

Raul Antelo*

Universidade Federal de Santa Catarina

Doce de abóbora dá chumbo para canhão: Brasil Gerson

Resumo:

Brasil Gerson é um bom exemplo de expansão de mercado e apropriação de novas tecnologias nos anos 20 e 30. O modernismo, como sabemos, celebra a sociedade moderna sem, necessariamente, vincular a obra de arte à vida, ao passo que a vanguarda usa novas ideias radicais para reforçar mudanças políticas e sociais. Ali onde ambos se encontram, existe uma relação simbiótica, em que a vanguarda impulsiona o modernismo a novos patamares de progresso social.

Palavras-chave:

Cinema, modernismo, mudanças políticas

Abstract:

Brasil Gerson is a good example of market expansion and appropriation of new technologies in the twenties and thirties. As we know, modernism celebrates modern society without necessarily connecting artwork back to life, while the avant-garde uses radical new ideas to reinforce dramatic political and social changes. Where both of them meet, they exist in a symbiotic relationship, with the avant-garde pulling modernism to new thresholds of social progress.

Keywords:

Cinema, modernism, political changes

É um característico de raça. Venho de muito longe, de uns navegadores enamorados do infinito e dos oceanos misteriosos. De tanto lutarem contra as tempestades, fizeram das emoções mais violentas a mais natural de todas as coisas. E só se habituaram a viver felizes dentro do perigo, e diante do desconhecido. Não leu nenhum romance dos mares nórdicos? Há sempre neles um personagem que se aborrece da pacatez da vida em terra firme, e fica fitando os horizontes sem fim a sonhar com o timão de um barco varando ondas rebeldes...Herdei um pouco dessa alma diferente e emotiva, que se esconde sob aparências frias. (Gerson 1932: 16)

Brasil Gerson (nascido, no Ano Novo de 1904, Brasil Gerson van der Heyden Görrensen, em São Francisco do Sul, Santa Catarina) foi, na adolescência, jornalista no *Jornal de Joinville*, e logo em 1920, transfere-se ao Rio de Janeiro, onde se tornaria o primeiro cronista cinematográfico de *A Manhã*. Repete-se, nesse gesto, a contribuição dos grandes mestres da “arte catarinense”, arte de ensablagem de objetos triviais, Xavier dos Pássaros e Xavier das Conchas (2000: 231). Com efeito, Francisco Xavier Cardoso Caldeira (Desterro, ? -1810), o Xavier dos Pássaros, era um artista primoroso em trabalhos de penas e escamas de peixes. Quando o vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa criou, no Largo da Lampadosa (atual Praça Tiradentes), o primeiro Gabinete de História Natural, a Casa dos Pássaros (1784), precursora do Museu Nacional,¹ nomeou-o diretor da instituição. Após a finalização dos trabalhos, no Passeio Público, por Mestre Valentim, Xavier dos Pássaros foi incumbido também de decorar seus pavilhões junto a Francisco dos Santos Xavier (1739-1814), conhecido pela alcunha de Xavier das Conchas. A trajetória de ambos participa assim do movimento de naturalistas orientados a captarem, cientificamente, os valores dispersos e ocultos, na paisagem cotidiana, através da taxinomia, da organização e do estabelecimento de relações sistêmicas, dando a eles tratamento estético.

Mas o projeto da Casa dos Pássaros, abandonado já na chegada de dom João VI, remonta, a rigor, a um interesse europeu bem anterior pelos gabinetes de curiosidades, cujo marco inaugural poderia ser, em 1660, a publicação do *Theatrum pictoricum* de David Teniers. O livro marca com efeito um dilaceramento fundacional. O artista coloca-se, no mundo inerte das matérias, praticamente indiferente à prosaica objetividade da coleção; mas, simultaneamente, reivindica a subjetividade do princípio construtivo como nova razão de existência prática. Cópia, em versões diminutas, um museu imaginário. Inventa a *Boîte verte* de Duchamp. Como a arte começa a procurar em si mesma o fundamento da ação, o espaço da obra gradativamente se dissolve e o espectador passa de *régisseur* de um conjunto desconexo de partes, a ser o fiador exclusivo do sentido da arte. Apresenta-se, assim, *l'autre monde*, espaço onde verdadeiro e falso se equilibram, e com ele a pergunta acerca da fundamentação do juízo estético. Uma pergunta de vanguarda.

Nada de gratuito há em que a arte moderna mais viva nasça da empalhação. Em 10 junho de 1927, Mário de Andrade anota em *O turista aprendiz*, “cheguei a sonhar com a degolação dos inocentes. De manhã portamos em Codajás, onde passei com o Schaeffer, procurando um empalhador de aves muito conhecido por aqui. Era italiano e pintor, coitado. Tinha uma harpia admiravelmente bem empalhada. A bordo, Balança, Trombeta e eu experimentamos a linguagem das flores, por um livro comprado em Manaus”. Muito provavelmente, *Kunstformen der Natur* de Ernst Haeckel (1904, com edição abreviada em 1924), ponto de partida para *Urformen der Kunst*, as formas originais da arte, de Karl Blossfeldt (1928), de tanta importância nas teorias de Walter Benjamin e, em especial, de Georges Bataille, que toma a linguagem das flores como paradigma fundamental da dialética das formas (a heterologia como transgressão da história natural, princípio de dispêndio, e não de acumulação, que atesta alegria dionisíaca perante a morte). Um ano depois, Mário ganha de Alberto Guillén, escritor e diplomata peruano, no Rio de Janeiro, uma *Breve antologia peruana* (1930), que Guillén mesmo qualifica de

“vitrina(s) de pájaros disecados”. Mais tarde, em sua coluna de *Vida literária*, Mário inverte não só o raciocínio *infravele* de Duchamp (a diferença dimensional entre dois objetos saídos do mesmo molde é um *infravele* quando se obtém o máximo de precisão), mas até mesmo a heterologia bataillana, para defender a ideia de que, “si é certo que não existem dois indivíduos psicologicamente iguais neste mundo, sempre podemos reconhecer que, como na História Natural, todos esses exemplares únicos podem ser catalogados em ordens, espécies, subespécies” (Andrade 1972: 251). Portanto, o desejo de sistema, de nação, enfim, é superior à sensibilidade da deriva e da diferença. Quem sabe retrazar os passos de Brasil Gerson nos ajude a repor essa dimensão diferida pelo modernismo vitorioso.

De fato, após a temporada carioca como crítico de cinema (havia na época um Studio Gerson, americano, que devia fortalecer o pseudônimo desse “cavalheiro do teatro que vive nos cinemas”), Brasil Gerson transfere-se para São Paulo, onde se desempenha, entre outros, no único jornal a apoiar a *Semana* de 1922, o *Correio Paulistano*,² no *Diário da Noite* e em *A Platória*, jornal esquerdista do qual foi diretor. Em 1931, colabora no último número de *O homem do povo*, o periódico de Oswald de Andrade e Pagu, criticando os intelectuais próximos do Partido Democrático, dentre eles, Mário de Andrade, por guardarem “com carinho a primeira situação individual conquistada na velha e clássica luta pelo pão e a roupa, no amanhã do sempre” (Gerson 1931: 3).³ Publica, a seguir, as novelas *Miss* (1929), na *Para todos*, e *O homem do destino* (1930), no *Correio Paulistano*; *Vinte Anos de Circo* (1930) e *A Vida Acaba no Meio* (1932); traduz *Dama, valete e rei* (1927) de Félix Gandéra, encena a comédia de revista *Cocktail sincronizado* (1930), com cenografia de Henrique Manzo,⁴ e redige, com Jayme Costa, a peça *Maldito Tango* (1932). Talvez pelo convívio com Pagu, revela-se, sobre tudo em *A Vida Acaba no Meio*, peculiarmente feminista.

- Eu já disse: é porque a vida está errada, é porque a organização social é velhíssima, é porque a educação religiosa desumanizou o espírito das mulheres. A mulher é uma máquina de viver como o homem, e nada mais. A educação religiosa fez dela um santuário de virtudes, e a organização econômica primária da América do Sul transformou-a numa dependência do homem. E ela tem assim uma única finalidade: é casar-se com quem possa sustentá-la. Não se casando, perde a sua razão de ser, a sua utilidade. E como também não há divórcio... Mas o ideal seria uma reforma radical nos hábitos do povo, educando-se a mulher para o trabalho. Trabalhando, ela conquistaria a sua independência para poder fazer o que bem quisesse e para não temer pela sorte, se lhe faltasse um marido...

- Não será tão cedo o começo de uma vida assim mais humana no Brasil!

- E enquanto essa vida mais humana e mesmo platônica não vier, o Brasil não passará disto: de um país que em 1932 não resolveu ainda o problema máximo do homem sobre a terra, que é o problema sexual. (Gerson 1932: 33)

Nessa compreensão, que seria retratada por Humberto Mauro em *Cidade-mulher* (1936), o homem identifica-se com a lei e seu caráter repressivo. A mulher, pelo contrário, com a ne-

cessidade e, em consequência, com a criação de direitos. Brasil Gerson acreditava, como seu personagem Roldan, que era preciso lutar para a maioria das pessoas deixarem de ser párias e “dar ao mundo mais beleza, e liberdade à mulher” (*idem*: 63-64).⁵ Julgava haver três tipos de mulheres, *flapper*, *gorgeous* e *aloof*. A *flapper* é a mulher-menina, encantada por tudo, a ingênua, como Clara Bow.

Gorgeous é um pouco mais. Já é a mulher que voltou das primeiras desilusões e que já teve os seus primeiros contatos desagradáveis com a vida, através dos homens. Já é a mulher com a coragem precisa para abrir caminho, entre as convenções, os lugares comuns da felicidade, e procurar mesmo perigosamente a sua alegria de viver. *Aloof* é a super-mulher, indiferente à própria vida, pairando muito acima dos regulamentos que os homens inventaram para conservar de pé o decoro público. Em linguagem mais fácil: é a misteriosa, a que ninguém entende, a geradora de tragédias, o destino mau dos homens bons... (*idem*:116-7)

Willy Levin resgata, a respeito, uma opinião de Gerson referida ao *gender trouble* daqueles anos.⁶ Em 1933, provavelmente através do poeta Raúl González Tuñón,⁷ que visitara o Brasil, em 1931, como correspondente do jornal argentino *Crítica*, Gerson elabora a mestiçagem, em colaborações para a *Revista Multicolor de los sábados*, o suplemento cultural de *Crítica*, naquele momento, a maior tiragem da América latina, suplemento esse dirigido por Borges e Ulyses Petit de Murat que abria com ilustração de capa de Siqueiros, pouco antes de ele embarcar para São Paulo e falar no CAM de Flávio de Carvalho. Nele publicou três textos, todos eles ilustrados por Andrés Guevara (artista paraguaio que passara pela *Manhã* e, com interrupções, colaboraria em jornais como *Última Hora*, de Samuel Wainer, renovando a visualidade do jornalismo no Brasil). Os textos de Gerson versavam sobre religiosidade popular e cultura afro-brasileira, expondo teses muito próximas às que, paralelamente, desenvolvia Flávio de Carvalho, quem, aliás, o retratou em 1937.

En el Brasil, principalmente en aquellas zonas en donde más se deja sentir la influencia colonizadora luso-africana, la religión, más que un sentimiento lógico de los hombres, es el producto de la superstición. Los hombres de aquellas generaciones brasileñas, de esta suerte supersticiosos, no parecía que tuviesen los ojos presos a la vida; dan la impresión de que los tuvieran vueltos hacia la muerte, y que poseían un alma cargada de pecados que era preciso salvar de las llamas del infierno... Es, tal vez, a causa de ese terror que, todavía hoy en el Brasil, mientras la radio desparrama por los cielos melodías de todos los continentes y de todas las lenguas, en los poblados que conservan imágenes tenidas como milagrosas, millones de romeros, venidos desde muy lejos, se postran postulando milagros, y las supersticiones prosperan y nuevas leyendas se van formando, aquí y allí, a la sombra del prestigio de este o de aquel santo...

Se argüirá que en Francia tienen la célebre gruta de Lourdes, y que, en Nápoles hay estatuas de yeso que vierten sangre...

En el Brasil las imágenes célebres son incontables, y cada una de ellas tiene su historia que daría

margem para un libro.

Las imágenes del Buen Jesús, por ejemplo, que en agosto dislocan de una ciudad hacia otras multitudes increíbles, las increíbles multitudes de los que van a saldar sus promesas. Y, he ahí, en las promesas, la razón del prestigio, siempre presente, en pleno siglo XX, de las imágenes seculares de las iglesias brasileñas. (Gerson 1933: 3)

Ora, pouco antes disso, no final de 1932, *A Platea* entrevistara Flávio de Carvalho (e bem podemos supor que o interlocutor seja o próprio diretor, Brasil Gerson), numa conversa muito em sintonia com o artigo de Gerson na revista de Borges: modernismo e ampliação do público; profanação e laicismo.

Flávio de Carvalho introduziu na 2ª Feira de Amostras,⁸ a indústria do livro. Teve uma ideia própria e bastante oportuna. Divulgar o livro, desenterrá-lo das montras das livrarias e das estantes bolorentas das bibliotecas. E mais essa providência de salutar efeito: expor apenas as obras de atualidade. Dele, de Raul Bopp, de Paulo Torres.⁹ Estreitou, assim, os laços da camaradagem entre escritores da vanguarda. Dando mãos a amigos. Apresentando amigos ao público que não lê, porque não sabe ler...

O “stand” do livro granjeou acolhimento espontâneo. De todos: dos que apreciaram apenas a estética bem contornada do mostruário; dos que tiveram a preocupação de anotar os livros expostos. Para comprá-los, lê-los e assimilá-los. Ou, então, por esnobismo. Mal de todos os brasileiros que não lêem sabendo ler. Decoram os títulos, os nomes dos autores. E quando numa igreja de amigos repica o sino da literatura, vomitam as lavas da ignorância com uma petulância impertinente de conhecimentos fabulosos...

Mal dos brasileiros. Que remédio! Não seremos nós que o vamos corrigir. Pois não nos anima essa tola pretensão... Flávio de Carvalho teve essa iniciativa. De fazer barulho. Apenasmente assim: expondo três livros de atualidade. Dele. De Raul Bopp. De Paulo Torres.

Flávio de Carvalho concede então à reportagem da *Platea* “uma entrevista estilo século XX”, em que revela:

Mostrar ao público a inventividade industrial e artística de Estado é concorrer para o progresso coletivo e incentivar a ideia de crítica – despertar o que há de inventivo e se acha latente na índole das massas. Ajuda a levantar o nível da vida do povo e a recrear um espírito novo, novas possibilidades. A Feira de Amostras oferece também uma comparação entre as coisas. O visitante galhardamente critica depreciando certos mostruários e enaltecendo outros – raciocinando pela comparação. A Feira de Amostras deste ano é quase que exclusivamente moderna na sua apresentação – isto realmente significa que o povo se afasta de Deus e do Dogma, abandona aos poucos a recordação do passado e encara, ainda timidamente, uma visão gloriosa sem a influência do mono antropomórfico e sem o contato feminino do padre. Trabalhei lá algumas horas no meu “stand” e notei o interesse do operário e do trabalhador pela avalanche colorida dos cubos e pela

técnica moderna. Todos estavam intrigados com o trabalho de construir e curiosos do resultado – todos se deleitavam com a ideia prismática de resolver as formas das coisas. Tive a impressão de que o Brasil progredia, o passado caía em pedaços – o Deus não estava lá. (Carvalho 1932: 3)

Já o texto de Brasil Gerson sobre a macumba deve ser lido também em perspectiva modernista.

Um francês chamado Arnold Porret conta que certa vez, em plenas selvas africanas, um missionário perguntou ao chefe de uma tribo de canibais como justificava ele a cor branca para os europeus e a cor preta para os da sua tribo. O canibal, que tinha acabado de jantar um churrasco de lombo de homem branco, de Paris, sorriu e explicou:

- É que Deus perguntou ao europeu: "Que fizeste do teu irmão?" - e o europeu empalideceu de remorso...

Há uma grande semelhança no Brasil entre esse canibal e os liberais que dizem que nós é que somos violentos... (*idem* 1930)¹⁰

Trata-se portanto de descobrir a identidade através da alteridade por meio de um novo objeto aurático (Stavrinaki 2010: 88–110), em sintonia com os *Chants nègres* de Francis Pica-bia, o *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein; os textos sobre arte negra (1918) de Tristan Tzara, feitos a partir das imagens da revista alemã *Anthropos*; *O boi no telhado de Jacaremirim*, como assinava, na época, Darius Milhaud; a *Anthologie nègre* (1921) de Blaise Cendrars; os estudos afro-platinos de Vicente Rossi (1926) ou Lino Suárez Peña (1924; 1933); o romance de Philippe Soupault *O negro* (1927), contemporâneo aliás da *Viagem ao Congo* de André Gide; a antologia de Eugène Jolas *Le Nègre qui chante* (1928) ou *L’Afrique fantôme* (1931–1933) de Michel Leiris; sem contar as publicações periódicas, como *Les Continents* (1924), *La Voix des Nègres* (1926–1927), *La Race nègre* (1927–1931), *La Dépêche Africaine* (1928–1931), *La Revue du monde noir* (1931–1932), *Légitime Défense* (1932). No texto sobre a macumba, Brasil Gerson invoca uma visita etnográfica como detonadora da experiência de alteridade. Pensemos que era a época em que Nancy Cunard reunia materiais para *Negro: An Anthology* (1934) (Winkiel 2006: 507–530). De fato, a autora de *Outlaws* (1921), representante com Wyndham Lewis, Ezra Pound ou T. S. Eliot da contracultura britânica, frequentadora do Bloomsbury group e figura central na vanguarda parisiense (manteve um *affaire* com Aragon por dois anos), era autora de um panfleto, *Black Man and White Ladyship: an anniversary* (London, Utopia Press, 1931), onde se abria à relação entre vanguarda e negritude, com ambição transnacional. Próxima da Harlem Renaissance, Cunard contou para sua volumosa antologia de 1934 com a colaboração de Samuel Beckett, quem traduziu muitas das 150 peças dessa coletânea, dentre elas, “Black and White in Brazil”, de Benjamin Péret. No volume lê-se também “The Song of Xangó”, um fragmento do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade, quem recebeu a incumbência através do poeta uruguaio Ildefonso Pereda Valdés (1941). Relembremos então o texto de Brasil Gerson, na *Revista Multicolor*, seu incipit, autêntica *captatio benevolentiae*:

Es la macumba un ritmo primitivo de los mestizos brasileños. Asistir a él, mientras tanto, es, acaso, más difícil que hacer dar un ¡viva! a un judío en homenaje a Hitler. Y se explica: la macumba es perseguida por la policía. Además, sus adeptos la contemplan como un ritual que los profanos no pueden ni deben macular con su presencia. Recuerdo aún, como si fuera ayer no más, el episodio. Era en abril de 1932. Había llegado de Francia a la capital brasileña una ilustre visitante, dueña de un apellido prestigioso, y el primer pedido que formuló al canciller brasileño fue que la condujesen a una macumba de "A Linha Branca de Umbanda", diciéndole: - Paul Morand la vio de cerca y me dijo que es una sensación inolvidable. Le pedí detalles, y respondió: "No quiero robarle el sabor de lo imprevisto. Para quién está en viaje a Rio, sería un crimen describir la macumba".

Un viejo repórter policial fue llamado al ministerio, y se comprometió a franquearles la entrada de una macumba de Jacarepaguá. Esa misma noche, después de una cena en Copacabana, la comitiva se encaminó hacia el lejano barrio. Poseídas por espíritus malos, en el momento culminante del ritual, que es un instante de luces apagadas, dos mulatas recias cayeron de lleno sobre la ilustre visitante y la derribaron de su silla, y la pisotearon en medio de gritos que aterrorizaban. La fuga fue precipitada, y la macumba tildada de "bárbaro festín" por la comitiva. (Gerson 1933: 1)¹¹

A festa, como a mulher esquiva, *aloof*, idealizada por Gerson, é "misteriosa, salvaje, sensual", e talvez tenha "su justificación en las mismas condiciones en que, poco a poco, fuese formando Brasil" (*ibidem*). Vemos, então, que as inscrições racionalistas e de gênero estão ligadas à própria história da modernização, com sua recorrente insistência na racionalidade instrumental, no progressismo, nas sólidas categorías de uma subjetividade triunfante, na disciplina e no autoquestionamento, embora, em compensação, possamos também perceber que tanto o modernismo quanto a modernização, abrem-se assim às críticas pós-modernas à autonomia, auto-referência, racionalização individualista e rejeição da verossimilhança realista. Em última análise, a intervenção de Brasil Gerson prefigura a hipótese de Roger Bastide de um barroco tropical como antecipação do surrealismo, um surrealismo brasileiro que, apesar do cubismo urbano elogiado, não só pelos modernistas, mas também por Lévi-Strauss, reencontraria a tradição colonial e se aproximaria de uma arte nacional (Bastide 1941; 1944; 1944b).

Ora, em 1935, radicalizando a aposta, Brasil Gerson adere à Aliança Nacional Libertadora (ANL), particularmente à Liga de Defesa da Cultura, cujo manifesto assina, junto a Rubem Braga, Carlos Lacerda, Aníbal Machado, Aparício Torelly, Santa Rosa, Di Cavalcanti, Newton Freitas e Jorge Amado (Gerson 1935: 2). Sela-se assim sua sorte. Preso, exilou-se, a seguir, na Argentina, em 1939 e, posteriormente, no Uruguai. Em Montevideú, trabalhou como jornalista político no jornal *La Razón*. Casa-se com a professora Rosalía Martín e retorna ao Brasil em 1942. Instalado no Rio de Janeiro, trabalha nos *Diários Associados* e é mais uma vez detido, como consequência do exílio anterior no Prata,¹² até a anistia de 1944.¹³

Seu forte vínculo com a cultura de massas reaproxima-o do cinema, dessa vez como roteirista, porém. Na Brasil Vita Filmes, que usava como set de filmagem o teatro Cassino, em

frente do Passeio Público, e como palco para os lançamentos, o teatro Alhambra, na Cinelândia, até construir seu próprio estúdio, na Tijuca, Gerson, uma sorte de Dalton Trumbo tropical, escreveu vários roteiros, nem sempre assinados,¹⁴ *Caminhantes* (1935), *Argila* (1938-42) e *Inconfidência mineira* (1936-48), para filmes dirigidos por Humberto Mauro e interpretados por Carmen Santos "nossa neurastênica estrela nacional",¹⁵ com quem aliás ele manteve um *affaire*. A atriz portuguesa ilustrava, aliás à perfeição, seu conceito de mulher moderna, *aloof*, emancipada, reservada e indiferente às *baratargas*, como ele dizia, dos apartamentos e cheques, o que provocaria, nos homens, o aparecimento de "virtudes outras, mais altas e mais finas e todas revestidas de muito *it* espiritual, *it* físico, etc. Como a maioria é vulgaríssima está reagindo. Como não sou da maioria, não estou. Pelo contrário: quero encontrar sempre no meu caminho autênticas Marlenes, autênticas Garbos" (Gerson 1935),¹⁶ Brigitte Helm,¹⁷ ou seja, as Judiths e Salomé, tão temidas, por exemplo, por Gustave Le Bon. Uma delas é Luciana, a viúva abonada, protagonista de *Argila*, reminiscência de *A Esfinge* de Afrânio Peixoto que é, a rigor, uma versão hollywoodiana das *patronesses* artísticas da vanguarda porque, ao descobrir a linguagem da cerâmica marajoara, decide, como diz no filme, "dar um impulso extraordinário à arte brasileira. Fundar uma escola de pintura para os filhos dos operários, organizar exposições, mandar vasos e pratos para o estrangeiro". A Bárbara Heliodora que Carmen Santos interpretaria em *Inconfidência mineira* reunia esses dois aspectos extremos, a beleza física e um caráter desabusado e heróico.¹⁸ A mulher não tem limites. Portanto também não tem existência: representa o vazio ou, em última análise, o significante-zero. Semblante. Imagem. Emergência da cultura de massas e multidões.¹⁹

Brasil Gerson é um escritor? É um cronista, e como tal, afeito ao mito, daí que *Inconfidência Mineira* nos desperte questões estéticas mais relevantes ainda. Recrutado com Benedito J. Duarte, Ruy Santos ou Pascoal Lemme, Brasil Gerson colaborara com Humberto Mauro, o diretor artístico, e Roquette Pinto, o diretor geral, no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), encarregado de levar adiante, sob o Estado Novo, a divulgação e documentação do passado para fins escolares. *Inconfidência Mineira* tem, de certa forma, sua gênese nesse projeto sobre o qual paira o patrimonialismo de Mário de Andrade. De longa gestação e com frequentes notas na imprensa, para manter a atenção ativa,²⁰ o filme de Humberto Mauro partiu de uma ideia de Brasil Gerson e teve cenografias de José Wash Rodrigues, o que implicava emprestar ao filme algo do imaginário *Revista do Brasil* de Monteiro Lobato, com o auxílio do arquiteto Paulo Thedim Barreto (1908-1973), da equipe de Luis Saia no SPHAN.

Para Ulyses Petit de Murat foi decisivo assistir às filmagens de *39 steps* (1935) de Hitchcock, em Londres; para Brasil Gerson, as de *La tierra en armas* (1941), em Salta, no norte da Argentina. Com efeito, durante sua permanência no Prata, Gerson assiste às filmagens frustradas de *La tierra en armas*, uma obra baseada em uma peça (1926) de Juan Carlos Dávalos, neto do general Güemes, o herói independentista aí retratado, com roteiro de Ulyses Petit de Murat e Homero Manzi, e regia de Mario Soffici (Couselo 2008: 61-4).²¹ É Petit de Murat, o antigo colega de *Crítica*, que pouco antes assinara com Borges e Manuel Peyrou o roteiro de *Suburbio*, quem esclarece que não predominaria, no casting, a figura da estrela e sim as necessidades da própria

dramaturgia. “En esta película no vamos a escribir papeles para determinados artistas. En su debido momento, Soffici buscará los que mejor se adapten a los papeles. No se trata de una obra visando sobre todo la boletería. Nosotros y el director pensamos en el conjunto de la película, en el esplendor de la idea que ella ha de contener”. Por isso, Petit de Murat sintetiza: “es el vasto fresco trágico de una civilización que, para nacer y afirmarse, necesita asegurar primero su independencia. Esta gesta extraordinaria pondrá a prueba el talento ya evidenciado por Soffici en *Prisioneros de la tierra*”. E, a seguir, Brasil Gerson, quem transcreve tais testemunhos, acrescenta: “la obra teatral inspiradora nos da una idea del gran papel que jugó Güemes en la independencia y en la fijación de nuestros límites nacionales. La verdadera grandeza del caudillo no podía ser relatada al vivo en el teatro, porque era considerablemente móvil” (Gerson 1941).²² A nota de Brasil Gerson geraria imediato eco em um artigo do poeta popular Julián Centeya, cobrando a conclusão da obra, que mesmo assim ficaria inacabada (Alvarado 1942). Em 1942, Petit de Murat e Manzi escrevem ainda o roteiro de um filme clássico de Lucas Demare, que abordava o mesmo assunto e nos mesmos cenários, *La guerra gaucha*. Não obstante, Petit de Murat não desistiu e, trinta anos mais tarde, com outros colegas de roteiro, Beatriz Guido, Luis Pico Estrada e o próprio Leopoldo Torre Nilsson, seu diretor, conseguem, finalmente, filmar *Güemes, la tierra en armas* (1971), sorte de fusão de dois filmes anteriores de Nilsson, de um lado, *Martín Fierro*, adaptação do poema sobre os avatares de um gaucho rebelde, e, de outro, *El santo de la espada*, biografia de um prócer da independência, San Martín (Soto 1970: 24).²³ Nilsson, que filmara *Días de odio* (1954), uma adaptação de “Emma Zunz”, o conto de Borges (incluído em *El aleph*, 1949) sobre um simulacro de vingança de gênero, no final do peronismo, atua, dessa vez, com o fundo de um país que acabava de passar pelo foco revolucionário urbano, o Cordobazo, e ele vê, na épica de um herói popular, Güemes, liderando uma guerra de guerrilhas, a encenação da crise social e histórica, ainda irresolvida. que toma a vida nua dos gaúchos de fronteira como agente de mudança. A leitura de Nilsson, ainda caudatária, porém, da versão nacional e positivista da independência, confronta-se, assim, não só com o cinema histórico que, paralelamente, produzia o Cinema Libertação (Getino; Solanas 2013: 241-264), mas também com a posição que os novos intelectuais, a esquerda 68, aquela que gravitava na revista *Los Libros*,²⁴ poderia ter a respeito de questões como soberania, montagem e epicidade.

Assim, Beatriz Sarlo (naquele momento, militando no Partido Comunista Revolucionário), ao analisar a ficção de uma das roteiristas, Beatriz Guido, apoia-se na definição barthesiana de escritura como ethos para afirmar que Guido pratica a escritura como não-escolha, uma simples colagem ou mosaico, que é o contrário da escolha estrutural. Se esta é um simulacro do objeto, porém, simulacro dirigido, interessado, a intenção de Guido é, pelo contrário, ocultar o objeto, encobri-lo por sua justaposição a outros que ocultam sua historicidade. Apoiada no crítico que ora lhe parece inteligente e paradoxal, ora complexo e contraditório, mas, em todo caso, eclético e metafórico, Sarlo redobra a função de denúncia social:

Beatriz Guido siempre quiso contarnos la Historia, porque una historia parece serle insuficiente para mostrar lo que ve. Así su escritura se convierte en escritura didáctica: hay que enseñarle a

la gente lo que ha pasado, cómo no existen los puros, cómo a la patria hay que salvarla de cualquier forma, cómo esta cualquier forma también es un fracaso. En ese plano, Beatriz Guido lo sabe todo, desde la última carta de de la Torre hasta la última carta de un guerrillero que pelea en Bolivia: su texto es omnisciente aunque anecdótico y no consigue darle la verosimilitud que caracteriza a las formulaciones míticas de la burguesía, prueba débil de una posible buena fé. (Sarlo 1970: 4-7)²⁵

Outro tanto verifica-se na experiência de Ricardo Piglia (filiado a Vanguarda Comunista), que identifica o casal Torre Nilsson-Beatriz Guido com a dupla de Marcelo Nene Brignone e Roberto *Gaúcho* Dorda, os protagonistas de *Dinheiro queimado* (1997), romance que Piglia começa a escrever em 1968.²⁶ Como para Sarlo, o casal representava, para Piglia, uma adesão (tardia) ao realismo e (oportunista) ao engajamento, como simples alibi para os tempos vindouros.²⁷

Mas é no Brasil onde o espectro de Brasil Gerson mostra-se ainda vivo. Após um artigo, no início dos anos 60, no suplemento literário do *Jornal do Brasil* (Rocha 1964: 7), em um texto posterior, dessa vez para o *Diário de Notícias* (Salvador, 18 fev. 1963), Glauber Rocha afirma, sem receios, que Humberto Mauro (e, por trás dele, insisto, está Brasil Gerson) é a primeira e única fonte de expressão cinematográfica do Brasil já que nele, “o traço fundamental de nossa existência (o homem e o que come) – o subdesenvolvimento é fixado numa visão semiprimítiva, romântica” (2019: 49-50). Estende-se a respeito em *Revisão crítica do cinema brasileiro*:

A explosão de Humberto Mauro, em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino – é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e de Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com o qual realizou *O descobrimento do Brasil*.

O avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com que, somente agora, através de Paulo César Saraceni (*Porto das Caixas*) e Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*) o realismo crítico começasse a definir um estilo do cinema brasileiro. Mas o elo inicial está em Humberto Mauro. Tendo sua evolução fragmentada, o cinema brasileiro criou seus autores em tempos inesperados e por isto estes artistas permaneceram na obscuridade, à margem da cultura. Eis, aliás, o único e grande crime que o Brasil cometeu contra Mauro. (...)

O que de certa forma sacrificou Humberto Mauro, e retardou sua glória, foi a própria estrutura primária da cultura cinematográfica no Brasil.²⁸ Nesta época Mauro é a substância maior que não foi percebida. Na Europa talvez tivesse realizado menos filmes, porque somente no Brasil poderia, numa indústria amadorística, manter integridade profissional e liberdade criadora. Se houvesse visão dos intelectuais na época (o delírio de então era o endeusamento hermético de

*Limite*²⁹), se acontecesse um movimento semelhante ao ocorrido em 1962, dando apoio cultural a Humberto Mauro, desmistificando o inegável talento de Mário Peixoto, trazendo então Cavalcanti de volta ao Brasil e indicando os caminhos a entusiastas como Adhemar Gonzaga e Carmen Santos – o cinema brasileiro, no momento em que se firmavam os cinemas americano, inglês e francês, seria hoje uma expressão poderosa. Mário Peixoto se converteu em lenda; Humberto Mauro se isolou no profissionalismo burocrático; Cavalcanti retornaria em 1949 a um ambiente de fraca irresponsabilidade. (Rocha 2003: 46-8)

Porém, o mais eloquente é, precisamente, o final dessa *Revisão crítica do cinema brasileiro*, quando Glauber lança um desafio que se encerra com os versos de *O carro da miséria* (1945) de Mário de Andrade que citei no título:

Se o Governo Federal atender às legítimas necessidades dos independentes, é certo que o cinema brasileiro crescerá para se impor no mundo, em bem pouco tempo. Há uma inquietação artística, há coragem intelectual, há técnicos competentes: há, sobretudo, como nunca houve em nenhum cinema do mundo, de forma tão maciça, juventude. O nosso grande mestre do passado, com quase setenta anos, é Humberto Mauro: ele tem o mesmo entusiasmo de Leon Hirszman, de Carlos Diegues, de Joaquim Pedro, para falar nos mais novos diretores, rapazes que ainda não entraram nos trinta anos.

A verdadeira história técnica, artística e econômica do *cinema novo* do Brasil está sendo escrita na Rua Álvaro Ramos, 71 – no Laboratório Líder Cinematográfico. Lá é que residem os problemas. Jamais um representante do GEICINE o visitou: mas foi ali, entre discussões agitadas, entusiasmo vivo e responsabilidade profissional, que François Truffaut e Louis Marcorelles descobriram, com olhos franceses cartesianos, a juventude que espanta pela interrupção do pensamento criador e pela qualidade surpreendente do trabalho.

Câmera na mão, trata-se de construir. (idem: 176)

Ora, reconhecer Humberto Mauro é reconhecer também essa sorte de *ghost writer* dos filmes dele, Brasil Gerson, em cuja imaginação o argumento de *La tierra en armas*, o filme inexistente de 1941, continuou operando. Ela afina com certa temática do historiador Gerson: *Tiradentes, herói popular; Pequena História da Guerra do Contestado; A Revolução de D. Pedro I ou Garibaldi e Anita: guerrilheiros do liberalismo*; e, mais ainda, conecta-se com um muito posterior projeto de Glauber, o de filmar *América nuestra*, no laboratório de Torre Nilsson, precisamente, com fundos cubanos. Em 1967, Glauber exortava Alfredo Guevara, o diretor do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), a sabotar (por suspeita de infiltração da CIA) um congresso de intelectuais, em Caracas, cujo convite declinara e que contaria com a presença de Torre Nilsson e Carlos Fuentes.

No Brasil *Terra em transe* está fazendo um grande sucesso ainda. Terei por isto mais ou menos 30 mil dólares para começar *America nuestra*, INDEPENDENTEMENTE. Achugar entrará com laboratório na Argentina e as despesas da produção.

Se você entrar com a película e a finalização, será genial, pois assim PODEREMOS FAZER UM FILME DE GRANDE QUALIDADE TÉCNICA, a melhor forma para impormos as NOSSAS IDEIAS. O filme custará um pouco mais do que *Terra em transe*, porque devo filmar no Peru, depois no Brasil, na Argentina e no Uruguai. Terei atores e outras partes documentários. Perdoe-me a pretensão mas pretendo fazer uma estrutura épica no estilo de *Outubro*, com muita força poética e emoção revolucionária. Creio que um filme POLÍTICO deve ser também um ESTÍMULO CULTURAL E ARTÍSTICO. E para nós, latinos, que somos colonizados cultural e economicamente, o nosso cine deve ser revolucionário do ponto de vista político e poético, isto é, temos de apresentar IDÉIAS NOVAS COM NOVA LINGUAGEM. *America nuestra* não pretende ser um filme DIDÁTICO mas um COMÍCIO, UM FILME DE AGITAÇÃO, UM DISCURSO VIOLENTO e também uma prova de que, no terreno da cultura, o homem latino, liberado da opressão colonizadora, pode criar. Tenho muita fé neste filme, é a única coisa que QUERO E POSSO FAZER, acho que será uma contribuição para a Guerra geral das Américas e estou disposto a assumir todos os riscos e consequências para fazê-lo. (1997: 293)

Mas, em outra correspondência, desta vez, dirigida a Cacá Diegues, dava mais precisões sobre o projeto para o qual descontava o apoio material de Torre Nilsson na revelação, mas não na montagem, que deveria ser no Brasil. Ponto para Xavier dos Pássaros e Xavier das Conchas, portanto, e confirmação de que a história é o lugar onde retorna o reprimido.

Se eu morrer nos balanços da epopeia foi pelo triunfo da beleza. a justiça, não sei o que é isto. viajei e voltei lúcido. não escrevo no barato. não preciso de nada mais pois estou com tudo em cima. vocês me darão grande felicidade se executarem a canalha que se aproveitou de nossa dor para meter tesouras nas feridas. definir: de um lado o cinema novo, do outro as estruturas paralelas. pau é pau.

outro abraço. vou ler Letícia. diga a Didi Barreto que o roteiro vai seguir. que a produção depende do paraense desde que ele não queira interpretar o papel principal que deve ser feito por um ator pernambucano que está tecnicamente preparado com dicção e movimento, sobre minha direção consegui retirar um personagem novo em folha que adora comer receitas de Darwin. o sol nascerá no Peru mas ninguém deve anunciar o sol antes da hora. os gaúchos são bandidos no filme mas nas primeiras sequências aparecerão como personagens positivos. é preciso fotografia de Barreto e alguns diálogos escritos por você. Solanas fará um grande filme em maio sobre o retorno do cadáver. outros cadáveres reaparecerão.

Torre Nilson entra com o laboratório, mas a montagem, deve ser no Brasil. Quem diria que iremos coproduzir com a Argentina, hein? Pode ser que o filme saia uma merda mas o diretor é genial e o pai do Alfredo é o produtor com tutu e mais experiência que [-]. Adoro superproduções!!! Tem

cenas no Clube – OK? PS: Não espalhe o argumento porque nego rouba] logo as ideias e corta as [-]

viva o pau-brasil. viva o Brasil. Viva a nossa pátria. nossa língua, coisas nossas – eis a tônica do movimento de arte moderna verde e amarelo. Pra terminar Mário de Andrade, já citado na Bahia: “enquanto isto os sabichões discutem se doce de abóbora não dá chumbo pra canhão” – será o nome do meu artigo no pasca, assinado o baiano da luz vermelha, que não agüento e vou escrever (*idem*: 437)

Embora nunca filmada, *América nuestra* sobrevive em *História do Brasil* (1973), filme que cita, à maneira de Godard, trechos de *La guerra gaúcha*, entre outros filmes, e sobrevive também em *A Idade da Terra* (1979) e notadamente no manifesto “A Revolução é uma Eztetyka” (1967), um texto complementar da “Estética da Fome” (1965), em que Glauber propõe a “negação da cultura colonial e do elemento inconsciente da cultura nacional, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista” (2004: 99), manifesto escrito sob inspiração dos discursos de Fidel Castro e de *O socialismo e o homem em Cuba*, de Che Guevara, em aberta sintonia com outro filme marcante, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas.

“Um tango de Discepolo arrasta-se vagarosamente nos movimentos preguiçosos do *bandoneon*, e a melodia redonda, gorda e grave repercute de imprevisto lá dentro, no pequeno museu das minhas saudades” (Gerson 1932: 38). Dois anos depois de Brasil Gerson escrever essa frase, Discepolo compôs o tango *Cambalacho*, a loja de objetos perdidos e roubados, o bric-à-brac, onde qualquer lance é possível. Walter Benjamin construiu um método a partir dele, como atesta o fragmento H2a, 4 de *Passagens*, um fragmento de Dickens, aliás, também observado por Adorno (1992: 170-7).

Não estou certo se teria me envolvido totalmente na observação deste único acontecimento se não tivesse visto esta quantidade de coisas fantásticas misturadas aleatoriamente na loja do vendedor de antigüidades. Vinham-me ao espírito constantemente quando pensava naquela criança e, amontoados em torno dela, fizeram passar ante meus olhos a situação desta pequena criatura com clareza palpável. Sem dar asas à minha imaginação, vi o retrato de Nell cercado por tudo que contrariava sua natureza e se distanciava inteiramente dos desejos de sua idade e sexo. Se este ambiente não tivesse existido e eu tivesse que imaginar a criança em um quarto comum, no qual nada fosse extraordinário ou insólito, sem dúvida sua vida singular e solitária teria me impressionado muito menos. Assim sendo, pareceu-me que ela vivia numa espécie de alegoria. Charles Dickens, *Der Raritätenladen* (A loja de antigüidades), Leipzig, ed. Insel, pp. 18-19.

Carl Einstein pretendia escrever um tratado sobre a visão (diferenciada da vista), que des-cansasse na categoria do *transvisual*, i.e., a integração da subjetividade na função óptica e nas metamorfoses. Enquanto a vista é relativamente estável, a visão é rápida e determina, no campo das artes, a celeridade das mudanças. A integração do transvisual com o olhar ultrapassa então o “real óptico” e se abre a funções variáveis e heterogêneas, porém, contínuas, de sorte que

um dos casos mais relevantes de transvisual plástico é a dimensão mnemônica, o que Einstein chamava de regularização tectônica da imaginação (Einstein 1996: 30-49).

Assim sendo, o cinema (o roteiro, a montagem de fragmentos fora de uso, a cultura de massas como mulher independente) são as passagens transvisuais que comunicam os dois Xavieres do século XVIII com o modernista Brasil Gerson. O fora-de-cena, o inconformismo visual, o pré-primitivo e o pós-primitivo, intermitências e interações da memória visual do moderno.

Esgotado o moderno de 1922, Torre Nilsson, mas sobre tudo Glauber Rocha, introduzem um “não-saber” sobre os laços sociais, que desestabiliza o saber total do modernismo. Mas imediatamente até mesmo esse resgate intempestivo seria devorado, em sua circularidade, para reintegrar aquilo que se apresentava como ruptura em uma nova transformação: a hegemonia da imagem apagando os contornos do sujeito e postulando uma subjetividade disseminada na nova situação de mercado.

Brasil Gerson morreu há quarenta anos, em 20 de agosto de 1981, no Rio de Janeiro.

NOTAS

* Raúl Antelo leciona na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador 1-A do CNPq, Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland e Leiden. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre eles, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos; Archifilologías latinoamericanas; A ruinologia; Visão e potência-do-não; A máquina afilológica; En muerte: miniaturas urbanas; Azulejos. Lo transvisual y la arqueología de lo moderno*. Editor de Mário de Andrade, Jorge Amado e João do Rio, preparou, em colaboração, *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia. Um século de Pauliceia Desvairada* (no prelo).

¹ Com a vinda do Conde de Resende como Vice-Rei (1790-1801), o projeto foi abandonado, extinguiu-se a Casa dos Pássaros, sendo seu acervo encaixotado e enviado para guarda no Arsenal de Guerra, até a criação do Museu Real, em 1818. Após o incêndio, o Museu Nacional ainda discute seu futuro.

² Lembremos, a título de exemplo, das crônicas políticas no final da República Velha, “A arte de saber pedir”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 2 jan. 1930; “A mania dos confrontos absurdos”, 5 jan. 1930; “Revelou-se um homem”, 7 jan. 1930; “A vantagem de poder prometer”, 9 jan. 1930; “Tolstoi e a Aliança”, 12 jan. 1930; “Getulice-palavra nova”, 16 jan. 1930; “Parque de diversões”, 19 jan. 1930; “A jaguatirica e o leão”, 30 jan. 1930; “O uso do cachimbo”, 31 jan. 1930; “O candidato da fuzarca”, 4 fev. 1930; “Vamos para Minas, dr. Gama Cerqueira?”, 11 fev. 1930; “Os homens que argumentam por hipótese”, 20 fev. 1930; “É do outro mundo”, fev. 1930; “O caso da Platea”, 23 fev. 1930; “Política e politcalha”, 26 fev. 1930; “Depois”, 1 mar. 1930; “O presidente da fuzarca”, 4 mar. 1930; “O tapeador dos gaúchos”, 8 mar. 1930; “É preciso cantar de novo a velha canção”,

11.mar. 1930; “Um sentimental exaltado”, 16 mar. 1930; “A Argentina tem voto secreto”, 18 mar. 1930; “Não é negócio...” , 23 mar. 1930; “Marido de professora”, 26 mar. 1930 ou “A nova encarnação do professor Mozart” 1 abr. 1930. Já no período da guerra publica “Esse temor é ingenuidade: Hollywood versus Alemanha” (*Cultura*. Mensário Democrático, a.1, nº 3. São Paulo, dez 1938).

³ Ver Rubim 2007.

⁴ Henrique Manzo (1896 - 1982), pintor, desenhista e cenógrafo, aluno de Alfredo Norfini, formado no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo em 1917. Em 1922, participa da fundação da Sociedade Paulista de Belas Artes. Como cenógrafo, trabalhou para Ana Pavlova, Procópio Ferreira, Froes e para a Companhia Elsa Garide. Foi professor da Escola Paulista de Belas Artes; pintor e restaurador do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. O elenco da revista incluía José Luis Calazans (Jararaca), Severino Rangel (Ratinho), Manuel Rocha, Mário Aranha, Olavo de Barros, Eduardo Vianna, Aurora Abolm, Lely Morel, Ruth Vianna, Mecha Cobos, Marta França, Diva Berty e as "Montil-Girls". Ver Rodrigues 1983.

⁵ Baseada na estereotopia do cinema, aliás, elabora uma curiosa teoria da identidade de gênero (cf. p. 116-7).

⁶ “O Brasil Gerson, que é um cronista de S. Paulo, escreveu, certa vez, que a natureza colocou, por um equívoco lamentável, o coração das mulheres no homem, e vice-versa. Nada mais certo. Há mesmo coisas piores. Aquele mocinho, por exemplo, tem um coração que nem chega a ser de mulher. É coração de menina. E de menina bem ingênua, bem colegial. Por isso faz dez ridículos, cada hora que passa. As garotas não o suportam assim, tão ‘demodé’. Ele só quer saber das garotas. Dificilmente se arranjarão as coisas” (Lewin 1930: 11). Segundo Ledo Ivo, “um dia se escreverá a história borgiana de Willy Lewin, esse poeta bissexto e irrealizado e intelectual de província que guiou os passos de vários plumitivos literários, e em cuja biblioteca, aberta a tantas curiosidades juvenis, esplendiam as obras de Valéry e Mallarmé, Claudel e Joyce, Mauriac e Julien Green, Proust e Apollinaire, Kafka e D. H. Lawrence, André Breton e Jean Cocteau, Virginia Woolf e Ezra Pound, e uma profusão de surrealistas” (Ivo 1941: 13). No I Congresso de Poesia do Recife, Lewin apresenta uma “Homenagem a Rimbaud”. *Renovação*, a.3, nº 3, Recife, jun. 1941, p.13.

⁷ Autor de vasta obra (*La calle del agujero en la media*, 1930; *El otro lado de la estrella*, 1934; *La rosa blindada*, 1935; *La muerte en Madrid*, 1939; *Canciones del tercer frente*, 1939; *Himno de pólvora*, 1943; *Primer canto argentino*, 1945; *La literatura resplandeciente*, 1967). Na Espanha, onde residiu durante a guerra civil, frequentou García Lorca, Vicente Aleixandre, León Felipe, Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego e o jovem poeta Miguel Hernández, quem acusa sua influência. Foi delegado ao Primeiro Congresso de Intelectuais pela Defesa da Cultura, em Paris, onde conheceu Robert Desnos, Tristan Tzara, Aragon, César Vallejo, Pablo Picasso, Bertold Brecht, muito dos quais reencontrou no segundo congresso (Valência, 1937). Aníbal Machado, que associava o congresso de Paris de 1935 ao que acontecera um ano antes na Rússia, via nesses conclave uma via de desprovincianização da cultura brasileira. Cf. (Machado: 1935). Sobre Tuñón, ver (Mangone 2006: 63-92); (Masciotto 2012); (Rogers 2020).

⁸ A Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro (1928-1940) era uma celebração anual da modernidade, nos moldes das Exposições Universais do século anterior, misturando negócios, exibição de mercadoria, festas e diversões. A exposição introduziu o gosto art déco e popularizou sua estética, traduzindo autoafirmação nacional e vocação internacionalista. Para um comentário sobre essa 2ª Feira, cf. “O êxito da Feira de Amostras”. *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, nº 117, 29 jun. 1932, p.12.

⁹ Paulo Fausto De Lamare Torres (1900-1969) foi jornalista, advogado, dramaturgo e poeta. Pai do artista plástico Cacyporé Torres, ele escreveu *Meio-Dia* (poesia, 1921); *Alvoradas* (poesia, 1922); *A Hora da Neblina* (poesia); *Bailados Brancos* (poesia); *Poemas Proletários* (poesia, 1931) e *Nacionalismo - Novo Ópio do Povo* (poesia, 1967). Integrou a diretoria do Clube de Artistas Modernos (CAM) de Flávio de Carvalho, mais especificamente, o Departamento de Teatro, após o sucesso de sua peça *O Andaimado*, que contou com cenários de Livio Abramo, levada à cena no Teatro Boa Vista, em 1932, por Jayme Costa (1897-1967),

co-autor, com Brasil Gerson, de *Maldito tango*. “Como revolucionário consciente”, Paulo Torres sentiu-se na obrigação de renunciar ao CAM para “continuar com meus humildes camaradas de sofrimento. Com os que têm o hábito do trabalho. Não trocarei o revoltante odor suarento dos meus companheiros de classe pelas essências delirantes e caras dos vidros de Worth e Guerlain que perfumam e justificam a existência amável e caprichosa dos senhores vossos sócios e das senhoras vossas sócias. Bato-me por uma sociedade mais pura. Combato todas as prostituições, degenerescências e dissoluções deste fim de regime em franca decomposição, e é por isso que, sendo inimigo da burguesia perfumada e gozadora, insisto para que meu nome não figure entre os dos sócios de vosso conceituado clube”. Ver “O escritor proletário Paulo Torres contra o Clube dos Artistas Modernos”, *Folha da Noite*, São Paulo, 27 jan. 1933; “O Poeta Paulo Torres e o Clube dos Artistas Modernos”, *Folha da Noite*, São Paulo, 6 fev.1933.

¹⁰ A fonte da anedota do pastor Porret é Romain Rolland: “Un jour, écrit M. Arnold Porret, en Afrique, à la Côte d’Or, un missionnaire me disait comment les noirs expliquent que l’Européen soit blanc. C’est que le Dieu du Monde lui demanda: ‘Qu’as-tu fait de ton frère?’ Et il en est devenu blême”. Rolland, Romain – “Aux peuples assassinés”. *Demain*, Genebra, nº 11-12, nov.-dez. 1916, mais tarde incorporado a *Les Précurseurs*, Paris, Éditions de l’humanité, 1920, livro dedicado, entre outros, a Jean Jaurès, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo.

¹¹ Gerson é também autor de *A Escravidão no Império* (Rio de Janeiro, Pallas, 1975). Ver Matory 2005.

¹² Desconfiava-se, além de Brasil Gerson, dos outros exilados comunistas no Uruguai, dentre eles, Roberto Sisson, Jorge Amado, Carlos da Costa Leite, José Gay da Cunha, Antonio Bento Monteiro Tourinho, David Capistrano, Pedro Mota Lima, Ivan Martins, Luiz Cuneo, Abelardo Araujo, Vivaldo Vanjão, Telmo França, Armando Cunha, José Oliveira Andrade, Manoel Palheiro, Michel Reicher, Rosa Meireles, Gilberto Tourinho.

¹³ Colabora, então, na revista *Leitura* do Rio de Janeiro. Ver “Ehrenburg, o antigo e o moderno”, *Leitura*, nº 20, jul.1944, p. 12; “O destino de Paris é a liberdade”, *Leitura*, nº 21, ago. 1944, p. 29; “Alexandre, mentiroso honesto”(sobre Graciliano Ramos), *Leitura*, nº 24, nov. 1944, p. 11; “O torturado de Florença” (sobre Romain Rolland), *Leitura*, nº 25, dez-jan 1945, p. 17; “Stalin, artista e sábio”, *Leitura*, abr. 1945, p.21; “O anunciador do amanhecer” (sobre o poeta uruguaio Juvenal Ortiz Saralegui), *Leitura*, nº 29, maio 1945, p.35; “Desagravemos La Pasionaria”, *Leitura*, nº 30, jun. 1945, p.25; “El arzobispo Varela”, *Leitura*, nº 32, ago. 1945, p.67.

¹⁴ Assinava, porém, a produção partidária, tal como a tradução de *O Marxismo e o problema nacional e colonial*, de Josef Stalin (Rio de Janeiro, Editorial Vitória, 1946).

¹⁵ Carta de Brasil Gerson a Carlos Drummond de Andrade (Buenos Aires. 18 maio 1939). Cf. Pessoa 2002.

¹⁶ Gerson 1935b. Ver Alberoni 2006.

¹⁷ A pedido de uma revista de Buenos Aires, que lhe solicita uma declaração de amor a uma estrela, Gerson escolhe Garbo mas, a seguir, influenciado pelo conselho da declamadora Berta Singerman, inclina-se por Brigitte Helm, o robô Maria de *Metrópolis* de Fritz Lang (Gerson 1929: 31). O amigo de Gerson, Ulyses Petit de Murat, estampa no segundo número de *Máscaras* (Buenos Aires, fev. 1931), “Línea exacta, atormentada gracia, presencia dichosa de Brigitte Helm”. Ver, ainda, de Brasil Gerson, “Gracia Morena, um romance, um dia de chuva”. *Cinearte*, 20 nov 1929; “Possíveis paixões brasileiras em Hollywood”. *Cinearte*, 27 nov 1929.

¹⁸ “Bárbara Heliodora foi a mulher mais bonita, mais amorosa, mais culta do Brasil do século XVIII e, no entanto, nada disso a impediu também de ser uma heroína, dedicada de corpo e alma a uma grande causa coletiva, uma revolucionária que amou, fez versos, teve quatro filhos e se sacrificou pela libertação de seu povo. Nada mais falso, portanto, do que se dizer que as mulheres que se esquecem de si mesmas para se dedicar a empreendimentos tidos como privativos dos homens são feias, frias, insensíveis e inadaptáveis a tudo quanto se relacione com as coisas subtis e agradáveis que Deus inventou...” (Gerson 1937: 23). O

roteirista admite que a versão é “muito diferente dessas contrafações mais ou menos líricas e parcialistas ao gosto burguês”. LYS, Edmundo – “Nas montagens de *Inconfidência mineira*”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1939, p.9.

¹⁹ Resenhando *Rommy* (1931) de Reinhold Schünzel, Gerson elogia o “filme-divertimento, uma opereta agradável feita com um senso de arte que não existiu em *Advogada do amor*”, que ele opõe ao cinema americanizado de Ernst Lubitsch, louvando, porém, *Ronny*, “uma apoteose de magníficas sutilezas, uma exaltação da própria futilidade”. *República*, Florianópolis, 28 dez 1933, p.5.

²⁰ *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, 27 out.1936, p. 6; *ibidem*, 22 dez. 1942; *Cinearte*. Rio de Janeiro, 1 set. 1936; 1 fev. 1938; 1 ago. 1938; 15 ago. 1938; 1 jun. 1939; 1 ago.1939; 1 fev. 1939; 15 abr. 1939; 1 out. 1939.

²¹ (Couselo 2008: 61-4). Mário Soffici (1900-1977) fez mais de 40 filmes, com sensibilidade não só social mas também histórica, fugindo de esquematismos: *Viento Norte* (1937) é um drama rural sobre os trabalhadores do campo; *Kilómetro 111* (1938) analisa a exploração dos atravessadores rurais, no marco de uma rede de ferrovias inglesas; *Prisioneros de la tierra* (1939) denuncia a exploração na cultura missioneira da erva-mate, incorporando a natureza como protagonista do drama.

²² A revista *Cine Argentino*, primeira revista latino-americana integralmente dedicada ao cinema, foi uma criação do jornalista uruguaio Antonio Ángel Díaz.

²³ Dois números mais tarde, o mesmo Soto faria um contraponto entre *Simón Bolívar*, de Alessandro Biasetti e *El Santo de la Espada*: “Bolívar es el término conector común para una serie de zonas de diálogo, de discurso. El código es ante todo político, así como en *El Santo de la Espada* era paternalista. Ese mismo carácter político mutila su difusión, en tanto que en el caso de *El Santo de la Espada* su difusión la convirtió en un acto político” (Soto 1970: 14-6).

²⁴ Masiello 1985; Panesi 2003; Wolff 2009; Walker 2016: 3-24.

²⁵ Cf. Podlubne 2020.

²⁶ “Lunes 13 [abril, 1970]. Anoche Beatriz Guido y Torre Nilsson en casa tomando vino francés con empanadas caseras y queso gruyère, ella más sosegada por estar con él. Bapsy se había acostado en el sillón de cuero, dolorido por una hernia. El eje de la noche fue la confusión y la sorpresa, entre irónica e «inocente», de que en las dos primeras semanas la película *El Santo de la espada* le ha dado doscientos millones de pesos de ganancia. A partir de ahí reanimamos el mundo fitzgeraldiano del derroche. Quemar la plata en el casino de Mar de Plata, comprar una casa con pileta en Punta del Este, y a la vez queda atrás la seducción por el joven y talentoso escritor de izquierda pobre con mucho porvenir. Luego el intercambio de datos sobre la decadencia autodestructiva de Jorge Álvarez. El interés de Beatriz para que yo lea su novela recién terminada y los dos cuentos nuevos de T. N. o, como piensa Julia, un tanteo para ofrecerme un puesto en la distribuidora y editorial que Bapsy piensa armar sobre la estructura de *Contracampo*. Incógnitas que el tiempo se encargará de disipar” (Piglia 2016: 176). Para outro testemunho, cf. Verbitsky 1966: 38-41.

²⁷ “Martes. Ayer a la tarde en casa de Beatriz Guido, que «sufre» por su última novela, donde, como otros narradores de su generación, ha descubierto –después del éxito de *Rayuela*– la literatura experimental. Como en el caso de David Viñas, ella sigue atada a un tipo de imaginación (periodística) que no coincide con sus intenciones formales” (Piglia 2016: 182). E ainda: “Martes 29 (outubro de 1970). Ayer me encontré con Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson, los encontré frívolos, ingenuos, un poco cínicos, con la seguridad que da el dinero. Ella preocupada por la publicación de su novela *Escándalos y soledades*. Mucha exposición, reportajes en todas las revistas. Me da a leer el manuscrito: yo soy el joven, una promesa, y estoy en la izquierda, espera sin decírmelo que yo haga la crítica de su libro en la revista. Mientras él se mantiene aparte, muestra una avidez infantil al hablar de «su literatura». Me da a leer dos cuentos y trata de llevar la conversación hacia su escritura. Me gusta lo que hace, cierto tono reo, una prosa hablada que no está nada mal, bastante personal. Mientras, prepara su siguiente película, también histórica, basada en la vida de Güemes y sus gauchos, que defendieron de los españoles la frontera norte. Cuenta y habla de

los millones que ganó con su película sobre San Martín. Tiene la increíble certeza de que es inminente el triunfo del socialismo en la Argentina y trata de estar lo más cerca posible de gente como yo porque imagina que podemos protegerlo para que no lo maten y le demos tiempo para exiliarse. Tomamos, en esa conversación histórico-política-artística-personal, whisky escocés y vino francés, y comemos riquísimas empanadas hechas por la sirvienta correntina” (*idem*: 224).

²⁸ Em 1 de agosto de 1938, Brasil Gerson escreve uma carta pública em defesa de Adhemar Gonzaga e do cinema brasileiro, no *Diário Carioca*, mais tarde reproduzida na revista de Gonzaga, *Cinearte* (Rio de Janeiro, 15 ago 1938). Nela afirma: “O cinema brasileiro não pretende ser, evidentemente, uma coisa sagrada, que ninguém possa criticar, nem as críticas que se lhe façam devem ser tidas como sacrilégios. Nada mais natural, portanto, que se critique um filme, um artista, um argumento, ou este ou aquele ponto da orientação de uma empresa de filmagem, mesmo porque a crítica é necessária e quando é honesta tem sempre finalidades boas, apontando defeitos e fraquezas que precisam ser corrigidos, essa espécie de crítica eu mesmo já a exerci e acho, portanto, que ela tem razão de existir. Mas o que se procura fazer agora e sobretudo contra você, não é mais crítica no seu sentido exato: é talvez uma campanha de difamação, que visa apenas destruir o que você e outros, como Carmen Santos têm feito pelo cinema brasileiro. A crítica não é uma função subalterna, que se exerça aereamente. Criticar o que se desconhece é fazer chantagem contra o público. E os que criticam dessa forma o cinema brasileiro e os seus mais eficientes animadores, começam por ignorar que ele é brasileiro, que se está formando no Brasil, num país onde até este momento nenhuma força ponderável, dessas que criam indústrias e incentivam o progresso, se decidiu ainda a vir em auxílio do cinema. Na América do Norte, por exemplo, ele cresceu por causa do capital-financeiro, que nele inverteu milhões. E no Brasil ninguém melhor do que você está em condições de dizer como se formou o cinema brasileiro... Hoje comprava-se uma câmera, depois, economizando daqui e dali, um refletor, um aparelho a mais para o laboratório, e com essa persistência abnegada construiu você pouco a pouco a Cinédia e Carmen Santos a Brasil Vita Film, que provam a verdade indiscutível do progresso da Cinematografia Brasileira. Alheios a tudo isso, procurando desconhecer essa autêntica realidade do nosso cinema, que se fez por si mesmo, graças unicamente ao sacrifício desses seus admiráveis pioneiros, aparecem eles agora por aí a deblaterar que vocês nada valem, porque em Hollywood se produz muito mais e melhor...”

“O que se deseja, pois, é amesquinhar o cinema brasileiro e aqueles a quem ele deve sua existência, por quê? - pergunto. Talvez porque o seu estúdio e o de Carmen não podem satisfazer as veleidades de todos os que aqui se acreditam nascidos para empolgar o povo escrevendo, representando ou dirigindo filmes...Um dia foi posto à disposição de Oduvaldo Vianna tudo quanto tinha sido reunido por você na Cinédia: suas máquinas, sua experiência, os técnicos que aí se formaram. Até então nunca se havia gasto uma importância maior de 150 contos num filme, no Brasil. Para o filme entregue a Oduvaldo Vianna mobilizaram mais de 400 contos. Ele vinha do teatro, cercado de prestígio e o cinema brasileiro fez todos os esforços possíveis para facilitar-lhe o trabalho, auxiliando-o, além do mais, com a experiência que já adquirira em mais de 15 anos. A oportunidade que você deu a um estranho ao cinema brasileiro, para que ele brilhasse fazendo um filme, serve agora paradoxalmente de arma contra você nas mãos daqueles que, nada construindo, ainda o acusam injustamente de ignorante e de incapaz. Você é diretor, e diretor-proprietário de um estúdio, onde você pode concretizar todos os seus sonhos sem dar satisfações a ninguém. *Barro Humano*, que você dirigiu, foi um sucesso artístico e de bilheteria. Faça um filme dirigido por você mesmo, mostre o que vale e não se impressione com o que dizem por aí...”

²⁹ Brasil Gerson foi muito cético quanto ao filme. Em *O Globo* (11 jan. 1932), afirma que a maioria do público “não gostou e sei que se o grande público o visse também não gostaria”, porque “trata-se de um filme para viciados, feito dentro de um subjetivismo integral, para expor certos aspectos filosóficos da vida, como, por exemplo, que as criaturas vivem com os movimentos limitados no ilimitado do universo, e que, afinal, há *limites* até nessa própria ilimitação”. Diz que “no seu conjunto, a obra tortura, como um labirinto, a nossa imaginação, que fica indecisa diante de certos simbolismos, e se fadiga também diante

de certos excessos de ritmo, mostrados em cenas por demais longas e paradas. Está bem que no livro o escritor não seja bem claro e sintético. O livro é para ler e reler. No cinema vê-se. E a intenção que de pronto não se percebe, no rápido contato que os olhos têm com o quadro visto na tela, um esforço que inutiliza, porque as manivelas do aparelho de projeção não voltam para trás". Ver Avellar 2008.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1992), "On Dickens' The Old Curiosity Shop : A Lecture", in *Notes to Literature*. Trad. Shierry Weber NicholSEN. Ed. Rolf Tiedemann. New York, Columbia University Press.
- Alberoni, Francesco (2006), "The Powerless 'Elite': Theory and sociological research on the phenomenon of the stars", in *The Celebrity Culture Reader*. Ed. P. David Marshall. New York/ London, Routledge.
- Alvarado, Enrique (pseud. Julián Centeya) (1942), "¿Qué pasa con La tierra en armas y Juan Carlos Dávalos?", *El Intransigente*, Salta, 26 jun. 1942.
- Andrade, Mário de (1972), "Saga" (1940), in *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo, Martins / INL.
- Avellar, J. C. (2008), "O lugar sem limites", in *Cinémas d'Amérique latine* [on-line], v. 16, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/2055>.
- Bastide, Roger (1941), *Psicanálise do cafuné: estudos de sociologia estética brasileira*. Curitiba, Guairá.
- (1944), "Post-scriptum aos artigos de Lourival Gomes Machado. O surrealismo ultrapassado", *O Estado de S. Paulo*, 17 jan. 1944.
- (1944), "Post-scriptum aos artigos de Lourival Gomes Machado II. Surrealismo e barroquismo", *O Estado de S. Paulo*, 22 jan. 1944.
- Carvalho, Flávio de (1932), "Tive a impressão de que o Brasil progredia vendo o povo afastar-se de deus e do dogma", *A Platéia*, São Paulo, 26 dez. 1932.
- Couselo, Jorge Miguel (2008), "Dávalos en malogrado proyecto de Manzi" in *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- Dávila, Ignacio del Valle (2013), "La actualización de los mitos fundacionales de la nación en el cine histórico-folclórico argentino, la obra del grupo Cine Liberación y el cine histórico cubano (1968 – 1976)", *Revista Anphlac*, nº 14, São Paulo.
- Einstein, Carl (1996), "Traité de la vision", in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 58. Paris, dez. 1996.
- Gerson, Brasil (2000), *História das ruas do Rio de Janeiro*. 5ª ed. Ed. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Lacerda Editores.

- (1941), "La tierra en armas". *Cine argentino*. Buenos Aires, 6 fev. 1941.
- (1937), "No seu estudio novo Carmen Santos vae fazer o filme Inconfidencia Mineira". *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 75, 26 mar. 1937.
- (1935), "Sob a máscara da confraternização universal". *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 27, 26 maio 1935.
- (1935b), "Porque as mulheres ideais ainda são tão raras". *Corymbo*, Rio Grande, jun.1935.
- (1933), "La macumba de los brujos negros", *Revista Multicolor de los Sábados*, nº 11, Buenos Aires, 21 out. 1933.
- (1933), "Dios en el Brasil", *Revista Multicolor de los Sábados*, nº 10, Buenos Aires, out. 1933.
- (1932), *A vida acaba no meio*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (1931), "Entre os legionários e democráticos", *O homem do povo*. São Paulo, 13 maio 1931.
- (1930), "Parque de diversões", *Correio Paulistano*. São Paulo, 19 jan. 1930.
- (1929), "Declaração de amor a Brigitte Helm". *Cinearte*, Rio de Janeiro, 18 set. 1929.
- Getino, Octavio; Solanas, Fernando (1973), *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Ivo, Ledo (1941), "João Cabral de Melo Neto - Os jardins enfurecidos" Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BLBLjoacabraldemeloneto02.htm>.
- Ivo, Ledo (1941), "João Cabral de Melo Neto - Os jardins enfurecidos" Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BLBLjoacabraldemeloneto02.htm>.
- Lewin, Willy (ed.) (1930), "Diz-se", *Pra você. Revista semanal ilustrada*, Recife, 1 mar. 1930.
- Machado, Aníbal (1935), "Um Congresso Internacional de Escritores". *A Manhã*, nº 38, Rio de Janeiro, 8 jun. 1935.
- Mangone, Carlos (2006), "La república radical: entre Crítica y El Mundo", in Viñas, David (ed.) (2006), *Literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Paradiso.
- Masciotto, María de los Ángeles (2012), "Raúl González Tuñón y Jorge Luis Borges en la Revista Multicolor de los Sábados: literatura y periodismo". *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius "Literaturas compartidas"*. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata.
- Masiello, Francine (1985), "Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse", *Latin American Research Review*, vol. 20, nº 1.
- Matory, J. Lorand (2005), *Black Atlantic Religion. Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton, Princeton University Press.
- Panesi, Jorge (2000), "La crítica argentina y el discurso de la dependencia". *Críticas*. Buenos Aires, Norma.
- Pereda Valdes, Ildefonso (1941), *Negros esclavos y negros libres. Esquema de una sociedad esclavista y aporte del negro en nuestra formación nacional*, Montevideu, Ministerio de Instrucción Pública.
- Pessoa, Ana (2002), *Carmen Santos: cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro, Aeroplano.

- Piglia, Ricardo (2016), *Los años felices. Los diarios de Emilio Renzi II*, Barcelona, Anagrama.
- Podlubne, Judith (2020), "Barthes en Sarlo", *Cuadernos de Literatura*, vol. 24, Bogotá. Disponible em: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.baes>.
- Rocha, Glauber (2019), "Porto das Caixas (Saraceni)", in *Crítica esparsa (1957-1965)*. Ed. Mateus Araújo. Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado.
- (2003), *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Ed. revista e aumentada. São Paulo, Cosac & Naify.
- (1997), *Cartas ao mundo*. Ed. Ivana Bentes, São Paulo, Companhia das Letras.
- (1965), "Uma Estética da Fome", in *Revista Civilização Brasileira*, nº3, jul. 1965.
- (1964), "Humberto Mauro", *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 31 dez. 1964.
- (1961), "Humberto Mauro e a situação histórica", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 out. 1961.
- Rodrigues, Sônia Maria Braucks Calazans (1983), *Jararaca e Ratinho: A Famosa Dupla Caipira*. Rio de Janeiro, Funarte.
- Rogers, Geraldine (2020), *Raúl González Tuñón, poesía y reportaje: incluye crónicas viajeras del escritor 1932-1936*, Mérida, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales.
- Rossi, Vicente (1926), *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rio-platense, Rectificaciones históricas*. Córdoba, Imprenta Argentina.
- Rubim, Antônio Albino Canelas, "Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil" in Moraes, João de (org.) (2007), *História do Marxismo no Brasil*. Campinas, Editora Unicamp.
- Sarlo, Beatriz (1970), "Beatriz Guido: el simulacro de lo peligroso" (sobre Escándalos y soledades de Beatriz Guido)", *Los libros*, nº 14, Buenos Aires.
- Soto, Máximo (1970), "San Martín, mito y consumo" (sobre El santo de la espada de Leopoldo Torre Nilsson), *Los libros*, nº 8, Buenos Aires, maio 1970.
- (1970), "Del mito de derecha al mito de izquierda". *Los libros*, nº 10, Buenos Aires, ago. 1970.
- Stavrinaki, Maria (2010), "The African Chair or the Charismatic Object", *Grey Room*, nº 41, Fall.
- Suarez Peña, Lino (1933), *La raza negra en el Uruguay. Novela histórica de su paso por la esclavitud*, Montevideú, Época Moderna.
- (1924), *Apuntes y datos referentes a la raza negra en los comienzos de su vida en esta parte del Plata*, Montevideú.
- Walker, Carlos (2016), "Variaciones sobre el 'telquelismo' de la revista Los Libros", *Boletim de pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 16, nº 26.
- Winkiel, Laura (2006), "Nancy Cunard's Negro and the Transnational Politics of Race", *Modernism/Modernity* vol. 13, nº3.
- Verbitsky, Horacio (1966), "Novela, política, cine: una pasión argentina. Entrevista exclusiva a Beatriz Guido", *Confirmado*, nº 56, Buenos Aires, 14 jul. 1966.
- Wolff, Jorge (2009), *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires, Grumo.