

REPERTÓRIO
LIVRE

QUANDO DRAMATURGOS SE
ENCONTRAM: FEDERICO GARCÍA
LORCA, TULIO CARELLA E
HERMILO BORBA FILHO, ENTRE
BUENOS AIRES E O RECIFE

*WHEN PLAYWRIGHTS MEET: FEDERICO GARCÍA
LORCA, TULIO CARELLA AND HERMILO BORBA
FILHO, BETWEEN BUENOS AIRES AND RECIFE*

*CUANDO DRAMATURGOS SE ENCUENTRAN:
FEDERICO GARCÍA LORCA, TULIO
CARELLA Y HERMILO BORBA FILHO,
ENTRE BUENOS AIRES E EL RECIFE*

ALVARO MACHADO

MACHADO, Alvaro.

Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife.

Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. **260-279**, 2018.2

RESUMO

O artigo apresenta pesquisas recentes sobre a trajetória no Brasil do escritor argentino Tulio Carella (1912-1979) e seu relacionamento com o teatrólogo pernambucano Hermilo Borba Filho e com o poeta e dramaturgo Federico García Lorca, contextualizando a expulsão de Carella do Brasil no cenário de perseguições políticas e censura à literatura e às artes das ditaduras civis-militares da América do Sul no período de 1960-1980.

PALAVRAS-CHAVE:

Tulio Carella. Hermilo Borba Filho. Federico García Lorca. Pan-americanismo. Censura Literária.

ABSTRACT

The article shares information in recent research on the trajectory of the Argentine writer Tulio Carella (1912-1979) in Brazil, his relationship with the playwright Hermilo Borba Filho and with the Spanish poet and playwright Federico García Lorca, contextualizing the expulsion of Carella from Brazil in the scenario of political persecution and censorship to Literature and Arts of the civil-military dictatorships of South America in the years 1960-1980.

KEYWORDS:

Tulio Carella. Hermilo Borba Filho. Federico García Lorca. Pan-americanism. Literary Censorship

RESUMEN

El artículo presenta investigaciones recientes sobre la trayectoria en Brasil del escritor Argentino Tulio Carella (1912-1979) su relación con el teatrólogo pernambucano Hermilo Borba Filho y con el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, contextualizando la expulsión de Carella del Brasil en el escenario de persecuciones políticas y censura a la literatura y a las artes por las dictaduras civiles-militares de América del Sur en el período 1960-1980.

PALABRAS CLAVE:

Tulio Carella. Hermilo Borba Filho. Federico García Lorca. Panamericanismo. Censura Literaria.

No último trimestre de 1959, o escritor, poeta, dramaturgo, roteirista de cinema e televisão, diretor e ator teatral, tradutor, professor universitário, crítico literário, cinematográfico e teatral argentino Tulio Carella (1912-1979) respondeu afirmativamente a um convite formulado por Hermilo Borba Filho (1917-1976) e Ariano Suassuna (1927-2014) para assumir a cadeira de Interpretação no curso de Teatro da Escola de Belas Artes, criado naquele mesmo ano no âmbito da então Universidade do Recife.¹ Seu trabalho de docência e direção de montagens teatrais no nordeste, entre março de 1960 e abril de 1961, foi, no entanto, bruscamente interrompido com sua expulsão do Brasil. Além dos traumas físicos e psicológicos envolvidos no episódio, a experiência brasileira acabou por alterar definitivamente o estatuto do escritor em seu próprio país, pois a divulgação de uma parcela dos fatos, em livro do próprio autor publicado em 1968, provocou, a partir de então, a obliteração do conjunto de uma obra dramatúrgica e literária que contava já mais de três décadas de produção. Essa divulgação determinou, ainda, que o autor jamais tivesse novo livro publicado, bem como sua separação conjugal e um gradual isolamento do ambiente artístico e literário bonaerense, segundo lembrou um diário argentino à ocasião de sua morte (LA PRENSA, 1979) e como indica, ainda, a correspondência de Carella a Borba Filho datada de 1961 a 1973, documentação sob a guarda da viúva do segundo, Leda Alves, atriz e gestora cultural, a partir dos anos 1980, em esferas públicas do estado de Pernambuco.²

A produção literária e dramatúrgica do argentino contava, em 1968, 24 publicações em livro, com premiações como a Faja de Honor da Sociedad Argentina de

1 A partir de 1965, nomeada Universidade Federal de Pernambuco (UFPe).

2 O número de cartas de Carella alcança mais de 150 itens, com lacunas de alguns anos inteiros, como 1970. Cópias da correspondência ativa de Hermilo Borba Filho não foram mantidas no Brasil, uma vez que, segundo Alves, o escritor não costumava utilizar carbono.

Escritores e o Prêmio Nacional de Teatro. Carella fizera sua estreia como autor teatral em 1934 – com entremeses sem título, porém de caráter cômico-popular, encenados em um circo-teatro da periferia bonaerense – e integrava o movimento do “teatro independente argentino”, criado naquela década – de novas formas de organização laboral, engajamento político-ideológico e abordagens estéticas experimentais (DUBATTI, 2006, p. 187), modelo em vigor naquele país até os anos 1970. Já no “grande circuito” teatral da Capital Federal, conforme críticas em pelo menos cinco jornais diários da cidade, o autor estreou com elogios críticos e casas lotadas em 4 de outubro de 1940, no Teatro Cervantes (Teatro Nacional de Comédia). Sua farsa *Don Basilio mal casado* contou com direção do catalão emigrado Antonio Cunill Cabanellas (1894-1969) – um dos criadores do Teatro Nacional de Comedia (Teatro Cervantes) e do municipal Teatro San Martín –, além do ator Guillermo Battaglia, celebrado em centenas de encenações teatrais e filmes, e música original de Alberto Ginastera, o maior nome da música erudita argentina no século XX. Carella dedicou a peça ao espanhol Federico García Lorca (1898-1936), por motivos que serão expostos mais adiante aqui.



FIGURA 1 – TULIO CARELLA EM 1940, ANO DE ESTREIA DE SUA PEÇA DON BASILIO MAL CASADO
FONTE: detalhe de capa da revista *Argentores*, n. 191 (Buenos Aires, 1940).

A “morte civil” do escritor no âmbito literário e artístico argentino impõe-se com a publicação de *Orgia* - Livro primeiro, que expôs seu cotidiano no Recife. (CARELLA, 1968 [2011]) A partir de um diário escrito em 1960-61 e em parte trabalhado para a forma de prosa poética já em 1967-68, o volume alterna narrativas em primeira e terceira pessoa e tipologias gráficas “redondo” e “itálico” para promover hibridismo entre narrativa confessional e ensaio sócio-etnográfico, experimentação inaugurada pelo autor em *Cuaderno del delirio* (CARELLA, 1959), no qual uma viagem à Europa gera o distanciamento necessário tanto para a percepção de seu não-pertencimento ao Velho Continente – ainda que sua ascendência fosse toda italiana e sua formação em bases da cultura europeia³ – como para uma análise demolidora das dinâmicas políticas argentinas e de comportamentos éticos no meio intelectual portenho. A edição de *Orgia* foi coordenada na editora José Álvaro, no Rio de Janeiro, por Borba Filho, a partir de tradução sua do texto do colega, no contexto de uma “Coleção Erótica” por ele próprio idealizada, composta, até então, de traduções de textos com datações anteriores ao século XX. A literatura fescenina era da predileção tanto do pernambucano, que tinha à sua disposição, no nordeste, vasto acervo do gênero em livros de cordel, como do bonaerense, que, como dedicado vasculhador de bibliotecas, livrarias e sebos desde a adolescência, apresentou ao primeiro diversos títulos para a série publicada ao longo dos anos 1960.⁴

Embora não noticiada pela imprensa argentina e sem importação para livrarias de Buenos Aires, *Orgia* circulou naquela cidade pelas mãos do próprio autor, que distribuiu aos seus próximos 35 exemplares,⁵ a incluir nesse círculo críticos literários, escritores e editores, o bastante para impor ao autor, daí em diante, o “encerramento no closet da crítica”,⁶ segundo observação do pesquisador argentino Lucas Mertehikian, atualmente vinculado à Universidade de Harvard, que por sua vez utiliza a expressão cunhada por sua compatriota Sylvia Molloy, estudiosa pioneira da cultura LGBT e de sua vertente autobiográfica. (MERTEHIKIAN, 2012, p. 67)

A escalada moralista que vitimou Carella no período de seu retorno à Argentina iniciara-se, contudo, já em setembro de 1955, quando um golpe militar destituiu da presidência o líder populista Juan Domingo Perón e neutralizou suas “ameaças” de regularização sanitária dos numerosíssimos prostíbulos portenhos, aprovação da lei do divórcio e suspensão de isenção fiscal para templos religiosos, inclusive

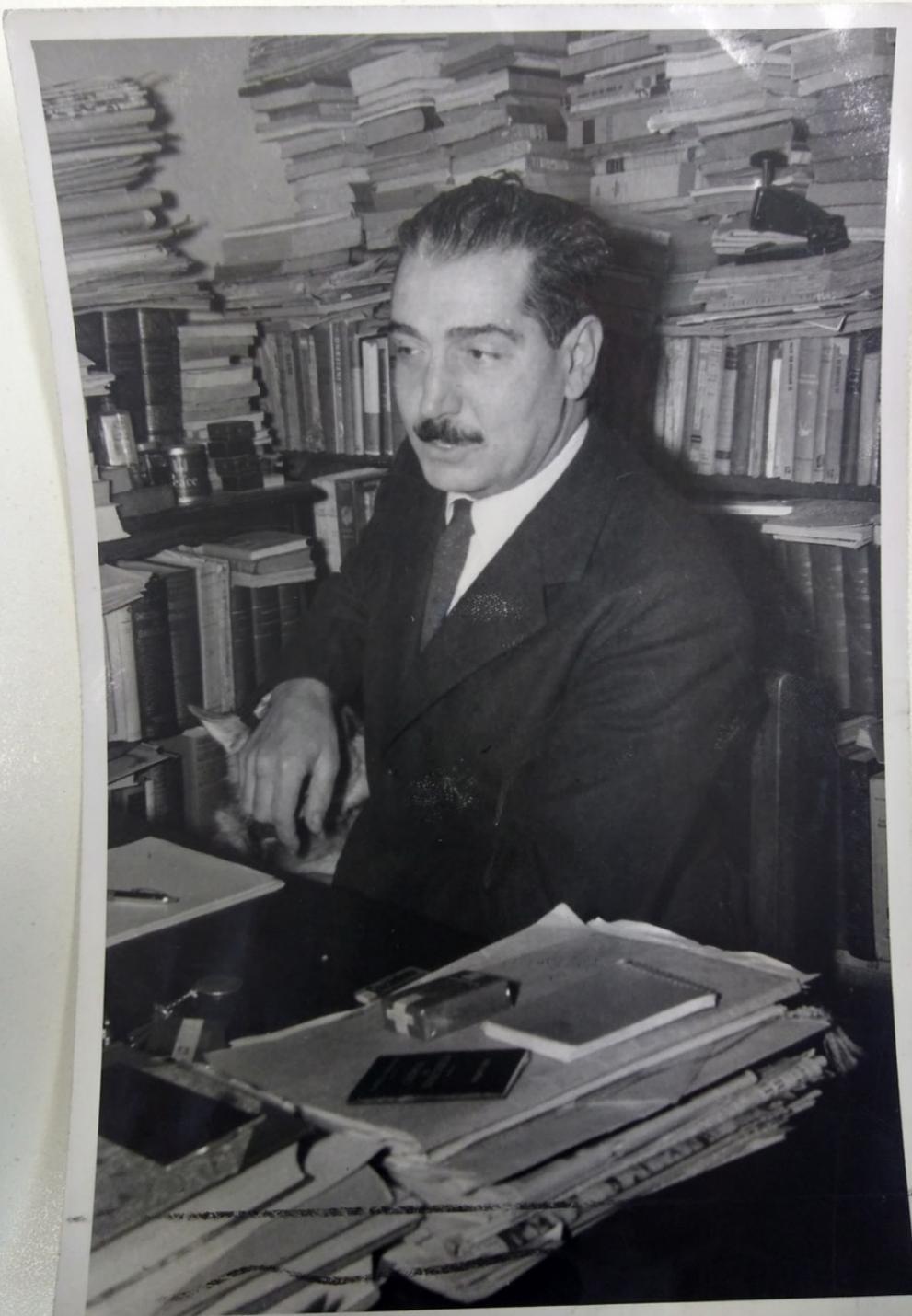
3 Como declara carta a Hermilo datada de 7 de outubro de 1968.

4 Em 1967, um ano antes das publicações citadas neste parágrafo, Carella lançara também seu terceiro e último livro memorial, *Las puertas de la vida*, sobre sua infância na cidade de Mercedes, na Província de Buenos Aires (Buenos Aires, Ediciones Luro, 439 pp.), bem como *Teatro de Carlo Goldoni* (Buenos Aires, Editorial Kraft., 279 pp), pelo qual recebeu a Faja de Honor da Sociedad Argentina e Escritores).

5 V. nota 2. A carta citada data de novembro de 1968.

6 Grifo nosso.

católicos. A partir de então, e até o fugaz retorno de Perón à presidência, em 1973-1974, os militares argentinos e seus aliados civis passaram a impor severas restrições à vida social e cultural, fator determinante para a transferência de Carella ao Brasil em 1960.



**FIGURA 2 – CARELLA
EM MEIO À SUA BIBLIOTECA,
EM 1956**

FONTE: foto tomada
para a Revista Qué,
n. 87 (Buenos Aires,
jun. 1956, p. 37).

Em 1958, por exemplo, enquanto Carella finalizava Cuaderno, as autoridades moviam processos criminais contra editores pela “difusão de obras obscenas” e tiragens inteiras eram apreendidas em distribuidoras e livrarias. Foram perseguidas, entre outras, a casa que publicava a revista Sur, editada pela escritora Victoria Ocampo, devido a uma tradução de Lolita, de Vladimir Nabokov; a prestigiosa Editorial Losada, por publicar O repouso do guerreiro, de Christiane de Rochefort; e a Editorial Goyanarte – a mesma editora de Cuaderno del delirio –, objeto de retaliações pelo lançamento de No, antologia de contos do argentino Dalmiro Sáenz, ganhador, já por sua obra teatral, do prêmio Casa de las Américas em 1967. (E.R.M., 1960)

Em 1961, transcorrido apenas um ano e meio de sua transferência para o Recife, cidade que o tomou de assalto pela via sensória e na qual pretendia se estabelecer definitivamente, o escritor se converteria, no entanto, em peão no xadrez de um embate político de magnitude semelhante àquele em curso no mesmo momento na Argentina. Carella transitava no âmago da intelectualidade recifense – a compreender as sempre suspeitas hostes teatrais –, diretamente visada pelos serviços de vigilância, em um quadro político de aguda polarização entre facções de direita e esquerda e exemplarmente antecipatório do estado de coisas que iria redundar no golpe civil-militar nacional, três anos depois.

A dicotomia ideológica pernambucana era protagonizada, de um lado, pelas Ligas Camponesas lideradas pelo advogado Francisco Julião, além de partidos de esquerda, uniões estudantis e sindicatos operários, que não raro manifestavam nas ruas seu apoio ao estado revolucionário cubano de Fidel Castro e Che Guevara, como no episódio da invasão da ilha caribenha por tropas norte-americanas, em abril de 1961 (Baía dos Porcos), como se constata da leitura de dezenas de notas de reportagem publicadas no Jornal do Commercio no mês do conflito cubano-americano. Em maio de 1960, líderes dessas legendas uniam-se a artistas e intelectuais para criar o Movimento de Cultura Popular (MCP) – modelo dos Centros Populares de Cultura (CPC) do sudeste do país –, muito ativo até 1964 sob a direção, entre outros, do educador Paulo Freire e do escultor e dirigente do PC Abelardo da Hora. Hermilo Borba Filho era colaborador frequente. De outro lado, conspiravam o IV Exército e contingentes policiais militares e civis alinhados a usineiros, latifundiários e à burguesia local, representada em clãs políticos

centenários ativos nos três poderes, ainda que no ano de 1960 se tenha registrado eleição do advogado socialista Miguel Arraes para a prefeitura do Recife, com apoio do Partido Comunista.

Nesse quadro, Carella tornou-se, aos olhos de agentes do Serviço Nacional de Inteligência (SNI), suspeito de contrabando de armas de Cuba para o Nordeste (ARQUIVO JORDÃO EMERENCIANO, 1961), devido à sua profusa interação com indivíduos, em maioria negros e miscigenados, frequentadores do centro histórico do Recife no qual o escritor fixara residência. Em praças, bares e sorveterias populares, o argentino costumava palestrar diariamente – e muitas vezes avançar para contatos sexuais – com estudantes, diaristas, pequenos funcionários públicos, mascates, marinheiros, soldados, policiais, empregados do comércio e desempregados de todos os setores, estrato descrito mais tarde, em reportagem de jornal local como “a borra da sociedade”.⁷

Assim, no final de março de 1961, o professor argentino viu-se detido por agentes militares que bateram à porta de sua residência. Passou a ser interrogado por oficiais das três armas brasileiras⁸ e a sofrer torturas durante oito dias, tanto em quartéis do Recife como na ilha-presídio de Fernando de Noronha, para onde foi levado de avião, com ameaças de ser atirado ao mar infestado de tubarões caso não confessasse sua “recepção de armas de Cuba” e uma suposta participação de Borba Filho na mesma atividade ilegal –, conforme relatos do escritor pernambucano em suas memórias e também de sua viúva.⁹ A pele do argentino foi literalmente salva pela descoberta, em uma segunda devassa policial em seu apartamento, de seus diários manuscritos, guardados numa gaveta fechada a chave, ou seja, dos cadernos que se converteriam depois em *Orgia*. Eles indicavam a natureza afetivo-sexual, e não política, de seus encontros no centro e na zona portuária do Recife.

Logo após sua soltura pelas autoridades militares, o professor de teatro foi, no entanto, sumariamente dispensado de suas funções pelo reitor da universidade, João Alfredo Gonçalves da Costa Lima. A demissão se teria dado por pressão das Forças Armadas, conforme os alunos de Carella Ivan Soares e Leda Alves (VASCONCELOS FRAGA, 1986, Anexo III), temerosas de que a tortura praticada sobre um estrangeiro inocente e em condições legais no país se tornasse

7 Como Carella mencionou em carta a Borba Filho, sem precisar, no entanto, a publicação pernambucana.

8 Como consta em carta a Borba Filho datada de 7 de maio de 1968.

9 Conforme entrevista telefônica com Leda Alves, viúva de Borba Filho, em maio de 2016.

pública, e assim o escritor foi embarcado compulsoriamente em avião para a região sudeste, e daí imediatamente para a Argentina, a configurar expulsão do território nacional que jamais se esclareceu se formalizada ou não junto aos serviços policiais-alfandegários.¹⁰ A dúvida sobre a oficialidade desse ato tornou-se impedimento para o retorno do argentino, que ainda na década de 1960 pretendia voltar a ensinar no Brasil. As cidades visadas foram Porto Alegre e Salvador, esta via contatos estabelecidos por Hermilo com o diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor Antônio de Assis Barros, em 1968.¹¹

Ao mesmo tempo em que cogitava a nova contratação brasileira, Carella testemunhava, em seu país, a uma escalada de “saneamento moral” promovida, a partir de 1961, por três presidentes civis sucessivos, saídos do partido União Cívica Radical, legenda títere do poder militar, bem como por três generais que ocuparam a Casa Rosada a partir de 1966, após o golpe dito “Revolução Argentina”. Em 1968, o general de brigada Juan Carlos Onganía reproduziu uma célebre proibição decretada na Alemanha de 1926 pelo nazismo ascendente, a encenações do balé *O mandarim maravilhoso*, com música de Bela Bartók, pois o argumento do espetáculo, do húngaro-judeu Melchior Lengyel, seria “incompatível com os princípios morais elementares em matéria de pudor sexual”.¹² Pelo mesmo motivo e no mesmo ano, Onganía vetou a estreia nacional, no Teatro Colón, da ópera vanguardista *Bomarzo*, de Alberto Ginastera, com libreto de Manuel Mujica Láinez, após a mesma montagem ter sido aplaudida em Washington D.C.¹³

Pois naquele mesmo ano de 1968 de estrangulamento cultural e perseguições de caráter moral na Argentina e no Brasil, neste especialmente após a emissão do Ato institucional nº 5, Carella autorizava a publicação, assinada sem pseudônimo, do livro que revelava seu envolvimento afetivo e sexual, ao longo de um ano e meio, com uma legião de negros pobres e nordestinos – identidade regional objeto de preconceito de descendentes da raça branca, mesmo miscigenados, nas regiões Sudeste e Sul do país. Segundo correspondência de Tulio a Hermilo nesse mesmo ano, o processo de edição e lançamento de *Orgia* transcorreu, da parte do argentino, de maneira um tanto inadvertida sobre seus possíveis efeitos, ou mesmo com abertura a níveis subconscientes de ação.¹⁴ A divulgação de sua bissexualidade – ou, segundo Leda Alves, “do diário com todas as reflexões,

10 Conforme o arquivo supracitado (v. nota 2), a indagação repete-se em cartas de vários meses de 1969.

11 *Idem*, em cartas datada dos anos de 1968 e 1969.

12 Segundo artigo de Pola Suárez Urtubey publicado em *La Nación*, edição de 13 de junho de 2003. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/503275-bomarzo-de-italia-a-la-calle-florida>>. Acesso em 11 mai 2018.

13 *Idem*.

14 V. nota 2.

descrições e análises de Tulio sobre sua problemática homossexual” (Idem) –, alcançou, portanto, não apenas os conhecimentos brasileiros do autor, com a distribuição de três mil exemplares a livrarias de todo o país, esgotados em cerca de um ano –, mas também o meio profissional do escritor em Buenos Aires, por suas próprias mãos. A partir da circulação do livro e de algumas reações, o argentino passou a manifestar sinais de alarme em cartas ao amigo Borba Filho. Porém já não havia mais nada a fazer: as mudanças em sua rotina social e profissional, na Buenos Aires que tanto amou e sobre a qual escreveu tantos textos, se iniciaram pela separação de sua esposa naquele 1968, após 30 anos de união.

Apesar de a coerção ao livre pensamento nos dois países ter-se prolongado até meados dos anos 1980, com as quedas das respectivas ditaduras militares, soa ainda hoje incompreensível e injustificado a destinação de Carella ao patíbulo da marginalidade transgressora ou, no máximo, às franjas da habitualmente discriminada literatura erótica, ou mesmo pornográfica. Mesmo que a obra do portenho se restringisse à erótica apresentada em *Orgia*, seria preciso observar que essa escrita compara-se ao melhor de Sacher Masoch, Anais Nin, Jean Genet ou Georges Bataille nesse nicho.¹⁵ Existe ainda, porém, a amplitude quase renascentista de uma obra composta de 24 títulos até hoje conhecidos, vinte dos quais publicados e cinco reeditados, além de colaborações em antologias literárias como *Las ciencias ocultas* (1967) – ao lado de contos de Ernesto Sábato, Alicia Jurado e Silvina Ocampo, entre outros –¹⁶, dois roteiros cinematográficos e dezenas de colaborações para revistas como *Sur*, *Ficción*, *Hipocampo*, *Davar* e *Gaceta Literária*, bem como mais de mil críticas teatrais e cinematográficas em grandes jornais diários. Para não mencionar sua atividade artística, como diretor teatral, e a docência em três cursos de nível superior.¹⁷

Entre os interesses comuns de Carella e Borba Filho levantados no Recife, esteve, justamente, a literatura erótica universal, tema frequente também na amizade epistolar estabelecida ao longo dos anos 1960, período que registrou, ainda, visita do pernambucano ao amigo de Buenos Aires, em 1966. O intercâmbio literário é referido, ainda, no último volume da tetralogia memorial de Hermilo, *Deus no pasto* – obra que encerra influência estilística evidente do diário de Carella¹⁸ e na qual a história do argentino no Recife ocupa pelo menos um terço de 262 páginas:

15 Tornou-se mais ou menos conhecida no meio literário sul-americano a narrativa, em *Orgia*, da relação amorosa do autor com o lutador de boxe apelidado King-Kong, após reprodução do trecho no quarto volume das memórias de Hermilo (BORBA FILHO 1972, pp. 133-39) e também na historicização da homossexualidade no Brasil empreendida, em *Devassos no paraíso*, por João Silvério Trevisan. A narrativa também foi traduzida nos anos 1970 pelo jornal tabloide *Gay Sunshine*, de San Francisco (EUA), por Edward A Lacey, bem como por Paul Hallam, para o seu volume *The Book of Sodom* (Londres: Verso, 1995), e ainda para o castelhano, em artigo do jornal argentino *Página 12*, nos anos 2000. Na reedição da obra datada de 2011 (São Paulo, Opera Prima Editorial), o trecho ocupa as páginas de 119 a 124.

16 O volume *Las ciencias ocultas* (Buenos Aires, Editorial Merlin) apresenta o conto de Carella “El astrólogo porteño”.

17 Na Universidade de Cuyo (Mendoza, Argentina), na Escola de Belas Artes de Belgrano (Buenos Aires) e no curso de Teatro da Escola de Belas Artes do Recife.

18 Embora o paralelismo seja flagrante, pode ser lembrado, entre outros estudos, *Memória e ficcionalidade em Deus no pasto de Hermilo Borba Filho* (2009),

Ao mesmo tempo desenvolvia-se a minha amizade com Lúcio Ginarte [alter ego de Tulio Carella tanto em *Orgia* como em *Deus no pasto*], o gigante argentino um professor na EAGA. Vez por outra almoçava em minha casa (...). Trocávamos livros e falávamos um pouco de tudo: da literatura erótica, das profecias, da astrologia, dos santos do dia, do desconhecimento em que vivam uns dos outros os escritores latino-americanos, dos negros do Recife, das dúvidas e fé cristãs. (BORBA FILHO, 1972, p. 129)

dissertação de mestrado de
Virgínia Celeste Carvalho
da Silva no Programa de
Pós-Graduação em Letras e
Linguística da UFPE.

O trecho citado menciona também a questão do negro, que, como se percebe da leitura de *Orgia*, monopolizava muitas vezes os pensamentos de Carella, ainda que suas aulas de interpretação teatral tenham sido descritas com frequência, seja por alunos, seja pelos colegas professores, como “impecáveis”. (VASCONCELOS FRAGA, 1986). Conforme observou sobre a alteridade a escritora Leusa Araújo em artigo sobre *Orgia* e a composição racial do Recife em 1960, para Carella, “penetrar na alma da cidade é penetrar a carne de seus habitantes negros e morenos – ser em outro e, assim, escapar do solipsismo”. (ARAÚJO, 2012, p. 240)

Em suas visitas anteriores ao Brasil, a partir de 1941, o portenho conhecera apenas as capitais Rio de Janeiro e São Paulo, nas quais o branqueamento social tornou-se norma a partir do século XX. Assim, apesar de ter identificado raízes afro culturais na dança e na música do tango ao qual dedicou ensaio (CARELLA, 1966), a real condição do negro na sociedade brasileira e na América Latina revela-se para Carella somente no Recife, uma vez que a Argentina já havia eliminado a presença desse contingente populacional pelo final do século XIX, após enviar seus indivíduos como bucha de canhão em massacres como a Guerra do Paraguai, ou ao abandoná-los à própria sorte durante epidemias de cólera e febre amarela, conforme o historiador argentino Felipe Pigna. (BARREIRO, 2017)

O negro passa a compor, assim, a equação de um novo pan-latino-americanismo, formulado por Carella ao longo da década de 1950, a ampliar as perspectivas do movimento cultural e político indigenista – na denominação adotada por países sul-americanos de língua espanhola – registrado na América Latina a partir da primeira década do século XX, sobretudo no México, Peru, Bolívia e Argentina, ou mesmo na estética e ideário antropofágicos de Mário de Andrade, Oswald de

Andrade e Tarsila do Amaral a partir de Semana de Arte Moderna de 1922, bem como nas subsequentes ações protecionistas a etnias indígenas no Brasil. A proposta conquistou a adesão de Hermilo e passou a constituir foco de convergência entre os dois autores, conforme suas obras e correspondência citadas.

Em tudo oposto ao pan-americanismo imperialista e antibolivariano promovido pelos EUA a partir de 1823, com a Doutrina Monroe, continuado no século XX com a “política da boa vizinhança” de Franklin D. Roosevelt, o conceito de Carella – em paralelo ao temário de escritores e intelectuais e artistas latino-americanos notáveis nas décadas de 1960-1970 que o argentino não desconhecia, a exemplo do romancista cubano José Lezama Lima –, propunha revalorização e respeito às raízes culturais afro-indígenas da América Latina. Para além disso, segundo Severino J. Albuquerque, pesquisador alagoano e professor emérito na Universidade de Wisconsin-Madison,

[...] a comunidade de Ginarte [Lúcio Ginarte, alter ego de Carella em *Orgia*] foi imaginada como uma coesiva América pan-indígena-latino-africana que suplantaria outras “comunidades imaginadas” da nacionalidade, examinadas no conhecido livro de Benedict Anderson datado de 1983. Seu texto fundacional, *Orgia*, converte-se, assim, na narrativa de implementação de uma utopia meta-nacional, a ignorar as distopias totalitárias ressurgidas antes no continente.¹⁹ (ALBUQUERQUE, 2018)

A par da questão racial e da perspectiva de um novo pan-americanismo, entre os diálogos binacionais mencionados em *Deus no pasto*, consta, ainda, a admiração comum dos dois dramaturgos por Federico García Lorca (1898-1936), não apenas pela criação literária do andaluz, mas por seu ativismo antifascista libertário e o modo de encenação ambulante de seu grupo *La Barraca* (1931-36) em praças de toda a Espanha. Nos moldes desse mítico ensemble, Borba Filho criou, em 1948, a trupe itinerante *A Barraca*, ativa no nordeste até 1952. Já Tulio Carella dedicou a Lorca a comédia *Don Basilio mal casado* (1940), por todo um leque de motivos bastante justos. Em primeiro lugar, tanto essa obra como o êxito seguinte do argentino na cena bonaerense, *Doña Clorinda, la discontenta* (1941), são vazadas sobre modelos do teatro barroco espanhol utilizados por Lorca em várias de suas

19 Tradução nossa. O livro citado de Anderson é *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991 [1983], editado no Brasil por Cia. das Letras (*Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, 2008).

peças, sobretudo na obra de Lope de Vega (1562-1635), autor com três títulos no repertório do La Barraca, o que torna, portanto, o mais abordado pelo grupo legendário. Durante sua estrepitosa estada de seis meses em Buenos Aires, de outubro de 1933 a março de 1934, Lorca trabalhou em sua adaptação de uma comédia de Vega, *La dama boba*, que destinou à companhia da atriz argentina Eva Franco. A estreia da peça em Buenos Aires, em 4 de março de 1934, deu-se com a presença do autor, que colaborou na direção de cena para triunfo de crítica e de público da montagem.

À parte a carpintaria teatral à maneira de Vega adotada tanto por Lorca, como por Carella, em várias de suas peças, ambos beberam diretamente – o argentino, sobretudo em suas elogiadas comédias de 1940 e 1941 (à parte outras duas da mesma década, porém não representadas) – na fonte da engenhosidade burlesca do precursor do Século de Ouro espanhol Lope de Rueda (1510-1565), em especial sua comédia *Los engañados*.²⁰ Ocorre, ainda, que a eufonia presente nos dois mais conhecidos títulos do autor portenho – *Don Basilio mal casado* e *Doña Clorinda, la discontenta* – remete diretamente à sonoridade do nome *Doña Rosita, la soltera*, de Lorca, drama de 1935 cujo argumento conecta-se à sua passagem pela Argentina, onde, segundo seu biógrafo Ian Gibson, o andaluz ganhou mais dinheiro do que conseguia contar e mais presentes do que podia guardar no quarto 704 do Hotel Castelar que o hospedou, na Avenida de Mayo, hoje destinado exclusivamente a visitas guiadas em sua memória. O ponto de partida de *Doña Rosita* é a história real de um primo de Lorca, Máximo Delgado García, que se separou de sua noiva e prima granadina Clotilde García Picossi – uma das parentas mais queridas do poeta – para ir trabalhar na província argentina de Tucumán. Em sua peça, após o noivado dos personagens na Espanha, Lorca apresenta Máximo na Argentina, porém já casado com outra mulher, ao mesmo tempo em que continua a enviar cartas de amor à antiga afiançada, cujo destino é o da eterna solteirona, condição que os estudiosos da obra do espanhol ligam à impossibilidade de casamento ou de união pública experimentada em sua condição homossexual.

Além das influências estilísticas decorrentes do conhecimento das obras dramáticas e líricas de Lorca, Carella valeu-se de conselhos diretos do andaluz para a escritura de suas primeiras farsas. Segundo um dos necrológios do argentino

20 Datado de 4 de outubro de 1940, o programa do Teatro Cervantes descreve assim a fatura da peça de Carella: “Farsa de buena ley clásica es ésta de Don Basilio mal casado. Esta vez, el novél há buscado raíces en los teatros más selectos de los siglos XVII y XVIII. En Lope de Rueda, en Molière, en los entremeses clásicos de Goldoni (...). Carella publicou em livro um estudo sobre o autor italiano, bem como traduções de quatro peças suas: *Teatro de Carlo Godoni* (Buenos Aires, ed. Kraft, 1967). Já o argumento da obra de Carella revela clara proximidade com a peça do século XVI aqui referida.

publicados em Buenos Aires (LA PRENSA, 1979) e de um relato oral,²¹ a fim de encontrar-se com El Ángel, como a intelectualidade e a imprensa chamavam o poeta estrangeiro, um Carella de 21 anos percorreu a pé os mais de 100 quilômetros que separam da capital argentina a cidade de Mercedes em que morava – talvez devido a horários do sistema ferroviário local, uma vez que a conexão existia. Lorca passou seis meses em Buenos Aires assediado com homenagens, jantares, festas e todo tipo de convites, a ponto de quase não conseguir trabalhar ou descansar, conforme o irlandês Gibson e o noticiário local, que não passava um dia sem escancarar manchetes sobre o visitante ilustre. Conforme recuperou mais tarde essa mesma imprensa, em um dos necrológios de Carella, este teria encontrado, em Lorca, “um homem aberto, espontâneo em cordial, que lhe brindou sua amizade e deu-lhe valiosos conselhos para que concretizasse seus primeiros esboços de comediógrafo e poeta”. Como se verá mais adiante, o relacionamento estendeu-se para além da confraternização literária.

Há pelo menos duas referências diretas ao poeta espanhol na obra do escritor argentino. Em Cuaderno del delirio, durante a viagem de navio que o transporta de Barcelona a Buenos Aires, ao ver-se ameaçado por grave pleurisia, um alucinado Carella invoca a proteção do antigo amigo assassinado pelo franquismo:

Chegou Federico García Lorca. Me conduz pela mão nos corredores do hotel, que se alargam à medida que caminhamos.

– Não estás morto, Federico.

– Se não estou morto, como cheguei aqui?

– A glória te permite essas travessuras. (CARELLA, 1959, p. 59, tradução nossa)

Já em Orgia, o poeta espanhol é citado enquanto fonte literária indicada ao aluno “José Mendonça” – nome a clef, provavelmente o ator Luiz Mendonça (1931-1995), um dos fundadores do MCP, matriculado não no regime regular do curso de teatro, com duração de três anos, mas no “curso livre de teatro”, assim como vários dramaturgos, diretores e atores já ativos profissionalmente em Pernambuco. Nesse ponto do livro, Carella recorda a Mendonça o dramaturgo espanhol “tal como o conheceu” (CARELLA, 2011, p. 137), deixando o restante a cargo da imaginação do leitor, e localiza para o discípulo, na biblioteca da Escola de Belas Artes, o poema

21 De Mario Tesler, amigo de Tulio Carella nos anos 1970, biblioteconomista e historiador, em depoimento tomado em Buenos Aires, em 3 de janeiro de 2018. Tesler é autor de Racismo contra el indio en la Argentina reciente (Buenos Aires, Corregidor, 1989, 181 páginas); El gaucho Antonio Rivero: la mentira en la historiografía académica (Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1971, 403 páginas); e Las firmas de Borges (Buenos Aires, edição de arte, Urania, 2018), entre outros títulos na área de História.

lorquiano Pranto por Ignacio Sánchez Mejías (1935), “de iridescentes versos”, ou seja, versos com as cores do arco-íris: “[...] Cornucópia de lírios pelas verdes virilhas / às cinco horas da tarde.”

Em Buenos Aires, Lorca também pretendia estreitar sua peça *El público*, cuja escritura em clave surrealista aborda, entre outros temas, o desejo homossexual reprimido. A um jornalista local, o poeta explicou que a obra seria “como um espelho do público”, a versar sobre o “drama pessoal na cabeça de cada espectador”,²² indicando, portanto, ter tratado da persona sexual complementar presente na identidade de cada espectador(a). Considerada unanimemente a peça de mais difícil encenação na dramaturgia lorquiana, só foi estreada na Europa, tanto em circuito amador como profissional, na década de 1980.

Segundo o irlandês Ian Gibson em sua respeitada biografia de Lorca, publicada pela primeira vez em 1989 e revisada em 2016,²³ ao chegar a Buenos Aires o poeta encontrou-se com o escritor mexicano Salvador Novo, para o qual contou detalhes de sua visita a Nova York, cidade onde conheceu sexualmente, em 1929, alguns marinheiros. Novo apresenta-lhe, meses depois, o poeta argentino Ricardo Molinari, para o qual Lorca autografa exemplar da primeira edição de seu *Romancero gitano*, juntando à assinatura um desenho, que nas palavras de Gibson era “inusitadamente explícito”:

Em torno de um par de limões pendentes de um ramo [...], Federico traçou em maiúsculas esta inscrição: ‘AMOR BUENOS AIRES GRANADA CADAQUÉS MADRI’. Tendo Molinari perguntado o significado desses nomes, o poeta respondeu: ‘São os lugares onde eu mais amei’.²⁴ (GIBSON, 1989, p. 419)

A referência à cidade catalã de Cadaqués deve-se, como amplamente sabido, ao idílio vivido ali pelo poeta com o pintor Salvador Dalí, seu companheiro de movimento surrealista. Já a inclusão de Buenos Aires no rol das cidades de fartas recordações amorosas “levanta uma interrogação”, especula Gibson, que conseguiu identificar ao menos um alvo carnal de Lorca na capital sul-americana. Este teria sido o condutor de bonde Maximino Espasande, de 22 anos e orientação comunista, espanhol radicado em Buenos Aires e que figurou como ator amador

22 O biógrafo cita entrevista dada pelo poeta para o jornal *Crítica*, de Buenos Aires, publicada em 10 de março de 1934. Tulio Carella inaugurou suas colaborações em crítica cinematográfica e teatral para o mesmo diário, nesse mesmo ano.

23 A primeira versão intitulada-se *Federico García Lorca – A Life* (Londres, Faber & Faber), e a segunda *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (Madri, Penguin Random House España). As citações aqui são da edição brasileira: *Federico García Lorca, uma biografia* (Globo, 1989) em traduções de Augusto Klein.

24 Gibson cita sua conversa com Molinari em Buenos Aires, ocorrida em maio de 1987.

no elenco da versão local de *Bodas de sangue*, de estrondoso sucesso naquele 1933, levada pela companhia de Lola Membrives:

Segundo a família de Espasande, Lorca apaixonou-se por ele e o perseguiu com insistência, até que o convenceu a acompanhá-lo em suas perambulações pela cidade. O idílio parece ter durado pouco: quando o rapaz percebeu as intenções do poeta, tirou o corpo fora. Espasande lutou na Guerra Civil Espanhola e sobreviveu. Após sua morte, a família destruiu a prova dos livros de Lorca com dedicatória, e, parece, também um poema manuscrito.²⁵ (GIBSON 1989, p. 420)

Com um mínimo de malícia em interpretação de textos, a negação, pela família, do romance de Espasande com Lorca era logicamente previsível. De outro lado, a destruição de livros com dedicatórias preciosas, e até mesmo de um poema inédito do mais importante escritor espanhol moderno, dá bem a medida do conservadorismo a reger a sociedade argentina até a segunda metade do século XX – e quiçá ainda hoje –, uma vez que a mesma atitude registrou-se com a queima, promovida pela família de Carella após sua morte, em 1979, dos originais em castelhano de *Orgia*, entre outros papéis, originais e manuscritos do escritor. “Buenos Aires [de 1933], com todo o seu ar cosmopolita, era quase tão intolerante com respeito à homossexualidade quanto Madri”, observa Gibson em seu livro. (IDEM, p. 411)

Nos círculos literários da capital argentina, o biógrafo perseguiu, sem sucesso, a identidade de outros possíveis amantes locais de Lorca além de Maximino: “O desenho na dedicatória a Molinari deixa poucas dúvidas de que o poeta amou intensamente na cidade, e é possível que ao incluir Buenos Aires na inscrição ele aludisse a mais de uma experiência”. (IDEM, p. 420)

“Que caso ou casos de amor teria tido Lorca na capital argentina?”, pergunta-se, com insistência, o biógrafo irlandês. (IBIDEM, p. 419). Trinta anos passados, sua indagação pode ser finalmente respondida via testemunhos de amigos de Carella em sua última década de vida.²⁶ Segundo esses relatos, em 1933, Lorca teria avançado além de aconselhamentos literários em sessões a portas fechadas

25 Ian Gibson conversou com Lidia, filha de Espasande, em Buenos Aires, 1987.

26 Entre eles, o escritor e editor bonaerense Ral Veroni, que guardou testemunhos de seu pai, o editor italiano radicado em Buenos Aires Raoul Veroni (1913-1992), que por volta de 1933 tornou-se um dos melhores amigos de Carella e dele editou, até os anos 1960, sete plaquetes especiais de poemas com gravuras, em suas edições Urania.

com um jovem Tulio de quase dois metros de altura, com frequência apelidado de “gigante”, espadaúdo e praticante de boxe. Como confidenciou Carella a amigos, ele tornou-se amante do Ángel andaluz, com probabilidades de ter sido seu parceiro sexual mais frequente em Buenos Aires.

O portenho não inaugurou com Lorca, contudo, sua atividade homossexual, segundo o biblioteconomista, historiador e escritor argentino Mario Tesler,²⁷ que, aos 30 anos de idade e neófito nas Letras, tornou-se confidente de Carella, após tê-lo conhecido em reunião de literatos eminentes na Sociedade Argentina de Escritores (Sade), em 1971. Segundo Tesler, não obstante o puritanismo e mesmo a carolice vigente na comunidade de Mercedes onde Carella viveu até a maioridade, ultrapassada a idade púbere o futuro escritor teria incluído o gênero masculino em seu aprendizado afetivo-sexual, “ainda que não pudesse escolher muito bem as experiências nessa seara”. Orgia encerra menção reticente a um “peão chamado Antônio” dos tempos de juventude passados na quinta do pai do autor, Don Carmelo Carella. A figura do cavaleiro empregado do progenitor volta à memória do escritor mais de 30 anos passados, já em meio à roda-viva pan-sexual vivida no porto do Recife. (CARELLA 2011, p. 274)

27 V. nota 21.

28 V. nota 26.

É digna de nota, ainda, a publicação, em 1954, da plaquete do poema extenso de Carella *Los mendigos*, edição de arte por seu amigo Raoul Veroni,²⁸ cuja temática exclusiva é a insaciabilidade sexual e a eterna frustração amorosa a que estariam condenados homossexuais frequentadores de bares, salões e cinemas das feéricas avenidas e ruas centrais da capital argentina. A ressaltar-se, no entanto, que à parte fascinação decadentista evidente nesse poema tão original, em suas obras publicadas na Argentina Carella registrou repulsa a guetos de tal natureza, bem como a comportamentos homossexuais dissimulados, a exemplo de atos furtivos testemunhados nas escolas em que estudou ou em cinemas e mictórios públicos. Tais reações encontram-se tanto em suas memórias de infância, *Las puertas de la vida* (1967), como nos ensaios de *Picaresca porteña* (1966), sobre cultura e costumes bonaerenses, e, ainda, na narrativa ao mesmo tempo documental e lírica de *Cuaderno del delirio* (1959).

Quanto à aparência, García Lorca teria se revelado ao seu ardoroso fã argentino “um tipo baixo e atarracado, um tanto redondo e sem atrativos físicos evidentes,

porém, tratava-se de ninguém menos que Lorca”, costumava justificar Carella a amigos como Tesler. Aprumado como um “portenho de lei” (BAZÁN, 206, p. 212), Tulio tornou-se, assim, frequentador assíduo do quarto do andaluz no Hotel Castelar, e uma vez, ao recostar-se nu em sua cama, ouviu dele o seguinte chiste, em meio a risos: “Carella, eres verdaderamente un asno!” (“Carella, és um autêntico jumento!”). Em Orgia, Carella não abre mão de informar ao leitor que seu membro viril era tão avantajado quanto o de seu parceiro sexual mais apreciado no Recife, o lutador de boxe que apelidou King-Kong. (CARELLA, 2011 p. 121)

Carella também teria sido presenteado por Lorca com desenhos eróticos de sua lavra, que décadas mais tarde passaram a ser exibidos à maneira de troféu pelo escritor a seus amigos mais próximos, assim como costumava mostrar fotos de negros nus do Recife, em especial uma imagem horizontal que levava dobrada na carteira, conforme Tesler. O exame da correspondência a Hermilo esclarece que tais imagens lhe foram enviadas em 1969 por carta, após cobranças insistentes.²⁹

No entanto, após a morte de Carella, em 1979, materiais pessoais e literários seus foram destruídos por sua ex-mulher, a pianista e também poeta Margarita Durán (a Tita), em combinação com três sobrinhas herdeiras desse legado, segundo testemunhos já citados de contemporâneos argentinos do escritor. Entre esses itens encontravam-se, possivelmente, os desenhos eróticos assinados por García Lorca e as fotografias de recifenses que o autor guardava em sua carteira e gostava de mostrar aos amigos, a fim de sublinhar seu pertencimento afetivo ao estrato de populares nordestinos com os quais privou no Brasil, bem como sua indelével filiação literária, e também afetiva, ao poeta revolucionário espanhol. O ato de queima desses documentos, quando o apartamento que habitava sozinho no centro da capital foi desmontado, obedeceu precipuamente ao propósito de destruição de dezenas de cadernos-diários escritos após o retorno à Argentina, no quais Carella registrou movimentos do meio artístico e intelectual portenho e aspectos da evolução política de seu país até o ano de sua morte. A razão para esse ataque à sua memorialística – afinal, o gênero literário por excelência cultivado pelo autor, como atestam três volumes publicados de alto nível de elaboração estilística – foi os cadernos conterem “coisas tremendas”, em termos de revelações ou de opiniões, como explicado por Tita a Mario Tesler. Provavelmente, entre os documentos e cadernos incinerados, estariam também

29 Em cartas enviadas por Tulio a Hermilo ao longo dos meses de setembro e outubro de 1968.

os originais datilografados de *Orgia - Livro segundo* – escrito entre 1969 e 1972 por encomenda de Hermilo, no qual Carella trabalhou a narrativa de seu sequestro, prisão e tortura no Recife³⁰ – e, ainda, os cadernos manuscritos de *Orgia - Livro primeiro*, com desenhos eróticos do próprio Carella às margens – como informa Deus no pasto –, uma vez que o sobrinho-neto do escritor, o advogado Esteban Carella, não os localizou no acervo do antepassado guardado na cidade de Mercedes,³¹ e a viúva de Borba Filho tampouco os encontrou no acervo literário de Hermilo mantido no Recife.³²

A leitura da correspondência Tulio-Hermilo permite saber, ainda, que em sua década final de vida o portenho trabalhou volumes de contos, bem como poemas e ensaios que permanecem inéditos, contudo com chances de ainda se encontrarem em baús de Mercedes. A julgar pelo estilo para o qual evoluiu sua escrita epistolar na década de 1970 – de uma franqueza nos moldes da corrente filosófica cínica –, a incineração promovida em 1979 suprimiu, de outro lado, a perspectiva de posteridade do clímax de uma produção literária de alta condensação estilística, constituída em especial de original fusão de gêneros a partir da memorialística que o autor praticou ao longo de toda a vida,³³ e que não chegou a merecer, ainda, a devida atenção na área dos estudos literários.

30 Conforme série de três cartas de Carella a Hermilo no ano de 1969, no acervo de Borba Filho no Recife.

31 Informação ao autor em e-mail datado de 12 de maio de 2011.

32 Conforme consultas telefônicas feitas pelo autor em quatro circunstâncias e as respectivas buscas da responsável no interior do Acervo Hermilo Borba Filho, nos anos de 2009, 2015, 2017 e 2018.

33 Os primeiros cadernos diários de Carella datam de sua adolescência, conforme *Las puertas de la vida* e também carta do autor a Borba Filho.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Severino J. Queering Pan-Americanism: Counternational Politics in Tulio Carella's Recife Diaries, 1960-1961. In: Fernandes, Ana Raquel; PEPE, Paulo. (Org.). *Beyond Binaries: Sex, Sexualities and Gender in the Lusophone World*. Londres: Oxford: Lang. [no prelo]

ARAÚJO, Leusa. A *Orgia* de Carella sai da clandestinidade. *Revista da USP*, São Paulo, n. 93, p. 238-243, 2012.

ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL JORDÃO EMERENCIANO. Acervo DOPS, Recife. Ficha de sindicância sobre Ítalo Tulio Carella, abril de 1961.

BAZÁN, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires, Marea Editorial, 2006.

BORBA FILHO, Hermilo. *Deus no pasto*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1972.

- CARELLA, Tulio. Tango - Mito y esencia. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1956
- CARELLA, Tulio. Cuaderno del delirio. Buenos Aires: Editorial Goyanarte, 1959.
- CARELLA, Tulio Picaresca porteña. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1966.
- CARELLA, Tulio. Orgia. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968.
- CARELLA, Tulio. Orgia: Os diários de Tulio Carella, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima Editorial, 2011.
- CARVALHO DA SILVA, Vírginia Celeste. Memória e ficcionalidade em Deus no pasto de Hermilo Borba Filho. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.
- IV EXÉRCITO confirma furo do Diário e esclarece prisão do prof. Carella. Diário de Pernambuco, Recife, 27 abr.1961, p.7.
- DUBATTI, Jorge. "Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en África, de Roberto Art". In: BIAGINI, Hugo: El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-1960). Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 187-197.
- E. R. M. Elogio de la censura. El País. Buenos Aires, 19 dez. 1960, p. 17.
- LA PRENSA. Tulio Carella, sus exéquias. Buenos Aires, 1 abr. 1979.
- MERTEHIKIAN, Lucas. Tulio Carella: del closet de la nación a la salida latinoamericana. Chuy - Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos, Buenos Aires, año 2, n. 2, jul. 2015.
- MOLLOY, SYLVIA. Poses de fin de siglo. Desbordes del Género en la Modernidad. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- BARREIRO, Ramiro. Donde están los negros de Argentina? El País, Buenos Aires, 7 jan. 2017.
- REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. UFPe, 2009. (Coleção Teses - Dissertações)
- TREVISAN, João Silvério. Devassos no paraíso. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- VASCONCELOS FRAGA, Maria Auriceia. O curso de formação do ator na Universidade do Recife (1956-1966). Monografia (Especialização em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1986.