetos portugueses não são alheios a esta viragem de gosto e de mentalidade. Ao longo dos anos 1960, Brasília é visitada por portugueses, mas há uma certa quebra de empatia. O que está agora em jogo são as leituras orgânicas, o vernacular, a pequena escala. E revela-se aqui algo que é estrutural no pêndulo Portugal-Brasil: embora seja respeitado, naturalmente, a relação dos arquitetos portugueses com Niemeyer é ambivalente. Há uma história verdadeira que resume



5. Ouro Preto

essa condição, o impacto da declaração mítica de Niemeyer ao jovem Sergio Fernandez, no átrio do Hotel Nacional, em Brasília, em 1965, perante o desconforto de um calor avassalador: “o que é preciso é que seja bonito; se funcionar, tanto melhor”.

Com Niemeyer, a arquitetura em Brasília sugere-se mais excêntrica do que racionalista, mais monumental do que depurada, mais iconográfica do que funcional, o que não encaixa nos enunciados severos que ganham forma, em Portugal, nos anos 1960 e 1970.

É interessante pensar que, em última análise, as duas grandes figuras da arquitetura de ambos os países, Niemeyer e Siza, não passam facilmente para o país oposto. A exuberância de Niemeyer não tem tradução fácil para o português de Portugal. E o modo introspetivo de Siza, também na arquitetura, não canta no português do Brasil. Não é só no sotaque e na ortografia que há desencontros.

Este abrandamento pós-Brasília explica o desinteresse com que é recebida a única obra de Niemeyer em Portugal, o Casino no Funchal, projetado com Viana de Lima em 1964-65 e inaugurado em 1976. Não sendo uma obra seminal, o alheamento da crítica mostra como a ligação com o Brasil estava partida ou, pelo menos, bloqueada³. Este processo só começará a inverter-se no final dos anos 1980. A nova fase que então se abre terá como plataforma São Paulo. E, num plano simbólico, a redescoberta de cidades de remanescente portugalidade: mineiras como Ouro Preto, baianas como Salvador, e pernambucanas como Olinda.



6. Estádio Municipal de Braga, de Eduardo Souto de Moura

“... *Alves Costa abre caminho para uma renovada relação que pretende com o ‘Brasil inteiro’ e não com o ‘que dele os portugueses têm escolhido’...*”

3.

A partir dos anos 1980-90, há uma reaproximação que terá repercussão no quadro académico. Relato alguns exemplos que penso serem significativos. As viagens de Carlos Lemos e João Toscano a Portugal, que se iniciaram em 1966, dão lugar a uma amizade duradoura com Fernando Távora, que permite estabelecer um dos nexos de recuperação da relação com o Brasil.

Távora, é claro, nunca abandonou a fidelidade ao Brasil, colonial ou moderno, entendido como um todo não redutível a uma das partes. Como acontece recorrentemente, a portugalidade de Távora integra as conquistas da brasilidade. Portugal não se pode separar do Brasil, assim como este não se pode expurgar. Desde sempre, o Brasil tem uma força autónoma, mas, para sempre, continua ligado a Portugal. O próprio Távora lidava com a coabitação entre uma educação historicista e uma formação moderna que tinha abraçado. Ele próprio era um Brasil em potência.

Távora desenvolve contactos com Lemos e Toscano, que vão ter como consequência uma troca de programas de aulas, nos anos 1980, entre professores da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Lecionam, no Porto, Julio Katinsky, Carlos Lemos, Nestor Goulart Reis Filho e João Toscano. É nesse contexto que Alexandre Alves Costa começa também a visitar o Brasil, faz um curso de arquitetura portuguesa na FAUUSP e reescreve as ligações de Portugal com a cultura brasileira num novo contexto crítico: “Sou dos que se defendem da perversidade das telenovelas, dos que desconfiam do acordo ortográfico e não leem traduções brasileiras, dos que reagem à adoção da gíria brasileira (...), dos que não consideram Niemeyer o melhor arquiteto do mundo, nem Brasília proposta consistente para uma nova urbanidade (...).”⁴ Feita a advertência, Alves Costa abre caminho para uma renovada relação que pretende com o “Brasil inteiro” e não com o “que dele os portugueses têm escolhido”⁵,



7. Habitação em Caranguejo Tabaiars (Recife – Brasil), UNA

numa leitura marcada ideologicamente pela fuga a um quadro patriótico. Dir-se-ia, no entanto, que algo perdura mesmo perante a mais marcada convicção, o que o levará a concluir: “e, na minha pátria, assim alargada, eu, anticolonialista militante, declarei solenemente: o Quinto Império existe e esta não é uma madrugada irreal!”⁶ Alves Costa sintetiza, em qualquer caso, a demanda de Távora e a de todos os que alguma vez cruzaram o Atlântico nos dois sentidos: “Os Brasileiros que procurem o Brasil, mas a sua história não será feita desvalorizando artificialmente a que temos em comum.”⁷

Em simultâneo, quase por coincidência, ao longo dos anos 1990 ganha forma uma redescoberta internacional da arquitetura moderna brasileira. Paulo Mendes da Rocha é o protagonista deste novo ciclo. A publicação, pela Gustavo Gili, em 1997, de uma monografia de algumas das suas obras dá o sinal. Em 1999, no Teatro Paulo Quintela, na Universidade de Coimbra, Mendes da Rocha fala para uma plateia, repleta e expectante, de professores e alunos. É o som do Brasil que regressa outra vez para ficar, não ainda de uma nova geração, mas a versão paulista da genealogia heróica, que remonta a Vilanova Artigas.

É também em 1999 que Ana Vaz Milheiro inicia o seu percurso brasileiro, que culmina em 2004 com a defesa, na FAUUSP, da tese *Imenso Portugal, Culturas Arquitetónicas Portuguesa e Brasileira. Um diálogo a três tempos*. A inventariação dessas ligações, ao modo panorâmico, é feita no contexto da independência do Brasil, dos nacionalismos do início do século XX e no período moderno. A “banca” (o júri) da tese inclui exatamente Mendes da Rocha, João Toscano, Alves Costa, numa espécie de círculo que se fecha. Durante esse período, Milheiro publica regularmente, no *Público* e no *JA-Jornal Arquitectos*, um conjunto de textos e entrevistas⁸ que permitem estabelecer uma relação direta



8. Exposição Álvaro Siza. *Modern Redux*, Instituto Tomie Othake, São Paulo

com a cultura arquitetônica brasileira, não apenas da geração “heroica” ou “canônica”, mas também dos novos arquitetos com quem toma contacto em São Paulo. No *JA-Jornal Architectos*, sob a direção de Manuel Graça Dias e Ana Vaz Milheiro, são publicados regularmente projetos da geração moderna – Mendes da Rocha e João Toscano – e da geração formada na FAUUSP no início dos anos 1990: os *una* (Cristiane Muniz, Fernando Viégas, Fábio Valentim e Fernanda Barbara), Andrade & Morettin, os MMBB (Fernando de Mello e Franco, Marta Moreira e Milton Braga) e Alexandre Delijaicov, André Takiya, Wanderley Ariza (com os projetos para os Centros Educativos Unificados). A proximidade e a interação com o grupo de São Paulo são sintetizadas no ensaio de Milheiro⁹ para a exposição *Coletivo*, que reúne o trabalho de seis escritórios fundados por esta nova geração.

Mas há também sinais no sentido contrário. Em 2002, Luciano Margotto defende, na FAUUSP, a tese de mestrado “A Arquitetura de Álvaro Siza. Três estudos de caso”, abrindo um olhar paulista sobre Siza, cujo reconhecimento não é simples ou imediato, como já sugeri. No momento, aliás, em que há uma certa tensão na contratação de Siza para a obra do Iberê Camargo, em Porto Alegre.

O trabalho académico intercontinental tem aumentado desde então. Dou dois exemplos concludentes: as teses de mestrado de Paula Cicuto, *Geração 90. Uma leitura do percurso académico Porto/São Paulo*, e de Joana Botas, *À Procura do Inquérito no Brasil – Trocas constantes de sensibilidade*. O trabalho de Paula Cicuto, apresentado na

FAUP em 2010, traça um paralelo entre a geração paulista e a geração portuense formadas no início dos anos 1990. A partir da revista *Caramelo*, publicada por estudantes da FAUUSP – que está na origem da exposição *Coletivo* que mencionei –, e da revista *Unidade*, publicada pela Associação de Estudantes da FAUP, cujos primeiros três números eu dirigi entre 1988 e 1992. O mero paralelismo que é proposto e bem defendido, para lá das diferenças que são inventariadas, diz muito sobre o estreitamento de relações entre as “arquiteturas” de Portugal e do Brasil. Já em 2011, no trabalho que apresentou no ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, Joana Botas inquirir um conjunto de arquitetos paulistas sobre a sua relação com a arquitetura portuguesa através da receção ao *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal*.

Depois de anos de testemunhos pessoais e circunstanciais, é também no plano académico que a relação pendular se aprofunda.

4.

Os anos 2000 são ricos no proliferar de iniciativas públicas de contacto entre Portugal e o Brasil. Dou alguns exemplos significativos: em 2000/2001, esteve patente na Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, em Almada, a exposição intitulada *Vilanova Artigas. A cidade é uma casa. A casa é uma cidade*, que promoveu também o encontro de arquitetos brasileiros e portugueses; em Brasília, em 2000, teve lugar a terceira edição de *Pontes Lusófonas*, uma iniciativa do Instituto Camões, desta vez dedicada à arquitetura. Este encontro reuniu um conjunto de arquitetos dos países de língua oficial portuguesa, tendo por orador principal uma figura central da arquitetura moderna brasileira: João Filgueiras Lima (Lelé). A revitalizada Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo recebeu, em 2005, a exposição de Eduardo Souto de Moura, *Vinte e Duas Casas*, e de Gonçalo Byrne, *Geografias Vivas*, uma dupla presença demonstrativa do interesse crescente pela arquitetura portuguesa no Brasil. Em 2007, a Bienal de São Paulo acolheu a exposição *Europa, Arquitetura Portuguesa em Transmissão*, que eu comissariei com Nuno Grande e que permite tomar contacto com a arquitetura do moderno heroico português (em *Eurovisão*) e das novas gerações (em *Euronews*). Em 2009, a representação portuguesa é comissariada por



9. Museu dos Coches (maqueta), de Paulo Mendes da Rocha



10. Museu dos Coches (Lisboa), de Paulo Mendes da Rocha

*“No projeto para
a Fundação Iberê
Camargo, Álvaro Siza
parece inverter
o gesto niemeyeriano,
reconduzindo-o
à cova lusitana.”*

Manuel Graça Dias, com *5 Áfricas, 5 Escolas*, a proposta de projetos de 5 arquitetos portugueses para escolas em 5 países africanos: Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e S. Tomé e Príncipe. O triângulo que aqui se forma, entre Portugal, Brasil e África, complexificando e enriquecendo as relações transatlânticas, parece ser uma das formas mais operativas de pensar a arquitetura no futuro.

Mas não é só no âmbito público que se sucedem as iniciativas. A Associação Empresarial de Portugal, tendo como comissário-geral Luís Valente de Oliveira, promove, em 2005, a exposição *Des-continuidade*¹⁰ no Centro Fecomercio de Eventos, em São Paulo. O seminário correspondente reúne um conjunto alargado de arquitetos portugueses em diálogo com arquitetos brasileiros, e as sessões são particularmente concorridas. Como pude escrever na altura, “no Brasil, o lapso entre arquitetura *comercial* e arquitetura de *resistência* – ou seja, de genealogia moderna – parece aprofundar-se. Num debate muito extremado e ideológico, não há *nuances* que permitam uma aportação crítica e construtiva da *pós-modernidade*. Talvez também por isso, a conferência de Eduardo Souto de Moura foi especialmente bem-sucedida. Mostrando obras de grande dimensão – o Edifício na Avenida da Boavista, o Metro do Porto, o Estádio de Braga –, Souto de Moura tocou num nervo; descrevendo-as com pragmatismo e sentido de ironia, desarmou a gravidade ideológica acometida aos *arquitetos modernos*”¹¹.

Em 2008, tive a oportunidade de comissariar no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, a exposição *Álvaro Siza. Modern Redux*, com o apoio inexcedível da então equipa da Direção-Geral das Artes e, em particular, de Alexandra Pinho. O catálogo-livro da mostra foi publicado pela Hatje Cantz, em Berlim. Tratou-se da primeira exposição sobre Siza no Brasil, reunindo trabalhos dos, então, 10 últimos anos, com a exibição de maquetes de cada obra selecionada e com ênfase na genealogia moderna que desenhos ampliados

de figuras humanas expressavam. Esta abordagem visava criar um plano de convergência entre a obra do arquiteto português e a tradição da arquitetura heróica brasileira. No conjunto, a curiosidade-estranheza com que a obra de Siza é vista no Brasil ficou mais uma vez testada, talvez num novo patamar de conhecimento. Uma interpretação dessa estranheza, aqui tomada como uma *inversão*, é dada por Guilherme Wisnik, crítico de arquitetura, paulista, que escreve no catálogo: “No projeto para a Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza parece inverter o gesto niemeyeriano, reconduzindo-o à cova lusitana.”¹²

De facto, dá-se também nesse ano a inauguração do Iberê Camargo que, depois de alguma polémica, se evidenciará como um sucesso a vários níveis. A Cosac Naify lançou então um livro sobre o museu, organizado por Flávio Kiefer, onde Kenneth Frampton, Roberto Segre, José Luiz Canal e eu próprio pudemos contextualizar aquela que será uma das melhores obras da longa carreira de Siza.

Em paralelo a este universo paulista com paragem obrigatória em Porto Alegre, refira-se ainda o projeto que Nuno Portas realizou, com Oriol Bohigas, para a “Avenida da Marginal do Aeroporto Santos Dumont à Igreja da Candelária” no Rio de Janeiro, já em 1997, no quadro da renovação de áreas públicas designadas como “Rio Cidade”; ou, no sentido contrário, o projeto urbano para a estação de Coimbra B, dos MMBB, representados por Fernando Mello e Franco, a convite do Departamento de Arquitetura, na Universidade de Coimbra, e no âmbito do seminário “Inserções”, em 2003. Ou a participação de Marcos Acayaba e Fernanda Barbara no III Seminário Internacional de Arquitetura, na Universidade Autónoma de Lisboa, em 2002. Como também são de notar algumas publicações, de que destacaria, como resultado da investigação que desenvolveu em São Paulo, de André Tavares, *Novela Bufo do Ufanismo em Concreto. Episódios avulsos das crises conjugais da arquitetura moderna no Brasil (1914-1943)*, de 2009. Ou, também



11. Museu Iberê Camargo (Porto Alegre), de Álvaro Siza

da Dafne, de Joana Mello, uma autora brasileira, *Ricardo Severo da Lusitânia ao Piratininga. Da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*, em 2008.

Neste processo de maior maturidade no reconhecimento da cultura arquitetônica dos dois países, tem sido importante a participação nos seminários Docomomo (dedicados à arquitetura do Movimento Moderno), que têm tido lugar no Brasil, de investigadoras portuguesas como Ana Tostões, Ana Vaz Milheiro e Paula André, entre outras.

5. Com a inauguração da Fundação Iberê Camargo, abre-se uma nova fase de relacionamento entre as culturas arquitetônicas dos dois países. Esse momento tem agora o seu reflexo especular com a construção do Museu dos Coches, em Lisboa, de Paulo Mendes da Rocha, tendo como arquiteto local Ricardo Bak Gordon. Estas duas obras correspondem à época dos convites aos “arquitetos-estrela”, mas significam também o aprofundamento de um caminho que foi sendo feito, essencialmente, a caminhar. Só nos últimos 10 anos começou a haver, da parte portuguesa, uma proatividade das instituições no sentido de uma maior proximidade com o Brasil. Por isso é importante reconhecer, como aqui fiz sumariamente, o trabalho e o afeto que arquitetos portugueses e brasileiros foram reatando ao longo de décadas, em anos mais difíceis, com distâncias mais intransponíveis.

Deve-se também acrescentar que o Brasil é hoje um país, porventura, mais receptivo ao “outro” português, sendo que talvez considere normalmente que já tem um excesso de português a dar-lhe gravidade no sentido da “cova” de que falava Wisnik.

Escrevo no momento em que o sonho europeu de Portugal sofre constrangimentos e em que o Brasil se levanta com, quiçá, excessiva retórica triunfal. Ouvi um investigador brasileiro dizer, a propósito dos problemas da Europa, que o Brasil tinha já feito o seu trabalho de casa nos anos 1980. A arrogância não tem nacionalidade, obviamente.

Em 2010, a exposição *A Cidade Popular: África/Brasil*, na Trienal de Arquitetura de Lisboa, comissariada por



12. Museu Iberê Camargo (Porto Alegre), de Álvaro Siza

Manuel Graça Dias e Ana Vaz Milheiro, propunha uma intervenção dos *una* na favela do Caranguejo, no Recife; um conto do escritor Fernando Monteiro a propósito da “cidade dos condomínios fechados”; e uma releitura do Seminário do Nordeste, uma obra de Delfim Amorim, arquiteto português naturalizado brasileiro, pela voz do filho, Luiz Amorim, e da análise de Guilah Nasvlsky. Nestas três frentes descobre-se uma brasilidade que não passa pelos lugares-comuns, mas demonstra já uma proximidade com as múltiplas dobras do grande país brasileiro.

Para lá dos estudiosos portugueses que fui mencionando, há que ter em conta, do outro lado do Atlântico, gente de grande qualidade que nos conhece superiormente. Fui já citando alguns, nomeio agora outros com gosto: Carlos Eduardo Comas, Guilherme Wisnik, Abílio Guerra, Hugo Segawa, Sylvia Ficher, Luiz Amorim, Luciano Margotto, Ruth Verde Zein, Danilo Matoso Macedo, Flávio Kiefer, José Pessoa, Álvaro Puntoni, para lá dos amigos nos *una* e nos MMBB, arquitetos, críticos e historiadores que conhecem a nossa arquitetura e percebem a nossa língua, para lá de a falarem!

As Universidades portuguesas, em particular Coimbra, a que eu pertenço, preparam-se para receber estudantes brasileiros em número crescente. Há, a todos os níveis, um novo patamar de proximidade e mútuo reconhecimento que pode transformar as histórias que aqui relatei em momentos de enternecedor romantismo. Porque há coincidências divinas. “Que interessante”, dizia-me um amabilíssimo taxista em Belo Horizonte: “Nós falamos português e há um país chamado Portugal.”

NOTAS DE RODAPÉ

1. TÁVORA, Fernando, referido por Sergio Fernandez, in *Percursos. Arquitetura portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP, 1988, p. 57.
2. Cf. MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitetura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2011, p. 436.
3. Cf. MILHEIRO, Ana Vaz, “Baixa corrente (O Efeito Kubler)”, *JA-Jornal Arquitectos*, 217, Outubro/Dezembro 2004, pp. 56-63.
4. COSTA, Alexandre Alves, “Conquistar a Distância”, in *Candidatura ao Prémio Jean Tschumi*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos/Caleidoscópio, 2005 [Dezembro 1989], p. 106.
5. COSTA, Alexandre Alves, *ibidem*.
6. COSTA, Alexandre Alves, *ibidem*, p. 107.
7. COSTA, Alexandre Alves, *ibidem*, p. 110.
8. Cf. MILHEIRO, Ana Vaz no *JA-Jornal Arquitectos*: “Não é uma Escola como outra qualquer: novos equipamentos escolares em São Paulo”, *JA-Jornal Arquitectos*, n.º 228, Julho/Setembro 2007, pp. 24-29; “O último a sair do breu, acende a luz”, *JA-Jornal Arquitectos*, 215, Abril/Junho 2004, pp. 72-75; “Praça do Patriarca – Paulo Mendes da Rocha”, *JA-Jornal Arquitectos*, 210, Novembro/Dezembro 2003, pp. 78-79; “Poupatempo –

- Paulo Mendes da Rocha”, *JA-Jornal Arquitectos*, 207, Setembro/Outubro 2002, p. 24; “Porque as nossas casas não são modernas”, *JA-Jornal Arquitectos*, 205, Março/Abril 2002, pp. 22-24; “O Milagre da Casa Gerassi”, *JA-Jornal Arquitectos*, 203, Novembro/Dezembro 2001, pp. 31-33; “Visões do Paraíso”, *JA-Jornal Arquitectos*, 201, Maio/Junho 2001, pp. 54-55; “Arquitetura de Praias sem Mar 2 – SESC Tatuapé de Paulo Mendes da Rocha”, *JA-Jornal Arquitectos*, 197, Setembro/Outubro 2000, pp. 55-58; “Arquitetura de Praias sem Mar I – Balneário de Águas de Prata de João Walter Toscano”, *JA-Jornal Arquitectos*, 196, Maio/Junho 2000, p. 59; “A Cidade Grande”, *JA-Jornal Arquitectos*, 195, Março/Abril 2000, pp. 66-67; “Estranho Modo de Vida” [Loja Forma], *JA-Jornal Arquitectos*, 195, Março/Abril 2000, pp. 92-93.
9. MILHEIRO, Ana Vaz, “Coletivo: a Invenção do Clássico”, in Nobre, Ana Luíza; Milheiro, Ana Vaz, Wisnik, Guilherme, *Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea*, São Paulo, Cosac & Naify, 2006, pp. 86-96.
 - MILHEIRO, Ana Vaz, no *Público*: “O novo ícone de Siza no Brasil” (Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil), “Mil Folhas”, 28.01.2006, pp. 4-5; “A Presença da Arquitetura Brasileira está muito forte em mim” – entrevista a Álvaro Siza –, “Mil Folhas”, 28.01.2006,

pp. 6-8; “Portugal no Interior do Brasil”, “Mil-Folhas”, 03.12.2005, pp. 20-21.

“Sonho feliz de cidade” (Centros Educacionais Unificados – CEU, São Paulo, Alexandre Delijaicov, André Takiya, Wanderley Ariza), “Mil Folhas”, 17.07.2005, p. 27; “Ainda os Mestres” (Auditório no Parque Ibirapuera, São Paulo, Oscar Niemeyer), “Mil-Folhas”, 09.10.2004, p. 23; “A Casa Contemporânea é a Casa Vertical” – Entrevista a Paulo Mendes da Rocha, “Cultura”, 06.10.2003, pp.32-33.

10. *Des-continuidade* teve como comissários Eduardo Souto de Moura, Fátima Fernandes, Jorge Figueira, Michele Cannatà e Nuno Grande. A exposição esteve patente no Centro Fecomercio de Eventos, onde também tiveram lugar conferências de Eduardo Souto de Moura, João Luís Carrilho da Graça, Manuel Graça Dias, ARX Portugal, Cannatà e Fernandes, Nuno Grande e Jorge Figueira.

11. FIGUEIRA, Jorge, “Ir ao Brasil”, in *A Noite em Arquitetura*, Lisboa, Relógio D’Água, 2007 [2006], p. 106.

12. WISNIK, Guilherme, “Hipóteses acerca da Relação entre a Obra de Álvaro Siza e o Brasil”, in *Álvaro Siza. Modern Redux*, Berlin, Hatje Cantz, 2008, p. 52.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Des-continuidade. Arquitetura contemporânea – Norte de Portugal* (catálogo da Exposição), Porto, Civilização Editora, 2005.
- COSTA, Alexandre Alves, “Conquistar a Distância”, in *Candidatura ao Prémio Jean Tschumi*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos/Caleidoscópio, 2005 [Dezembro de 1989].
- FIGUEIRA, Jorge (ed.), *Álvaro Siza. Modern Redux*, Berlin, Hatje Cantz, 2008.
- KIEFER, Flávio (org.), *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*, São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- MILHEIRO, Ana Vaz, *A Construção do Brasil. Relações com a cultura arquitectónica do Brasil*, Porto, FAUP Publicações, 2005.
- MILHEIRO, Ana Vaz, “Perplexidade e Espanto. Fragmentos da arquitectura de São Paulo”, in *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 11, “Pontes Lusófonas III”, Lisboa, Instituto Camões, Outubro/Dezembro de 2000.
- MILHEIRO, Ana Vaz, “Coletivo: a Invenção do Clássico”, in NOBRE, Ana Luíza, MILHEIRO, Ana Vaz, WISNIK, Guilherme, *Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea*, São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitetura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2011.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

1. Philip L. Goodwin, G. E. Kidder Smith, *Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York, 1943, capa
2. e 3. Arquivo Pancho Guedes
4. © Ana Vaz Milheiro
5. Arquivo Alexandre Alves Costa
6. © Luís Ferreira Alves
7. © Fred Jordão, Aurelina Moura e Claudio Campello
8. © Bebête Viegas
9. e 10. “Consórcio PMBP” – Paulo Mendes da Rocha Arquitectos, Lda., MMBB Aquitectos Lda., Bak Gordon Arquitectos, AFA Consult
11. e 12. © 2012 photo@leonardofinotti.com



O espaço elástico: relações luso-brasileiras no campo da arte contemporânea

Delfim Sardo

Há muito tempo, num artigo escrito para a revista *Trans*, uma crítica brasileira, exilada da ditadura e que havia residido em Portugal durante os anos que se seguiram à Revolução do 25 de Abril de 1974, defendia um ponto de vista peculiar sobre o processo de descolonização português: a relação que Portugal havia mantido com África, nessa altura em que o êxodo dos colonos chegava à Metrópole, necessitava de ser substituída por uma outra, liberta da culpa e da memória do sobressalto, mas também atlântica e distante. Essa relação foi substituída pelo reencontro com o Brasil a partir do mais prosaico – da primeira telenovela da Globo transmitida em Portugal, a versão de *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado protagonizada por Sónia Braga, a tigresa de unhas negras que Caetano também cantava e que assombrava o imaginário do exótico. Foi tal a importância da telenovela que a Assembleia da República parou os trabalhos no dia da transmissão do último dos seus 132 episódios, para que os deputados da Nação não perdessem o desfecho da saga de *Gabriela*.

Portugal tinha encontrado um substituto para o exótico africano no exótico brasileiro, já selado no fascínio pela música de Caetano, Bethânia e Gilberto Gil, já cúmplice nas cartas de Buarque para este lado do oceano onde a ditadura tinha claudicado.

O Brasil passou a ocupar, ou re-ocupar, no imaginário dos Portugueses, uma possibilidade de encontro consigo próprio corporalizado, longe a memória colonial, subsumida por gerações de emigrantes sem glória e sotaque ganho, mantido no regresso com algum orgulho. Do ponto de vista de Portugal, reduzido à escala da sua dimensão europeia, com uma língua marginal no continente europeu, o Brasil pareceu a abertura de um campo amplo, como já tinha parecido no século XIX, mas agora tingido pelo fascínio da diferença que a titubeante pós-modernidade do final dos anos setenta fazia despontar.

O ano de 1977 foi, em Lisboa, o ano da *Alternativa Zero*, exposição de charneira comissariada por Ernesto de Sousa, que situava uma multiplicidade de pontos de vista na arte portuguesa que se federavam em torno de uma ideia de experimentação e conceptualidade que ultrapassava especificidades de projeto artístico. Mais importante era a questão política da participação, o envolvimento do espectador – ou seja, a construção de uma comunidade de partilha que reconfigurava a experiência estética da obra de arte numa experiência política – micropolítica e vivencial, mais próxima de uma utopia do envolvimento democrático do espectador, como uma reedição da utopia de ligação entre arte e vida que

“A partir do surgimento de um panorama institucional museológico no domínio da arte contemporânea em Portugal (...) começou a haver uma presença regular da arte brasileira em Portugal...”



2. *But I Fly*, de Lygia Pape, 2001

vinha agitando as vanguardas desde o século XIX. No Brasil, esta aporia da relação entre arte e vida e as suas consequências políticas tinham agitado o modernismo de Oswald de Andrade e interligado com a ideia da cultura brasileira como uma cultura que tudo devora, tudo absorve e em si mesma transforma, criando esse enorme sincretismo antropofágico, mas tinha vindo a ter um corolário essencial na relação entre formalismo e participação que, de forma radical, assaltou as obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape a partir da ruptura neoconcreta, como a produção crítica de Ferreira Gullar e Mario Pedrosa e que permitia repensar a questão estética num novo eixo.

Vindo de uma longa ditadura, Portugal reencontrou-se e desencontrou-se do Brasil. No momento próprio para encontrar o eco neoconcreto, não havia condições para o seu debate – não havia museus, nem instituições, nem espaço de circulação de projetos artísticos (e, salvo raras exceções, o interesse português estava virado para Paris, como, no final da década de sessenta, para Londres). Do Tropicalismo, terá ficado, no início da década de setenta, uma entrevista no programa de televisão Zip-Zip com Caetano Veloso, em Lisboa, em trânsito para o frio londrino.

Quando o encontro parecia poder ter lugar pela abertura possibilitada pela revolução, o Brasil necessitava, por sua vez, de “um cheirinho de alecrim”, enevoadado ainda pelos vaivéns tímidos da abertura, seriamente comprometida em Abril de 1977.

Esse desencontro de momentos e de tempos tinha uma longa história e é mesmo visível no período em que Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes viveram no Brasil durante a Segunda Guerra e quando, para além das relações de amizade que estabeleceram, não viram inscrito na história da arte do Brasil o arrojo do pensamento espacial da pintora – mas que, provavelmente, terá influenciado determinadamente a tónica espacial da arte brasileira, normalmente lida a partir da presença vitoriosa de Max Bill na I Bienal de São Paulo, em 1951.

A partir do surgimento de um panorama institucional museológico no domínio da arte contemporânea em Portugal, com a abertura do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1983 e, posteriormente, da Culturgest (desde 1993), do Centro



3. Hélio Oiticica no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993

Cultural de Belém (no mesmo ano) e do Museu de Serralves (aberto em 1999, embora a Fundação de Serralves mantivesse um programa continuado de atividade desde 1989), começou a haver uma presença regular da arte brasileira em Portugal, com algumas exposições retrospectivas individuais. Particularmente importantes foram as exposições de Hélio Oiticica ou Antonio Dias, na Fundação Calouste Gulbenkian, e de Lygia Clark, Cildo Meireles e Artur Barrio, na Fundação de Serralves, como, mais recentemente, de Fernanda Gomes (também em Serralves) ou de Adriana Varejão no Centro Cultural de Belém, como a perspectiva de diálogo que a Culturgest encetou com a exposição *Um Oceano Inteiro para Nadar* levada a cabo em 2000 por Paulo Reis e Ruth Rosengarten (a convite de António Pinto Ribeiro). Quer em termos expositivos, quer no alargamento, embora tímido, da coleção da Caixa Geral de Depósitos a artistas brasileiros, parecia começar a desenhar-se um plano de presença regular da arte brasileira recente que, no entanto, não viria a desenvolver-se ao ritmo desejável. Por outro lado, a presença de artistas brasileiros em galerias portuguesas também iniciou o seu caminho, com exposições regulares de Rosângela Renó, Lygia



4. *Foi bonita a festa, pá!*, de João Pedro Vale, 2006

Pape, Daniel Senise e José Bechara, entre outros. Neste campo, são de salientar alguns importantes contributos individuais para a divulgação da arte brasileira em Portugal, com destaque para o trabalho de relação regular e continuada com o Brasil promovida por alguns artistas, como é o caso de Albuquerque Mendes, ou de galeristas, como José Mário Brandão.

Por outro lado, no vaivém entre os dois países, é também notável a atenção que algumas instituições brasileiras têm dedicado à arte portuguesa. Em primeiro lugar, a Bienal de São Paulo, na relação continuada com José Sommer Ribeiro, foi apresentando artistas portugueses nas representações nacionais, mas sobretudo nas chamadas salas especiais que viram projetos de grande dimensão de alguns artistas, como Alberto Carneiro, Helena Almeida, Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft, Jorge Molder, João Penalva, João Tabarra, Rui Chafes, Joana Vasconcelos, Pedro Paiva e João Maria Gusmão, entre outros – com um permanente sentido de oportunidade. Muitos destes artistas têm não só colaboração regular com galerias brasileiras, como têm vindo a ser objeto de exposições

significativas em instituições brasileiras, como é o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e do MAMAM do Recife – instituições onde se reconhece uma atenção regular e continuada em relação à arte portuguesa, numa perspetiva menos histórica e claramente alavancada na observação da atualidade artística.

Mais recentemente, no campo específico da fotografia, a presença do Prémio BES (que incide sobre a fotografia do espaço dos países que falam português) no Brasil, a partir de um protocolo com a Pinacoteca, parece abrir uma nova frente, ainda recente para se poderem tirar ilações, mas certamente auspiciosa.

Esta relação de conhecimento mútuo é, no entanto, ainda e sobretudo o resultado de uma atenção individual de curadores de ambos os países que têm estabelecido redes informais de relações, com uma clara vertente de linha programática regular da Pinacoteca de São Paulo.

A importância da atenção curatorial mútua levanta um véu importante sobre uma rede que, sistematicamente, se tem vindo a afirmar: para além da presença dos artistas em exposições individuais e coletivas em instituições de ambos os países, é necessário criar um tecido de efetivo intercâmbio situado a montante das apresentações de artistas, aproveitando o campo comum da língua, mas tendo sempre como pano de fundo a possibilidade de encontrar os eixos que cruzam a relação lusófona (e não nos estamos a referir só à relação entre Brasil e Portugal, mas também ao eixo de interseção com África) com a relação entre o espaço ibérico alargado e a América Latina.

Um exemplo da forma como a ação individual de exercício de práticas curatoriais pode ter importantes efeitos no mútuo conhecimento poderá ser encontrado no trabalho realizado pelo curador brasileiro Paulo Reis, prematuramente desaparecido em 2011. Tendo iniciado a sua presença em Portugal em 1998, veio a estabelecer-se em Lisboa em 2005, onde foi cofundador do espaço Carpe Diem (uma organização que tem vindo a desempenhar um papel importante no tecido cultural português e na relação ativa com o Brasil), como também foi cofundador – com o crítico e curador espanhol David Barro – da revista *Dardo*, precisamente construída na relação entre Brasil/Portugal/Espanha/América Latina.

*“Esta relação de
conhecimento mútuo é,
no entanto, ainda e sobretudo
o resultado de uma atenção
individual de curadores
de ambos os países que têm
estabelecido redes informais
de relações...”*



5. *Joan*, de Julião Sarmiento, 2007

Um dos momentos importantes do percurso de estabelecimento deste plano relacional surgiu com a dinamização, por Paulo Reis, de um encontro Luso-Brasileiro que teve lugar no Rio de Janeiro em 2004, no qual a deslocação de um número considerável de críticos e curadores ao Brasil foi um primeiro sinal (voluntarista e, infelizmente, não continuado) da necessidade de estabelecimento de plataformas de debate e redes de colaboração, chamando a atenção para a necessidade de tornar mais elástico o espaço de partilha e intercâmbio no contexto alargado da relação euro-americana.

As relações mais institucionais que se têm estabelecido entre ambos os países no domínio da cultura têm, no campo da arte, posto uma importante tónica na questão patrimonial, nomeadamente centradas na história da arte e na partilha barroca, com consequências importantes em sede académica, mas com uma clara dificuldade em estabelecer um plano de inserção institucional do campo da arte contemporânea, tipicamente um terreno que carece de uma negociação permanente.

Precisamente esta negociação da zonas de contacto é o território no qual a vibração da contemporaneidade se pode exercer de forma produtiva, exercitando o alargamento do espaço de contacto e compreendendo que a visão geoestratégica de ambos os países passa pela negociação, muitas vezes assimétrica, economicamente instável e frequentemente circunstancial, dos fluxos culturais que seguem outros fluxos migratórios, numa balança que se inclinou na direção portuguesa e que agora se inverte em direção ao Brasil.

Curiosamente, este jogo de *see-saw* nos fluxos entre os dois países, se bem que evidentemente indexado aos ciclos económicos, necessita de ser alavancado em processos de troca cultural – a única forma de não os deixar serem sugados pela contingência, mas trabalhados como processos de hibridação, relacionais e constituintes de campos liminares.

O processo não é pacífico, nem a nível da partilha da língua, como tem sido realçado pelas polémicas em torno do acordo ortográfico, e está permanentemente contaminado pelos desequilíbrios de escala, pela memória colonial, pelo mutismo das ditaduras – e por isso se trata de um permanente processo de negociação. Precisamente



6. *Hoje é Sempre Ontem*, de Daniel Blaufuks, 2011

nesse sentido, o campo privilegiado de relações deve ser trabalhado nos processos de mediação como intercâmbio curatorial e crítico:

1. em sede académica, na promoção de programas formativos conjuntos e criação de projetos de publicações académicas periódicas que inscrevam uma centralidade da reflexão em língua portuguesa nas temáticas da teoria e história da arte contemporâneas – procurando, evidentemente, as ramificações na geografia ampla da Ibéria e da América Latina. Refira-se que, em termos estritamente letivos e de investigação, já há redes de relações universitárias que só necessitam de programas pontuais dirigidos, sabendo que, no campo da história da arte moderna e contemporânea, há grandes lacunas de investigação;

2. na implementação de programas de intercâmbio e residências curatoriais e artísticas, partindo do princípio de que só o conhecimento direto do mapa criativo pode gerar processos curatoriais, expositivos ou outros, fundados sobre a familiaridade: a este respeito, é interessante verificar como o Programa InovArt, do Ministério da Cultura de Portugal (agora desativado), revelou uma enorme apetência de jovens curadores portugueses por projetos de trabalho em instituições brasileiras, nomeadamente em espaços de menor peso institucional e maior agilidade. A crescente importância das residências curatoriais, encontrando parcerias nas instituições museológicas, bem como em instituições mais informais operando sobre o risco

exploratório, representa um passo fundamental para a promoção da circulação de projetos artísticos autogerados;

3. no estímulo do mútuo conhecimento da produção crítica a partir de linhas de incentivo à publicação de textos ensaísticos de referência (não é possível encontrar, em Portugal, os textos de Oswald de Andrade e Mario Pedrosa, ou as reflexões críticas de Ferreira Gullar sobre o neoconcreto, como não será fácil encontrar no Brasil textos marcantes da ensaística portuguesa recente).

Claro que esta triangulação (universidade, instituições culturais, cenário editorial) implica algumas políticas públicas de incentivo por parte de ambos os países, sobretudo no campo do livro e das publicações, nomeadamente em sede de políticas fiscais. Mais relevantes deverão ser as alterações à política fiscal, no caso da circulação de obras de arte. De facto, para a normal alimentação de um circuito de apresentação e divulgação de obras e percursos, é fundamental uma maior fluidez na circulação de obras, na medida em que só assim será possível estimular o colecionismo mútuo. Em termos privados, existem algumas coleções que têm vindo a situar-se neste campo liminar. Em termos institucionais públicos, o deserto de projetos de coleção que tenham vindo a trabalhar este campo é um dos travões ao desenvolvimento das relações mútuas.

Assim, na promoção de uma ampla circulação cultural assente na partilha contemporânea, é necessário o desenvolvimento de processos de facilitação a partir de políticas públicas que promovam a eliminação de barreiras, bem como o estabelecimento de canais de circulação assentes sobre o atrito da negociação e não sobre o manto diáfano do consenso.

É, finalmente, sobre este processo que parece ser possível juntar energias que transformem o espaço comum numa geografia cultural, mas também afetiva, flexível. Assente, não sobre as zonas não problemáticas do consenso, mas sobre a ginástica de encontrar os campos de possibilidade de exercício do confronto.

Em 1976, um dos discos mais relevantes da música brasileira da década de setenta conheceu um circuito estranho e breve: Taiguara, na altura exilado em Londres, lançou o memorável *Imyra, Tayra, Ipy*. Resultado

da colaboração com Hermetto Pascoal, o álbum foi apreendido na noite seguinte ao seu lançamento. Todos os álbuns foram retirados do circuito de distribuição no Brasil, mas não a tempo de impedir a exportação de um pequeno número de cópias para Portugal. Foi aí que comprei o meu exemplar numa discoteca do Chiado. Perdi-o depois e só muitos anos mais tarde outra cópia me veio parar às mãos, importada dos Estados Unidos, aonde terá chegado depois de um périplo português.

Destas pequenas histórias, destas microssalvaguardas de memória, pode construir-se um cenário de efetiva flexibilização do espaço intercultural luso-brasileiro, hoje num mundo que concretizou, de forma muito complexa, a globalização que o século XV iniciou.

A contemporaneidade exige essa determinação negocial e o alargamento desse espaço intersticial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GOMES, Fernanda, Museu de Serralves, Porto, 2006.
OITICICA, Hélio, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.
NOGUEIRA, Lucia, *Sem Isto, Sem Aquilo*, Museu de Serralves, Porto, 2007.
CLARK, Lygia, Fundação de Serralves, Porto, 1998.
Século XX, Arte do Brasil, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000.
Um Oceano Inteiro para Nadar, Culturgest, Lisboa, 2000.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

1. Filme 35mm, cor, sem som, 2'24". Produção: Centro Cultural Inhotim, Minas Gerais, Brasil
2. DVCam, 3'25". Cortesia Projecto Lygia Pape (Rio de Janeiro), Galeria Graça Brandão (Lisboa)
3. CAM/Fundação Calouste Gulbenkian
4. Instalação (jangada de madeira, cravos de plástico, tampinhas e garrafas de cerveja "Sagres"). Cortesia do artista
5. Escultura em fibra de vidro, resina, tecido, prateleira em inox, quadro de veludo. Coleção Particular, São Paulo, Brasil © Julião Sarmiento's Studio
6. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Cortesia do artista



Ligações, trilhos e cruzamentos entre Portugal e Brasil nos universos da dança

Daniel Tércio

Este artigo começou com(o) um caderno de anotações. Lentamente, as palavras que fui registrando organizaram-se em zonas transitórias: *antes*, o chão, a circulação, os pensadores. Um advérbio e três substantivos. Poucos verbos ainda no caderno onde este estudo principiou. Em cada uma daquelas zonas, fui acrescentando expressões e nomes próprios. Sabia e sei que não seria razoável querer falar de tudo. É verdade que a dança devia estar aí, como processo para circunscrever o território das relações entre Portugal e Brasil, o que, aparentemente, permitiria balizar a escrita, estreitando-lhe as margens. Escrever sobre dança poderia, por exemplo, seguir os recortes convencionais dos sistemas de movimento – dança clássica, dança moderna, dança contemporânea –, ou traçar inventários de acontecimentos – os festivais, por exemplo –, ou ainda procurar as narrativas dos indivíduos e os seus encontros e desencontros nos lugares e no tempo. Mesmo assim, sobretudo assim, o território seria enorme. Não haveria, pois, forma nem espaço para o fazer exaustivamente num artigo com a presente dimensão. Aos poucos, fui compreendendo que este texto seria um texto de ligações, de ligações entre corpos, onde o meu próprio corpo estaria presente, enquanto corpo-que-escreve, corpo-que-assiste e corpo-que-viaja. Um corpo seguindo por trilhos possíveis. Os trilhos seriam abertos pelos verbos, sendo o texto final uma rede de traçados transitórios.

À medida que fui arrumando ideias acerca das relações luso-brasileiras em dança, ficou claro que muitas das ligações pareciam incompletas, ou falhadas, ou desequilibradas, ou meramente casuais. Desde cedo se tornou claro, também, que algumas dessas ligações aconteciam em contextos comemorativos. Elas podiam evocar datas ou simplesmente convocar, pelo menos, dois pontos de vista que não se adequavam necessariamente um ao outro. Finalmente, parecia-me que a substância do conjunto das ligações arrastava um lastro feito com estereótipos culturais que cada lado projetava sobre si mesmo e sobre o outro. Ao longo deste artigo, alguns desses estereótipos virão à superfície, constituindo também matéria para memória futura.

Se mais prolongado fosse o tempo para preparar este estudo, talvez as ligações aqui sugeridas se transformassem noutras configurações e o mapa emergisse. Não é o caso. O que significa que, eventualmente, o leitor sairá frustrado se procurar, neste texto, uma narrativa histórica ou mesmo uma coerência antropológica. No entanto, há também que declarar que não excluí liminarmente certas ferramentas apreciadas e utilizadas por ambas as disciplinas: a investigação em arquivo, os cadernos de campo e os registos testemunhais. E sobretudo aquilo que agora se tenta configurar como um campo de investigação: os estudos de dança.

“... o *parafo*lore resulta
de um processo de
estilização deliberada
das formas folclóricas,
acompanhado por estratégias
de descontextualização e
recontextualização social.”

ANTES

Até onde recuar para traçar as primeiras ligações? Porque sempre sobra tempo ao passado e porque importam aqui as ligações mais recentes, lance-se um rápido olhar sobre o princípio do século XX. Decidi, pois, reduzir o *antes* ao que foi imediatamente antes, mesmo sabendo que neste se rebatem outros passados.

Também no tempo existem ligações por explorar, episódios que são isso mesmo: meros episódios, inconsequências diversas. Seria necessário investigá-las com outra intensidade e outra perspicácia. Não obstante, vejamos...

Em Outubro de 1917, nas vésperas da apresentação da companhia de Sergei Diaghilev em Lisboa, o (português) jornal *República* dedicava um artigo aos bailados russos, citando o testemunho brasileiro de José António que assistira no Municipal do Rio de Janeiro à exibição da famosa companhia. As coreografias de Massine, as cenografias de Bakst e, sobretudo, a execução de Nikinsky tinham entusiasmado o olhar brasileiro. A muitos dos articulistas portugueses, serviriam tais testemunhos para a justificação de uma modernidade de que desconfiavam por excesso de jovialidade. Talvez então encontrassem no Brasil aquela autoridade necessária para tomar a sério aquilo que era, por Lisboa, demasiado jovem, com defensores moços, excessivamente panfletários e demasiado amigos da Europa (como Santa-Rita, José Pacheco e Almada Negreiros). E no entanto, por outro lado, um dos outros futuristas, Álvaro de Campos, seria o engenheiro das viagens transatlânticas, navegando, no plano da literatura, entre Lisboa, Rio de Janeiro e Nova Iorque.

Em 1922, Gago Coutinho e Sacadura Cabral realizaram a primeira travessia aérea do Atlântico Sul, ligando Lisboa ao Rio. No mesmo ano, o português António Ferro – que estivera com a primeira geração modernista – proferia conferências memoráveis no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 30 de Julho, repetida em São Paulo no Teatro Municipal, em 12 de Setembro, no Automovel-Club, em 10 de Novembro, e em Santos, no Teatro Guarany,

em 10 de Outubro. O tema: *A Idade do Jazz-Band*. O texto: uma tentativa de tornar o bico da pena uma linha de dança acompanhada freneticamente pelos novos ritmos afro-americanos. A ideia: “dançar é viver em movimento, em vertigem, dançar é multiplicar-se, é ter um corpo em cada gesto e em cada frase, é fecundar-se a si próprio, gerar imagens da própria imagem, desenvolver-se como um *film*, ser ecrã, ser intérprete e ser o drama”¹. Seria o texto de Ferro interrompido regularmente – submetido a uma espécie de coreografia da voz e do som –, graças à entrada de um *jazz-band*, que se sobreporia à presença do preletor.

Este dispositivo de conferência combinava um estilo futurista (ou o que dele restava) com o desejo de *américa*. Mas anunciaria também uma organização discursiva bem interessante para a sociedade brasileira de então. Discurso que interrompe discurso, sequência de relaxamento e de tensão, sobreposição de ritmos e uso intensivo da síncope, tropeço e descontração, variedade cromática – eram elementos que anunciavam um outro modo de pensar a unidade, que pediam que esta fosse enunciada justamente pelos seus contrastes e, sobretudo, pela sua capacidade de intermediação, de inclusão e, finalmente, de fusão. A par disto, tratava-se, finalmente, de um novo modo de convocação dos corpos.

É claro que seria excessivo, neste estudo, atribuir ao discurso de Ferro um efeito que ele não teve. Mas é possível olhar para esse discurso e, sobretudo, para a sua circulação pelas cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Santos (circulação de que não houve equivalente em Portugal) como um sinal da hora brasileira, um tempo que se poderia designar como o desejo de samba.

Efetivamente, muitos dos elementos referidos anteriormente viriam a ser particularidades do samba, então ainda na sua infância. Normalmente considerado com longínquas origens angolanas, o samba tornar-se-ia, nos anos 30, o símbolo do movimento dançado da identidade nacional brasileira. Valorizado como agente e emblema do Brasil moderno, representaria então, do ponto de vista musical e coreográfico, a miscigenação

de raças. Neste ponto, há certamente que lembrar a obra referencial de Gilberto Freyre e o seu olhar sobre o Brasil “como experiência única no mundo em termos de criação de uma democracia social e étnica”².

O samba materializaria, pois, o dinamismo de uma nação capaz de devorar todas as diferenças, de as (re)configurar numa forma única. A este respeito, Omar Ribeiro Thomaz comenta a obra do mestre nos seguintes termos: “a assimilação dar-se-ia aqui pela deglutição sexual do outro; o fruto dessa antropofagia, o mulato ou o mestiço, seria criado junto à casa-grande e reconhecido como filho do senhor; teria, enfim, um lugar na sociedade brasileira”³.

O CHÃO

Imagine-se um sambódromo à temperatura de 10° centígrados. Encontro-me já no final do século, na época do Entrudo, numa pequena cidade do Norte de Portugal: Ovar. Sopra um vento frio e húmido, e as marés ameaçam as dunas efémeras que separam a ria do oceano Atlântico.

No corso desfilam carros carnavalescos com figuras satíricas, caminham matrafonas e máscaras diversas e grupos de sambistas. Jovens mulheres envergam biquínis minúsculos e tentam rebolar como veem fazer nas transmissões televisivas em direto do sambódromo do Rio. As nuvens carregadas ameaçam chuva que, aqui, não será tropical. O que faz que estas pessoas se exibam nas ruas asfaltadas de Ovar batidas por este vento frio? O que faz que caminhem pelo chão molhado da cidade, ensaiando passos de samba?

No sítio oficial do Carnaval de Ovar, pode-se ler: “seja bem-vindo à mais louca e criativa Festa popular do país. Todos os anos, o espírito folião apodera-se da cidade e transforma-nos em divertidos criadores, músicos, escultores, bailarinos e tudo o que a imaginação sugere. Esquecemos a realidade e criamos o nosso mundo de excessos e fantasia”⁴. O Brasil surge, assim, como a terra da fantasia, embora seja o espírito vareiro a ser destacado. Existem hoje em Ovar quatro escolas de



2. Grupo Folclórico Tropeiros do Litoral

samba que, citando o sítio Web, “apresentam as suas criações numa reinterpretação das Escolas de Samba brasileiras fortemente influenciada pelas raízes do Carnaval Vareiro”. As quatro escolas submetem-se então à competição, que segue, conforme acontece do outro lado do Atlântico, regulamento apropriado.

O que se passa em Ovar passa-se um pouco por todo o país, especialmente nesse período do Entrudo. As escolas de samba, com os seus enredos, por pequenas que sejam, atraem numerosos visitantes – facto que por si só justificaria uma análise aprofundada do fenómeno. Ainda assim, há que enunciá-lo como ligação possível: admitindo que o samba brasileiro sinalizava na sua origem o desejo de uma alegre antropofagia da alteridade, em Portugal é o desejo do Brasil que anima os desfiles. Querer ser o outro, querer ter esse outro corpo, um corpo de desejo, livre e quente, o corpo que fica do outro lado do mar, um corpo hipersexualizado.

No outro vértice da hipotenusa, Portugal pode ser apenas uma das referências míticas da nação brasileira. Em 2010, a escola de samba X-9, do Rio de Janeiro, fazia de Portugal tema de enredo. Na letra do samba, falar-se-ia das *heranças deixadas*. (...) *Ao som do fado com a minha bateria./ São 35 anos de alegria!!/ Ora Pois, quem vem aí/ É A X-9 com certeza!!/ Valente, Guerreira, Luso Brasileira/ Canta a Herança Portuguesa*. A apadrinhar o samba-enredo, o mais brasileiro dos portugueses: Roberto Leal, o cantor que conta com mais de 17 milhões de discos vendidos e que

*“Se a dança é uma
‘linguagem universal’, como
tantos artistas, organizadores
e críticos europeus gostavam
de acreditar, por que [a dança
portuguesa] se reduzia tão
exclusivamente ao mercado
ocidental?”*

entusiasmava os públicos brasileiros com o seu estilo popular, os seus passos afandangados.

Neste terreno de base, neste chão, as ligações são frequentes. É uma zona que se tem instaurado sobre os próprios fluxos migratórios, uma zona onde se forjam histórias que reproduzem os estereótipos: o português que viaja para o Brasil e que instala o pequeno comércio, o brasileiro que vem, mais recentemente, trabalhar para a Europa através de Portugal. Num e noutro casos, brasileiros e portugueses exibem uma certa cultura do corpo, em parte divergente, como se existissem duas ordens de compromissos no modo de um corpo se mover. O jogo de cintura⁵ brasileiro tornar-se-ia, em Portugal, um jogo de acomodações. Ou poderia dizê-lo ao contrário: a capacidade acomodatória portuguesa tornar-se-ia, no Brasil, jogo de cintura.

Mas tal é também, no âmbito deste estudo, uma zona que pode ser apenas sugerida como possibilidade (e necessidade) de análise, já que tomá-la por certa seria ainda reproduzir os estereótipos. Não obstante, esta é na verdade uma zona sempre presente e sempre de margem. Sempre presente, na medida em que é por aqui que todos os corpos caminham, nas suas diversidades; zona de margem porque, do ponto de vista de uma certa cultura erudita, este é o lugar onde se considera que apenas podem eclodir rotinas de divertimento, com os seus risos fáceis e lágrimas convencionais. Mas será realmente assim?

Uma das perguntas que, a este respeito, se pode fazer é a de saber como é que sobre aquela zona térrea se constroem outras estruturas. Parece relativamente evidente que existem linhas abissais que separam a zona térrea das estruturas de elite, isto é, as manifestações chãs das florações da cultura erudita. As duas categorias são, aliás, concetualmente sustentadas e sustentáveis na condição de se cavarem aquelas linhas. Tratar-se-ia então de analisar os processos de remoção das ligações. Ora, parece evidente que, em primeiro lugar, as linhas abissais se vêm deslocando à medida que o tempo corre. Em

segundo lugar, é possível que a remoção das ligações não tenha seguido exatamente o mesmo desenho em Portugal e no Brasil.

A este propósito, um dos fenómenos sociais de maior dimensão que, no domínio da dança, se podem encontrar no Brasil é o festival de Joinville⁶, identificado pelo *Guinness Book* de 2005 como o “maior festival de dança do mundo”. Cássia Navas regista da seguinte maneira o ambiente do festival:

“Quem entrasse no ginásio de esportes que durante 15 anos abrigou o festival de Dança de Joinville, em Santa Catarina, se não fosse avisado de que presenciava um evento de artes cénicas, poderia, facilmente, achar que se encontrava em um certame competitivo de algum esporte famoso, tal era a gritaria das torcidas que lotavam as arquibancadas e o auditório em que se transformara a quadra poliesportiva do local. Mesmo para aqueles que sabiam do que se tratava – um festival de dança em que grupos e escolas de natureza diversa apresentam peças diferenciadas –, era difícil aceitar que aquela gritaria seria atitude de uma plateia de dança.”⁷

Este festival, que conta hoje com quase trinta anos de longevidade, é descrito, no sítio Web, como “um evento consolidado pela tradição, pelo profissionalismo e pela pluralidade dos participantes”, que atrai milhares de bailarinos e amantes da dança. A organização inclui quatro áreas: “palco aberto”, meia ponta⁸, mostra competitiva⁹ e mostra contemporânea. O evento engloba cursos e oficinas, muitos deles abertos ao grande público, seminários, palestras, debates e a apresentação de projetos comunitários. Além disto, o festival de Joinville tornou-se uma referência na apresentação de grupos de parafolclore. O conceito de parafolclore é em si mesmo muito curioso pelas respetivas implicações sociais. Com efeito, o parafolclore resulta de um processo de estilização



3. *Miss Liberty*, de Mónica Lapa

deliberada das formas folclóricas, acompanhado por estratégias de descontextualização e recontextualização social. As danças parafolclóricas podem, assim, revestir-se – e combinar – propósitos comerciais, intenções de intervenção comunitária e preocupações estéticas. De certo modo, poderíamos olhar o parafolclore como pequenos morros que se formam nas linhas abissais e que as anulam temporariamente. A título de exemplo, refira-se o grupo *Tropeiros do Litoral*, originário da cidade de Itapema, em Santa Catarina, Brasil, que movimentava aproximadamente 120 dançarinos amadores, entre crianças, jovens e adultos, e que inclui um bloco coreográfico de danças açorianas.

Mais uma ligação, portanto, que sinaliza dezenas de pequenas ligações que são também construções de memória, ligações a uma pátria perdida – mas sempre cá – como aquela que a Casa de Portugal de São Paulo¹⁰ se esforça por manter.

A CIRCULAÇÃO

A evocação da memória permite, pois, traçar ligações com alguma regularidade. Os regimes de celebração – de datas e de personagens históricas – tornam-se, na verdade, o expediente mais frequente para a organização de eventos que se assemelham a rituais sociais e políticos de reencontros da (e na) história e sobretudo na comunidade da língua. Tais celebrações, realizadas em nome de um passado comum, tornam-se também

pretexto para reafirmar a fraternidade entre as duas nações, a brasileira e a portuguesa. Não é certamente esta a ocasião para avaliar a sinceridade das declarações que institucionalmente são registadas nos programas e catálogos de tais eventos festivos. Importa, antes, assinalar que uma boa parte da circulação dos artistas de dança entre os dois países se tem realizado sob o pretexto das comemorações.

Assim, no ano 2000, celebraram-se 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil. As comemorações que decorreram em São Paulo formulavam o desejo de “navegar juntos”, convocando diferentes linguagens artísticas num programa que reuniu criadores e grupos de dança ativos em ambos os lados do oceano¹¹. Foram então apreciados, no Centro Cultural de São Paulo, trabalhos de Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Henrique e Aldara Bizarro (de Portugal), e de Marta Soares, Sandro Borelli, Mário Nascimento e Ana Vitória (do Brasil). Houve também oportunidade para juntar Adriana Banana, a Companhia de Paulo Ribeiro, Marta Soares e Grupo, a Companhia Olga Roriz e, ainda, o Ballet da Cidade de São José de Rio Preto. O programa incluía um seminário sob a epígrafe “Problemas estruturais e similaridades conceituais na dança de Brasil e Portugal”, com a participação de André Lepecki, António Laginha e José Sasportes (por Portugal), e de Ana Francisca Ponzio, Cássia Navas, Helena Katz e Christine Greiner (pelo Brasil). Como cabeça de cartaz, figurava o Ballet Gulbenkian, então dirigido pela brasileira Iracema Cardoso¹², apresentando obras de Itzik Galili, William Forsythe, Rui Horta e Jirí Kylián.

Nesse mesmo ano, o festival *Panorama*, no Rio de Janeiro e no S.E.S.C. São Paulo, incluía criadores residentes em Portugal – Lília Mestre, Mónica Lapa, Miguel Pereira (com o italiano Antonio Tagliarini), Vera Mantero e António Tavares (este de Cabo Verde) – através de uma proveitosa colaboração com a estrutura *Danças na Cidade*. Os diretores desta estrutura interrogavam-se

acerca da colaboração com o Brasil nos seguintes termos: “Se a dança é uma ‘linguagem universal’, como tantos artistas, organizadores e críticos europeus gostavam de acreditar, por que [a dança portuguesa] se reduzia tão exclusivamente ao mercado ocidental? Por que a dança portuguesa estava tão bem integrada ao cenário da dança da Europa ocidental, mas permanecia completamente fora do contacto com o que aconteça em países com quem compartilhava tanto da sua língua, cultura e história?”¹³ Mark Deputter e Mónica Lapa colocavam então a si próprios a necessidade de intervenção neste domínio. Como alcançá-lo? A ideia passaria por alargar o projeto *Dançar o que é Nosso*, que principiara com uma colaboração com a companhia de dança cabo-verdiana *Raiz di Polon*, ao mundo lusófono. Também neste domínio se tentava fazer da língua portuguesa o veículo e a base de uma plataforma colaborativa.

O *Panorama* do ano 2000 incluiu, pois, uma forte presença portuguesa, que se repetiu em edições posteriores. Por exemplo, a coreógrafa Filipa Francisca, a dupla Ana Borralha e João Galante e a artista Luciana Fina participariam na edição de 2005¹⁴. Nesse mesmo ano, o programa do festival registava o processo de colaboração com o festival *Alkantara* (“herdeiro” do *Danças na Cidade*), reproduzindo uma das mais interessantes iniciativas que alimentava a edição lisboeta: os *Encontros Imediatos*. “Nesse projeto” – assim se pode ler no programa – “12 coreógrafos de vários países colaboram em duplas e mostram trabalhos em processo no Centro Cultural Telemar, além de instalações e discussões. Um investimento em colaboração internacional feito como uma forma de criar novas pontes artísticas reais entre coreógrafos do Rio e de outras nacionalidades.” No ano seguinte, além das presenças de Luís Guerra e de Tiago Guedes, estaria o coreógrafo João Fiadeiro com o trabalho *I Am Here* e uma oficina de composição em tempo real. Na edição de 2010, haveria lugar para uma retrospectiva da obra da coreógrafa brasileira Lia Rodrigues¹⁵ e para o trabalho da carioca Andrea Jabor,

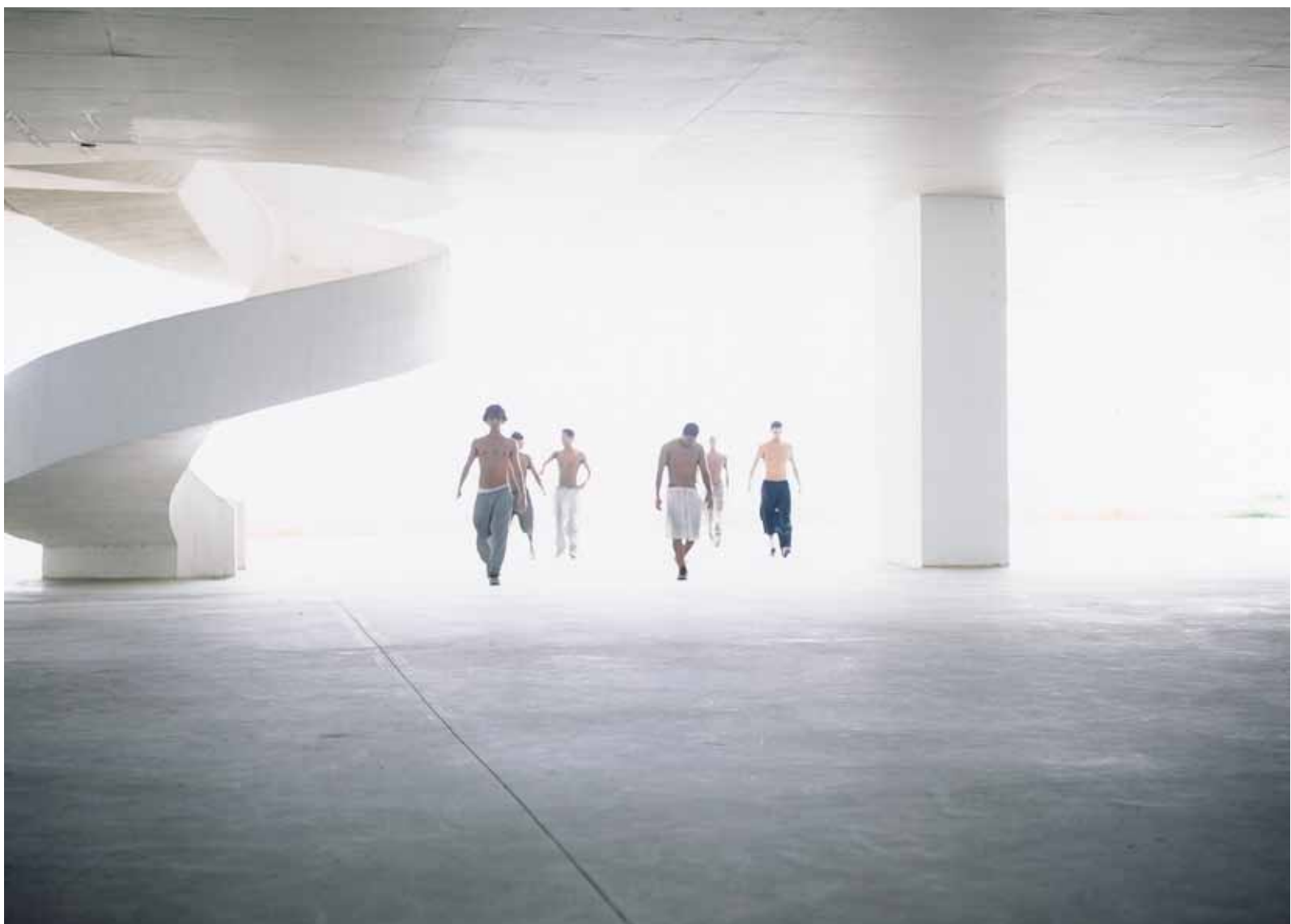
que apresentou o resultado da sua pesquisa sobre o samba – um trabalho centrado na dança do par mestre-sala e porta-bandeira –, fazendo coabitar elementos da dança contemporânea com o universo e os protagonistas das escolas de samba. Nesta edição, seriam apresentados os resultados do programa de residências *COLABORatório* – em que estivera, por exemplo, o criador português Miguel Pereira. O programa anunciava, aliás, que as residências culminariam, previsivelmente, num grande encontro ibero-americano no festival *Panorama 20 Anos*.

A ideia de ponte – ideia, de resto, etimologicamente inscrita na expressão *Alkantara* – era, pois, adotada tanto no Brasil quanto em Portugal, no sentido plural das ligações que possibilitaria: ligações entre origens, entre geografias, mas também entre linguagens artísticas. Um dos pontos que eventualmente pode ser visto como diferença nesta apropriação é o modo como as pontes portuguesas excluía ou ignoravam as pontes internas, enquanto as pontes brasileiras não as excluía, antes as erguiam com arte e engenho, como se o imenso território do país precisasse ainda destas engenharias unificadoras, quer no plano da geografia física, quer no plano da geografia cultural. Também por esta razão, o *Panorama* parecia mais próximo do ativismo político do que o lisboeta *Alkantara*. A este respeito, vale a pena recordar a surpresa que “O Samba do Crioulo Doido”, de Luís Guerra, suscitou na edição de 2006 do festival português (reprogramado no *Panorama* de 2011). Esta peça colocaria o espectador perante, simultaneamente, a reprodução de um certo imaginário brasileiro e a denúncia trágica dos estereótipos do exotismo (e erotismo) sul-americano. Neste sentido, o trabalho funcionava como uma exposição desassombrada dos clichés em que o próprio Brasil supostamente se teria deixado prender.

Por Portugal iriam passando os novos criadores brasileiros, trazendo consigo um desassombro e uma frescura na exposição enérgica dos corpos, uma espécie de terna dureza – como é visível, por exemplo, na obra de Lia Rodrigues – e uma relação descomplexada entre



4. Vera Mantero em *Comer o Coração*



5. *H3*, de Bruno Beltrão

gêneros e estilos de dança, como sucede, por exemplo, com Bruno Beltrão e o grupo de rua de Niterói que combinam a *street dance*, o *hip-hop* e as técnicas contemporâneas. Ambos – e bem assim outros criadores brasileiros – partem de uma imersão social em zonas problemáticas, inscrevendo as suas propostas numa espécie de moldura política contra a indiferença. A este respeito, e a propósito da obra de Lia Rodrigues, Christine Greiner recorda que “the effort is toward an artistic experience that is politically involved through its reflection on the meaning of being human and the unbearable conditions of precarious lives”¹⁶.

É ainda possível encontrar, em 2003, circulações portuguesas por outros centros brasileiros: em Recife, no festival coordenado por Adriana de Faria Gehres, seria apresentado o trabalho “Haikus” da jovem coreógrafa Sónia Batista que, no mesmo ano, esteve também com António Tavares no festival de dança de Paraíba. Em 2004 – ano em que o Instituto das Artes português colocou o Brasil como prioridade de intercâmbio cultural –, Vera Mantero apresentou três solos no festival de Dança do Recife: “Olympia” no Teatro de Santa Isabel, o maior e mais tradicional teatro da cidade, e “uma misteriosa coisa disse o e. e. cummings” e “talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois” no Teatro Apolo. Ainda em 2004, numa parceria entre a Companhia Paulo Ribeiro, a prefeitura do Recife e Adriana Gehres como produtora independente, foi realizada a primeira etapa do projeto transatlântico que consistiu na realização de um espetáculo, coreografado por Peter Michael Dietz, “Seven solos for eleven scenes”, com dançarinos de Portugal e do Brasil. Este trabalho – que teve apresentações em Recife, Fortaleza e Salvador e, em Portugal, nas cidades de Famalicão, Aveiro, Lisboa, Viseu, Porto, Beja e Torres Vedras – não passaria, porém, da primeira fase.

O ano de 2004 ficaria marcado por uma impressionante presença portuguesa na 26.^a edição da Bienal de São

Paulo. O trabalho “Comer o coração”, de Rui Chafes e Vera Mantero, sinalizaria então, a diversos títulos, um encontro que deslocava, por assim dizer, a metáfora antropofágica para as ligações entre as artes plásticas e a dança. A propósito desta obra, Paulo Cunha e Silva, então à frente do Instituto das Artes, escrevia: “sentimos que é possível o trânsito entre a escultura e o corpo (coreografado e pintado), entre o ferro e a carne, sem que o ferro deixe de ser ferro e a carne deixe de ser carne”¹⁷. Alexandre Melo, por seu turno, consideraria que esta peça colocava “um corpo que gera um duplo para esconjurar o seu desamparo”¹⁸. E acrescentava: “um corpo que deixa para trás o chão, um corpo que não precisa do chão é uma das maiores utopias da dança. Uma escultura que existe no ar, como uma voz ou um silêncio, é uma das utopias da escultura”¹⁹.

O modo como esta escultura habitada se implantava no espaço da Bienal – na plataforma em torno da qual corre a grande rampa unindo os vários andares da exposição – poderia finalmente suscitar uma nova ligação e renovar a ideia de transversalidade. Será que esse lugar transversal, construído sobre movimentos de ascensão e descida, simbolizava ainda e finalmente a utopia de um certo império, à maneira de Vieira?

OS PENSADORES

Porém, o império desenha-se, hoje, com outras ligações: milhares de filamentos que se enredam de tal modo que a nitidez das linhas desaparece para dar lugar à rede. Principiei este artigo com a referência a um caderno onde fui tomando notas manuscritas. Na verdade, grande parte das notas que registei foram rapidamente transpostas para outros cadernos, outros ficheiros. Traçando a hipotenusa do caderno manuscrito, encontro no ecrã do meu computador mensagens dos parceiros brasileiros e de outros parceiros de língua portuguesa e castelhana que participam na plataforma MapaD2²⁰ – uma comunidade virtual, com origem em Salvador da Bahia, impulsionada por Ivani Santana, que inscreve

*“... um corpo que não
precisa do chão é uma
das maiores utopias
da dança. Uma escultura
que existe no ar, como
uma voz ou um silêncio,
é uma das utopias
da escultura...”*

entre os seus objetivos a investigação, a formação, o desenvolvimento e a difusão de criações artísticas realizadas no campo da dança e da *performance* com mediação tecnológica.

Outro projeto brasileiro que vem assegurando uma atividade regular é o portal *idanca.net*, coordenado pela jornalista e curadora Nayse Lopez, pela cinéfila Gabriela Baptista e pela repórter Isabella Motta. O portal, centrado no intercâmbio nacional e internacional sobre dança contemporânea, assume a vertente política no simples “gesto” de convocação de pessoas, habilidades e conhecimentos. Lá consta “Portugal” como um dos *tags* das matérias tratadas e noticiadas, muitas destas com autoria do colunista português Tiago Bartolomeu, também ele envolvido, até há pouco, na direção e produção de um projeto com sede deste lado do Atlântico: a revista *Obscena*²¹.

Volto às minhas notas. Com a data de 2005, recupero na memória o 1.º *Encontro Internacional de Dança e Filosofia*, no Rio de Janeiro, em que participei. “O que pode o corpo?” – esta questão, formulada pelo filósofo Espinosa no século XVII, serviu de epígrafe àquele fórum internacional onde a língua portuguesa foi veículo de intervenções e debates. Na organização do evento – da responsabilidade de Charles Feitosa, Theresa Rocha e Roberto Pereira –, havia espaço para apresentações mais ou menos convencionais e para provocações finais (assim designadas pelos organizadores), além de apontamentos coreográficos concebidos por Lia Rodrigues, Bruno Beltrão e Márcia Milhazes. O que aconteceria se fosse possível colocar uma escada dentro do corpo para alcançar o seu fundo? A interrogação, então formulada, permite-me prosseguir numa elipse mental em direção ao *Butoh*.

Christine Greiner, uma das pesquisadoras mais reputadas nos estudos de dança, tem justamente incorporado a dança japonesa contemporânea no pensamento sobre o corpo e sobre as suas práticas sociais e artísticas. É ainda, porventura, um pensamento que se reencontra na multiplicidade de todos os interiores



6. *Comer o Coração*, de Vera Mantero e Rui Chafes



7. 7 Solos for 11 Scenes Falling Through. Criação e coreografia de Peter Michael Dietz. Intérpretes na foto: Fernanda Lisboa, Leonor Keil, Marta Cerqueira, Marta Silva, Félix Losano, João Lima e Rodrigo Melo

brasileiros e de todas as suas origens. E, sobretudo, um pensamento que se quer instaurar sobre a experiência originária do corpo e sobre as suas profundidades.

Recentemente, Greiner codirigiu – juntamente com a portuguesa Sofia Neuparth – a edição do livro *Arte Agora. Pensamentos enraizados na experiência*. No artigo que assina, “Arte e Civilidade”, ela reflete acerca dos paradigmas do comportamento social no Oriente, acerca da sua longa estratificação no tempo, e acaba por se interrogar sobre a distância, porventura surpreendente para o leitor, das suas próprias referências. Escreve então: “Pode parecer curioso (...) encontrar um artigo falando de modos, expressões e estudos tão antigos e distantes. Mas às vezes é preciso criar deslocamentos para chegar mais perto.”²²

Foi, pois, por esse trilha, entre o deslocamento e a cumplicidade, que a sua ligação ao *Centro em Movimento* (C.E.M.) aconteceu. O *Festival Pedras d’Água* – que constituiu o motivo próximo para a edição anteriormente referida – tornar-se-ia especialmente atraente justamente como “outra possibilidade, absolutamente excecional em termos de cultura-mundo e hipermodernidade, para usar os termos de Gilles Lipovetsky. Isso porque, ao invés de entrar na rede mundializada que norteia boa parte da arte contemporânea, atua localizadamente na cidade de Lisboa, em bairros determinados e em locais específicos (uma escadaria, um beco, a casa de alguém e assim por diante)”²³.

Talvez, para o olhar brasileiro, a dança contemporânea que se faz em Portugal contenha preferencialmente um certo lugar contido na história e no imaginário. Será este ainda configurado como a preservação do local,

a proteção do antigo, mais do que propriamente a oferta do palco europeu?

E como é que a dança contemporânea brasileira se constitui na retina do olhar português? Talvez seja ainda limitada a reflexão para responder com profundidade a esta pergunta, ou falte à retina portuguesa a amplitude necessária para captar o imenso território que está lá, do outro lado do Atlântico. Não obstante, nos processos de circulação artística, nomes como Bruno Beltrão e Lia Rodrigues são regularmente programados e aplaudidos pelos públicos de dança contemporânea, não exatamente como representantes de uma diferença, mas muito mais enquanto criadores atuais e, por isto, simultaneamente singulares e universais.

Como se escavam então, hoje, as identidades nas práticas performativas?

Marcia Tiburi, uma das filósofas presentes no *1.º Encontro Internacional de Dança e Filosofia*, lembra-nos a origem do substantivo Brasil: lugar paradisíaco e terra das delícias. Ora, admitindo que a civilização europeia foi erguida sobre os processos de separação e dominação da cultura sobre a natureza, o Brasil seria a “extinção da coisa natural que lhe dá nome segundo a oportunidade mimética que a linguagem oferece”. Nesta sequência, Tiburi considera que “definir o Brasil, pensar sua identidade como *Nome* apenas pode ser algo que produza emancipação se pensamos na significação da extinção do elemento mimético que produz esse nome. Estamos batizados pelo que eliminamos. Somos batizados pelo que lançamos ao lixo, pelo que matamos”²⁴.

No caderno de anotações onde este estudo começou, não existe lugar para definir identidades, nem para traçar uma conclusão. Existe porém, e apenas, oportunidade para reafirmar a potência da língua portuguesa e, complementarmente, para reformular a pergunta *espinoziana*: o que podem os nossos corpos? O que pode a dança?

Teremos então, finalmente, que reciclar o lixo que a nossa memória foi produzindo.

NOTAS DE RODAPÉ

1. Antônio Ferro, *A Idade do Jazz-Band*, São Paulo, Monteiro Lobato & Co. Editores, 1923, p. 42.
2. Esta consideração é da autoria de Omar Ribeiro Thomaz, na obra *Interpretação do Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 2001), que reúne as conferências de Freyre na Universidade do Estado de Indiana, nos EUA.
3. *Ibidem*.
4. <http://www.carnaval.ovar.net/>
5. A expressão “jogo de cintura” é tipificada na dança-luta capoeira, designando uma certa capacidade de adaptação do corpo dinâmico na sua relação com outros corpos.
6. <http://www.festivaldedanca.com.br/>
7. “Leis para as danças do Brasil, desafio para todos”, *Lições de Dança* (5), 2005, p. 27.
8. Na competição, os grupos apresentam-se nos gêneros Ballet Clássico de Repertório, Ballet Clássico, Danças Populares, Sapateado, Jazz e Danças Urbanas. Conforme consta no sítio Web, “o nome Meia Ponta é ‘fantasia’ e fica a critério das escolas que, nas apresentações de *ballet*, seus alunos dançam na meia ponta ou na ponta”.
9. Os grupos que se apresentam à mostra competitiva podem apresentar coreografias inscritas em sete gêneros: Ballet Clássico de Repertório, Ballet Clás-

sico, Dança Contemporânea, Jazz, Danças Urbanas, Danças Populares e Sapateado, subdivididos em três categorias, estabelecidas segundo critérios etários.

10. No sítio Web da Casa de Portugal em São Paulo, pode-se ler: “fundado em 10 de Outubro de 1973, com o objetivo de divulgar o Folclore Português ao povo brasileiro e manter vivas as tradições da pátria Mãe junto aos imigrantes, objetivo o qual, mais tarde, foi estendido aos Luso-Descendentes e, destes, para seus amigos próximos e brasileiros, transformando o Grupo Folclórico num local de integração onde os Luso-Descendentes, ou não, bailam lado a lado, com o mesmo garbo e entusiasmo, de um Vira do Minho, um Fandango do Ribatejo ou um Corridinho do Algarve”: <http://www.casadeportugalsp.com.br/gfolclorico.htm>
11. *Navegar é Preciso... Portugal – Brasil – África* (Programa), São Paulo, Centro Cultural de São Paulo, 2000.
12. Iracity Cardoso dirigiu o Ballet Gulbenkian entre 1996 e 2003. A propósito da sua própria direção, afirmaria: “Achava que em Lisboa ficaria longe de todos e ninguém iria me visitar. Depois de tantos anos, aprendi que minha família era a companhia. Por isso hoje tenho ‘familiares’ em muitos lugares do mundo. E é muito interessante quando a gente se encontra

em diversas circunstâncias” (<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,a-eterna-bailarina-e-os-passos-de-sua-companhia,477433,0.htm>).

13. <http://panoramafestival.com/>
14. Em 2005, Lia Rodrigues deixou a direção do festival para se dedicar exclusivamente à criação coreográfica, passando o evento a ser dirigido por Eduardo Bonito e Nayse López.
15. Os trabalhos de Lia Rodrigues então apresentados foram: *Aquilo de que Somos Feitos*, *Formas Breves*, *Encarnado e Pororoca*.
16. “Researching Dance in the Wild. Brazilian Experiences”, *tdr: The Drama Review* 51:3 (T195), Fall 2007, p. 148.
17. *Comer o Coração / Eating your heart out* (catálogo), 26.ª Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura – Instituto das Artes, 2004, p. 15.
18. *Ibidem*, p. 19.
19. *Ibidem*, p. 25.
20. <http://www.mapad2.ufba.br/site/>
21. <http://www.revistaobscena.com/>
22. *Arte Agora. Pensamentos enraizados na experiência*, C.E.M., Annablume, 2011, p. 199.
23. *Ibidem*, p. 11.
24. <http://www.marciatiburi.com.br/textos/br.htm>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Comer o Coração / Eating your heart out* (catálogo), 26.ª Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura – Instituto das Artes, 2004.
- FEATHERSTONE, Simon, *Postcolonial Studies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- FERRO, Antônio, *A Idade do Jazz-Band* [conferência], São Paulo, Oficina de Monteiro Lobato, 1923.
- Festival Panorama*, <http://panoramafestival.com/>
- FREYRE, Gilberto, *Interpretação do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- FREINER, Christine, “Researching Dance in the wild. Brazilian Experiences”, in *tdr: The Drama Review* 51:3 (T195), Fall 2007.
- NAVAS, Cássia, “Leis para as danças do Brasil, desafio para todos”, in *Lições de Dança* (5), 2005.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu, *Dança Moderna*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1992.
- Navegar É Preciso... Portugal – Brasil – África* (catálogo-programa), São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2000.
- NEUPARTH, Sofia e GREINER, Christine, *Arte Agora. Pensamentos enraizados na experiência*, C.E.M., Annablume, 2011.
- TIBURI, Márcia, “*Brasil Cinza. Memento Mori*”, <http://www.marciatiburi.com.br/textos/br.htm>
- VIANNA, Hermano, *The Mystery of Samba. Popular Music and National Identity in Brazil*, The University of North Caroline Press, 1999.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

1. © Sammy Landweer
2. Cortesia do Grupo Folclórico Tropeiros do Litoral
3. © João Tuna
4. Instituto das Artes / Juan Guerra
5. © SCUMCK
6. Instituto das Artes / Juan Guerra
7. © Fred Jordão (Recife, Brasil)



Confluências e divergências do cinema brasileiro e português na contemporaneidade

Mirian Tavares

*A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria, tenho mãe (...)*
Caetano Veloso

INTRODUÇÃO

Falar sobre o cinema contemporâneo, no Brasil e em Portugal, é contar uma história de um diálogo inexistente, mas que, de alguma maneira, ao longo do tempo, encontrou pontos de convergência. O que pretendo fazer aqui é retirar da história as histórias que me interessam para refletir sobre o que se passa, hoje, entre estas duas cinematografias. Porque o cinema atual, nos dois países, é tão diverso e pluridiscursivo? E porque, sobretudo, optou-se pela experimentação em que a poesia e a prosa são (con)fundidas e conseguem, apesar das diferenças, revelar uma possível identidade compartilhada por uma língua que, apesar de ser a mesma, consegue ser muitas.

O começo do cinema português e brasileiro foi muito semelhante, em um e outro país. A novidade recém-criada em Paris chega rapidamente pelas mãos de aventureiros ou homens de negócios. No caso do Brasil, podemos dizer, por homens de negócios escusos, já que um dos principais investidores da indústria da diversão foi o Dr. José Roberto de Cunha Sales, médico, teatrólogo,

prestidigitador, fundador do primeiro museu de cera do país, inventor de uma fórmula de sabão e de um remédio contra todas as moléstias e bicheiro. Aliás, o dinheiro do jogo ilegal vai estar por trás de outro empresário da altura, Paschoal Segreto, cujos negócios iriam suplantam o miraculoso Cunha Teles.

No caso de Portugal, a instabilidade e algumas histórias romantizadas marcam a entrada da indústria cinematográfica no país. Ou, melhor dizendo, do cinema, já que nenhum dos dois países criou, efetivamente, um sistema industrial de produção de filmes ao longo das suas histórias com o *medium*. Além do espírito aventureiro ou romântico que paira sobre os inícios da história do cinema nos dois países, as primeiras ficções de que se tem notícia e que foram, na altura, um sucesso de público eram histórias de ladrões e assassinos. Em Portugal, *Os Crimes de Diogo Alves*, dirigido por João Tavares e, no Brasil, *Os Estranguladores no Rio*, dirigido pelo fotógrafo português Antônio Leal, o que denota o caráter popular

“Mário Peixoto,
como Manoel
de Oliveira, é um
caso à parte na
história do cinema
daquele país.”

do *cinematographo*: uma diversão, em meio de tantas outras, a baixo custo, mas que revela também a rápida absorção dos princípios da narrativa através de imagens que começa a consolidar-se no resto do mundo.

O CINEMA A CRIAR IDENTIDADES NACIONAIS

Passada a aventura inicial, a fase dos registos e das tentativas, ora de criar um cinema popular, ora de adaptar obras literárias que emprestassem o seu lastro cultural ao cinema, chegou o momento da criação de uma indústria capaz de dar vazão à demanda que já se instalara um pouco por todo o mundo. De uma forma instável, característica que irá marcar desde sempre a produção de cinema em Portugal e no Brasil, vão aparecendo, a pouco e pouco, produtoras que se instalam e realizadores que deixam o seu nome na história. No Brasil, a expansão do cinema por todo o território foi rápida, e vários pólos de produção aparecem em cada região do país: do Amazonas ao Rio Grande do Sul, com mais ou menos sucesso, com maior ou menor duração, aparecem filmes e salas de cinema que projetam não só produções estrangeiras, mas também uma crescente produção de ficção nacional. Em Portugal, a tendência documental é a que se destaca, e Leitão de Barros aparece como o primeiro grande realizador do cinema nacional.

Entre 1928 e 1931, José Leitão de Barros, que iniciara sua carreira em 1918, realiza quatro obras-primas da cinematografia portuguesa: *Nazaré*, *Praia de Pescadores*; *Maria do Mar*; *Lisboa, Crónica Anekdotica de uma Capital*; e *A Severa*. Em 1931, aparece aquele que pode ser considerado o primeiro filme “de autor” do cinema português, *Douro, Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira. O filme de Oliveira seguia a tendência do cinema de vanguarda que estava a ser feito por toda a Europa. Esta última direção não foi a tomada pelo cinema português a partir dos anos 30. O cinema de Leitão de Barros ficou como modelo, e o próprio realizador continuou a ter uma importância fulcral na produção do país nas décadas seguintes e, quicá, numa certa vertente “verista” do novo cinema português da década de 60.

No Brasil, a tendência da ficção popular prossegue, mas, com o aparecimento de Humberto Mauro e Mário

Peixoto, vemos espelhada a mesma situação que ocorria em Portugal. Humberto Mauro, um dos pioneiros do cinema no Brasil, pertencia ao Ciclo de Cataguases¹ e, como Leitão de Barros, constrói uma cinematografia que é um misto de documento de uma identidade nacional, escudado por uma enorme capacidade técnica e demonstrando um perfeito domínio da arte de narrar através de imagens. *Tesouro Perdido*, *Na Primavera da Vida* e *Brasa Dormida* são filmes emblemáticos que irão influenciar a produção cinematográfica do país.

Mário Peixoto, como Manoel de Oliveira, é um caso à parte na história do cinema daquele país. Realizador de um único filme, *Limite*, estreado a 17 de Maio de 1931, no Rio de Janeiro, é o primeiro “autor” de cinema no país. Seu interesse pelo cinema já se revelara através da sua participação no Chaplin Club, um círculo de amigos que se reuniam para discutir os filmes e que lança, entre os anos 28 e 30, a revista *O Fan*. *Limite*, como o nome indica, explora ao máximo o poder narrativo do cinema, não no sentido convencional, mas na direção dos experimentos das vanguardas europeias. E, como no caso português, também não deixará marcas até ao aparecimento do Cinema Novo em meados da década de 50.

As décadas de 30 a 50, nos dois países e em outros mais, como Espanha, são o período em que há a consolidação de uma produção nacional, num sistema industrial, respeitando os limites do conceito de indústria cinematográfica, já que a sua dimensão neste países nunca foi muito grande e nunca foi estável. Portugal e Brasil, sob o governo ditatorial, usam o cinema para criar uma imagem estereotipada do país e que reflete não a população das duas nações, mas o desejo, mais ou menos mesquinho, mais ou menos programático, dos seus ditadores. O mesmo ocorre em Espanha e noutros países europeus sob regimes ditatoriais que veem no cinema um fabuloso meio para divulgar ideias e inventar verdades.

As “chanchadas” brasileiras e o cinema-revista português são bastante populares em esses dois países. Um humor brejeiro, salpicado de canções, retrata um universo urbano composto de tipos: o carnavalesco, o marialva, a mulher inocente, a *femme fatale* modesta,



2. *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira



3. *Maria do Mar*, de Leitão de Barros



4. *Limite*, de Mário Peixoto

as costureirinhas, enfim, o povo que vai ao cinema e que se revê, de alguma maneira, nos ecrãs. No caso do Brasil, sob o signo do samba, em Portugal, com o fado e outras canções populares, edifica-se um cinema que penetra no imaginário da nação. João Mário Grilo afirmou que as décadas de 30 a 50 podem ser caracterizadas pelo surgimento de um cinema de atores. No Brasil, além dos atores, temos as produtoras que estavam por trás de cada filme e que tinham a sua marca registada, tentando provar que era possível concorrer com o cinema feito em Hollywood. A portuguesa mais baiana de todos os tempos explode como estrela no panteão do cinema mundial: Carmen Miranda. Era preciso criar uma imagem do país para ser projetada dentro e fora das fronteiras nacionais: Portugal e Brasil eram países, cada um à sua maneira, formados por gente feliz. Mesmo que sofredora, era gente capaz de brincar com a própria miséria e de superá-la. Eis um bom povo de duas boas nações!

Até agora, com algumas exceções, não podemos postular a existência de um cinema português ou de um cinema brasileiro. Havia sim, pelo contrário, algumas tendências mundiais que se refletiam na produção destes países. De uma maneira algo antropofágica, os musicais e o cinema de género *hollywoodiano*, o sistema das estrelas e o culto aos atores são recriados e, mesmo com idiossincrasias que dizem respeito ao sistema de produção material e ideológico, a maior parte dos filmes realizados na altura não buscou um caminho particular, nem seguiu a direção apontada, lá atrás, por Oliveira ou Peixoto, deixou-se, antes, contaminar pela vontade de produzir industrialmente, mesmo sem ter uma indústria que lhes desse sustentação.

O CINEMA EM BUSCA DA SUA IDENTIDADE

Acompanhando a tendência mundial que inaugura novas cinematografias nos anos 50, tanto Brasil quanto Portugal viram surgir um novo cinema, um cinema que fugia da determinação de produções protoindustriais e que seguia os ensinamentos do Neorrealismo italiano



5. Manoel de Oliveira

e da *Nouvelle Vague* francesa: uma câmara na mão e uma ideia na cabeça, mote do realizador Glauber Rocha, passa a ser um ideal compartilhado por todos. O Neorrealismo, que surge nos anos 50 em Itália, é uma saída possível para a produção de filmes em países que não tinham a máquina industrial norte-americana. E é também um cinema que professa uma ideologia de esquerda, algo militante, na tentativa de mostrar ao país, e ao mundo, a Itália *real*. Os atores dão lugar às pessoas comuns nos ecrãs, e os cenários são substituídos pelas cidades fragmentadas e feridas. Torna-se mais barato produzir um filme desde que se tenha uma história para contar/mostrar.

Na França, jovens críticos de cinema decidem trocar os jornais e as revistas pela câmara e criam uma nova vaga de produções independentes que vai concorrer com a produção francesa da época, financiada, em parte, pelo Estado e que se dedicava, sobretudo, à realização de grandes dramas históricos. É também realista, apesar de usar o termo numa outra aceção, a tendência do novo cinema francês. A angústia de uma geração, que saboreava as palavras de Sartre e convivia com os escombros do mundo pós-guerra, é convertida em cinema. A cidade e o imaginário cinematográfico estão na base da criação dos jovens realizadores que provam a todos que qualquer um poderia fazer um filme. Também Espanha, Alemanha e Inglaterra são invadidas por novas vagas que se manifestam na produção de um cinema mais autoral e mais atento ao mundo que as rodeia e à realidade que as atravessa.

Apesar do cerco da censura, que vigorava em alguns países como Portugal, Brasil e Espanha, nasce, nos

“... *poesia*
e realidade
são conjugadas
como se de um
só verbo
se tratasse...”

anos 50, uma cinematografia que pode ser reconhecida como autêntica e reveladora do estado real das nações. O Cinema Novo Brasileiro congrega as influências italiana e francesa, bem como recupera um dos caminhos possíveis do cinema nacional: o experimentalismo de Mário Peixoto. *Rio, 40 Graus*, de 1955, realizado por Nelson Pereira dos Santos, é considerado o pioneiro do novo rumo estético-cultural-ideológico que o cinema brasileiro vai seguir. O filme foi censurado porque, de acordo com o censor-chefe de polícia, a temperatura média do Rio de Janeiro nunca passara dos 39°. A verdade é que o filme mostrava um Rio que o Governo não queria ver e não queria que fosse mostrado.

Além de Nelson Pereira dos Santos, realizadores neófitos ou consagrados, como Glauber Rocha, o moçambicano Ruy Guerra e Leon Hirszman, entre outros, vão produzir a cinematografia que vai colocar o país na história do cinema mundial. A realidade urbana e rural é transcrita nos ecrãs de um modo não convencional. O novo cinema não era novo só no conteúdo, mas era inovador, sobremaneira, na linguagem. Cria-se uma mitologia que transcende o quotidiano e projeta uma realidade outra, obscurecida pela luminosidade do país do Carnaval. Com várias ideias na cabeça e poucos recursos, abriram-se diversas portas para a criação de um cinema brasileiro que desse conta da diversidade e da dimensão continental do país.

Em Portugal, no cinema como na literatura, a tendência neorrealista e documental volta a destacar-se. No caso do cinema, esta tendência é matizada pelo retorno à cena de Manoel de Oliveira e de uma certa tendência poética que subverte o princípio do realismo. Os anos 60 veem nascer o Novo Cinema Português, um cinema à procura de uma linguagem e de uma identidade, a identidade de um povo, do verdadeiro cinema português. Como no caso brasileiro, não é apenas um cinema que busque novos temas, mas é um cinema que investe numa nova linguagem, que segue, anos mais tarde, as pegadas do filme de estreia de Oliveira; poesia e realidade são conjugadas como se de um só verbo se tratasse.



6. *Belarmino*, de Fernando Lopes

Quem pode afirmar que *Belarmino* é um documentário, apesar de ter sido feito como tal? Da mesma forma, quem pode dizer que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma ficção? Poesia e documento confundem-se em cada plano, no uso da banda sonora, e da sua supressão em alguns momentos, no modo como atores e não-atores são convertidos em pessoas vivas no ecrã. Suas histórias são a História de um povo, ou de parte dele; ao contrário da criação de estereótipos promovida pelo cinema musical dos anos 30 e 40, os novos cinemas buscam encontrar os tipos – uma tipologia ocultada por anos de ditadura que consegue vir à luz.

É importante ressaltar que, apesar da ditadura que continuava em Portugal e da nova ditadura que se instalara no Brasil com o Golpe Militar de 1964, o cinema serviu como um importante instrumento de luta e de denúncia da real situação dos dois países. De uma cinematografia festiva, que dominou a cena nos anos 40 e parte dos anos 50, o Novo Cinema Português e o Cinema Novo Brasileiro investiram numa estética neorrealista com tendências ideológicas vincadamente de esquerda. O Manifesto cinema-novista Luz & Ação (1963-1973), assinado por 7 dos principais realizadores do movimento², dá voz a um anseio que não era apenas brasileiro, mas também estava presente nos realizadores portugueses. O sentimento geral era de recusa ao “cinema burocrático das estatísticas e dos mitos pseudoindustriais”³.

Se não havia uma indústria que financiasse os novos projetos, o apoio estatal era inevitável, mesmo que paradoxal: os Estados ditatoriais criaram mecanismos de apoio a um cinema que era, maioritariamente, contra o regime⁴. O SNI – Secretariado Nacional da Informação, que em Portugal administrava o Fundo do Cinema,



7. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, cartaz de Rogério Duarte, 1964

*“Os anos 90 foram
muito importantes para
a cinematografia brasileira
porque marcaram a falência
do modelo de produção
estatal e a lenta adaptação
ao mercado.”*



8. *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles

apoia realizadores como Manoel de Oliveira e investe na formação através da criação de bolsas de estudo para o estrangeiro, um investimento que, segundo João Mário Grilo, refletia mais a necessidade de suprir os quadros da recém-criada Radiotevisão Portuguesa (1955), mas que, indiretamente, possibilitou a existência do Novo Cinema Português.

No caso do Brasil, os anos 50 são marcados por uma ideia que surgia nas comissões de cinema e congressos: cinema é problema de Governo. A forte presença do cinema estrangeiro no país motivava os produtores e realizadores nacionais a pedirem ao Estado que assumisse o papel de defensor e promotor de uma cinematografia brasileira⁵. Em 1966, é criado o INC – Instituto Nacional de Cinema, já em plena ditadura militar, o que excluiu, à partida, os cinema-novistas e investiu num sistema de produção mais industrial que visava, uma vez mais, atrair públicos e reforçar uma determinada imagem do país.

Os realizadores que, a princípio, exigiram apoios financeiros estatais, tanto em Portugal como no Brasil, foram pouco a pouco sendo relegados para um lugar marginal em relação à produção cinematográfica vinculada a um programa preestabelecido, orientada para os interesses *nacionais*, que, nos dois países, passou a ser maioritária. Em 1969, é criada, no Brasil, a Embrafilme que, ao longo da década de 70, vai agregar discursos antagónicos e incorporar, nos seus quadros, muitos dos realizadores do Cinema Novo. Investe-se numa produção nacional escudada na literatura, em que os mitos da História saltam para os ecrãs para combater a crescente indústria marginal da pornochanchada, género que atraía um grande público em todo o país⁶.

Em 1970, é fundado o CPC – Centro Português de Cinema, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que vai incentivar uma produção de carácter mais experimental e investe na criação, ou no ressurgimento, de uma cultura cinéfila. O apoio é dado a realizadores como João César Monteiro, Paulo Rocha e Manoel de Oliveira, que se afirmam como autores de um cinema mais maduro e consciente das suas limitações. Esta cinematografia vai anunciar o cinema que virá a ser feito após a queda da Ditadura no 25 de Abril.



9. Pedro Hestnes (1962-2011) em *O Sangue*, de Pedro Costa

UM CINEMA À DERIVA

Contemporaneamente, as duas cinematografias encontram-se no mesmo barco, tomadas as devidas diferenças, no barco da inquietude e da pluralidade dos caminhos. Esgotados, talvez, de buscarem uma identidade nacional, uma identidade que os tornasse Português ou Brasileiro, o cinema, nos dois países, decidiu apostar na plurivocidade dos discursos. Não há, nem nunca houve, uma autêntica indústria cinematográfica no Brasil, nem em Portugal. E se, por um lado, este fator complica todo o processo de produção e de distribuição dos filmes, por outro, permite que cada um possa seguir o seu próprio percurso narrativo e experimental. Permite ainda que possam conviver, lado a lado, filmes comerciais com filmes de autor, filmes destinados ao grande público e filmes que, sabemos, só serão exibidos nos circuitos dos festivais.

Depois do fim do ciclo do cinema novo e do cinema marginal, com a extinção da Embrafilme⁷, no Governo do presidente Fernando Collor de Melo, o cinema brasileiro teve de conviver com a dura realidade do mercado, sem estar minimamente preparado para isto. Nos anos 70, a produção nacional chegava a 100 filmes por ano e, em 1992, foram produzidos apenas 2 filmes de longa-metragem. A Lei Rouanet, de 1991, e a Lei do Audiovisual, de 1993, ajudam o cinema a retomar, aos poucos, a sua produção, que vai ser significativamente diferente daquela que a precedeu.

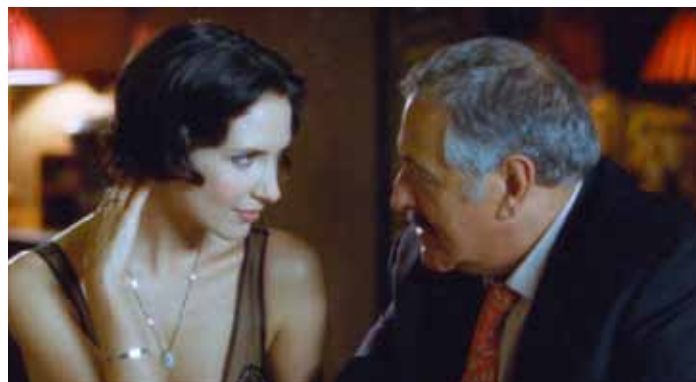
Os anos 90 foram muito importantes para a cinematografia brasileira porque marcaram a falência do modelo de produção estatal e a lenta adaptação ao mercado. A partir de 93, o cinema começa a recuperar-se e as produções aumentam ano a ano. Desde filmes infantis, cujo mercado era garantido pelo público que consumia os mesmos artistas na televisão, a um cinema

mais experimental, tentou-se de tudo. Em 1995, o filme *Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, assinala o início de um período que ficou conhecido como o *cinema da retomada*⁸. Os governos de vários estados como o Ceará, o Espírito Santo, o Rio Grande do Sul, dentre outros, criaram leis de incentivo e formas de apoio ao cinema, bem como foi sendo ampliada a rede de distribuição através dos festivais que surgiam em diversos pontos do país.

A crítica ao cinema brasileiro feita em Portugal na altura, que evidenciava a estreita ligação entre o cinema e a TV, era pertinente porque houve, de facto, uma aproximação maior entre os dois meios, inclusive no surgimento de uma poética híbrida que aceitava, sem qualquer preconceito, as influências da estética televisiva na produção do imaginário cinematográfico, poética que foi reforçada com o surgimento, e o uso, cada vez mais visível, dos novos *media* para captação e edição de imagens. Fazer cinema, nos dias que correm, é muito mais barato e acessível. O sonho de Glauber Rocha, uma ideia na cabeça e uma câmara na mão, torna-se realidade. Mas as ideias estão longe de ser as mesmas que fizeram o Cinema Novo.

Atualmente, a ANCINE – Agência Nacional do Cinema⁹, criada em 2001, ocupa um lugar de destaque na regulamentação da produção e distribuição do cinema no Brasil, abrindo concursos e coordenando a informação sobre o sector. Em Portugal, passados os anos-Gulbenkian, ficou a Lei 7/71, que está na origem do IPC e que, de uma forma inusitada, obrigava o mercado externo a financiar as produções internas através de um adiconal sobre os bilhetes de cinema que, em parte, era revertido para a produção nacional. O ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual¹⁰ é o equivalente português à ANCINE, e tanto um quanto o outro têm trabalhado no sentido de promover e dar visibilidade internacional às cinematografias dos dois países.

Com mais ou menos apoio estatal, continua a ser impossível falar de uma tendência da cinematografia portuguesa e brasileira, atualmente. Se há uma tendência, é a ausência de um modo de produção que unifique ou corporifique aquilo que passamos a chamar de Cinema Brasileiro ou Cinema Português. Há algumas linhas gerais que podem ser traçadas. No caso do Brasil,



10. *Call Girl*, de António-Pedro Vasconcelos

o diálogo com a televisão mostrou-se, muitas vezes, profícuo. Filmes como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, ou *Tropa de Elite*, de José Padilha, têm características de uma produção e de uma distribuição industriais que nada deixam a dever a produtos norte-americanos. Por outro lado, filmes mais experimentais como *Viajo Porque Preciso* e *Volto Porque te Amo* de Karim Ainouz e Marcelo Gomes, realizados com meios mais baratos e sem uma distribuição que os coloque nas principais salas do mundo, permite aos seus realizadores a liberdade de experimentarem formatos, narrativas, conteúdos.

Em Portugal, desde o cinema mais comercial de António-Pedro Vasconcelos ao conceptualismo de Gabriel Abrantes ou de Edgar Pêra, há uma espécie de vale-tudo no que diz respeito à produção. A tendência documental, que reaparece um pouco em todo o mundo, tem produzido os mais premiados filmes do cinema português contemporâneo, um cinema que continua a documentar a realidade, mas que não foge da sua quase irresistível atração pela poesia. O cinema de Edgar Pêra, por exemplo, atravessa muitas vezes as fronteiras entre o cinema e a poesia visual, recuperando o experimentalismo presente nos cinemas das vanguardas europeias dos anos 20 do século XX.

O documentário é uma tendência que se expande e se recria. Há variadíssimos trabalhos que tentam definir os limites do cinema documental, e alguns deles reconhecem que o género explodiu há muito as bordas e as fronteiras, passando por registos diversos que vão do mais convencional ao mais experimental, como nas obras de Pedro Sena Nunes ou do jovem realizador Miguel Gonçalves Mendes. E a hibridez também aparece nalguma ficção, caso do cinema de Pedro Costa, que

*“O cinema de Edgar Pêra,
por exemplo, atravessa
muitas vezes as fronteiras
entre o cinema e a poesia
visual, recuperando o
experimentalismo presente
nos cinemas das vanguardas
europeias dos anos 20
do século xx.”*



11. *O Barão*, de Edgar Pêra



12. *Juventude em Marcha*, de Pedro Costa (na foto: Ventura)

Não creches meu amor
o nosso encontro vai tornar nossa
vida mais bonita pelo menos trinta
anos

pela minha parte torno mais novo
a cheio da força
Eu gostava de te aparecer sem
um saguão numa luca de vestido
daquela mais moderno um
automóvel na casinha de lavar
que tu tanto queria um rancho
e de flor quanto testas
mais antes coisa beir uma
garafa de vinho de bom gosto

e ainda
aqui o trabalho nunca para
agora somos mais com
autêntico no meu aniversário
foi altura de logo pensamento
para te

A carta te levava chegoi bem?
não tive resposta tua
feco espera

todos dias todo minuto apredo
patarra uma bonita só para nós
dela mesmo assim nessa medida
como um peixe de água fria
não queris?

Só tu chegar uma carta por nós
ainda sempre nada da tua mão
feco espera

as vezes tenho medo de construir
este paredo em pedras e cimento
e tu com tu colunas na vala
tão funda que tem enigma para
longo esquecimento

até do ca dentro ver esta coisa
mais que eu não queria ver
o teu cabelo tão lindo cai no dos

meos como uma seca
a vez para as forças
e fugas que vão esquecer um
Ventura



13. *José & Pilar*, de Miguel Gonçalves Mendes

penetra profundamente na realidade, mesmo quando ficcionada e enquadrada por uma fotografia e uma iluminação pictóricas. Pedro Costa, neste momento, é um dos realizadores portugueses mais estudados pelos teóricos do cinema no Brasil, que reconhecem a genialidade do cineasta e o universalismo de seus temas, aparentemente locais.

O cinema é um meio que, desde sempre, esteve associado à captação e/ou recriação do mundo através da montagem. E estes caminhos fundacionais, o realista e o formalista, perpassam os discursos cinematográficos contemporâneos, às vezes em simultâneo, como se só uma regra restasse da gramática fílmica, a ausência de respeito pelas regras, como no cinema de Edgar Pêra ou ainda um retorno ao cinema narrativo mais convencional, caso dos realizadores brasileiros Walter Salles e Fernando Meirelles. Este último iniciou um percurso internacional, através de produções norte-americanas, e realiza, em 2008, a controversa adaptação da obra de Saramago – *Blindness* (*Ensaio sobre a Cegueira*).

Em 2009, João Maria Mendes¹¹ coordena um projeto intitulado “Principais tendências no cinema português contemporâneo” que deu origem ao documentário *Um Filme Português*, exibido no DOCLISBOA 2011. O projeto, e o filme, apresentam um conjunto de entrevistas com os realizadores portugueses na tentativa de traçar um panorama da cinematografia atual. As respostas dos realizadores apontam para um estado de deriva, sem que isto seja uma condição necessariamente negativa. Estar à deriva, à margem dos grandes centros produtores e dos grandes mercados, é a possibilidade de multiplicar os caminhos, de criar um cinema que não tem um rosto, mas várias faces que são o retrato de cada realizador por trás das câmaras. São deles as vozes que ouvimos e são eles

que reclamam visibilidade a questões que, de um modo geral, são marginais e expõem, como ninguém mais poderia fazê-lo, as muitas vozes que compõem cada um dos países.

Minha pátria é a minha língua, mas a minha língua são várias, que se entrecruzam e se misturam. A paisagem contemporânea é composta de corpos diversos, corpos outros que, finalmente, tornam-se visíveis pelas mãos, e pelos olhos, dos realizadores que já não procuram um caminho, uma identidade, porque compreenderam que as identidades são múltiplas e que são milhares os caminhos.

O cinema, nos dois países, tem histórias paralelas, com alguns pontos em que se tocam. Nunca houve um diálogo explícito entre as duas cinematografias que falam, teoricamente, a mesma língua. Um par de coproduções e o crescente número de festivais conseguem, por ora, promover uma aproximação maior. Festivais como o CINEPORT – Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa promovem cinematografias que só circulam, habitualmente, em festivais e divulgam o cinema falado em português. Além dos circuitos de produção e distribuição dos filmes entre os dois países, uma importante plataforma de encontro têm sido associações como a SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual e a sua congénere portuguesa AIM – Associação da Imagem em Movimento, que promovem encontros anuais onde o intercâmbio de investigadores dos dois países é intenso e, de um lado e do outro, são constituídos grupos de trabalho sobre o cinema brasileiro e o português.

O fluxo de investigadores e de filmes entre Portugal e Brasil, através dos encontros das associações de estudos do cinema e dos festivais, ainda não produziu um diálogo mais profícuo entre as duas cinematografias, mas tem permitido que cineastas possam exhibir seus filmes num circuito mais alargado, o que, consequentemente, permitirá uma maior troca e o surgimento de mais coproduções. Por caminhos diversos, Portugal e Brasil percorrem a mesma senda na busca sempiterna de um cinema que seja verdadeiramente seu e que possa, com o tempo, vir a ser compartilhado por um mercado mais vasto de países de língua portuguesa.

NOTAS DE RODAPÉ

- 1. O cinema que foi sendo realizado no Brasil, ao longo de todo o país, é organizado, historicamente, por ciclos que fazem referência à região ou à cidade onde o ciclo tem origem. Cataguases, cidade do interior de Minas Gerais, foi palco de um dos mais importantes ciclos da cinematografia brasileira, capitaneado por Humberto Mauro, e viu surgir os mais importantes filmes da década de 20 no país.
- 2. Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr. O manifesto aparece como um artigo que deveria marcar o início da revista *Luz & Ação* que nunca chegou a ser editada. Na verdade, mais do que um manifesto, o artigo é um balanço de 10 anos do Cinema Novo em que os seus signatários reafirmam as teses do movimento e demonstram que este, ao contrário do óbito anunciado três anos antes, continuava vivo.
- 3. “Manifesto Luz & Ação: de 1963 a 1973”, “Arte em Revista”, São Paulo, *Kairós*, n.º 1, janeiro-março de 1979.
- 4. A Lei de proteção ao cinema nacional, de 1948, formalizou a ação do Fundo do Cinema, que deveria investir na cinematografia portuguesa, mas acabou por não ser um grande incentivo já que, conforme afirmou João Mário Grilo, “(...) a oficialização dos apoios – de resto escassos e obscuros – acarretou uma desmobilização total da produção (...)” (in *Portugal Moderno – Artes e Letras*, Lisboa, Pomo, 1991, p. 157). João Mário Grilo reconhece que não foi apenas este o motivo, mas que

- de 1948 a 1960 pouquíssimos filmes foram realizados em Portugal. Em 1955, por exemplo, não foi realizado um único filme.
- 5. A relação entre Estado e cinema no Brasil começa em 1936 com a criação do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo. Em 1956, período entre ditaduras, é criada a Comissão Federal de Cinema. Em 1958, aparece o GEIC – Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica e, logo a seguir, em 1961, o GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica. A atuação destes órgãos recai sobre a obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros e na inclusão do cinema na Lei de Remessa de Lucros, de 1962, que vai ser uma importante fonte de financiamento para o cinema nacional.
 - 6. Conforme disse José Mário Ortiz Ramos, a pornochanchada agrupava filmes com temática diversa e forma de produção parecida. Tinham em comum o facto de utilizarem o erotismo e títulos chamativos mesclados com a comédia popular urbana, típica do Rio de Janeiro (in Fernão Ramos (org.), *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1990, p. 406).
 - 7. A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, S.A.), criada pela Ditadura Militar, em 1969, tinha o objetivo de distribuir e promover filmes nacionais no exterior. No final da década de 70, conseguiu conquistar 40% do mercado, o que despoletou uma reação da indústria internacional contra as leis protecionistas em relação ao cinema no Brasil.

- 8. A ideia de “retomada” é ainda bastante discutida entre os teóricos e críticos do cinema brasileiro. Para alguns, foi um ciclo que se encerrou e, para outros, é algo ainda inacabado e que pode nunca ter um fim. Para um quadro mais completo desta discussão, recomendo a leitura do artigo “Os anos 90 e o modelo de incentivo cultural pós-Embrafilme”, publicado no *site* Caleidoscópio: http://www.cinecaleidoscopio.com.br/anos_90_modelo_de_incentivo_cultural.html
- 9. Criada em 2001 pela Medida Provisória 2228-1, a ANCINE – Agência Nacional do Cinema é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. É uma autarquia especial, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura, com sede e foro no Distrito Federal e Escritório Central no Rio de Janeiro.
- 10. O Instituto do Cinema e do Audiovisual, I.P. (ICA, I.P.) resulta da reestruturação do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM). A missão e as atribuições gerais definidas para o ICA, I.P., colocam-no inequivocamente na continuidade dos organismos públicos que, a partir das bases estabelecidas pela Lei n.º 7/71, de 7 de Dezembro, asseguraram a intervenção do Estado no sector da cinematografia em Portugal.
- 11. João Maria Mendes é um investigador, estudioso e teórico da narrativa, português, professor da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa e vice-coordenador do ICA – Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FABRIS, Mariarosa *et alii* (orgs.), *Estudos SOCINE de Cinema – Ano III*, Porto Alegre, Sulina, 2003.
FRANÇA, José-Augusto (org.), *Portugal Moderno – Artes e Letras*, Lisboa, Pomo, 1991.
HAMBURGER, E., SOUZA, G., MENDONÇA, L. (orgs.), *Estudos de Cinema*, São Paulo, Annablume, 2008.
RAMOS, Fernão (org.), *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- 1. Fotograma de filme de 16mm *Olympia I & II*, de Gabriel Abrantes e Katie Widloski, 2006. Cortesia dos artistas.
- 2. e 3. Coleção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema
- 4. Arquivo Mário Peixoto
- 5. © José M. Rodrigues, 2000
- 6. Coleção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema
- 7. Cinemateca Brasileira / Acervo Glauber Rocha
- 8. © Divulgação 02 Filmes
- 9. Coleção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema
- 10. © MGN Filmes
- 11. © Cinemate
- 12. © Pedro Costa
- 13. © JUMPCUT



Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música

Susana Sardo
Sérgio Godinho
Pedro Faria de Almeida

*“Eu sou um homem meio sem pátria... A minha pátria
é a humanidade (...)*

*Nós somos praticamente 100 milhões de seres
humanos falando uma língua comum. E a nossa poesia
é comum (...) nós temos os mesmos problemas, a mesma
tristeza intrínseca, que é uma tristeza de conhecer o
nosso semelhante de uma maneira que outros povos não
conhecem, temos assim a mesma doçura para viver, uma
certa necessidade de se comunicar que outros povos
não têm... Nós somos os últimos povos que amam e que
cantam e que escrevem uma poesia direita que tenta
dizer qualquer coisa.”*

Vinícius de Moraes, 19 de dezembro de 1968,
reunião informal em casa de Amália Rodrigues

A presença do Brasil no quotidiano português através da música expressa-se em contextos muito diversos. De entre eles, as festividades do Carnaval e da Passagem de Ano (*réveillon*) constituem momentos privilegiados onde parece ter sido construído um repertório central (Nettl, 1995) a partir da década de 1960, que todos os anos retoma o protagonismo, apesar de alterado no próprio país de origem. Mas a música do Brasil encontra-se também em espaços de fruição semiprivados

– como bares ou restaurantes com música ao vivo onde predomina um repertório associado à Bossa Nova –, em espaços de concerto com a presença de cantores como Adriana Calcanhotto, Ivete Sangalo ou Daniela Mercury e, ainda, nas parcerias que cantautores portugueses estabelecem com os seus congéneres brasileiros, como é o caso de Eugénia Melo e Castro ou de Sérgio Godinho, aqui invocando um universo mais associado à MPB (Música Popular Brasileira) onde sobressaem Caetano

*“Que enfoque podemos
oferecer aos processos
de negociação e de
viagem das músicas
entre estes dois países
permanentemente
‘à solta, num bilhete
de ida-e-volta’?”*

Veloso, Chico Buarque ou Maria Bethânia. As novelas brasileiras adquirem ainda um papel singular ao fazerem aceder as bandas sonoras que as acompanham, editadas em disco, aos primeiros lugares no *top* de vendas de música em Portugal, incluindo agora outro tipo de música mais localizada, como a sertaneja ou caipira.

ARTE DO REENCONTRO

Ao longo do século XX¹, a *música brasileira* – aqui entendida como o repertório musical relativo à música popular, veiculado pelo mercado fonográfico e, hoje, pelos diferentes *media* – foi adoptada pelos portugueses como uma espécie de lugar de deslumbramento. Especialmente nos últimos 20 anos, ela parece constituir um dos poucos argumentos consensuais em relação à condição de “brasileiro”, hoje localizada num território emocional ambivalente que circula entre a paixão e o medo. Na verdade, durante quase todo o século XX, o “brasileiro” representava, sobretudo, o português que tinha conseguido o sucesso no “país irmão”, regressando a Portugal como um indivíduo sofisticado, mais moderno e economicamente fortalecido. A imagem do Brasil, nesse sentido, como terra de oportunidades, não se afastava muito da veiculada por Pero Vaz de Caminha na carta que escreveu a D. Manuel em 1500, descrevendo o Brasil como “terra grande e formosa (...) de muy bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho”. Porém, o fluxo recente de brasileiros que escolhem Portugal não como espaço de retorno mas como espaço de imigração – invertendo de alguma forma a rota atlântica da “terra de oportunidades” – converteu o Brasil no país com maior representação no quadro das comunidades imigradas em Portugal, atingindo em 2009 o expressivo valor de 116 220 indivíduos (1,17% da população portuguesa), ou seja, 25% da população estrangeira residente no país (fonte: INE). A crise económica mundial, que entretanto transformou Portugal num dos países mais penalizados da União Europeia, converteu a comunidade brasileira, a par com outras de grande expressão como

as da Europa Central, numa ameaça laboral e social. A imagem do Brasil em Portugal é hoje, para os portugueses – e disso dão conta trabalhos exemplares como os de Wellington Lisboa (2008), Eneida Leal Cunha (2002), Beatriz Vitorio (2005) ou Igor Machado (2003) –, uma imagem de desassossego. É uma imagem que em 20 anos transformou o Próspero num Caliban, retomando a proposta de Sousa Santos para se referir aos modos como os portugueses desenvolveram os seus próprios modelos de pós-colonialismo (Sousa Santos, 2001).

Apesar deste estado crítico e desta aparente situação de “marginalidade” que o brasileiro parece ter adquirido no imaginário português, a música brasileira hoje, tal como no passado, continua incólume e parece resistir a todas as ameaças e ostracismos, permanecendo num espaço de mediação que é, também, uma espécie de lugar de conciliação. Em muitos casos, ela deixou de ter um lugar visível e fragmentário, situando-se em territórios ocultos definidos pelo diálogo estético e emocional entre músicos dos dois lados do Oceano, como que construindo um património comum e, portanto, *despatrializado*. Como olhar então para os circuitos e trânsitos musicais entre Portugal e o Brasil? Que enfoque podemos oferecer aos processos de negociação e de viagem das músicas entre estes dois países permanentemente “à solta, num bilhete de ida-e-volta”?

ENCONTRO, CONFRONTO E CONCILIAÇÃO

O uso da música durante o processo de colonização portuguesa tornou-se explícito quando a investigação histórica neste domínio nos permitiu perceber que os portugueses aplicaram sobre a música o que Susana Sardo designou, noutro trabalho, como a “política dos três pês”: Proibição, Permissão e Promoção (Sardo, 2011). Na verdade, na tentativa de erradicar um conjunto de práticas quotidianas que consideravam hostis ao processo de catequização cristã – um dos instrumentos da colonização portuguesa –, os portugueses proibiam o uso das músicas locais, promoviam a implantação de música europeia que



2. "Figurinhos de uma banda de música de Regimento nos reinados d'El Rey D. João V e D. José I (e que também tinha armada), oferta do Sr. Abade de Castro."

Cota: PT - AHM - DIV - 3 - 26 - 18684 - 11 - 01

*“... durante parte das
décadas de 1960 e 1970,
a partilha de uma condição
ditatorial entre os dois
países contribuiu certamente
para o estreitamento
de afinidades...”*

levavam em viagem e eram, de alguma forma, permissivos em relação à emergência de novas sonoridades que a teoria do pós-colonialismo veio a designar por “híbridas”.

A música era, assim, uma espécie de intermediária num processo de “tráfico de afetos”, como está claro, no caso do Brasil, nas próprias palavras de Caminha em 1500: “(...) este dia andaram, sempre ao som de um tamborim nosso dançaram e bailaram com os nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus”.

Quando, em 1808, a Corte portuguesa se transferiu para o Brasil num processo sobejamente conhecido que definiu um espaço de 12 anos de governação da Metrópole a partir da Colónia, levou também consigo a então Charanga da Brigada Real da Marinha, impondo um modelo de agrupamento musical instrumental que se disseminou por todo o país (Pereira, 2010; Binder, 2006; Souza, 2003). Fernando Binder designa os agrupamentos instrumentais que resultaram deste processo de transplante como *brasões sonoros* da aristocracia, uma vez que eles não só se reproduziram no quadro militar mas, e sobretudo, foram modelares na criação de agrupamentos civis que vieram a ter repercussões importantes na criação de géneros musicais que são hoje representativos da “música brasileira”. Aqui se incluem o choro, o frevo, o maxixe e o próprio samba, entre muitos outros, que são o testemunho mais evidente de um processo criativo emanado no seio dos grupos de chorões – grupos mais pequenos saídos das bandas filarmónicas brasileiras – que usavam os múltiplos recursos “impostos” pela aristocracia como forma de mimetizar a Metrópole, para criar novas sonoridades e novas formas de corporalidade.

Será errado pensar que o trânsito da música entre Portugal e o Brasil se fez unicamente a partir destes registos documentados historicamente. Na verdade, a centralidade da escrita enquanto fonte aparentemente fidedigna de informação histórica tem definido um tipo de posicionamento que obvia todas as outras formas de contacto e cujo testemunho não é possível localizar no tempo. Mas sabemos ainda que o modo como a escrita

centraliza define também um modo de significação do real, sem que isso corresponda exatamente a uma verdade histórica (Le Goff). Portanto, se é mais ou menos possível localizar no tempo a viagem da Charanga da Brigada Real da Marinha portuguesa para o Brasil e o modo como foi implantada como modelo, já não é possível – embora seja perceptível e provável – perceber como se definiram outros trânsitos musicais para os quais os registos escritos ou ditos são inexistentes. Sabemos, porém, que, entre Portugal e o Brasil, este vaivém musical, ora determinado por relações hegemónicas de poder exercidas pelo aparelho colonial, ora resultado de contactos informais, de adoções, de partilha e de exclusões, foi gerador de frutuozos diálogos discursivos que encontraram na música empatias estéticas particulares e formas de conciliação e de intertextualidade singulares.

Ao longo do século XX, o desenvolvimento da cultura de massas, potenciado pelo estabelecimento dos *media* e da indústria discográfica como importantes fatores de contacto entre culturas, propiciou uma aceleração dos processos de transculturação e diluiu definitivamente as fronteiras da geografia musical. No Brasil, em finais da década de 1950, definia-se a Bossa Nova, movimento que constituiria um fenómeno-chave no desenvolvimento do panorama cultural do Brasil, a partir do qual a disseminação da música popular brasileira a nível internacional conheceu um impulso decisivo. Embora nesse período o regime salazarista vigente em Portugal limitasse, em grande medida, a exposição dos portugueses ao exterior, as diretivas da “política do espírito” e do aparelho censório não impediram que a influência da música brasileira se fizesse sentir, ainda que timidamente, no cenário musical português. Os exemplos mais evidentes deste processo estão expressos no trabalho guitarrístico de Fernando Alvim com Carlos Paredes e Pedro Caldeira Cabral, no qual se podem discernir, sobretudo em termos harmónicos, recursos muito similares aos utilizados por João Gilberto, ex-líbris da guitarra bossa-nova.

Por outro lado, durante parte das décadas de 1960 e 1970, a partilha de uma condição ditatorial entre os



3. João Gilberto, Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes (da direita para a esquerda), referências fundamentais da Bossa Nova



4. Apresentação do show “Um Encontro com”, no *Au Bon Gourmet*, Copacabana, agosto de 1962

*“(...) o fascínio
exercido por música
feita em Portugal
faz-se notar na obra
de alguns músicos
brasileiros.”*

dois países contribuiu certamente para o estreitamento de afinidades, favorecendo assim uma maior abertura à receção da música do Brasil. Além das afinidades propiciadas pela resistência ao inimigo comum que de ambos os lados do oceano se designou por Estado Novo, também afinidades estéticas se tornavam evidentes. Por um lado, a eclosão da Bossa Nova, com o impacto dos trabalhos de João Gilberto em finais dos anos 1950, havia sugerido uma abertura de perspectivas que permitia o desenvolvimento de uma linguagem modernizada para a canção brasileira, permeável a múltiplos diálogos e influências que ultrapassavam os territórios (geográficos e estéticos) de consenso. Como consequência do exemplo da Bossa Nova, outras experiências de questionamento de fronteiras se consubstanciariam, por exemplo, no movimento da Tropicália e no trabalho de Hermeto Pascoal, que, como no caso da Bossa Nova, contribuíram para a construção do universo multifacetado e eclético chamado “Música Popular Brasileira”. Em Portugal, simultaneamente, o movimento da balada oferecia uma alternativa não só ao fado de Coimbra, como também à música promovida pelo regime e pelos *media* como “nacional”, e sugeriu caminhos dela diversos, atentando às vizinhanças e com elas interagindo. O exemplo destes desenvolvimentos, especialmente visível no papel de José Afonso, em breve inspiraria outros músicos que, como ele, dariam continuidade a uma procura de abordagens estilísticas e estéticas que acabariam por redefinir em grande medida os contornos da canção feita em Portugal. São exemplo, entre outros, os trabalhos de José Mário Branco, Sérgio Godinho e Fausto Bordalo Dias². Numa interessante coincidência com o caso brasileiro, uma parte significativamente heterogénea da produção musical em Portugal era, já em meados na década de 1980, frequentemente apelidada de “Música Popular Portuguesa” no discurso de músicos, críticos e jornalistas (Correia, 1984), embora, como importa clarificar, não se trate de uma estrita adaptação da acepção brasileira ao caso português.



5. José Afonso

O UNIVERSO DE ENTRE-SÉCULOS

A partir da década de 1990, a música brasileira conquistou um público inegavelmente crescente em Portugal, ganhando um espaço cada vez mais significativo nos *media*, em concertos, festivais, restaurantes e bares. O trabalho de Daniela Mercury *Feijão com Arroz* (1996) foi, em 1998, recorde de vendas de música brasileira em Portugal, atingindo 6 discos de Platina com 247 000 cópias vendidas. A propósito do sucesso de Mercury e do axé³ em Portugal, João Govern refere na revista *Visão*: “(...) Os DJs viram-se obrigados a colocar música brasileira nas discotecas. No meu tempo de jovem, a única que tocava – e de vez em quando – era ‘Lança Perfume’, da Rita Lee” (Gonçalves, 1999).

Durante os anos 1990, a música brasileira teve um crescimento de 75% no mercado discográfico português, sendo que a música de carácter dançante ganhou um



6. *Chorinho Feliz*, de Maria João e Mário Laginha

protagonismo sem precedentes, com os sucessos de nomes como Netinho ou Banda Eva, para além da própria Daniela Mercury. Os universos estéticos aqui representados são extremamente diversos e flutuam entre a chamada “música brega”, onde se inclui, por exemplo, Iran Costa – igualmente disco de Platina em 1998 –, e o trabalho de músicos que Govern designa como “cultuados”, como é o caso de Caetano Veloso, Milton Nascimento, Chico Buarque e Gilberto Gil⁴.

Mas a receção da música brasileira em Portugal não se circunscreve aos espaços de espetáculo ou discográficos onde circulam músicos brasileiros. Ela revela-se também num universo de intertextualidade detetável na adoção que alguns músicos portugueses fazem de repertório ou de traços estilísticos associados à música brasileira. São disso exemplo grupos vocais como Vozes da Rádio ou TetVocal (que, em 1996, editaram o álbum *Desafinados*, dedicado a clássicos da Bossa Nova), grupos *pop-rock* como os Clã (que, para além das parcerias desenvolvidas com o poeta e músico brasileiro Arnaldo Antunes, evidenciam manifestas influências do movimento Tropicália) e Belle Chase Hotel (que, desde o primeiro álbum, *Fossanova*, editado em 1998, demonstram uma forte proximidade com a música brasileira). Também a carreira a solo de JP Simões evidencia uma inequívoca influência do universo bossa-novístico e, em especial, de Chico Buarque. O próprio fado, cujo epíteto de “canção nacional” lhe oferece uma espécie de capa impermeável a outras músicas, tem em Cristina Branco uma intérprete versátil, que canta, por exemplo, “Sonhei que estava um dia em Portugal”, do cantautor brasileiro Moraes Moreira, líder do grupo Novos Baianos. A este nível, um caso ainda mais notório é o de António Zambujo, cujo assumido fascínio por João Gilberto é visível na interpretação de algumas canções, tanto a nível harmónico, como da própria instrumentação e emissão vocal.

No universo mais próximo do jazz, Mário Laginha, Bernardo Sasseti e Afonso Pais manifestam uma determinante influência de músicos da MPB, sendo

que o guitarrista Afonso Pais (também ele um adepto da música de João Gilberto) acabaria por gravar em parceria com o compositor Edu Lobo. Já em 2000, aquando da comemoração dos quinhentos anos da chegada dos portugueses ao Brasil, Maria João e Mário Laginha gravaram, por encomenda da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, o álbum *Chorinho Feliz*. A música que o constitui denuncia referências cruzadas no âmbito do triângulo atlântico Portugal-África-Brasil, no qual se destacam, particularmente, a participação de vários músicos brasileiros e, em alguns casos, a mimetização de géneros como o choro, o forró e o samba.

Justamente às portas de cinco séculos de contacto entre os dois países, o público de Portugal e do Brasil pôde testemunhar uma ilustração particularmente enfática de afinidades musicais e de experiências de conhecimento mútuo através do programa “Atlântico”, projectado por Eugénia Melo e Castro⁵. O programa acolheu conversas e parcerias musicais entre músicos portugueses e brasileiros que partilhavam canções em dueto, apresentados pela própria Eugénia Melo e Castro ao lado do produtor e compositor brasileiro Nelson Motta. Os catorze episódios de “Atlântico”, gravados em 1998, seriam exibidos em Portugal em 1999 (através da RTP) e no Brasil em 2000 (pela tv Cultura).

Desde o início do novo milénio, a proximidade desenvolvida para com o universo da música popular brasileira tem sido evidenciada pelo trabalho de alguns músicos que vêm gravando discos inteiramente dedicados a repertório do Brasil. Para além dos já citados TetVocal, são notórios os casos de José Peixoto com Fernando Júdice (*Carinhoso: A música de Pixinguinha*, 2002), Pedro Jóia (*Jacarandá*, 2003, em parceria com figuras cimeiras da música popular brasileira), Teresa Salgueiro (*Você e Eu*, de 2007, composto sobretudo de repertório associado à Bossa Nova) e Maria João (o disco *João*, de 2007, é integralmente dedicado a releituras de repertório brasileiro), entre outros. Desde a segunda metade



7. Eugénia Melo e Castro e Ney Matogrosso

da década de 2000, o duo Couple Coffee (formado pela cantora Luanda Cozetti e pelo baixista Norton Daiello, ambos brasileiros residentes em Portugal) tem-se afirmado como exemplo de interação musical luso-brasileira, não só por centrar o seu repertório na revisitação de música de autores brasileiros e portugueses (vejam-se os álbuns *Co'as Tamanquinas do Zeca*, editado em 2007, e *Young and Lovely – 50 Anos de Bossa Nova*, editado em 2008), como também por realizar várias parcerias performativas com músicos portugueses, como Jorge Palma, Vitorino ou JP Simões. Também, entre músicos emergentes, esta ligação ao repertório brasileiro continua evidente, como ilustra o trabalho conjunto da cantora Sofia Vitória e do pianista Luís Figueiredo, intitulado *Palavra de Mulher*⁶ e integralmente dedicado à releitura de canções de Chico Buarque.

Se as últimas décadas demonstram a permeabilidade do público português à música brasileira de forma particularmente notória, o fascínio exercido por música feita em Portugal faz-se notar na obra de alguns músicos brasileiros. O caso de Caetano Veloso é particularmente evidente e interessante, dado que continua a incluir no seu repertório fados associados a Amália Rodrigues, para além de já ter emulado o género em composições suas, como é o caso da célebre “Os Argonautas”⁷. Mas, ao nível da partilha composicional e interpretativa, este

texto centraliza a sua análise no caso particular de Sérgio Godinho e no modo como o ato criativo da composição e interpretação testemunha, por vezes de forma não imediatamente visível, o modo como a música permite aceder a níveis de diálogo e de interlocução que diluem todas as fronteiras de pertença e de fragmentação e a transforma num território de partilha democrática. Partindo deste entendimento, a análise aqui proposta centra-se agora num universo contemporâneo onde a visibilidade de um relacionamento entre Portugal e Brasil é, porventura, mais implícita: o dos cantautores. Duzentos anos após a viagem da Charanga da Armada Real para o Brasil, procuramos entender como os cantautores portugueses se inspiram no universo brasileiro, invertendo, por um lado, a rota atlântica da viagem da música e, por outro, estabelecendo diálogos empáticos com os seus congéneres brasileiros que mais não são, talvez, do que um espelho dessa possibilidade linda que a música tem de ser partilhada, misturada, adotada e dada porque ela é, acima de tudo, sentida.

DIÁLOGOS NA PRIMEIRA PESSOA

Sérgio Godinho tem revelado na sua música afinidades com universos muito diversificados, entre os quais a música popular brasileira é referência importante em múltiplos aspetos. Por exemplo, a sua *performance* vocal assenta, tal como a *performance* vocal bossa-novística ilustrada por João Gilberto, numa contenção quanto a projeção, ênfases e vibrato. Os seus frequentes jogos fonéticos, vocabulares e de prosódia, por vezes tão perto da oralidade, indiciam evidentes proximidades com os bossa-novistas e com Chico Buarque, igualmente visíveis no uso de recursos harmónicos e melódicos e nos arranjos instrumentais. Mas, para além dos aspetos ligados à sua criatividade pessoal, a proximidade com o Brasil faz-se sentir ainda através de parcerias na autoria de canções ou na própria *performance*. O primeiro caso é particularmente evidente no álbum *Coincidências*, editado em 1983 e constituído quase integralmente

por canções feitas em parceria com músicos brasileiros de renome, como Chico Buarque, João Bosco, Milton Nascimento, Ivan Lins e outros. A *performance* conjunta com artistas brasileiros percorre algumas das canções do disco *O Irmão do Meio*, editado em 2003, em que Sérgio Godinho reinterpreta canções suas com músicos convidados, entre os quais figuram os brasileiros Caetano Veloso, Zeca Baleiro, Milton Nascimento e Gabriel o Pensador.

Mas mais importante do que este lado visível da obra de Sérgio Godinho, na sua relação com o Brasil, é procurar saber como se define a experiência de um cantautor português quando, no processo de composição e de interpretação musical, desenha as suas opções e se revê em universos sonoros e estéticos que o inspiram e que transforma em seus. Até que ponto o Brasil é efetivamente inspirador para Sérgio Godinho? De que forma a adoção de uma linguagem dialogante com o universo estético e sensível da música brasileira constitui efetivamente um ato consciente? Ou será que ela representa, em vez disso, uma experiência de partilha de algo que não se revê nas categorias fragmentárias de algo que é brasileiro ou português, sendo, ao mesmo tempo, um território de convivência de um património que se tornou comum e, portanto, *despatrilizado*?

A voz de Sérgio Godinho é a terceira neste texto por ordem de escrita, mas não, seguramente, por ordem de autoria ou de inspiração. É a ela que damos agora lugar, procurando saber, através da experiência vivida, o modo como um cantautor português se revê nesta relação com o Brasil. Assim, contornamos todos os preceitos académicos e transformamos a experiência em conclusão porque, efetivamente, as palavras sentidas do Sérgio são o epílogo certo do que este texto pretende dizer:

“De certo modo, era fatal eu ir ter à música brasileira. Fatalidade desde já genética, tendo tido uma avó brasileira que, à mesa duma casa burguesa do Porto, fazia sempre questão de ter farofa para salpicar qualquer



8. Sérgio Godinho e Milton Nascimento

prato nortenho. Foi com ela, e também com a minha mãe, que bebi dessa herança, que aprendi modinhas e ditos brasileiros, expressões coloquiais que tinham feito o trânsito de além-mar e voltado transformadas.

Uma delas, contada já mais tarde pela minha mãe, era a frase ‘Cá se vai andando com a cabeça entre as orelhas’ que me encarreguei de divulgar em canção, suscitada de raiz por esse dito. Para ela, criei uma personagem de ‘velha rija’, de pouca cultura mas muita esperteza de vida, e dei-lhe, assim como às amigas, nomes familiares da minha infância. Adozinda, Zulmirinha e outras eram mulheres que conhecia, e até o nome Amelinha era o da minha mãe Amélia. A música tem ressonâncias dos ritmos minhotos que, aliás, muito influenciaram a música nordestina brasileira. E não foi por acaso que, n’ *O irmão do meio*, chamei o Zeca Baleiro, maranhense de origem, a interagir comigo no tema. Ele sentiu-se como ‘peixe na água’ e, de facto, essa versão ganha essa força acrescida dos diferentes sotaques e maneiras de interpretar. De resto, foi também por causa dessa possibilidade de cruzar ‘línguas e linguagens’ que procurei para esse disco o Caetano, o Milton e Gabriel o Pensador, com resultados que perfizeram as minhas melhores expectativas.

Também o meu pai alimentava o meu gosto pela presença musical brasileira, trazia para casa discos de Ary Barroso, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Maysa, que me fizeram gostar desde cedo dessas conjugações de



9. *Coincidências*, de Sérgio Godinho

palavras de um outro português com músicas de uma forte intenção melódica e harmónica. E trazia também os poetas. Foi no começo da adolescência que Manuel Bandeira, Drummond de Andrade e Vinícius entraram na minha vida (e acho que já não vão sair...).

E de repente, com a bossa nova, descobri música quase da minha idade, o João Gilberto e o Antonio Carlos Jobim, o intérprete e o compositor perfeitos. Maravilha. Fartei-me de torcer os dedos e as cordas da guitarra a tentar chegar às harmonias complexas do Jobim e de outros bossa-novistas eméritos, desde já Carlos Lyra e Menescal. E procurar cantar com aquele grau de proximidade do João Gilberto, aquela maneira de lançar a frase num estilo solto-tenso, como ninguém mais consegue (eu não consegui). Ou com aquela displicência da Nara Leão, que parece que canta sem nenhum esforço, moderníssima.

Depois, já em Paris, foi o grande aparecimento do Chico Buarque e do Caetano Veloso, esses, sim, mesmo da minha idade. Penso que se reconhecem um ao outro como génios, e são de géneros tão diferentes. O Caetano mais vivencial, praticando o que canta com o rasgo das influências heterogéneas, e o Chico deitando aos nossos pés clássicos absolutos, instantâneos e perenes, inspirados na tradição e inovando brilhantemente dentro de códigos estritos.

Tornei-me amigo deles de maneiras muito distintas e, no entanto, mesmo quando não os vejo por anos, sei que há terra firme, como com o Ivan Lins e, claro, o Milton Nascimento, com quem fiz algo que me dá orgulho ouvir e cantar, 'A barca dos amantes'.

O *Concidentes* foi um processo conturbado porque interrompido pela minha segunda prisão no Brasil. Era para ser um disco inteiramente de parcerias luso-brasileiras, e acabaram por não se concretizar as parcerias prometidas com o Caetano e o Paulinho da Viola. Mesmo assim, parecia-me curto. E o todo do disco acabou por mostrar outras vertentes do momento de forma que estava a viver. Ganhou com isso.

Do *Coincidências* é também a parceria com o Chico, *Um tempo que passou*, onde inverte a regra, letra minha e música do outro, para pedir ao Chico uma letra sobre uma música minha. Sabia que ele gostava de trabalhar assim com os seus parceiros, e é esse o meu método também: estender a manta musical e escrever frases e palavras por cima. Prezo muito essa canção, sabe bem cantá-la (a vantagem de falar de canções escritas em parceria é que as posso elogiar em nome do meu parceiro...). E também a tocante canção feita e cantada com o Ivan Lins, 'O que há-de ser de nós?', com uma introdução de oboé e piano do João Paulo que, logo ali, lhe estabelece o clima. É o disco de uma experiência que me vai na alma, porque fui ativamente ao encontro de influências minhas, cruzei linguagens através dos territórios comuns, e, no fim de contas, correspondi a um desejo que tinha para cumprir.

Como disse antes, também a música nordestina mexeu profundamente comigo. Encontrei universos poéticos, rítmicos e melódicos tão próximos do meu Minho (sou portuense, mas também um pouco minhoto) que acabei por incorporar essas duas linguagens na minha maneira de compor e versejar. Luís Gonzaga, João do Vale, Jackson do Pandeiro, o forró, o baião, são parte do meu património. E a Bahia, outro tanto. A coisa não para.

Pare-se com uma palavra para o chorinho, para o grande Ernesto Nazareth, que transitava entre o popular e o erudito, e que compôs coisas perfeitas como o *Odeon*, ou o *Apanhei-te cavaquinho*. E para o eterno Pixinguinha, autor, com João de Barro como letrista, da mais eterna e maravilhosa canção brasileira, o *Carinhoso*. Diga-se que o consenso é nacional, e estará tudo dito.

Só por isso, e pela farofa, valeu a pena conhecer o Brasil."

NOTAS DE RODAPÉ

1. Sobre a presença de músicos brasileiros em Portugal e a circulação da música em espaços públicos como concertos, programas de rádio ou televisivos, ou através da indústria do disco, veja-se o artigo “Música do Brasil em Portugal”, da autoria de Rui Cidra, António Tilly e Pedro Moreira, publicado na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.
2. Legitimando esta partilha de afinidades com o exemplo de José Afonso, refira-se que, no repertório do espetáculo conjunto de José Mário Branco, Sérgio Godinho e Fausto Bordalo Dias intitulado “Três Cantos” (2009), estava incluída uma canção de José Afonso, a única daquele concerto cuja autoria era alheia aos três cantautores.
3. A designação axé tem origem em práticas ritualísticas do candomblé e ubanda, e foi adoptada no quadro da música popular brasileira como um território

de múltiplas confluências estéticas onde se encontram o frevo, o forró, o maracatú e alguns géneros de música do Caribe, como o calipso. A sua divulgação e internacionalização ocorrem fundamentalmente a partir de 1992, com o lançamento do trabalho de Daniella Mercury *O Canto da Cidade*.

4. O facto de, em 1992, Antonio Carlos Jobim ter atuado no Mosteiro dos Jerónimos com a presença do Presidente da República e de outras figuras de Estado atesta esta dimensão de culto à qual estão associados vários músicos brasileiros no país, reiterada pela atribuição do título de Doutor *Honoris Causa*, em 1993, a Antonio Carlos Jobim pela Universidade Nova de Lisboa e, em 2006, a Gilberto Gil pela Universidade de Aveiro.
5. A carreira de Eugénia Melo e Castro constitui um exemplo cabal da aproximação entre músicos portugueses e brasileiros. Esta relação de proximida-

de manifesta-se na sua produção não apenas pela abordagem de repertório previamente interpretado por músicos brasileiros conhecidos do grande público, como também pelo estabelecimento de parcerias autorais e performativas com alguns deles, dos quais se destacam Wagner Tiso, o duo Kleiton & Kledir e cantautores como Caetano Veloso, Chico Buarque e Ney Matogrosso.

6. Em fase de gravação discográfica, à data de escrita deste artigo.
7. O fado “Saudades do Brasil em Portugal”, que Vinícius de Moraes dedicou a Amália Rodrigues em 1968, é um exemplo anterior de composição ao estilo do fado por um compositor brasileiro, como seria também o “Fado Tropical” da autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra, lançado em 1972.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, L.A.M., “O brasileiro: ausência e presença no Portugal oitocentista”, in *Os Brasileiros de Tornaviagem no Noroeste de Portugal*, Lisboa, CNCDP, 2000.
- BINDER, Fernando Pereira, *Bandas Militares no Brasil: Difusão e organização entre 1808 e 1889*, Tese de Mestrado, UNESP, São Paulo (Brasil), 2006.
- CIDRA, Rui; TILLY, António e MOREIRA, Pedro, “Música do Brasil em Portugal”, in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Salwa Castelo Branco (dir.), Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, vol. 1., 2010, pp. 173-181.
- CORREIA, Mário, *Música Popular Portuguesa – Um ponto de partida*, Coimbra, Centelha-MC/Mundo da Canção, 1984.
- CORTESÃO, Jaime, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- COSTA, Jorge Paixão da, *Telenovela: Um modo de produção. O caso português*, Lisboa, Lusófonas, 2003.
- CUNHA, Eneida Leal, “O Brasil no imaginário português”, revista *Semear*, vol. 6, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_11.html>.
- CUNHA, I.F.), “A revolução de Gabriela: o ano de 1977 em Portugal”, 2003. <http://www.bocc.ubi.pt/~esp/autor.php?codautor=762>>.
- CUNHA, I.F.; SANTOS, C.A. (coord.), *Media, Imigração e Minorias Étnicas*, Lisboa: Observatório da Imigração, 2004.
- *Media, Imigração e Minorias Étnicas II*, Lisboa, Observatório da Imigração, 2006.
- FINOTTI, Ivan, *Ritmos Portugueses Perdem Espaço* (Reportagem Local), 1998, in http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500_10.htm (consultado em 30 de janeiro de 2012).
- GONÇALVES, M.A., *Daniella Mercury Vira Febre Portuguesa*, 1999, in http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500_11.htm (consultado em 30 de janeiro de 2012).
- LE GOFF, Jacques, *História e Memória*, Campinas, UNICAMP, 1990.
- LISBOA, Wellington, “Imagens do Brasil em Portugal: mitos e mídia na construção de identidade”, in *Revista de Estudos em Comunicação*, Curitiba, vol. 9, n.º 20, setembro/dezembro de 2008, pp. 267-275.
- LOURENÇO, Eduardo, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999.
- MACHADO, I.J. de R., *Cárcere Público: Processos de exotização entre imigrantes brasileiros no Porto, Portugal*, 184 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Campinas, 2003. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~igor/public/carcere%20publico%204.pdf>>.
- PEREIRA, Vera, *Música e Poder Simbólico – A Banda da Armada como paradigma nacional*, Lisboa, Comissão Cultural da Marinha, 2010.
- RIBEIRO, M.C.; FERREIRA, A.P. (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, “Entre Próspero e Caliban”, in RAMALHO, M.I.; RIBEIRO, A.S. (org.), *Entre Ser e Estar: Raízes, percursos e discursos da identidade*, Porto, Afrontamento, 2001, pp. 97-156.
- SARDO, Susana, *Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, identidade e emoções em Goa*, Alfragide, Texto Editores, 2011.
- SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo, *Dimensões da Vida Musical no Rio de Janeiro: De José Maurício a Gotschalk a além, 1808-1889*, Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Brasil, 2003.
- VITÓRIO, Beatriz da S., *Imigração Brasileira em Portugal: A identidade cultural nas margens do dizer*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.
- COSTA, Iran, *Dance Music*, Vidisco, 1995.
- COUPLE COFFEE, *Co’as Tamanquinhas do Zeca*, Transformadores, 2007.
- *Young and Lovely – 50 anos de Bossa Nova*, Transformadores, 2008.
- FREIRE, Manuel, *O Sangue Não dá Flor*, Tecla, 1978.
- GILBERTO, João, *Chega de Saudade*, Odeon, 1959.
- *O Amor, O Sorriso e a Flor*, Odeon, 1960.
- *João Gilberto*, Odeon, 1961.
- GODINHO, Sérgio, *Canto da Boca*, PolyGram, 1981.
- *Coincidências*, PolyGram, 1983.
- *O Irmão do Meio*, EMI-Valentim de Carvalho, 2003.
- JOÃO, Maria, *João*, Universal Music Portugal, 2007.
- JOÃO, Maria; LAGINHA, Mário, *Chorinho Feliz*, Universal Music Portugal/Verve, 2000.
- JÓIA, Pedro, *Jacarandá*, Zona Música, 2006.
- JÚDICE, Fernando; PEIXOTO, José, *Carinhoso – A música de Pixinguinha*, Zona Música, 2002.
- MERCURY, Daniela, *Feijão com Arroz*, Sony/BMG Brasil, 1996.
- PAIS, Afonso, *Subseqüências*, Enja Records, 2008.
- PEREDES, Carlos, *O Mundo segundo Carlos Paredes: Integral 1958-1993*, EMI-Valentim de Carvalho, 2002.
- RODRIGUES, Amália; MORAES, Vinícius de, *Amália/Vinícius*, EMI-Valentim de Carvalho, 1970/2001.
- SALGUEIRO, Teresa, *Você e Eu*, EMI Music Portugal, 2007.
- SIMÕES, J.P., 1970, NorteSul, 2007.
- TETVOCAL, *Desafinados*, EMI-Valentim de Carvalho, 1996.
- ZAMBUJO, António, *Outro Sentido*, Ocarina, 2007.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

1. © João Paulo Feliciano, 1992
2. Arquivo Histórico Militar
3. e 4. © Antonio Nery
5. © Roberto Santandreu, SPA 2012
6. Arquivo Universal Music Portugal S.A.
7. Cortesia de Eugénia Melo e Castro
8. Cortesia de Sérgio Godinho
9. Arquivo Universal Music Portugal S.A.



Rotas do Teatro entre Brasil e Portugal: introduzindo um campo de pesquisa

Maria João Brilhante
Maria Helena Werneck

I. DUAS NAÇÕES, UMA SÓ LÍNGUA E O MITO LUSO-BRASILEIRO

O estudo do trânsito artístico que ligou Brasil e Portugal, no que às práticas teatrais e às representações culturais diz respeito, só agora começa a ser feito de forma sistemática, através da busca de fontes, mas também do enquadramento social, político e económico que a análise dessas fontes exige.

Os tratados oficiais, as ações promovidas por diplomatas, intelectuais, uma elite empenhada em concertar estratégias, segundo motivações ideológicas que projetam uma afirmação política no quadro mundial, foram acontecendo numa, nem sempre fácil, conciliação entre os superiores interesses políticos de cada Governo e as diferentes realidades socioeconómicas do Brasil e de Portugal. O paradoxo da dificuldade de relacionamento mantém-se até hoje, mostrando que a intenção política vai quase sempre a reboque dos acontecimentos: por exemplo, o fluxo migratório do Brasil para Portugal, nos anos 90 do século XX, coincidiu com o desenvolvimento económico de Portugal nessa década, assim como as atuais investidas das empresas portuguesas no Brasil e o crescente surto migratório dos portugueses se devem ao notável crescimento económico do Brasil. Tratados, acordos, protocolos têm procurado formalizar situações de facto, como estas.

Encontramos, portanto, de um lado do Atlântico,

uma nação, o Brasil, que, após a independência em 1822, implantou um regime republicano, em final do século XIX, isto é, alguns anos antes de o mesmo acontecer em Portugal (1910) e que, sob o impulso económico da produção e do comércio do café, vai crescendo, atraindo populações migrantes que permanentemente reconfiguram o mosaico humano e cultural que a constitui. Entre essas populações estão os portugueses, colonizadores no passado, e que, com oscilações explicáveis pelas várias crises económico-financeiras da sua história, têm de competir com outros povos na procura de uma vida melhor. Muitos regressam a Portugal ricos e promovidos socialmente, outros optam por se diluírem nessa jovem nação, fortalecendo a raiz lusitana da cultura brasileira. Chegaram ao Brasil em situação desfavorável, com baixa instrução, quase sempre procurando trabalho menos duro do que o que faziam nas suas terras. Haverá também intelectuais exilados, mas esses nem sempre se integram e procurarão manter viva a cultura portuguesa e a ligação histórica com a ex-colónia.

Alguns destes emigrantes regressam às suas terras, maioritariamente no Norte do país, transformados em “brasileiros de torna-viagem”. A expressão “brasileiro”, para designar o português que retorna do Brasil, entrou na língua e no teatro, logo no século XVIII. Designava aquele que, no século XIX, foi responsável por um surto de progresso no Norte de Portugal, enchendo de novos e confortáveis palacetes “art nouveau” aldeias perdidas,

*“Lisboa, Paris, a Europa,
(...) fornece elementos para
o ideal do cosmopolitismo
latino-americano...”*

empregando na terra a riqueza acumulada. Têm pretensões culturais que consideram dar-lhes a distinção que acompanha a fortuna e que lhes conferem, até, títulos e cargos.

O que talvez se possa afirmar, provisoriamente, é que estes portugueses emigrantes, que se tornaram “brasileiros” aos olhos dos seus conterrâneos, ajudaram a configurar uma imagem do Brasil como Eldorado, mas simultaneamente alimentaram o discurso da portugalidade (ou luso-brasilinidade) idealizada, num registo nostálgico de uma mãe-pátria, nem sempre isento de marcas pós-colonialistas.

Duplicidades também são marcantes na percepção dos brasileiros sobre a colonização tropical realizada pelos portugueses, a ponto de se tentar definir a identidade brasileira no século XIX, não só incorporando a convivência positiva e produtiva com o regime monárquico, mas também, ao vento das ideias liberais, forjando disposições contrárias aos proprietários de terras e de negócios de origem lusa.

Portugal, para os nossos intelectuais e artistas, é, ainda na passagem do século XX, a continuidade do solo pátrio na fronteira com a civilização. Lisboa, Paris, a Europa, questionada nos movimentos artísticos modernistas dos anos 1920, fornece elementos para o ideal do cosmopolitismo latino-americano, a rivalizar tensamente com o imaginário nacional, depois reordenado pelos programas europeus da arte de vanguarda em que o primitivismo surge como valor da modernidade. Abre-se, desde então, novo direcionamento artístico, voltado para o que restou das culturas indígenas e dos rastros dos povos africanos, transplantados pela escravidão. No entanto, essa reviravolta, se não alijou as referências europeias como um todo, abalou o equilíbrio da equação conciliadora entre os dois países de língua portuguesa¹. No campo das artes da cena, admiração e reverência, rivalidade e disputa, visão de oportunidades financeiras e defesa de matrizes estéticas figuram no lastro de uma história de travessias.



2. Capa da revista *Portugal Futurista*, n.º 1 (1917)

2. ROTAS DE TEATRO DE PORTUGAL PARA O BRASIL

Começamos por oferecer uma primeira abordagem das relações entre o teatro português e brasileiro a partir da análise de alguns momentos em que, através de rotas transatlânticas, se desenvolveram fluxos de companhias e atores entre Portugal e Brasil. A primeira metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX são períodos em que, além de ocorrerem alterações de regimes políticos, com consequências em ambos os países, acontecem mudanças em acordos comerciais e no modelo agrícola exportador da economia brasileira.

Assim, em um século, as rotas portuguesas de comércio marítimo e a implantação de rotas de teatro, ao longo do litoral brasileiro, respondem a oportunidades do mercado teatral, criadas por conjunturas económicas e políticas profundamente atreladas a períodos determinantes na formação das duas nações. O campo artístico-teatral forma-se, no século XIX, a partir da iniciativa privada, embora em sintonia com o poder monárquico português e, depois, com o poder imperial brasileiro, espelhando dinâmicas de consumo do entretenimento e tensões sociais nas cidades.

Já na segunda metade do século XIX até aos anos 1930, alterou-se o compromisso de fixação de um teatro europeu nos trópicos em prol de viagens que passam a dimensionar-se como negócios possíveis numa boa praça além-mar. São rotas comerciais em que trafegam poucos produtos de importação de Portugal e de outros países da Europa, mas que se firmaram como rotas de exportação de matérias-primas, como açúcar, algodão, borracha, café, e de importação de produtos industrializados da Europa². Um dos portos incorporados nas rotas transatlânticas, o Rio de Janeiro, torna-se também um mercado atrativo para a fixação de empresários portugueses que acenam tanto para as elites letradas, quanto para um público mais eclético, onde se situam brasileiros e portugueses empregados no comércio, a principal atividade económica urbana.

No início do século XIX, constroem-se três grandes teatros no país, um no Rio de Janeiro, um em Salvador e outro na cidade de S. Luiz, no Maranhão, Norte do Brasil, dois deles por iniciativa de empresários portugueses (até então, edificaram-se casas de ópera, de proporções modestas, e elencos amadores no Rio de Janeiro e nas cidades de Minas Gerais, onde se concentrou, no século XVIII, a atividade de extração de minerais preciosos). No Rio de Janeiro, o Teatro de S. João é erguido para atender a um decreto do Príncipe Regente D. João, de modo a se cumprirem as demandas de representação aristocrática perante a população da cidade que se tornara a sede do Império Português³.

O modelo de concessão à iniciativa privada do teatro, a ser identificado como o teatro da Corte portuguesa, mas que se torna o lugar onde acabaria “pulsando o coração do teatro brasileiro” (Prado, 1993: 91), chama a atenção porque se distingue do modo como foram criadas outras instituições, no período imediatamente posterior à chegada da Corte ao Brasil. Não há interposta pessoa na condução dos acertos para a transformação da Real Biblioteca na Biblioteca Nacional, cujo acervo foi objeto de indemnização por bens deixados pelo Rei no Brasil. Também por iniciativa estatal, fora erguida a Escola de Belas-Artes e construído o Jardim Botânico, ambos fruto de investimento da Coroa em solo brasileiro.

A edificação de um “teatro decente”, como recomendava o decreto do Príncipe, teria sido favorecida, economicamente, por um período de aparente prosperidade do país no início do século. Essa prosperidade usufruída pelo país (uma colónia, que logo se tornaria reino e, no decénio seguinte, nação independente de Portugal com um imperador português) deriva de conjuntura internacional que, entre os últimos decénios do século XVIII e os primeiros do século XIX, teve repercussões nos mercados mundiais de produtos tropicais.

Assim, o gesto de D. João, ao abrir a concessão do teatro da Corte a um português, já se constituía uma interessante via económica de oportunidades a ser

*“... João Caetano,
o primeiro grande ator
nascido no Brasil.”*

vislumbrada pelos comerciantes urbanos. Avançamos, aqui, com uma hipótese a ser comprovada. Com a queda do comércio agrícola, ainda intermediado pela Inglaterra depois da independência, o Governo encontra-se sem lastro financeiro e tem de emitir papel-moeda e elevar o preço dos produtos importados, o que gera inflação e empobrecimento da população urbana. O negócio do teatro, ainda que incipiente no início do século, constitui não só oportunidade de diversificação e alargamento do comércio gerido pelos portugueses, mas também uma importante estratégia de mediação entre patrícios e a população de funcionários públicos, empregados de comerciantes e militares, que acusavam os estrangeiros pelo seu empobrecimento naquele momento.

A mediação social que o teatro pode exercer enquanto negócio revela outras consequências, relativas não só à multiplicação, mas também à gestão dos empreendimentos. Seria interessante observar, nesse caso, de que forma o teatro contribui, como bom negócio e produto cultural de ocasião, para amenizar surtos nativistas, já que está mais claramente delineado o impacto das companhias portuguesas na formação de uma geração de atores brasileiros. A primeira hipótese, que diz respeito a modelos de empreendimentos levados a efeito por gerações sucessivas de empresários que reuniam atores estrangeiros para explorar novos mercados teatrais, aponta para a perspectiva de uma linha de investigação que não está estabelecida. A segunda hipótese que diz respeito às relações entre modos de atuação e estéticas teatrais expostas no movimento de turnês teatrais portuguesas no Brasil já se encontra bem desenvolvida em inúmeros trabalhos académicos que merecem ser revisitados na historiografia escrita no século XX.

Duas companhias portuguesas instalaram-se no Teatro São João em seus primeiros anos. Em 1813, a trágica Mariana Torres traz em sua companhia 7 atores e incorpora mais 5 atores brasileiros amadores, que são preparados por António José Pedro, também trágico na Companhia. A Companhia retorna ao S. João em 1819

e só se desloca definitivamente para Lisboa em 1822. Diante da partida de sua primeira estrela, o empresário Fernando José de Almeida manda contratar outra companhia, recrutada em torno da primeira-dama Ludovina Soares da Costa, na época com apenas 27 anos. Desta feita, trata-se de uma companhia de tamanha envergadura (os historiadores citam 14 e 20 integrantes) que viaja dividida em dois navios diferentes, em junho e julho de 1829, já contratada para a mesma empresa que, após a independência, toma o nome do imperador emprestado, tornando-se Teatro S. Pedro de Alcântara e, mais tarde, quando D. Pedro I abdica do trono, Teatro Constitucional Fluminense. A segunda grande atriz trágica vinda de Portugal permanece nos palcos brasileiros por 30 anos, contracenando muitas vezes com João Caetano, o primeiro grande ator nascido no Brasil.

As primeiras viagens de companhias portuguesas pautam-se por duas características: por um lado, a permanência ou o retorno em novos e longos contratos de permanência, diferentes das breves e reincidentes turnês, que vão ser a tona no final do século XIX e início do século XX; por outro lado, a abertura problemática para o ingresso de atores brasileiros e a disposição para novas empreitadas, que tomam forma depois da partida do primeiro imperador. Nos anos após a abdicção (1831), em virtude dos intensos sentimentos nativistas, não só crescem rivalidades entre atores portugueses e brasileiros, como também se expande o mercado teatral.

O grupo brasileiro, que tenta se integrar-se ao elenco português do Teatro São Pedro, afasta-se para o “pequeno e recém-construído Teatro do Valongo”, em antiga enseada na região portuária da cidade⁴, em 1833, sendo desalojado um mês após a estreia, para que ali se instalasse “um grupo de atores portugueses que se tinha desligado do S. Pedro para formar companhia própria (Prado, 1972: 15). As hostilidades entre a empresa portuguesa responsável pelo Teatro S. Pedro e o ator João Caetano, liderando um grupo de atores brasileiros, acabaram em 1839, quando o ator assina seu primeiro



3. Ator João Caetano

contrato com o Governo imperial, comprometendo-se a organizar uma companhia nacional, que não poderia prescindir de atores portugueses para manter seu repertório (Souza, 2002: 44).

As escaramuças entre portugueses e brasileiros indicam, por um lado, a expansão do mercado de trabalho em novos empreendimentos, como o Teatro da Vila Real da Praia, em Niterói, e o São Januário, perto do Palácio Imperial, moradia da família real, na Quinta da Boa Vista; por outro, além dos atores em cena e do repertório, vindos ambos de Portugal, há impregnação da presença portuguesa no trabalho cotidiano, necessário ao funcionamento das companhias, nas tarefas de tradução, adaptação e escrita de textos, e em atividades administrativas⁵.

A ambiguidade na relação entre portugueses e brasileiros revela que o comercial e o artístico não se separam nos momentos de formação do teatro brasileiro no século XIX. Se há “ímpetus de revolta e de submissão” (Prado, 1972: 10), Prado sintetiza: é através de artistas portugueses que se recebe “o influxo, embora atrasado, da cultura europeia” (Prado, 1972: 11). Gêneros populares como espetáculos aparatosos de enredo histórico e melodramas traduzidos livremente compunham os programas no início do século, textos cuja autoria não despontava como valor. Dessa forma, “a maioria das peças devia passar em manuscrito de companhia em companhia, formando um patrimônio comum e, frequentemente, anônimo, em que todos vinham se abastecer” (Prado, 1972: 19). Fica distante, portanto, das companhias portuguesas, nas primeiras rotas de teatro entre Portugal e Brasil, o “furacão romântico” que já varria a Europa, criando-se na travessia entre mares uma desfasagem histórica em relação à estética teatral.

Esta opção de tornar palatável tanto a tradição quanto a modernidade reaparece pelas mãos de Furtado Coelho quando lhe cabe a direção do Ginásio Dramático, empresa pioneira na representação de dramas realistas franceses no Brasil. A partir de 1855, quando já se

debelara o fervor nativista predominante em décadas anteriores, o que se desenvolve, com a opção do gênero híbrido do drama da atualidade português, que incorpora ao drama o melodrama e a comédia lacrimajante, é um caminho irreversível em direção aos gêneros populares, que comédias do ator Vasques e, depois, as revistas de Arthur Azevedo irão multiplicar, fazendo frente às operetas do Alcazar Lirique⁶. O empresário sobrepõe-se ao crítico letrado, criando, desta feita, na confluência entre a mercadoria que vem da metrópole portuguesa e a que é aqui produzida, um efeito anticosmopolita, isto é, de acerto com a expectativa que perpassa o cotidiano da cidade, revelando uma forma de circulação dirigida da mercadoria teatral, já desconectada do ideal civilizatório do palco e em sintonia com o poder da multiplicação e mobilidade da cultura. Trata-se de teatro voltado para a atração do público, decidido a trilhar o caminho do consumo e com a capacidade de nutrir-se da vida urbana e satisfazer-se com o tempo presente⁷.

Assim, no país exportador de produtos agrícolas, a importação de repertório e de produções teatrais, que chegam através de companhias contratadas para atuar no principal teatro da corte, baseia-se na reciclagem de textos e figurinos. A atuação tradicional repete modelos em processo de substituição em outros países da Europa. O distante mercado do Sul do Atlântico funciona como consumidor de estoques de objetos culturais cuja validade estética está em vias de se tornar obsoleta, mas que ainda se apresenta como novidade tardia ou revisitação do passado e, por recepção ingênua ou nostálgica, produzem lucros, além da ilusão de diminuição das distâncias geográfica e cultural.

Dispondo de um conjunto de grandes teatros nas principais cidades do litoral e de vários outros de menor porte na capital do país, expandiu-se, nas últimas décadas do século XIX e do século XX, a presença de companhias estrangeiras no Brasil. O contexto socioeconômico no Brasil favorecia o movimento de turnês transatlânticas.



4. Ator Vasques

O modelo fundador do teatro nacional, calcado na permanência de elencos estrangeiros por períodos mais longos, nos quais se divulgam padrões de atuação e de repertório, cede lugar a um modelo de ocupação temporária de teatros (no máximo de um ano) por companhias estrangeiras⁸. Os objetivos civilizatórios que mobilizaram a construção de teatros e os contratos das primeiras companhias cedem lugar aos objetivos de um mercado de entretenimento que é apresentado com o verniz do aprimoramento intelectual, necessário para o pleno desenvolvimento da condição cosmopolita, que a cidade do Rio de Janeiro deseja conquistar como capital da República, a partir de 1889.

Na perspectiva de atores portugueses que estiveram no Brasil e deixaram registros sobre turnês, há objetivos econômicos evidentes nas viagens transatlânticas que favorecem tanto os atores e as companhias quanto os teatros brasileiros, alguns em edifícios recém-inaugurados e necessitando de formar plateias⁹. Aproveitando o extenso litoral, com cidades portuárias (Belém do Pará, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Santos e Porto Alegre), e expandindo-se para capitais dos estados de São Paulo

*“Trata-se de teatro voltado para
a atração do público, decidido
a trilhar o caminho do consumo
e com a capacidade de nutrir-se
da vida urbana e satisfazer-se
com o tempo presente...”*



5. *O Mambembe*, de Artur Azevedo, no Copacabana, com Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi, 1960

*“Ensaiávamos
e marcávamos a peça
a bordo com móveis
desenhados a giz
no meio do chão!”*



6. Retrato de Adelina Abranches

e de Minas Gerais, as viagens alongam-se por meses seguidos. São oportunidades de saldar dívidas contraídas em produções da última temporada europeia ou meio de auferir reforço de caixa para a produção de novos espetáculos no retorno a Portugal (“Bons tempos em que, para se endireitar as finanças, tínhamos o refúgio do Brasil...”) (Abranches, 1947: 282). Há informações, no entanto, a respeito de contratos que não garantem passagem de ida e volta, tendo os atores de apelar, algumas vezes, para sessões de benefícios (Tristão, 1919: 5) para retornar ao país de origem¹⁰.

A atriz Adelina Abranches (1866-1954) atravessa o Atlântico pela primeira vez em 1885, repetindo as turnês até 1934, quando se engaja numa companhia de revistas (Abranches, 1947: 96). Por trás do entusiasmo da turista com as paisagens, há inúmeras referências sobre os modos de produzir uma montagem teatral com o objetivo de levá-la às províncias ou ao estrangeiro em turnê. Nos relatos de Adelina, que foi primeira atriz de companhia, ameniza-se o aspecto económico das viagens, sem se omitirem as estratégias de reduzir custos. Muitas vezes, não se projeta uma turnê para alongar a carreira de um espetáculo bem-sucedido na sede da companhia. Ao contrário, organizam-se programas próprios, com a finalidade de angariar receitas com programação especialmente concebida para atender um contrato. Assim, a preparação de um espetáculo, encomendado por empresário, ocorria muitas vezes no navio: “Ensaiávamos e marcávamos a peça a bordo com móveis desenhados a giz no meio do chão!” (Abranches, 1947: 281).

A exigência do público pode não ser inteiramente contemplada pelo empresário quando se vale da fórmula que combina atores conhecidos do público e repertório de boa qualidade com encenação extremamente precária¹¹. As reações de desagrado demonstram, por um lado, certo apuro do gosto das plateias; por outro, revelam que a logística das turnês é pensada de modo a manter a produção do lucro. No início da narrativa sobre uma turnê às Ilhas do Arquipélago dos Açores, Adelina

apresenta a fórmula dos modernos empresários: “para efeito de deslocação, organizam companhias de *via-reduzida*. Nós nem por sombras pensávamos em despedir um só de nossos artistas ou auxiliares do teatro... de modo que nos apresentássemos nas Ilhas com tantas figuras como uma companhia de revista – primeiro erro... – e levávamos todo o nosso repertório e complicadas encenações – segundo erro...” (Abranches, 1947: 145).

Percebe-se que, no caso das turnês ao Brasil, há interferência direta no valor do teatro à medida que o espetáculo se movimenta. A cada turnê altera-se o processo de commodificação do teatro, e o produto material do teatro adquire novos valores enquanto mercadoria. Assim, como no caso das turnês britânicas, na primeira turnê a marca era a nacionalidade da companhia. Nas turnês seguintes, a mais importante marca é o nome das estrelas (Davis, 2000: 348).

O caso de Adelina Abranches, que não era a dama-galã da companhia, parece de grande interesse, permitindo a hipótese de um caso curioso de *brand naming* (Davis, 2000: 339). Em diferentes papéis, inclusive alguns personagens masculinos, em diversos gêneros teatrais, a atriz, tanto nos palcos do seu país quanto em turnês, aproveita a raridade do talento para criar familiaridade com o público e desfazer resistências à exportação de seu trabalho. Além disso, vale-se de sua autoridade de liderança artística da companhia para rejeitar a prática de incorporar atores locais nas produções em turnês, principalmente quando se deseja preservar a hierarquia e a especialização do elenco. O valor artístico, na visão da atriz, não poderia desvincular-se inteiramente do valor mercadológico do espetáculo.

Há, em decorrência da logística das turnês, uma hierarquização do trabalho teatral que privilegia o trabalho do ator em detrimento da materialidade do espetáculo (cenários e figurinos) e da autoria do texto. A ideia de que é tempo de assistir a um determinado ator ou atriz em cena, enquanto ele está na cidade, instala

uma temporalidade especial, uma forma de perceber a passagem do tempo balizando-se por datas especiais no calendário mundano.

3. ROTAS DE TEATRO DO BRASIL PARA PORTUGAL

O contexto social e económico, que irá progressivamente distinguindo as duas nações, vê, a partir dos anos 30 do século XX, transformar-se uma relação quase natural em que a língua parecia ser fator de ligação, mas não necessariamente de união, dada a sua diferente evolução e o papel que lhe será atribuído: do lado português, espécie de marca genética que pretende apagar as diferenças culturais, e, do lado brasileiro, sinal distintivo na afirmação identitária e na caracterização social dos seus falantes.

O sotaque lisboeta, de que Décio de Almeida Prado fala em *O Teatro Moderno Brasileiro* como sendo, nessa década de 30, o que restava do imperialismo dramático luso, não tem já o caráter e a função globalizadores que caracterizaram a segunda metade do século XIX, graças, então, às referidas regulares digressões de companhias portuguesas, mas também à instalação, por períodos mais longos ou definitiva, de atores, empresários e autores, bem como à exportação de textos de dramaturgos portugueses ou franceses, em tradução, pertencentes aos reportórios desses atores e companhias.

Contudo, com a afirmação, em 1922 (Semana de Arte Moderna), do Modernismo brasileiro e do movimento antropofágico que dele emergiu, iniciou-se nova relação com a cultura e a língua, buscando, quer nas línguas indígenas (o tupi), quer diretamente na cultura europeia, e já não diretamente na portuguesa, a matéria à qual dar forma nacional às letras e às artes. A partir dos anos 30, o sotaque luso ver-se-á erradicado dos palcos brasileiros e, com ele, um modelo de teatro assente no prestígio do ator que assegurou por largo tempo o sucesso de bilheteira. Durante essa década, amadores e universitários brasileiros criam espaços de experimentação artística onde muitas formas modernas de teatro, que ganham

relevo em França e Itália, chegam diretamente e não em segunda mão, tanto mais que a censura irá impedir as companhias portuguesas de qualquer tentativa de percorrer o caminho de atualização de reportórios, mas também de desenvolver formas de trabalho artístico modernas e desafiadoras, assentes na ideia de um coletivo de atores, sob a direção de um encenador.

Convém dizer que a realidade portuguesa entre o final de anos 20 e o início dos anos 70 do século XX não é uniforme e sofre alterações, devido não tanto a fatores políticos, dado o monolitismo da ditadura de Salazar, mas a fatores económicos e sociais.

Do mesmo modo, as relações com o Brasil sofrerão oscilações, como já foi referido, mesmo se existe, sensivelmente no mesmo período, uma política autoritária, a de Getúlio Vargas, com algumas semelhanças com a portuguesa. Não é, contudo, com Portugal que o desenvolvimento brasileiro se fará, e Portugal não vê no Brasil um parceiro económico. O país não terá, antes dos anos 50, uma significativa expressão industrial e comercial, o que só acontecerá, no pós-guerra, em três áreas: transportes-comunicações, bens e serviços, banca e seguros.

Portugal não é, pois, um país interessante do ponto de vista económico, culturalmente está fechado e atrasado em relação à Europa e manter-se-á preso ao autoritarismo fascista, mesmo após o fim da guerra. É, contudo, um país onde se fala português, onde estão, apesar da emancipação cultural modernista, as raízes históricas do Brasil e que constitui uma porta de entrada na Europa.

Parece, hoje, cada vez mais evidente a importância que teve, a partir dos anos 50, a presença de teatro e artistas brasileiros na transformação do teatro português e na preparação do terreno para que, mais tarde, viesse a ser possível a rutura com os modelos estéticos e as condições de produção de um teatro vigiado, preso a uma tradicional escola de interpretação e incapaz de consolidar as poucas boas experiências de



7. *Cemitério de Automóveis*, apresentado em Cascais pela Companhia Ruth Escobar em coprodução com o Teatro Experimental de Cascais, 1973

modernização dos “teatros de arte” do início do século, pela permanente ação destabilizadora da censura política e pela sua fragilidade económica, à qual só o teatro de revista lograva escapar.

Podemos dizer que o estudo a realizar virá explicar a razão de ser de alguns mitos que o discurso sobre o teatro em Portugal, nos anos finais da ditadura, construiu: por exemplo, o do impacto que teve a descoberta de Victor García (encenador argentino), primeiro através do espetáculo *Cemitério de automóveis* com a Companhia da brasileira Ruth Escobar e, em seguida, através da encenação de *As criadas* de Genet com a companhia portuguesa Teatro Experimental de Cascais.

A presença de artistas brasileiros em Portugal deu-se, a partir dos anos 30, sobretudo através da música. O samba e a canção romântica trouxeram a Lisboa vedetas (algumas escolheram ficar e integrar o meio artístico português) que, ora apresentavam os seus *shows*, obtendo grande destaque na imprensa especializada e progressivamente na Televisão (1957), ora integravam o teatro de revista português como estrelas internacionais, substituindo, até certo ponto, as vedetas espanholas que

*“Parece, hoje, cada vez mais
evidente a importância que teve,
a partir dos anos 50, a presença
de teatro e artistas brasileiros
na transformação do teatro
português...”*



8. Oscarito com Dulcina de Moraes, Suzana Negri, Madame Morineau e o ator português João Villaret

também animavam as casas noturnas de espetáculos e que viriam a ser destronadas pela maior novidade e capacidade de infiltração no meio artístico dos atores, diretores e empresários brasileiros, isto a partir de 1959, como afirma Tania Brandão, ao referir-se à companhia de Sandro Polônio e Maria della Costa ou Teatro Popular de Arte (TPA):

“Ao longo da temporada portuguesa, repetiu-se o esquema de múltiplas actividades ao redor da companhia. Flávio Rangel, Guarnieri e Mattos Pacheco compuseram um *show* para a boate Maxime, *Castanholas, Não*, porque seria o primeiro *show* de boate em Portugal sem bailarinas espanholas. Flávio Rangel levou *Iaiá Garcia*, uma adaptação de Manoel Carlos, para ser o primeiro programa do Grande Teatro na televisão portuguesa” (Brandão, 2009: 346-347).

É também a partir dos anos 30 que o teatro musical brasileiro se desloca até Portugal em pé de igualdade com a revista “à portuguesa” ou trazendo até uma aura de grande espetáculo musical, muito diferente já do que fora implantado no Brasil pelo empresário português Sousa Bastos e pela sua mulher, a atriz Palmira Bastos, no final do século XIX. As vedetas brasileiras trazem colorido e luxo e, sobretudo, dão ao corpo da mulher um destaque que ele não tem em Portugal, país submetido a uma vigilância moral que a Igreja católica, poderosa aliada da Ditadura, impõe e que a sociedade interioriza. Imagens e críticas da época divulgam a dimensão erotizada do teatro musical que, nos finais dos anos 50, com a progressiva abertura do país graças ao desenvolvimento do turismo, à irradiação do cinema americano (mesmo censurado) e à circulação de alguma imprensa estrangeira, admite algumas ousadias. Apesar da censura exercida sobre jornais e revistas, o fotojornalismo e o aparecimento de revistas como *O Século Ilustrado* ou a *Plateia* aproximam os artistas do público e começam a torná-lo mais exigente.



9. Cena da revista *Tudo na Lua*, com Óscar Acúrsio, Lucinda Amaral, Barroso Lopes, Dana Ghia, António Silva e Bibi Ferreira

O ator Oscarito, que se estreou nos palcos com quatro anos em 1912, na companhia de seus pais, artistas de circo, refere a vinda a Lisboa em 1933, integrado na empresa de Jardel Jércolis, e a surpresa que sentiu com a importância concedida à companhia, instalada no Coliseu, sala de espetáculos com mais de 1000 lugares, e com o sucesso que obteve, aparecendo nos jornais como “Oscar, o ídolo de Portugal”. O *cachet* que lhe foi pago pelo empresário, e por ele referido como extraordinário, representa o reconhecimento do papel fulcral, neste tipo de teatro, da vedeta para produzir receita. Por vezes, de Lisboa, os empresários procuravam chegar a outras cidades europeias, rentabilizando os espetáculos em carteira, chegando a adaptá-los para tal, por exemplo, aumentando a parte musical ou adaptando o texto à cor local¹².

Tal como acontecia no passado com as companhias de teatro portuguesas que iam apresentar-se ao Brasil, o que trouxe várias companhias brasileiras de teatro a Portugal foram razões comerciais, mas foi sobretudo o prestígio de vir à Europa; daí procurarem, por vezes, associar outras capitais europeias à sua digressão. Isso mesmo é assinalado por Tania Brandão quando se refere



10. Programa da peça *A Sociedade em Pijama*, Teatro Popular de Arte do Brasil/Teatro Capitólio

à segunda temporada do TPA em Portugal. A companhia recebera, já em Lisboa, convite para participar no Festival das Nações, em abril de 1960, pelo que ficou em Portugal e teve de montar um novo espetáculo para assegurar a receita de bilheteira, enquanto aguardava pela partida. O espetáculo, montado após algumas zangas entre elementos da companhia, *A Sociedade em pijama*, forneceu a receita necessária, o que prova ter alcançado algum sucesso.

O acolhimento dessas companhias brasileiras em Portugal foi da responsabilidade, sobretudo, dos poucos empresários portugueses que detinham salas de teatro. Mas as companhias brasileiras pagavam todas as despesas com a deslocação, necessitando, para tal, de ter feito uma boa receita na temporada que findava no Brasil. Todavia, a identificação das empresas que as acolhiam, as condições em que o negócio se fazia e os resultados financeiros para ambas as partes estão ainda por conhecer e exigem o acesso a acervos documentais privados ou estatais existentes em Portugal, como é o caso no que respeita ao maior empresário teatral português dos anos 50, 60 e 70, Vasco Morgado, que deteve o monopólio dos principais teatros de Lisboa e do Porto e produziu muito do teatro que então se fazia.

Ainda segundo Tania Brandão, quando o TPA decide preparar em Lisboa *A Sociedade em Pijama*, recorre à atriz e diretora Bibi Ferreira, que também estava na cidade, para encenar, mas o espetáculo acabará por ter direção de outro brasileiro, o actor Milton Moraes. Importa, pois, perceber o que trazia estes artistas a Portugal e como se inseriam no mercado de trabalho, restrito e bastante vigiado.

Se a vinda do teatro de revista brasileiro, com as suas vedetas e a sua forte identidade cultural que a música ajudava a potenciar, foi, até aos anos 50, sobretudo um bom negócio, mesmo quando aparecia envolvido pelo discurso emocional do estreitamento de relações culturais entre as duas nações irmãs, a verdade é que, a partir dos anos 50, algo de novo acontece no modo

como Portugal recebe o teatro que vem do Brasil. Mais uma vez, será necessário ir além do registo da crítica da época, muita dela feita por escritores e intelectuais, para estudar a documentação das companhias, as notícias e a publicidade nos jornais e revistas através da análise de depoimentos de artistas e empresários portugueses e, também, da reação das companhias brasileiras visitantes ao acolhimento por parte do público português.

Neste contexto, as oportunidades de contacto com o teatro brasileiro moderno têm grande impacto, como comprovam as críticas da época, reconhecendo o profissionalismo de todos os elementos das companhias, o papel decisivo do encenador e do reportório contemporâneo para a qualidade dos espetáculos.

Foram várias as companhias que deixaram marcas: a de Eva Todor em 1948, acolhida pelo empresário Luís Iglesias no Teatro Avenida; a de Dulcina de Moraes e Odilon de Azevedo, que se apresentou também no Teatro Avenida em 1951; a de Cacilda Becker no Teatro Tivoli em 1955 e em 1959, revelando autores brasileiros contemporâneos como Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri e Ariano Suassuna. Os críticos e o público mobilizavam-se para apreciar um teatro que trazia consigo a aura da modernidade adquirida no trabalho direto com artistas italianos, chamados ao Brasil, como Gianni Ratto, Ruggero Jaccobi (que veio a ser expulso de Portugal pela polícia política, tal como Luís de Lima), Franco Zampari, o polaco Ziembinski, ou pela observação do que se passava nos Estados Unidos. O impacto das companhias devia-se não só ao facto de contarem com atores modernos, com formação de teatro amador ou experimental, liderados por um ou vários diretores, mas também ao tipo de capital que as financiava, constituído a partir do trabalho dos atores, de suas fortunas pessoais e de empréstimos bancários ou, ainda, através da fundação de uma sociedade de cotas (Brandão, 2009: 124).

Merece, todavia, destaque pela reação que provocou por parte das autoridades que vigiavam a atividade

“Coube ao teatro moderno brasileiro dar o exemplo do caminho a seguir junto de atores e encenadores que foram criando espaços alternativos...”



11. *A Boa Alma de Se-Tsuan*, no Teatro Capitólio

teatral portuguesa, a vinda da já referida Companhia de Sandro Polônio e Maria della Costa (TPA), primeiro em 1956-57 e, de novo, em 1959-60.

Na primeira visita a Portugal, entre o reportório apresentado recebido com assinalável sucesso, contava-se a peça de Sartre *A P... respeitosa*. Após a estreia, no Teatro Apolo, em maio de 1957, o espetáculo foi proibido porque, segundo os registos da censura, “a peça não era acessível à compreensão das massas”, a quem faltava “maioridade cultural e moral”. A digressão prevista a outras cidades do país ficou sem efeito. A verdade é que, à semelhança de *Moral em concordata*, uma outra peça apresentada e cujo final tivera de ser alterado, *A P... respeitosa* sofrera cortes da censura, prévia à representação e, mesmo assim, acabou proibida (Santos: 2002).

Na temporada de 1959-60, entre outros espetáculos já referidos, foi apresentada pela primeira e última vez em Portugal, até 1974, uma peça de Bertolt Brecht, *A boa alma de Se-Tsuan*. Apesar da boa conjuntura diplomática entre os dois países, apesar da negociação com a censura para autorizar a representação da peça, envolvendo até o embaixador brasileiro, agitadores boicotaram a representação logo na noite de estreia, com cerca de 200 convidados de Sandro Polônio a tentarem fazer frente às vaias de arruaceiros, declarados anticomunistas. A carreira do espetáculo decorreu durante cinco noites,

sempre com a intervenção da polícia, e acabou por ser proibida em nome da “ordem pública”. A ida a Paris, ameaçada pela fraca receita obtida em Portugal, só foi possível com apoio financeiro da Embaixada de França e, mesmo assim, o empresário brasileiro terá sido ameaçado pela polícia política, caso falasse do sucedido fora de Portugal, de lhe ser vedada a entrada no país de onde faria o seu regresso ao Brasil (Brandão, 2009: 349-350).

A história da rota teatral Brasil-Portugal está por fazer e carece de uma pesquisa que evidencie as motivações e o impacto que estão associados à deslocação organizada de companhias e artistas brasileiros ao nosso país. Pelas razões históricas, políticas, sociais e culturais que esbocei, esse trânsito, a partir dos anos 30, merece destaque pelo acolhimento e repercussão, pelo poder simbólico que inscreveu na história do teatro português e pelo facto de ter invertido a rota que, durante cerca de cem anos, prevaleceu em sentido contrário. Coube ao teatro moderno brasileiro dar o exemplo do caminho a seguir junto de atores e encenadores que foram criando espaços alternativos, experiências marginais em Portugal nas décadas seguintes. Que levaram de volta ao Brasil companhias como a de Maria della Costa? Talvez a experiência colhida em palcos e contactos noutros países da Europa e o acréscimo simbólico do cosmopolitismo que a travessia do Atlântico proporcionava.

NOTAS DE RODAPÉ

1. Análise apurada dessa mutação de perspectivas encontra-se num texto de Silviano Santiago (2004: 11-44).
2. Em diferentes cidades do litoral brasileiro, 15 teatros construídos no século XIX mantêm preservada a sua arquitetura original (Serroni, 2002).
3. O Teatro São João foi reconstruído quatro vezes, três delas em decorrência de incêndios (1824, 1851, 1856). Em 1930, o prédio, reconstruído, respeitando sempre o desenho original, foi “vítima de um feroz e desastrosado ímpeto modernizador” (Prado, 1993: 90).
4. A região onde se localizava o teatro abrigava o mercado de escravos da cidade.
5. Nos anos de aprendizagem do ator brasileiro João Caetano, registam-se a influência e a proximidade de alguns portugueses: Victor Porfírio de Borja (que já estava no Brasil antes da inauguração do São João), Gertrudes Angélica da Cunha, 2.^a dama da Companhia, Ludovina Soares da Costa, a trágica com quem contracenou inúmeras vezes, e Camilo José de Rosário Guedes.
6. Furtado Coelho e o ator Vasquez desenvolvem uma longa polémica nos jornais a respeito de condições de trabalho oferecidas aos atores que, na verdade, indica uma luta pela acolhida do público, devotado

o modos de atuação e repertório populares, segundo Marzano (2008).

7. Ao mesmo tempo que o Ginásio Dramático busca em repertório português saídas para a manutenção de sua bilheteria, o Teatro de São Januário, com o ator e empresário Florindo à frente, torna-se o eleito da classe caixial, composta por “rapazes que trabalhavam no comércio da cidade, grande parte vinda de Portugal e vivendo na casa dos patrões”. O grupo se torna, então, a despeito das críticas ao seu comportamento abusado na plateia, o esteio de sustentação econômica desse teatro. Quando o São Januário fecha as portas, esse público preferencial segue o seu ator predileto, o cómico Vasquez, que se havia instalado no Fênix Dramática (Souza, 2004: 281).
8. Registros do Teatro São João e do Politeama, em Salvador, indicam que, de 1884 a 1912, estiveram em temporadas 18 companhias portuguesas, apresentando repertório dramático e musical (especialmente operetas) (Boccanera Júnior, Silio, 1913: 173-199).
9. Registros de turnês no Brasil encontram-se em relatos dos seguintes atores e empresários: Carlos Leal, Carlos Santos, Antônio Pinheiro Gallhardo e Costa, Chabi Pinheiro, Adelina Abranches, Eduardo Brazão, Thomaz Vieira, Lucinda Simões, Beatriz Costa,

Souza Bastos, que devem merecer cotejo com materiais documentais diversos para reconstituição do universo das viagens ao Brasil.

10. A situação seria regularizada com a intervenção de entidade de classe Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro (Tristão, 1919: 15) através de normas que tornaram inviáveis muitas turnês nos moldes antigos.
11. “Levávamos cenários de papel, já bastante velhos, e poucos adornos de cena. As portas também eram de papel. E nem sequer tínhamos reposteiros para as encobrir... José Louseiro, acostumado a ganhar muito dinheiro com nossa companhia, não se lembrou de que o Brasil progride de dia para dia. As peças, lá, são postas em cena com requintes de luxo e elegância” (Abranches, 1947: 398).
12. “Oscarito e o teatro de revista brasileiro”, *O Percevejo*, Ano 12, n.º 13, 2004, pp. 87-88.

NOTA FINAL

Uma versão mais longa deste trabalho foi apresentada no *workshop* Theatrical Trade Routes, realizado, em março de 2011, no Instituto de Teatro da Universidade de Munique, integrando o Projeto Global Theatre History, dirigido por Chirstopher Balme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANCHES, Adelina, *Memórias de Adelina Abranches Apresentadas por Aura Abranches*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1947.
- BOCCANERA JÚNIOR, Silio, *O Theatro na Bahia. Livro do centenário (1812-1812)*, Bahia, Oficina do Diário da Bahia, 1915.
- BRANDÃO, Tania, *Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria Della Costa*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.
- CASTRO, Zília Osório de, “Uma nova e grande Lusitânia”, in *Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias*, II série, vol. 26, 2009.
- “Do charisma do Atlântico ao sonho da Atlântida”, *Afinidades Atlânticas. Impasses, quimeras e confluências nas relações luso-brasileiras*, Rio de Janeiro, Quartet Editora e FAPERJ, 2009, pp. 82-83.
- CRUZ, Duarte Ivo, *O Essencial do Teatro Luso-Brasileiro*, Lisboa, INCM, 2004.
- FURTADO, Celso, *Formação Econômica do Brasil* (4.^a ed), São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- LOBO, Eulália Maria Lamayer, *Imigração Portuguesa no Brasil*, São Paulo, Hucitec; Lisboa, Instituto Camões, 2001.
- MARZANO, Andrea, *Cidade em Cena. O ator Vasquez, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*, Rio de Janeiro, Folha Seca; FAPERJ, 2008.
- MENDES, José Ramos, “O apogeu da imigração portuguesa para a América do Sul (1904-1914): diversidade socioeconômica e dilemas comparativos com Itália e Espanha”, in *Culturas Cruzadas em*

- Português: Redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séc. XIX e XX)*, coord. Cristina Montalvão Sarmento e Lúcia Maria Paschoal Guimarães, vol. I, *Instituições, Diplomatas, Intelectuais e Movimentos*, Coimbra, Almedina, 2010.
- PRADO, Décio de Almeida, *História Concisa do Teatro Brasileiro 1570-1908*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003, pp. 41 e 96.
- *De Anchieta a Alencar*, São Paulo, Perspectiva, 1993.
- *O Teatro Moderno Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- *João Caetano: O ator, o empresário, o repertório*, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- SANTIAGO, Silviano, *O Cosmopolitismo do Pobre*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004.
- SANTOS, Graça, *Le Spectacle dénaturé. Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, CNRS, 2002.
- SERRONI, J. C., *Teatros. Uma memória do espaço cênico no Brasil*, São Paulo, Senac, 2002.
- SOUZA, Maria Cristina Martins, *As Noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, Campinas, Ed. da UNICAMP, 2004.
- TRISTÃO, Casimiro, *Estudo sobre a Ida das Companhias Dramáticas ao Brasil*, Lisboa, Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, 1919.
- VENEZIANO, Neide, “Revistando o baú revisteiro”, *O Percevejo*, Ano 12, n.º 13, 2004.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil
2. Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 1898 A.
3. e 4. Imagem incluída na obra de Décio de Almeida Prado, *História Concisa do Teatro Brasileiro 1570-1908*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 41 e p. 96
5. FUNARTE/Centro de Documentação
6. Fotografia de autor desconhecido, sem data – Propriedade de Biblioteca/Arquivo TNDMMI
7. Imagem da capa da revista *Teatro em Movimento*, n.º 4, Setembro-Outubro, 1973
8. FUNARTE/Centro de Documentação
9. Museu Nacional do Teatro (Cota: MNT 168493)
10. Museu Nacional do Teatro (Cota: MNT 217237)
11. Museu Nacional do Teatro (Cota: MNT 214451)



A permanência da poesia nas relações luso-brasileiras

Monica Simas

É um *déjà-vu* apontar a velha cena inaugural que se efetuou, em 22 de abril de 1500, entre Cabral e os habitantes da Terra de Vera Cruz. O contato, que se deu apenas pela linguagem gestual e naquilo que foi a troca de um barrete vermelho, uma carapuça de linho e um sombreiro preto, da parte dos portugueses, por “um sombreiro de penas d’aves” e um colar grande de continhas brancas, miúdas, da parte dos indígenas da terra, tomaria a proporção de um daqueles mitos das origens, uma cena a se repetir insistentemente nos imaginários que se formaram acerca das relações entre Brasil e Portugal. A conhecida quadra, de Sophia de Mello Breyner Andresen, “Dos homens nus e negros contarei/ E de como não havendo já connosco/ Quem de seu falar algo entendesse/ Juntos dançámos p’ra nos entendermos”¹, glosa livre à carta de Pero Vaz de Caminha, impressa no seu emblemático livro *Navegações*, confirma que a *alethea* grega, como forma de expressar revelação e negação do esquecimento, significados que a autora aplica à palavra *descobrir*, reifica a noção de que a dimensão real e racional, mas também imaginária, “transforma a ideia do novo em produto novo”², para usar uma expressão do historiador Antonio Edmilson M. Rodrigues.

O vínculo com os seus sucessores, das novidades buscadas pelos atores das navegações, iria se fazer por processos de diferenciação constante entre migrações sucessivas, mestiçagens e hibridações culturais. Com aquela cena arquetípica, de um contato que é dificultado

pelo ruído do mar e que se dá através de objetos trocados, mas principalmente através de um jeito de corpo criativo, invés de se dar pelo uso da língua, e sujeito a todas as “falsas” compreensões, inaugura-se um entendimento em erro e errância que, muitas vezes, só pode ser medido fora dos discursos unívocos dos enquadramentos categoriais.

O distanciamento, a inexistência de correspondência entre os arquivos de saberes de um e de outro país acerca do *outro*, é tão visível que não faltam observadores a recitar os perigos dos imaginários criados, as devorações de irrealidades a que essas relações estão quotidianamente propensas. Em uma reunião de artigos, sob o sugestivo título *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*³, Eduardo Lourenço apontou para várias irrealidades subjacentes a estes contatos, numa espécie de ajuste de contas ou, talvez, necessária convocação de portugueses e brasileiros a enfrentar seus fantasmas e sublimações no século que se iria iniciar.

É visão deste crítico que o brasileiro comum só tem um pequeno conhecimento de Portugal ou aquilo que chama de “vaga reminiscência escolar”, evocadora do momento mítico da chegada de Cabral, já aludido. Segundo Lourenço, por um lado a busca de uma brasilidade acarretou numa estratégia, a “de se ir *esquecendo* do seu natural passado, de deslocar a sua atenção cultural para novas fontes de cultura (França, Inglaterra e, mais tarde, Estados Unidos)”⁴, num modo aparentemente paralelo ao de Portugal, durante o século XIX, pois este

2. Terceiro volume de *Delle Navigationi et Viaggi*, de Giovanni Battista Ramusio (1485-1557)

Do outro lado, Lourenço observa que “muito mais extraordinário é o discurso português sobre o Brasil”⁶. Existe um certo discurso “retórico e onírico”, como qualifica o crítico, que falseia uma relação familiar de irmandade a que, há muito, os brasileiros não prestam mais atenção. O discurso, ávido por encetar a imagem de uma comunidade luso-brasileira, que só pode ser a de uma mitologia construída do lado de lá do Atlântico, ou seja, a partir de Portugal, tenta reforçar uma implausível recíproca afetividade. A este quadro limiar, acrescenta-se a dispersão e a fragmentação das influências culturais vividas pela multiplicidade de expressões musicais, espetáculos, suplementos literários e toda ordem de comunicação, via *internet*, das sociedades contemporâneas.



Só a partir do reconhecimento do desequilíbrio interno desses discursos, ao qual portugueses e brasileiros estão mais ou menos habituados, com algumas concordâncias e outras muitas discordâncias, mas em meio a um consenso de que brasileiros e portugueses não se conhecem bem um ao outro, é que é possível falar de aproximações pelo rastro da literatura, mais especificamente, da poesia que é escrita no Brasil em suas relações com a cultura portuguesa, também pelo viés do ensino da literatura portuguesa que se dá neste *outro* lugar. Buscarei apontar para algumas vontades de novas formas de se relacionar e de se expressar de poetas contemporâneos, mesmo que esse “novo” implique atravessar as fantasmagorias herdadas. Afinal, uma grande parte das reflexões críticas de Eduardo Lourenço vem de imaginários evidenciados no seio da literatura.

Penso em algumas possibilidades subversivas de se interrogar, de desconstruir as mitologias tirando-lhes os véus e também se seria possível o surgimento de diálogos mais criativos. Talvez seja impróprio usar o mesmo termo deleuziano, “fazer gaguejar a língua”, que Rosa Martelo aplicou à geração de poetas portugueses de 1960 ao comentar o questionamento ético, social e político que enfrentaram, através da linguagem, para comentar algumas formas comunicantes que desestabilizam as homogeneidades das mitologias culturais. Se o termo não for apropriado, é, no mínimo, motivador para se pensar em um modo de expressão que seja “como erva” dentro das culturas, fazendo com que o pensamento mova conceitos em estado de estagnação.

Cito, por exemplo, e observo que é apenas um modo de ler, o discurso proferido pelo escritor valter hugo mãe, no ano passado, 2011, na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), no Brasil. No testemunho que apresentou, bastante noticiado e veiculado pelos meios de comunicação, aparecem algumas imagens que transportam a sua audiência imediatamente ao modo como o Brasil pode afetar um português, imagens essas que também estão circunscritas nos textos, já citados,



3. Eduardo Lourenço

de Eduardo Lourenço, como as das telenovelas, da música, de uma vizinhança feliz, sem faltar nem mesmo uma aura de ouro a recobrir o seu destino particular. A fala, para a qual remeto o leitor na sua forma íntegra, que começa “quando eu tinha 8 anos e veio morar para a casa ao lado da dos meus pais um casal de brasileiros com duas filhas moças. (...)” e termina com “(...) Sonhei sempre em vir ao Brasil e vim várias vezes, faltava vir como escritor, publicado e recebido. Pois aqui estou, a FLIP fez isso, não esquecerei nunca, sinto que fazem de mim um homem de ouro, agradeço a todos muito por isso”⁸ causou grande empatia no público brasileiro e, aparentemente, pode-se lê-la na chave de uma consagração, quero dizer, de um reforço às mitologias inventariadas por Eduardo Lourenço. De que maneira, pode-se, então, lê-la ou ouvi-la como aquele gaguejar dentro da cultura, ou seja, perceber alguma coisa *diferente*?

Verifico, primeiro, a simplicidade com que o testemunho é narrado, fruto de uma experiência real/imaginária viva, que quer efetivamente ser compartilhada. É interessante pensar no contraste desta linguagem com aquela eivada de experimentalismos que aparecem nos romances do autor e de modo bastante evidente na sua poesia, mas, como afirmou o escritor Jorge Luis Borges, em 1967-68, na Universidade de Harvard, não é o estilo ser simples ou elaborado que importa, “é o fato de que a poesia esteja viva ou morta”⁹, na prosa ou nos versos. Assim, leio nesta chave o testemunho como uma poesia viva, implícita, com a verve mágica posta em pequenas

situações quotidianas, “pequenas”, porém profundas, porque tratam do reconhecimento do eu perante seu grupo, da descoberta do sexo, dos mundos, do sentimento de amparo, todas reconhecíveis pelos seus interlocutores como experiências sinceras. Volto a Borges, que afirma: “Chegamos agora a outra questão, muito importante: a da convicção. Quando lemos um autor (e podemos estar pensando em verso, podemos estar pensando em prosa – tanto faz), é essencial que acreditemos nele. Ou melhor, que alcancemos aquela ‘voluntária suspensão da incredulidade’¹⁰ de que falava Coleridge.”¹¹ É a confiança, construída na ação comunicante, e digo *construção* não como palavra carregada de retórica persuasiva, mas plena de alteridade porque leva o interlocutor brasileiro a trocar de papel, ocupando o olhar português que é o do sujeito da fala, vendo-se, primeiro, em um espelho admirável, surpreendentemente, com poderes “divinos”, para depois perceber que isso acontece somente no imaginário do outro. Perceber-se como sonho do *outro* também significa perceber as causas imaginárias que fundam o comportamento do *outro*, que moldam a sua ação, a sua voz. É como se, ao se utilizar daquelas pequenas mitologias que envolvem o dia a dia, não estivesse o escritor a cumprir a sua exaltação, mas a realizar a árdua tarefa de desnudamento, despojando-se da sua efetiva carga simbólica para que ela deixe de ser um obstáculo, um problema oculto dentro da comunicação.

Uma das chaves para reverter aquilo que seria uma força mítica em uma situação “em menos”, o que seria um imaginário isolado em troca de uma experiência compartilhada, uma categorização abstrata em concretas e palpáveis emoções é, portanto, a confiança, mesmo que ela se dê através do reconhecimento dessa matéria sonhadora que nos forma, de um jeito ou de outro. Na verdade, o “jeito” faz a diferença porque é no caráter testemunhal com evidente desejo de mostrar o reconhecimento da importância do *outro* (brasileiro) na sua trajetória pessoal que se ancora uma ética a esta interpretação. O discurso não pode ser visto apenas

*“Perceber-se como sonho
do outro também significa
perceber as causas
imaginárias que fundam
o comportamento do outro,
que moldam a sua ação,
a sua voz.”*

naquilo que ele é de “representativo” dessas relações, mas deve ser olhado também a partir de seu caráter afirmativo e desejante; não é apenas o valor descritivo que está em jogo, mas a criação de um jeito de ser hóspede na casa *outra*. A condição de hóspede acaba por exprimir nossa alteridade e dualidade, tornando-nos responsáveis. Como afirmou Emmanuel Lévinas: “Nós não é o plural de eu. (...) Nós somos nós porque, ordenando identidade a identidade, somos desvinculados da totalidade e da história. Mas somos nós enquanto nos ordenamos para uma obra pela qual precisamente nos reconhecemos (...).”¹² Ao reconhecer-nos um com o outro, como acredita o filósofo, podemos favorecer a justiça que envolve as relações humanas no mundo. Acredito, portanto, que a vontade sincera de reconhecimento do *outro* seja um princípio importante para a construção de um real diálogo entre nós ou, pelo menos, de um diálogo mais justo.

A fala de valter hugo mãe também pôde ser compartilhada porque não despencou sobre uma plateia totalmente desinformada. Convidado, em 2008, a participar da 27.^a Feira do Livro, publicou uma antologia, com edição limitada para colecionadores, *mil e setenta e um poemas*, pela Thesaurus Editora. Em 2009, a Oficina Raquel também publicou uma antologia, com prefácio de minha autoria, dentro da coleção *Portugal, 0*, cuja edição, seleção e curadoria estão a cargo de Luis Maffei. O objetivo da coleção, que, além desta antologia, publicou outras de nomes como Manuel de Freitas, Rui Pires Cabral e Luís Quintais, todos nomes que estrearam no final do século XX e entraram no XXI com produções constantes, é o de dar a conhecer ao público brasileiro a mais recente das poesias portuguesas. A sua prosa, claro, desde o prêmio José Saramago que recebeu, em 2007, atribuído ao seu segundo romance, *o remorso de baltasar serapião*, também tem sido publicada com êxito no Brasil. O que quero reforçar é o fato de a apresentação do escritor na FLIP ter se dado em terreno já cultivado, de existirem, portanto, algumas condições de receção que são fruto

de um trabalho de base nem sempre tão óbvio quanto o que pode parecer e que envolvem também o ensino da poesia portuguesa no Brasil, assunto que comentarei mais adiante. Antes, é importante prestar atenção, ainda, a modos sensíveis de promoção do reconhecimento de laços entre as culturas brasileira e portuguesa.

Uma função bastante criativa desse reconhecimento aparece de uma forma alargada na expressão “eu próprio o outro”¹³, utilizada pelo poeta Fernando Paixão. Emigrado para o Brasil com seis anos de idade, inserido no contexto educacional e cultural brasileiro e tendo publicado seu primeiro livro, *Rosa dos Tempos*, em 1980, ou seja, num momento já de redemocratização dos dois países, a sua poesia, apesar de ter sido impulsionada por um vasto repertório da literatura brasileira, foi buscar na poesia portuguesa uma aproximação com a sua origem, o seu “aconchego”, o que acabou determinando uma nova maneira de lidar com a dialética entre o particular e o universal. Além deste primeiro livro, hoje renegado, publicou *Fogo dos Rios*, pela editora Brasiliense, em 1989; *25 Azulejos*, pela Iluminuras, em 1994; *Poeira*, pela Editora 34, em 2001; *A Parte da Tarde*, pela Ateliê Editorial, em 2005; mais um livro de poesia infantil, um livro didático sobre poesia e poemas em várias revistas.

O poeta faz uma breve exposição da importância da poesia portuguesa no seu aprendizado em texto com o poético título “Das asas do eterno às mãos do azulejista”: “(...) No âmbito pessoal, essa trajetória me deixou marcas de um olhar aberto para a emoção como forma de extrair uma linguagem do real. O intelecto, para mim, configura a segunda dimensão dessa matéria original. Por pensar (ou sentir) assim é que trilhei com maior naturalidade o lirismo aberto e multifacetado da poesia portuguesa das últimas décadas. Herberto Helder, António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, e outros contemporâneos irradiados do núcleo de *Orpheu* constituído por Pessoa/Sá-Carneiro, estimularam em mim uma poética expansiva, que cumpria também o papel de retorno ao meu lugar de origem.”¹⁴ Para



4. valter hugo mãe, Festa Literária Internacional de Paraty, 2011

“À poesia, como
espaço de origens que
é, torna-se possível
insistir na vigência
de um novo signo:
eu-próprio o outro.”

Fernando Paixão, de *Orpheu* para cá, o horizonte poético português poderia servir a uma libertação das trincheiras ideológicas, instigando a percepção de novas maneiras de relacionar o particular e o universal ao mobilizar um novo signo: “O que se faz necessário então é despolarizarmos os termos, colocando em sentido comum a mobilização do olhar. Cabe a nós compartilhá-la. Enquanto culturas lançadas na História, já não faz mais sentido repetir as conhecidas dicotomias que durante a Colônia identificavam uma relação senhor-escravo, ou que na pós-independência se viu transformada num antagonismo à maneira de Caliban e Próspero. Contra a inércia da repetição, mobilizemos a esperança. À poesia, como espaço de origens que é, torna-se possível insistir na vigência de um novo signo: eu-próprio o outro.”¹⁵

A expressão pode ser evocada, no caso de Fernando Paixão, através de várias referências exteriores que habitam a sua poesia, como evidente sintoma das condições da emigração. Em *Poeira*, por exemplo, está Beselga, a paisagem portuguesa da sua infância; está também o “vento seco e severino” de João Cabral de Melo Neto, uma referência explícita à Clarice Lispector e um reaproveitamento das pedras de Carlos Drummond de Andrade. No entanto, a expressão revela-se instauradora de algo “novo” quando atrelada aos acontecimentos interiores da sua poesia. A poesia de Fernando Paixão realiza um conjunto complexo de associações que corresponde a um processo contínuo de reflexão, de descobrimento interior a partir de reverberações exteriores e com uma emoção muito própria, formada por aquele tom ou aquela nota que soa o rumor da lírica *outra própria* e sobre a qual já tive oportunidade de comentar mais detidamente em outro texto¹⁶. Apesar do entusiasmo com que alguns críticos brasileiros importantes têm recebido a sua obra, como Benedito Nunes, Antonio Fernando De Franceschi ou Jorge Wanderley, já falecido, a distinção desse movimento de desterritorialização e reterritorialização da linguagem tem passado quase

despercebido. Enquanto chamam muito a atenção vários dualismos e antíteses nas relações luso-brasileiras, curiosamente, o trabalho de tornar essas relações mais significativas do ponto de vista da constituição da subjetividade não é suposto ser observado. Parece que a crítica toma diversas antíteses numa mesma mão, de direção única, sem se dar conta de que as relações luso-brasileiras não são o que são “naturalmente, mas são como são porque as práticas sociais justificam determinadas interpretações acomodadas em suposições atreladas a antigos preconceitos. Observo que nunca foi feito um inventário substancial acerca das influências da lírica portuguesa em autores da poesia brasileira, pelo menos, não de forma sistemática e extensiva. Parece-me que seria de extremo interesse que houvesse um projeto de dupla antologia em que a poesia fosse lida a partir da marcada influência que a lírica portuguesa exerceu na poesia brasileira e vice-versa. Se esse inventário fosse feito deveras, seria possível talvez o surgimento de uma noção mais visível e diferenciada do eterno sortilégio da ausência ou da sua precariedade dessas mesmas relações luso-brasileiras.

O modo muito próprio de Fernando Paixão escrever poesia afirma-se também a partir de uma leitura mais especializada, de uma forma mais concentrada dirigida à poesia portuguesa, realizada durante os anos que cursou o Mestrado com trabalho final sobre Mário de Sá-Carneiro e continuada no Doutorado com tese final acerca do *poema em prosa*. Nos espaços de um “não laço” das relações luso-brasileiras, o ensino da literatura portuguesa no Brasil vem confirmando a sua exceção. O próprio Eduardo Lourenço, nos textos anteriormente citados, em meio às rasuras apontadas dessas relações, observa que este ensino constitui uma ação constante de recepção significativa entre nós, ao mesmo tempo que aponta para o fato de a literatura portuguesa não ter sido tão popular no Brasil, com algumas exceções, como a brasileira foi em Portugal, através de Jorge Amado ou Clarice Lispector, por exemplo.

A existência de uma circulação de autores populares pode ser uma base capaz de servir aos reconhecimentos de ambos os países, mas insisto no fato de que a experiência de leitura só pode ser qualificada pelo contexto mais largo da educação e a partir de ações afirmativas que envolvem o conhecimento de sensibilidades em um nível de ultrapassagem de rótulos e de superfícies. Até certo ponto, é com estranheza que o ensino da literatura portuguesa no Brasil tenda a uma permanência, ainda mais, o da poesia. Além de ter que lidar com todos os falsos ou impertinentes imaginários luso-brasileiros já referidos, o contexto mais geral do Brasil está permeado de idiossincrasias que tornam essa ação mais *resistente*. O Brasil, apesar da sua pujança econômica, entrou no século XXI com um dos piores índices educacionais da América Latina; apesar da diminuição expressiva da sua pobreza, está prestes a alcançar uma posição bem definida entre as sociedades mais desiguais do mundo e, apesar do aumento significativo de cursos de Pós-Graduação em diversas regiões do país, mostra que o hábito de leitura é ainda bastante precário. Soma-se às idiossincrasias de um país “crescentista” o fato de o currículo escolar fundamental e médio, com exceção de escolas isoladas em regiões metropolitanas, não ensinarem de uma forma consistente a literatura portuguesa. A maioria absoluta dos alunos que entram nos cursos de Letras do Brasil não conhece nada da literatura portuguesa, ou tem apenas noções rudimentares, ou, ainda, conhece somente obras que poderiam ser contadas nos dedos das mãos. Nos cursos de Letras, curiosamente, enquanto os cursos de línguas e culturas modernas estrangeiras, como os de Italiano, Espanhol, Francês, Inglês ou Alemão, terão em sua grade curricular cursos voltados especificamente para as suas culturas e/ou histórias, os de Literatura Portuguesa não contarão com os mesmos apoios. O aluno interessado será um autodidata ou terá que buscar aprender sobre a cultura ibérica em departamentos da História, se lá os encontrar. Atualmente, no Brasil, não existe nem mesmo



5. Fernando Paixão

uma livraria moderna especializada em livros da cultura portuguesa com espaço para debates e/ou apresentação de atividades culturais como os que existem de outras culturas. Sabe-se que o espaço de livrarias não serve apenas ao comércio de livros, mas também funciona, contemporaneamente, como espaço de encontro e de diálogos fundamentais à circulação de informações. Apesar de todos esses fatores, no Brasil existe esta tradição do ensino e da crítica bastante contrária a todas as dificuldades, reconhecida e valorizada em Portugal. Só na poesia e com a certeza de deixar vários nomes ocultos, destaco apenas as trajetórias mais constantes de Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ) sobre a poesia de Fíamo Hasse Paes Brandão e a *Poesia 61*; os de Gilda Santos (UFRJ) sobre Jorge de Sena; os de Ida Alves (UFF) sobre Carlos de Oliveira e Nuno Júdice; os de Paulo Franchetti (UNICAMP) sobre Camilo Pessanha; os de Maria Helena Garcez (USP) sobre António Nobre e Fernando Pessoa;



6. Capa da obra *38 Círculos*, de Luis Maffei

os de Lênia Márcia Mongelli (USP) sobre a lírica galego-portuguesa, além dos muito conhecidos estudos seminais de Cleonice Berardinelli (UFRJ e PUC-RJ) acerca de Camões, Gil Vicente e Fernando Pessoa.

Na constatação do quadro considerado em suas dificuldades, surgiram, no período deste novo século, algumas circunstâncias favoráveis a um conhecimento cada vez mais sério sobre a poesia recente, que é feita em Portugal, por parte dos brasileiros. Entre elas, estão a própria facilidade de acesso a informação de que as novas tecnologias dispõem, o crescente intercâmbio de professores e estudantes universitários, e os prêmios oferecidos pelos institutos governamentais e da iniciativa privada que favorecem a circulação de autores comuns entre os dois países.

As novas gerações de interlocutores, desapegadas ou despidas já daquela ideia mítica de comunidade mas também curiosa da cultura *outra*, principalmente, com relação ao modo como este *outro* lida com o seu tempo presente, encontram mais oportunidades para realizar o movimento de “ir e vir” e de diálogo tão necessários. Os frutos dessa nova situação se revelam, primeiro, na continuidade do ensino/aprendizagem da poesia portuguesa, que podem ser apreciados, por exemplo, nas leituras acerca da poesia portuguesa contemporânea, realizadas por uma nova geração de leitores brasileiros, reunidos em *Poetas Que Interessam Mais*¹⁷, sob a organização de Ida Alves e Luis Maffei; depois, no trabalho de uma novíssima geração de poetas brasileiros, estudantes da literatura portuguesa, que acrescentam ao seu trabalho individual aquela certa inflexão da lírica portuguesa, os seus “eus próprios outros”, na expressão de Fernando Paixão. Se, na poesia deste, ainda é a emigração a acender o desejo de uma aproximação, agora é mesmo a curiosidade por essa cultura vista como “estranhamente” próxima, fora das tiranias de uma afetividade imposta, que parece mover esta novíssima geração. Nomes como Camilla do Valle, Virgínia Boechat, Roberta Ferraz ou Érica Zingano¹⁸,

entre vários, outros são muito recentes, com apenas um, dois ou três livros publicados, mas que enlaçam os domínios do estudo formal da literatura portuguesa com a criação poética. Claro está que o repertório da literatura portuguesa será uma, apenas uma fonte entre várias outras referências culturais, mas estará prestigiada nesses corpos de escritas. A proximidade temporal e também espacial, pois os nomes citados atravessam o meu espaço pessoal de trabalho, dificultam ou mesmo impedem uma visada analítica imparcial, mas não é interesse meu, neste texto, abordar analiticamente essas poesias nem tecer proféticas possibilidades de estes nomes tornarem-se “valerosos” ou não na recepção crítica forjadora de um novo cânone da poesia brasileira, e sim apontar para novas formas de interlocução em que aquela sensibilidade da qual Fernando Paixão fala, hábil na construção de uma nova intersubjetividade, parece entrar em ação.

Dentre os novíssimos nomes que se arriscam na arte da poesia, em meio ao estreito nó que une o ensino, a crítica e a criação, volto-me para o nome de Luis Maffei, já citado anteriormente como curador da coleção *Portugal, 0*, da Oficina Raquel. O poeta, ensaísta e professor de Literatura Portuguesa, com três livros de poemas publicados, *A*, em 2006, *Telefunken*, em 2008, *38 Círculos*, em 2010, e um livro de prosa, *Contos da Colina – 11 ídolos do Vasco e sua imensa torcida bem feliz*, lançado agora no início de 2012, vem efetuando um rico diálogo com a poesia portuguesa atual.

Em “Os poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível”¹⁹ e em “Agora a dizer agora um esboço contemporâneo”²⁰, o ensaísta debruça-se sobre os poetas da coletânea *Poetas sem Qualidades*, organizada por Manuel de Freitas. O título, que vem referir “um tempo sem qualidades” e as novas necessidades a serem convocadas pelos poetas, é, aos olhos de Maffei, sentido como um forte pacto com o mundo e suas “arestas”. E, apesar de essa poesia querer se despir da ambição das qualidades, muito invocada pelos poetas dos anos de 1960 e 1970, querendo-se “desencantada”,

*“Se a poesia
resiste, com ou
sem vulgaridade,
deve-se bastante
a uma constante
denegação.”*

observa Maffei que existem presenças literárias nestas confissões de “insuficiência” que vão reunindo alguns pequenos milagres de verticalidade poética, convocando certas dicções mágicas e realocando referências do passado fortes simbolicamente na plausibilidade dos dias contemporâneos, o que não deixa de ser uma partilha com a tradição. Essa partilha passa, e como poderia ser diferente (?), pela derrota, aparentemente íntima e particular, mas que revela, no fundo, a derrota do ser humano. María Zambrano afirmou: “Escreve-se para reconquistar a derrota sofrida sempre que falámos longamente.”²¹ Em um trecho um pouco anterior, a filósofa esclarece: “Pela palavra tornamo-nos livres, livres do momento, da circunstância assediante e instantânea. Mas a palavra não nos recolhe, nem, portanto, nos cria e, pelo contrário, o muito uso que dela fazemos produz sempre uma desagregação; vencemos pela palavra o momento e depois somos vencidos por ele, pela sucessão dos momentos que vão levando consigo o nosso ataque sem nos deixar responder. É uma contínua vitória que, por fim, se converte em derrota”²². É para dar conta desta derrota da fala e, talvez, possamos referir a esta pluralidade de falas dos nossos dias, o caos das vozes, portanto, que se escreve, mesmo que a retenção da escrita seja um ataque momentâneo ainda será a de um “defender a solidão”, tal como nos ensina a filósofa.

Se a poesia resiste, com ou sem vulgaridade, deve-se bastante a uma constante denegação. Será Luis Maffei, no seu terceiro livro de poesia, *38 Círculos*, a evidenciar pequenos infernos, aparentemente bastante reconhecíveis do leitor, que são aqueles de ser torcedor de um time de futebol rebaixado, tentando se erguer no Campeonato Brasileiro, o Vasco da Gama. Digo “aparentemente” porque, sendo o futebol uma daquelas imagens mais universais do Brasil junto ao Carnaval, não será este conjunto de poemas representações dos 38 jogos ocorridos no campeonato. A realidade dos poemas situa-se na poesia, nas renúncias que a linguagem implica, nos imaginários ativos da teia de metáforas

em que seletivamente se movimenta. O diálogo com o futebol está presente desde o primeiro livro do poeta, mas esse diálogo impressiona por sua estranheza na conquista de uma dupla autonomia das linhas do tempo da poesia e do futebol. Prepara-se quem escreve os versos, introduzindo o leitor: “Eu que nunca atravessei o/ inferno/ no lugar do sorriso ponho/ uma nuvem, armas brancas e particulares compreensões de/ como as/ coisas podem ser simples/ podem/ entende Sebastião/ ser de frente à arquibancada simples/ o gesto simples/ o homem simples que talvez ao inferno eleja a/ sepultura./ Não eu (...)”²³ Com tantas convocações, pronuncia-se um grito de guerra característico dos inícios das partidas esportivas, mas também na dupla partida para uma guerra antiga e perdida, com a morte a vencer tudo, sombra de pesadelos, que no tempo do agora é o de ver naufragar o seu time, mas mais do que isso é o pesadelo da repetição que deve ser negada, “eleger a sepultura” não, recusa o poeta. Recusa a própria referência trazida, despida da sua plenitude mas escalada como signo na poesia. Ao convocar o jogador histórico, um tanto azarão, um tanto aventureiro e desmedido, para deixá-lo no banco, pode-se seguir adiante e, assim, jogo a jogo, em cada poema fazer surgir justas e lúdicas convocações plurais.

A leitura curta e pontual não dará conta do universo de intersubjetividades envolvidas nessa poesia, mas identifica aquele “ir e vir” pelo Atlântico, em meio ao barulho incessante de ondas que, desde aquela cena original comentada no início deste caminho, formam obstáculos ao nosso entendimento. Em meio a tanto barulho, no nosso mundo cheio de excessos e de carências, existem outras sonoridades a percorrer os espaços. Esses outros sons, outras imagens, também outros “eus próprios outros”, vão dando um pequeno toque de *sfumatto* ao mapa literário do final do século passado e do novo século, com a sua forma muito própria de borrar os contornos predefinidos dos diálogos que se fazem entre nós.

NOTAS DE RODAPÉ

1. ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Navegações*, Lisboa, Editorial Caminho, 1996, p. 27.
2. RODRIGUES, Antonio E. M., “O ato de descobrir ou a fundação de um ‘novo mundo’”, in RODRIGUES, Antonio Edmilson M. Rodrigues e FALCON, Francisco José Calazans, *Tempos Modernos: Ensaio de história cultural*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, pp. 187-188.
3. LOURENÇO, Eduardo, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999.
4. LOURENÇO, Eduardo, *obra citada*, p. 139.
5. LOURENÇO, Eduardo, *obra citada*, p. 139.
6. LOURENÇO, Eduardo, *obra citada*, p. 147.
7. DEULEUZE, Gilles, *Crítica e Clínica*, trad. Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Edições Séclo XXI, 2000, p. 151, citado em MARTELO, Rosa Maria, *Vidro do Mesmo Vidro*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 14.
8. O discurso encontra-se na página oficial do evento, citado de: <http://www.flip.org.br/noticias.php?id=668>
9. BORGES, Jorge Luis, *Esse Ofício do Verso*, org. Calin-Andrei Mihailescu, trad. José Marcos Macedo, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 95.
10. COLERIDGE, Samuel Taylor, *Bibliographia Literaria*, capítulo 14, citado em BORGES, Jorge Luis, *Esse Ofício do Verso*, org. Calin-Andrei Mihailescu, trad. José Marcos Macedo, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 98.
11. BORGES, Jorge Luis, *obra citada*, pp. 97-98.
12. LÉVINAS, Emmanuel, *Entre Nós*, trad. Pergentino Stefano Pivatto, Evaldo Antônio Kuiva, José Nedel, Luiz Pedro Wagner, Marcelo Luiz Pelizolli, Petrópolis, ed. Vozes, 2004, p. 62.
13. PAIXÃO, Fernando, “Diálogo poético Brasil-Portugal: o outro eu-próprio”, in *A Palavra Poética na América Latina*, São Paulo, Memorial da América Latina, 1991.
14. PAIXÃO, Fernando, “Das asas ao eterno às mãos do azulejista”, in MASSI, Augusto (org.), *Poesia*, Porto Alegre, Artes e Ofícios e São Paulo, SMC, 1991, p. 149.
15. PAIXÃO, Fernando, “Diálogo poético Brasil-Portugal: o outro eu-próprio”, in *obra citada*, p. 95.
16. SIMAS, Mónica, “Apenas uma notícia de viagem: relações luso-brasileiras na poesia de Fernando Paixão”, in Flavia Maria Corradin e Lilian Jacoto (org.), *Literatura Portuguesa Ontem, Hoje*, 1.ª ed., São Paulo, Paulistana, 2008, pp. 203-217.
17. ALVES, Ida e MAFFEI, Luis (org.), *Poetas Que Interessam Mais: Leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*, FAPERJ, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011.
18. Refiro as seguintes obras: VALLE, Camila, *Mecânica da Distração: Os aprisântempos*, Rio de Janeiro, design [casa 8], 2005; BOECHAT, Virgínia, *Prelúdio para Arco e Flecha*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2008; FERRAZ, Roberta, *Lacrimatórios, Enócoas*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2009; ZÍNGANO, Érica, HUBER, Renata e FERRAZ, Roberta, *Fio, Fenda, Falésia*, ProAc e Governo do Estado de São Paulo, 2010.
19. MAFFEI, Luis, “Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível”, in *Textura – Revista de Letras e História*, n.º 14, Canoas, Editora, ULBRA, 2006, pp. 5-14.
20. MAFFEI, Luis, “Agora a dizer agora, um esboço contemporâneo”, in ALVES, Ida e MAFFEI, Luis, *Poetas Que Interessam mais. Leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011, pp. 381-396.
21. ZAMBRANO, María, *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, introd. e trad. José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 37.
22. ZAMBRANO, María, *obra citada*, p. 37.
23. MAFFEI, Luis, *38 Círculos*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2010, p. 11.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

1. Fotografia a cores, 125 x 198 cm. Cortesia João Tabarra, Blackmaria Prod. Audiovisuais, Galeria Graça Brandão
2. In Venetia: nela stamperia de’Giunti, 1565 (Fonte: PT- BN NCB: 744093)
3. © Luísa Ferreira
4. © Walter Craveiro / FLIP divulgação
5. © Maira Mesquita
6. Cortesia do autor



Pas d'Action, de João Onofre, 2002

vídeo, cor, som, 4'16"

Coleção do Artista

Cortesia Cristina Guerra Contemporary Art



Daniel Tércio

Estudou Filosofia (UL), Artes Plásticas (ESBAL) e História da Arte (UNL). Foi bolseiro do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1997, concluiu o Doutoramento em Motricidade Humana-Dança na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa. Para além de numerosos artigos publicados em Portugal e no estrangeiro, é autor de obras de ficção e tem participado em projetos performativos e de formação artística, numa perspetiva transdisciplinar. É autor do estudo *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo* (Inapa, 1998) e organizador das obras *TeDance. Perspectivas sobre dança em expansão tecnológica* (FMH-UTL, 2009) e *Dançar para a República* (Caminho, 2010).

Enquanto crítico, escreveu para o jornal *Público* e para o semanário *Expresso* e, atualmente, colabora regularmente no *Jornal de Letras*.

É Professor Associado na FMH-UTL e membro do respetivo Conselho Científico. É também investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, cuja direção integra.

Delfim Sardo

Nasceu em Aveiro, em 1962.

É Professor no Colégio das Artes e na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Foi consultor da Fundação Calouste Gulbenkian e Diretor do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém.

Foi Comissário da Representação Portuguesa à Bienal de Veneza de 1999 e da Representação Portuguesa à Bienal de Veneza (Arquitetura) 2010.

Foi Comissário Geral da Trienal de Arquitetura de Lisboa 2010.

É autor de várias obras, entre as quais: *Luxury Bound, a fotografia de Jorge Molder* (Assírio & Alvim, 1999); *Helena Almeida – Pés no chão, cabeça no céu* (Bial, 2004); *Pintura Redux* (Serralves/Público, 2007); e *A Visão em Apeia* (Babel/Athena), 2011.

Jorge Figueira

É licenciado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1992) e Doutoramento em Arquitetura, especialidade Teoria e História, pela Universidade de Coimbra (2009); Director e Professor Auxiliar do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Integra o corpo docente dos Programas de Doutoramento *Patrimónios de Influência Portuguesa*, CES/IIIUC, e *Cultura Arquitetónica e Urbana*, Departamento de Arquitetura/FCTUC; Professor Convidado no Programa de Doutoramento em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto; coordenador do Mestrado de Crítica de Arte e Arquitetura, Colégio das Artes, Universidade de

Coimbra; investigador do Centro de Estudos Sociais, Laboratório Associado. Foi Professor Convidado no Curso de Arquitetura da Universidade do Minho, entre 2001 e 2003.

É coordenador editorial do serviço de Edições eIdIarq do Departamento de Arquitetura, FCTUC; orientador de Dissertações de Mestrado e de Doutoramento; coordenador em Portugal, pela Universidade de Coimbra, da Red PHI Património Ibero-Americano. Integrou a Comissão Científica da exposição “Des-continuidade. Arquitetura Contemporânea do Norte de Portugal”, Centro Fecomercio de Eventos, São Paulo, Brasil, em 2005. Foi cocomissário da representação oficial portuguesa na Bienal de São Paulo, Brasil, em 2007, e comissário da exposição “Álvaro Siza. Modern Redux”, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil, em 2008. Em 2009, integrou a representação nacional portuguesa na 8.ª Bienal de Arquitetura de São Paulo, no âmbito do projeto “Cinco Áfricas. Cinco Escolas”.

Como coeditor, publicou: *Europa, Arquitetura Portuguesa em Emissão*, catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 7.ª Bienal de Arquitetura de São Paulo (Ministério da Cultura, Direção-Geral das Artes, 2007); *Des-continuidade. Arquitetura contemporânea do Norte de Portugal*, catálogo da Exposição (Civilização Editora, 2005); *Porto 1901-2001, Guia de Arquitetura Moderna*, 2001 (Civilização, Ordem dos Arquitectos – SRN), 2001. Como editor, publicou: *Álvaro Siza. Modern Redux* (Berlim, Hatje Cantz, 2008); *SMS:sos. A nova visualidade de Coimbra* (concepção e coordenação) (Coimbra 2003/Edições ASA, 2003).

Como autor, publicou: *Escola do Porto: Um mapa crítico* (eIdIarq, DAFCTUC, 2002); *Agora que Está Tudo a Mudar – Arquitetura em Portugal* (Caleidoscópio, 2005); *A Noite em Arquitetura* (Relógio D'Água, 2007); *O Arquitecto Azul* (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010); *Macau 2011* (Circo de Ideias, 2011); *Reescrever o Pós-Moderno* (Dafne, 2011).

É colaborador do jornal *Público* na área de crítica de arquitetura e tem artigos publicados, em diversos países, em revistas especializadas. Tem obra de arquitetura construída e publicada, onde se destaca o *Campus Universitário de Angra do Heroísmo*, Terceira, Açores.

Maria Helena Werneck

É professora dos cursos de Letras e de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, e Pesquisadora do CNPq. Com Maria João Brilhante, coordenou o Projeto de Cooperação Internacional CAPES-FCT (UNIRIO-USP-Universidade de Lisboa) e organizou o livro *Texto e Imagem. Estudos de teatro* (Rio de Janeiro, Ed. 7 Letras, 2009).

É autora de *O Homem Encadernado*. A escrita das biografias de Machado de Assis (2.ª ed., Ed. UERJ, 2008) e de ensaios, entre os quais: “Espaço Teatral. A literatura e as imagens em cena” (*Espécies de Espaço. Territorialidades, literatura e mídia* (Ed. UFMG, 2008); “Realismo e palavra brutal: Harold Pinter no Brasil”, *Sinais de Cena* (Lisboa, APCT; CET-Universidade de Lisboa, junho de 2008); “Depois da Barca, cenas de outros infernos nas dramaturgias

de Oduvaldo Vianna Filho e José Cardoso Pires”, Revista *Semear*, n.º 8 (Rio de Janeiro, Cátedra P.º António Vieira de Estudos Portugueses, 2003).

Maria João Brilhante

É professora da licenciatura em Estudos Artísticos-Artes do Espetáculo e do Programa em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigadora do Centro de Estudos de Teatro da mesma Universidade.

Com Maria Helena Werneck, coordenou o Projeto de Cooperação Internacional CAPES-FCT (UNIRIO-USP-Universidade de Lisboa) e organizou o livro *Texto e Imagem. Estudos de teatro* (Rio de Janeiro, Ed. 7 Letras, 2009).

Algumas das suas publicações são: “Teatro e literatura: entre prefiguração e rasto (a propósito de *Nunca Nada de Ninguém* de Luísa Costa Gomes”, *Literatura Portuguesa. História, memória e perspectivas*, org. de Aparecida de Fátima Bueno, Annie Gisele Fernandes, Hélder Garmes e Paulo Motta Oliveira (São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2007); “Calderón de la Barca e a cena barroca: a propósito de *La Fiera, el Rayo y la Piedra*”, *Estudos para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires e Maria Vitalina Leal de Matos*, org. de Isabel Almeida, Isabel Rocheta e Teresa Amado (Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007); “*L'Espace furieux* de Novarina ou a Palavra em Cena”, *O Jogo no Jogo. Divertimento, experimentalismo, problematização do literário*, coord. de Ana Alexandra Seabra de Carvalho (Lisboa, Roma Editora, 2008).

Mirian Nogueira Tavares

Nasceu em Crato, Brasil, e reside em Faro desde Outubro de 2002. É Professora Associada da Universidade do Algarve.

Com formação académica em Ciências da Comunicação, Semiótica e Estudos Culturais (doutorou-se em Comunicação e Cultura Contemporâneas na Universidade Federal da Bahia), tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica em domínios relacionados com o Cinema, a Literatura e outras Artes, bem como nas áreas de estética fílmica e artística.

Como professora da Universidade do Algarve, participou na elaboração do projeto de licenciatura em Artes Visuais, dirigindo, presentemente, o mestrado em Comunicação, Cultura e Artes e a licenciatura em Artes Visuais. É coordenadora do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação), financiado pela FCT.

Foi assessora do Secretário de Estado da Cultura do Estado de Sergipe, no Brasil, onde coordenou diversas atividades culturais.

Entre outras colaborações internacionais, destacam-se as funções exercidas como Professora Convidada da Universidad Europea de Madrid, onde assegurou ciclos de conferências na área das relações entre as vanguardas históricas e o cinema. Na Universidad Complutense de Madrid, lecionou alguns seminários sobre Literatura e Cinema. Participa ainda numa plataforma digital de produção e divulgação de documentários científicos e culturais num projeto internacional, sediado nesta instituição universitária espanhola. Comissariou também, em Barcelona, uma

mostra de cinema para o ciclo “Cinema a la Pedrera”, da Fundação Caixa Catalunya, fundação na qual participou, ainda, em actividades educativas durante a Exposição da obra de Malevich, falando da relação deste artista com o cinema.

Da sua obra publicada, destacam-se a coordenação de um livro sobre Literatura e Cinema, *É Perigoso Debruçar-se para Dentro* (2007); alguns ensaios publicados em livros e revistas nacionais e internacionais, como: *Revista ARS* – “Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias”; *Revista Intermédias* – “Surrealismo: A Revolução pela Arte”; *Revista Faces de Eva* – “A Doce Vida: do eterno feminino na obra de Federico Fellini”; *Revista Graphos* – “Da poesia de Buñuel ao cinema de García Lorca”. Professora Associada. Directora da Licenciatura em Artes Visuais, Departamento de Línguas, Comunicação e Artes, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais Universidade do Algarve.

Monica Simas

É professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP), colaboradora do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (Portugal) e sócia do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Fez a sua Graduação (Licenciaturas Português-Ingês e literaturas), Mestrado (Literatura Portuguesa) e Doutorado (Literatura Portuguesa) na PUC-Rio, universidade em que lecionou até 2003. Atualmente, no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos (DLCV) da FFLCH - USP, ministra aulas na Graduação e na Pós-Graduação, além de coordenar o grupo de pesquisa Pt. Oriente: literaturas, línguas e culturas.

Da sua produção bibliográfica, destacam-se:

Margens do Destino: Macau e a literatura em língua portuguesa (YENDIS, 2007); *Dor e Desejo*, organizado com as professoras Paola Poma e Marlise Vaz Bridi (editora Paulistânia, 2010).

Publicou ainda inúmeros textos sobre a poesia portuguesa contemporânea, entre os quais:

“A matéria simples da forma breve”, *in* Ida Alves, Luis Maffei (org.), *Poetas que Interessam Mais* (1.ª ed., Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2011, v. 1, pp. 181-194); “Recompensada e revulsionada com a poesia de Luiza Neto Jorge”, *in* Ida Alves (org.), *Um Corpo Inenarrável e Outras Vozes* (Niterói, Editora da UFF, 2010, v. 1, pp. 107-113; “Rasuras de fronteiras na poesia portuguesa – Macau”, *in* Annie Gisele Fernandes, Francisco Maciel da Silveira (org.), *A Literatura Portuguesa: Visões e revisões* (1.ª ed., Cotia, Ateliê Editorial, 2009, v. 1, pp. 137-147); “Apenas uma notícia de viagem: relações luso-brasileiras na poesia de Fernando Paixão”, *in* Flavia Maria Corradin, Lilian Jacoto (org.), *Literatura Portuguesa Ontem, Hoje* (1.ª ed., São Paulo, Paulistana, 2008, pp. 203-217.

Pedro Faria de Almeida

Nasceu no Porto em 1982. Começou por estudar piano e dedicou-se, mais tarde, ao estudo da composição, primeiro na Escola Profissional de Música de Espinho e, depois, na Universidade de Aveiro, onde, em 2005, obteve a licenciatura em Ensino de Música (Composição). Na mesma instituição, realiza pesquisa para tese de doutoramento em Etnomusicologia, dedicada à influência da música popular brasileira na obra de cantautores portugueses. Como músico

(pianista, compositor e cantor), tem-se apresentado no âmbito de projetos ligados ao jazz e, sobretudo, à Bossa Nova e à canção popular.

Sérgio Godinho

Cantor, compositor, escritor, ator (de teatro e cinema), é, para citar uma das suas canções clássicas, o verdadeiro “homem dos sete instrumentos”.

A sua carreira artística iniciou-se há 40 anos, simbolicamente marcada pela publicação do seu primeiro disco, *Os Sobreviventes*. Porém, diferentes publicações podem ser consideradas como decisivas para a definição da sua carreira artística e criativa. Aqui se incluem *Pano Cru* (1978, Orfeu), *Domingo no Mundo* (1997, EMI) e, recentemente, *Mútuo Consentimento* (2011, Universal). A dedicação a projetos para crianças está expressa em iniciativas de enorme relevo nacional como *Os Amigos do Gaspar, Eu, Tu, Ele, Nós, Vós, Eles, A Caixa e O Pequeno Livro dos Medos*.

Editou ainda o livro de poemas *O Sangue por um Fio* e tem colaborações variadíssimas, musicais e literárias.

Susana Sardo

É professora na Universidade de Aveiro e doutorada em Etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Desde 1987, tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa, num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal, onde tem, igualmente, desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e, mais recentemente, sobre música e pós-ditadura. É diretora, na Universidade de Aveiro, do pólo do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, e do Centro de Estudos de Jazz. Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro

ARQUITETURA

Memória descritiva duma relação amorosa entre Arquiteturas separadas pelo Atlântico e outras correntes misteriosas

Jorge Figueira

Ao enorme fascínio que o Brasil exerce sobre os portugueses, deve juntar-se a empatia com que a arquitetura moderna brasileira é vista pela pequena elite de arquitetos portugueses, já desde os anos 1950. Como se à partilha da língua se acrescentasse outra linguagem, a da arquitetura, essa que também tem sotaques e maneirismos, que reflete também a distância e as localidades. Esse processo de troca tem, no contexto da arquitetura moderna, já algumas décadas de história. Os arquitetos portugueses dão conta, no pós-guerra, da vitalidade das experiências brasileiras. É uma operação complexa, mas inscrita na nossa história: ir buscar lá longe aquilo que, neste caso, nos estava próximo geograficamente. Mas não, dir-se-ia, psicologicamente. No fosso aparentemente intransponível entre o Portugal atávico e a Europa moderna, a abordagem brasileira surge como uma oportunidade. Mas depois destes anos de grande proximidade, ao longo dos anos 1960, a “receção” de Brasília, o ponto culminar da arquitetura moderna brasileira, é fria. Só nos anos 1980-1990 haverá uma reaproximação. E os anos 2000 serão ricos no proliferar de iniciativas públicas de contacto entre Portugal e o Brasil. Com a inauguração, em 2008, da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, de Álvaro Siza, abre-se uma nova fase de relacionamento entre as culturas arquitetónicas dos dois países. Esse momento tem agora o seu reflexo especular com a construção, atualmente em curso, do Museu dos Coches, em Lisboa, de Paulo Mendes da Rocha.

ARTES VISUAIS

O espaço elástico: relações luso-brasileiras no campo da arte contemporânea

Delfim Sardo

As relações culturais luso-brasileiras, no campo da arte contemporânea, têm conhecido um claro desenvolvimento, nos anos mais recentes, a partir do esforço de curadores e artistas. Esta progressiva sintonia parece querer resgatar um passado recente de relações institucionais centradas

numa visão patrimonialista, mas necessita de um enquadramento que estimule politicamente os processos de mediação cultural, valorize o intercâmbio em sede académica e promova o conhecimento mútuo dos discursos críticos, encontrando campos de receção para o trabalho dos artistas e estabelecendo plataformas negociais.

DANÇA

Ligações, trilhos e cruzamentos entre Portugal e Brasil nos universos da dança

Daniel Tércio

Este estudo está organizado em quatro zonas transitórias: *antes*, o chão, a circulação e os pensadores. Na zona *antes*, revisita-se o Brasil no princípio do século XX, para aí encontrar, sequencialmente, a presença de uma das companhias de referência em dança teatral – os Ballets Russes de Diaghilev –, uma famosa conferência de António Ferro sobre a Idade do Jazz-Band e o processo de fundação do samba. Na zona o chão, são analisadas certas manifestações festivas de incidência fortemente popular (incluindo o samba) que têm eclodido de ambos os lados do Oceano, refletindo também acerca de manifestações de massas como, por exemplo, o festival de Joinville. Na zona a circulação, procede-se a uma remarcação de alguns dos principais espaços de intercâmbio, nomeadamente o festival Panorama, no Rio de Janeiro, o festival Danças na Cidade (e Alcantara), em Lisboa, e a Bienal de Arte de São Paulo. Na zona os pensadores, recupera-se algum do pensamento contemporâneo que tem sido produzido por autores brasileiros a propósito da dança. As quatro zonas são apresentadas como zonas porosas, que se intersejam e interagem e que permitem, sobretudo, investigar as ligações existentes, as ligações desejadas e as ligações falhadas entre os dois lados do Oceano. O estudo termina com um desafio – o que pode a dança? – e com uma convicção: há que colocar os corpos reciclando o lixo que a nossa memória foi produzindo.

CINEMA

Confluências e divergências do cinema brasileiro e português na contemporaneidade

Mirian Tavares

A relação entre a cinematografia portuguesa e brasileira passou por fases diferentes, ao longo da história do cinema nos dois países, não tendo sido nunca, apesar de compartilharem o idioma, muito profícua. Como produções marginais, diante do grande mercado industrial americano, foram ora adaptando-se ao jogo do mercado, ora respondendo a agendas políticas, o que

ocorreu, em simultâneo, nos dois países nos anos 40 e 50. Cada um desenvolveu o seu próprio sistema de produção e seguiram, à sua maneira, as modas internacionais que levaram à criação de um cinema mais autoral e representativo das idiosincrasias de cada um em momentos específicos das suas histórias.

O que pretendo analisar neste artigo é o diálogo possível entre as duas cinematografias na contemporaneidade, de que modo, cada um a seu modo, convergem ou divergem nas escolhas que fizeram nos últimos anos, diante de um novo quadro estético e, sobretudo, técnico que permeia a cinematografia mundial.

MÚSICA

Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música

Susana Sardo / Sérgio Godinho / Pedro Faria de Almeida

A presença do Brasil no quotidiano português, através da música, expressa-se atualmente em contextos tão diversos como o Carnaval e as festividades de Passagem de Ano (*réveillon*), os espaços de fruição semiprivados como bares ou restaurantes com música ao vivo, os espaços nobres de concerto com a presença de cantores brasileiros consagrados e, ainda, nas parcerias que os cantautores portugueses estabelecem com os seus congéneres. A face mais visível desta realidade é intermediada pela indústria discográfica através da qual a música aqui identificada como “brasileira”, e circunscrita ao domínio da música popular, atinge valores de audiência absolutamente singulares, permanecendo nos primeiros lugares de vendas e atingindo níveis que superam os da própria música portuguesa.

Porém, os trânsitos musicais entre Portugal e o Brasil, marcados por uma relação política e cultural com mais de 500 anos e intensificados pelo uso de uma língua comum, encontram-se também em alguns territórios menos visíveis, reveladores de diálogos cúmplices e que estão expressos no modo como os músicos portugueses e brasileiros geraram um conhecimento criativo e sensível que deu lugar a uma linguagem sonora de proximidade e inclusão.

Este artigo procura explorar esses trânsitos aparentemente ocultos, tentando mostrar que, em alguns momentos, as categorias fragmentadoras que dividem a música entre “brasileira” e “portuguesa” perdem a sua validade em favor de uma dimensão conciliadora definida pela *despatrialização* da própria música. Nesse sentido, conta com o testemunho, em coautoria, de um dos cantautores portugueses cuja obra é, em grande parte, resultado desse diálogo estético e emocional com o universo musical brasileiro.

TEATRO

Rotas do Teatro entre Brasil e Portugal: introduzindo um campo de pesquisa

Maria João Brilhante / Maria Helena Werneck

A imagem que os historiadores de teatro portugueses e brasileiros construíram das trocas de teatro entre os dois países revela uma assimetria que faz pender a balança para o lado português, com cerca de 100 anos de presença regular nas salas de teatro de algumas cidades brasileiras, até às primeiras décadas do século XX, contra algumas apresentações de companhias brasileiras em Portugal depois dessa data. Curiosamente, o declínio da presença do teatro feito por portugueses no Brasil parece coincidir com uma afirmação de identidade e de renovação estética do teatro brasileiro que será, também, uma razão para a curiosidade que despertou, já na segunda metade do século XX, em Portugal.

Na verdade, o estudo aprofundado das rotas de teatro que ligaram Portugal ao Brasil, entre 1850 e a contemporaneidade, está por realizar. Importa, antes de mais, identificar o contexto político, económico e social em cada uma das nações ao longo desse período, assinalando a mútua interseção da sociedade e do teatro, bem como os mais importantes momentos de mudança de modos de produção e procedimentos de dramaturgia e encenação. Feito este enquadramento, importará recolher e analisar os dados relevantes acerca de empresas ou empresários, companhias, percursos de deslocação geográfica do teatro de Portugal no Brasil e do Brasil em Portugal, procurando identificar condições de produção, escolhas de reportório, regras comerciais de venda dos espetáculos (*cachets*, relação com os autores, músicos e pessoal técnico dos espetáculos, aluguer dos teatros), custos de viagem, gestão de bilheteira, receção dos espetáculos por parte do público e da crítica, custos de divulgação e outros tipos de impacto na integração de modelos, por exemplo. Aparentemente, o teatro português viajou até ao Brasil com sucesso e êxito comercial até, pelo menos, à Primeira Grande Guerra, e, depois disso, foi menos intensa, regular e bem-sucedida essa incursão no mercado brasileiro. Quanto ao teatro vindo do Brasil, ele será recebido em Portugal desde as primeiras décadas do século XX, provavelmente após os tempos de instabilidade política provocada pela implantação da República em 1910 e da Guerra de 1914-18 na Europa. Nesse percurso, as informações a respeito das *tournées* decorrem da divulgação que as próprias companhias visitantes delas farão e do prestígio que resultava de uma vinda a Portugal e à Europa. Com base num elenco de nomes de agentes envolvidos na produção e circulação do teatro, em alguns escritos memorialistas e em páginas dos periódicos nos dois países, além de incursões em arquivos depositários de

documentação oficial regulamentando a migração e a diversão pública, é possível reconstruir parcelas de uma atividade totalmente comercial, como era o teatro nesses tempos.

LITERATURA

A permanência da poesia nas relações luso-brasileiras

Monica Simas

No período deste novo século, Portugal e Brasil têm feito algumas tentativas significativas de aproximação cultural, mais especificamente no campo da literatura. No contexto de uma ação constante do ensino da poesia portuguesa no Brasil, uma série de novas circunstâncias tem favorecido intercâmbios mais profundos entre os dois países. É objetivo deste artigo inventariar alguns dos intercâmbios realizados, ao longo deste novo século, que vão na contramão da aparente irreabilidade com que portugueses e brasileiros parecem se olhar.

Afinal, não é imprópria a crítica que aparece em alguns textos do conhecido ensaísta Eduardo Lourenço acerca das relações luso-brasileiras, escritos no final do século anterior, de que nem o discurso português sobre o Brasil, embasado numa mítica comunidade luso-brasileira, nem o discurso brasileiro com seus apagamentos da sua raiz lusitana podem servir a uma confraternidade. Esta só poderia surgir através de um conhecimento cada vez mais sério e profundo de suas pluralidades e diferenças. Sendo assim, ensinar a poesia portuguesa no Brasil torna-se um duplo desafio, por tratar de objetos cuja inserção se dá em uma cultura que tende a ser rasurada e por se inserir em um país que, muitas vezes, é visto como um mar de miragens por seu interlocutor.

Ainda, o avanço econômico do Brasil e a simultânea crise de Portugal no seio da Comunidade Européia acabaram por reforçar algumas das miragens que os dois países foram acumulando ao longo dos séculos.

Diferentemente, este artigo busca evidenciar o favorecimento da circulação de autores comuns entre os dois países, dos intercâmbios de estudantes e professores universitários, além do aumento de escritas e de publicações de autoria brasileira sob influência da literatura portuguesa. Por fim, é necessário indagar se os poetas portugueses e brasileiros, dessa novíssima geração, já estariam desapegados das velhas mitologias e se não seria a resistência aos critérios comunicativo-utilitários da contemporaneidade algo comum e compartilhado entre esses poetas, já que estaria na tentativa de alocar os sentimentos inerentes à subjetivação, uma forte motivação à partilha de experiências ou a se expressar a impossibilidade delas.

ARCHITECTURE

Description of an amorous relationship between Architectures separated by the Atlantic and other mysterious currents

Jorge Figueira

In addition to the great fascination the Portuguese have for Brazil, there is also the empathy which a small elite of Portuguese architects have felt for Brazilian modern architecture since the 1950s; as if the sharing of a language added another: that of architecture, which also has accents and mannerisms, and which also reflects distance and place. Within the context of modern architecture, this process of exchange boasts decades of history. In the post-war period, Portuguese architects became aware of the vitality of Brazilian creative projects. It is a complex operation, but one that is ingrained in our history: to travel far and acquire that which, in this case, was geographically close to us; not *psychologically*, however, it could be said. In the seemingly unbridgeable divide between atavistic Portugal and modern Europe, the Brazilian approach arises as an opportunity. However, after these years of great proximity, throughout the 1960s, the “reception” given to Brasília, the culmination of Brazilian modern architecture, was a cool one. Only in the 1980s/1990s would there be a re-approximation, with the 2000s witnessing a variety of public projects between Portugal and Brazil. With the inauguration of Álvaro Siza’s Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre, in 2008, we see a new phase of the relationship between the architectural cultures of the two countries. That moment now has its specular reflection with the construction, currently underway, of the Coach Museum in Lisbon, which was designed by Paulo Mendes da Rocha.

VISUAL ARTS

The elastic space.

Portuguese-Brazilian relations in the field of contemporary art

Delfim Sardo

Portuguese-Brazilian relations in the field of contemporary art have seen a clear development in recent years, based on the efforts of curators and artists. This gradual unison seems to desire redemption of a recent past of institutional relations focussed on a heritage-driven vision; however, it requires a context

that politically stimulates the processes of cultural mediation, which emphasises exchange in the academic field and promotes the mutual knowledge of critical discourse, finding areas receptive to artists’ work and establishing a basis for business.

DANCE

Connections, paths and intersections in the worlds of dance between Portugal and Brazil

Daniel Tércio

This essay is divided into four transitory areas: *before*, ground, itinerancy, and thinkers.

In the *before* area, we revisit Brazil at the beginning of the 20th century, sequentially, to encounter one of the most important theatrical dance companies (Diaghilev’s *Ballets Russes*), a famous conference by António Ferro on the *Age of the Jazz-Band* and the process of the foundation of samba. In the ground area, there is an analysis of certain very popular festive manifestations (including samba) that have appeared on both sides of the ocean, as well as a reflection on events for the masses, like the *Joinville* festival. In the itinerancy area, there is a re-establishment of some of the major fields of exchange, such as the *Panorama* festival in Rio de Janeiro, the *Danças na Cidade* (and *Alcantara*) festival in Lisbon, and São Paulo’s Art Biennial. In the thinkers area, we re-examine some of the contemporary thinking that has been produced by Brazilian authors on the subject of dance.

The four areas are presented as porous, intersecting and interacting, and ones which facilitate the research of existing, desired and failed connections between the two sides of the ocean. The essay finishes with a challenge (what can dance achieve?) and a belief: we have to make bodies recycle the waste that our memory has produced.

CINEMA

Convergences and divergences in contemporary Brazilian and Portuguese cinema

Mirian Tavares

The relationship between Portuguese and Brazilian cinematography has been through various phases during the cinema history of the two countries, although it has never been particularly fruitful, despite them sharing the same language. Marginal to the huge American industrial market, productions veered between an adaptation to the rules of the market or a response to a political agenda, which occurred simultaneously in both countries in the 1950s and 1960s. Each developed its own production

system and followed international trends, leading to the creation of more auteur-like filmmaking, which was more representative of the idiosyncrasies of each country at specific moments in their histories. What I intend to analyse in this article is the possible dialogue between the two cinematographies in the present day; in what way they converge or diverge in the choices they have made in recent years, faced with a new aesthetic and, most of all, technical context that permeates world cinematography.

MUSIC

Portugal and Brazil: the sharing and depatriation of music

Susana Sardo / Sérgio Godinho / Pedro Faria de Almeida

Brazil's presence in Portuguese daily life, through music, is currently expressed in contexts as varied as Carnival and New Year's Eve celebrations (*reveillon*), semi-private places, like bars and restaurants with live music, concert halls with renowned Brazilian singers, as well as in the partnerships between Portuguese singer-songwriters and their Brazilian counterparts. The most obvious aspect of this can be found in the record industry, where the music identified as "Brazilian", and limited within the boundaries of popular music, achieves unique levels of popularity, with sales figures and chart positions that better those of Portuguese music itself. However, the musical transit between Portugal and Brazil, which has been marked by political and cultural relations that have lasted over 500 years and intensified by a common language, can also be found in less obvious places, revealing empathetic dialogues and expressed in the way Portuguese and Brazilian musicians have forged creative and sensitive knowledge that has given rise to a sound language of proximity and inclusion. This article seeks to explore this apparently hidden transit, attempting to show that, at certain moments, the fragmentary categories that divide music into "Brazilian" and "Portuguese" lose their meaning, in favour of a conciliatory aspect defined by the *depatriation* of music itself. To this end, it includes the contribution and co-authorship of a Portuguese singer-songwriter, most of whose work is the result of that aesthetic and emotional dialogue with the world of Brazilian music.

THEATRE

Theatre routes between Brazil and Portugal: introducing a research field

Maria João Brilhante / Maria Helena Werneck

The image that Portuguese and Brazilian theatre historians have created regarding the exchange of the art between the two countries shows an imbalance weighing more heavily on the Portuguese side. There was approximately 100 years of regular Portuguese performances in the theatres of certain Brazilian cities until the early decades of the 20th century, versus a number of plays presented by Brazilian companies in Portugal after that date. Interestingly, the decline in Portuguese theatrical presence in Brazil seems to coincide with an affirmation of identity and aesthetic renewal in Brazilian theatre, which also explains the curiosity it aroused in Portugal in the second half of the 20th century. In reality, an in-depth study of the theatre routes that have connected Portugal to Brazil between 1850 and the present day has yet to be carried out. First and foremost, it is important to identify the political, economic and social context of the two nations throughout that period, highlighting the mutual intersection of society and theatre, as well as the most important moments of change in production methods and the processes of dramaturgy and theatre direction.

With this contextualisation undertaken, it is important that relevant data is collected and analysed regarding businesses and entrepreneurs, companies, the geographic itineraries of Portuguese theatre in Brazil and Brazilian theatre in Portugal, seeking to identify production conditions, choices of repertoire, commercial rules of show sales (fees, relationships with authors, musicians and technical staff of shows, theatre hire), travel expenses, box-office management, public and critical opinion of performances, costs of advertising and other types of impact on the integration of models, for example. Apparently, Portuguese theatre successfully travelled to Brazil until War World I at least and, thereafter, its presence in the Brazilian market was less intense, regular and popular. In terms of Brazilian theatre, it had been staged in Portugal since the early decades of the 20th century, probably after the era of political instability caused by the founding of the Republic in 1910 and the 1914-1918 War in Europe. In this area, the information

regarding the tours comes from the publicity of the visiting companies themselves and the prestige that visiting Portugal and Europe conferred. Based on a list of names of agents involved in the theatre productions and itinerancy, on certain chronicles and newspaper pages in both countries, in addition to forays into the official documentary archive regulating migration and public entertainment, it is possible to reconstruct tranches of a thoroughly commercial activity that theatre production was in those days.

LITERATURE

The enduring presence of poetry in Luso-Brazilian relations

Monica Simas

During this new century, Portugal and Brazil have made significant moves at cultural approximation; in the area of literature, in particular. Within the context of the continued teaching of Portuguese poetry in Brazil, a set of new circumstances has facilitated a more comprehensive exchange between the two countries. The aim of this article is to register some of the recent exchanges that contradict the apparent illusion with which the Portuguese and Brazilians seem to view one other. After all, essayist Eduardo Lourenço's criticism regarding Luso-Brazilian relations, where the well-known writer stated that neither the Portuguese discourse on Brazil, which was based on a mythical Luso-Brazilian community, nor the Brazilian discourse, with denials of its Lusitanian roots, can serve a brotherhood, is a fair reflection. Consolidation of this brotherhood can only occur through an ever more serious and thorough knowledge of their similarities and differences. As such, teaching Portuguese poetry in Brazil becomes doubly challenging because it deals with objects whose integration occurs in a culture that tends to be erased and that belongs to a country that is often seen as a sea of mirages by its interlocutors. In addition to this, Brazil's economic progress at the same time as Portugal's crisis within the European community has contributed to consolidating certain mirages that the two countries have acquired over the centuries. In contrast, this article seeks to highlight the facilitation of the movement of common authors between the two countries, of the exchange

of university teachers and students, in addition to the increase in the number of Brazilian publications and writing influenced by Portuguese literature. Finally, it is necessary to examine if the Portuguese and Brazilian poets of this brand new generation are detached from the old mythologies and if the resistance to the utilitarian-communicative criteria of contemporary times is something that is common and shared among these poets, as I would attempt to allocate the inherent feelings to subjectivity, to a strong motivation to share experiences or to expressing how impossible they are.

CAMÕES

REVISTA DE LETRAS
E CULTURAS LUSÓFONAS

DIRETORA

Ana Paula Laborinho

EDITORA

Alexandra Pinho

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Eunice Santos

TEXTOS

Daniel Tércio

Delfim Sardo

Jorge Figueira

Maria Helena Werneck

Maria João Brilhante

Mirian Tavares

Monica Simas

Pedro Faria de Almeida

Sérgio Godinho

Susana Sardo

DESIGN GRÁFICO

barbara says...

REVISÃO

António Massano

TRADUÇÃO

nota bene

PRÉ-IMPRESSÃO

IMPRESSÃO

TIRAGEM

2000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL:

ISSN: 0874 - 3029

© Camões – Instituto para a Cooperação
e para a Língua, I.P.

IMAGEM DA CAPA

Museu Iberê Camargo, de Álvaro Siza

© 2012 photo@leonardofinotti.com

AGRADECIMENTOS

02 Filmes

ABI – Associação Brasileira de Imprensa

Biblioteca Nacional de Portugal

Cinemate

Cinemateca Brasileira

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, I.P.

Cristina Guerra Contemporary Art

Culturgest

Flip – Casa Azul

Funarte

Fundação Biblioteca Nacional

Fundação Iberê Camargo

Galeria Graça Brandão

Jumpcut

MGN Filmes

Museu Nacional do Teatro

Ana Anacleto

Ana Lúcia Vasconcelos

Andreia Poças

Antonio Nery

Cecília Folgado

Cristina Guerra

Daniel Blaufuks

Daniel Dias da Silva

Edgar Pêra

Eduardo Souto de Moura

Eugénia Melo e Castro

Fernando Paixão

Filipe Folhadela

Gabriel Abrantes

Inês Cordeiro

Joana de Mira Corrêa

João Maria Gusmão + Pedro Paiva

João Onofre

João Paulo Feliciano

João Pignatelli

João Tabarra

João Tuna

José Manuel Rodrigues

José Mário Brandão

Josephine Bourgois

Julião Sarmento

Luis Maffei

Marco Aurélio Souza

Maria Schiappa

Miguel Gonçalves Mendes

Miguel Lobo Antunes

Pedro Costa

Peter Michael Dietz

Ricardo Bak Gordon

Ricardo Carmona

Rodrigo Dâmaso

Rui Chafes

Zélia Afonso