

ISSN 1516-8603

ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte

V. 23 N. 43 JUL.-DEZ. 2021

DOSSIÊS

História & Artes Visuais

História & anacronismo

Entre a canção romântica e o rock

EDUFU


FAPEMIG

ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte



ISSN 1516-8603

ArtCultura

Uberlândia, MG

v. 23

n. 43

p. 1-286

jul.-dez. 2021

Indexadores

Clase-Cich-Unam

Diadorim

Dialnet

Directório Luso-Brasileiro de
Repositórios e Revistas de Acesso Aberto

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Publishing

Electronic Journals Library

Genamics JournalSeek

HAPI

Latinindex

LivRe!

Periódicos de Minas

REDIB

RILM

Sumários de Revistas Brasileiras
(sumarios.org)

Portais

Periódicos Capes

Sistema Eletrônico de

Editores de Revistas (SEER)

Google Acadêmico

Pede-se permuta

Pédese canje

On demande échange

We ask for exchange

Wir bitten um Austausch

Si richiede lo scambio

ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte

Instituto de História | Programa de Pós-graduação em História
Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 — Campus Santa Mônica — Bloco 1H — Sala 1H36
Cep 38408-100 — Uberlândia — MG
Telefone: [34] 3239-4130, ramal 27
www.seer.ufu.br/index.php/artcultura | e-mail: artcultura@inhis.ufu.br
pt-br.facebook.com/RevArtCultura/ | instagram: @revistaartcultura

Editores

Adalberto Paranhos — UFU/MG

Kátia Rodrigues Paranhos — UFU/MG

Conselho Editorial

Alexandre de Sá Avelar — UFU/MG

Artur Freitas — Unesp/PR

Charles Monteiro — PUC-RS/RS

Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG

José Roberto Zan — Unicamp/SP

Marcos Antonio de Menezes — UFJ-UFG/GO

Maria Bernardete Ramos Flores — UFSC/SC

Maria Izilda Santos de Matos — PUC-SP/SP

Tânia da Costa Garcia — Unesp-Franca/SP

Wolney Vianna Malafaia — Colégio Pedro II/RJ

Projeto gráfico, editoração e capa

Eduardo Warpechowski sobre cartaz de Raul Pederneiras. *Revista da Semana*, ano 31, n. 22, 17 maio 1930, s./p., fotografia, montagem.

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad — UFF/RJ · Annateresa Fabris — USP/SP · Carlo Ginzburg — Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Dolf Oehler — Universität Bonn/Alemanha · Eduardo Morettin — USP/SP · Elizabeth Cancelli — USP/SP · Fernando Catroga — Universidade de Coimbra/Portugal · François Dosse — IUFM de Créteil — Institut d'Études Politiques/França · François Hartog — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Idelber Avelar — Tulane University/EUA · James Naylor Green — Brown University/EUA · Joana Maria Pedro — UFSC/SC · Jorge Coli — Unicamp/SP · José Adriano Fenerick — Unesp-Franca · José Machado Pais — Universidade de Lisboa/Portugal · Lucia Maria Paschoal Guimarães — Uerj/RJ · Marcos Napolitano — USP/SP · Maria de Fátima Morethy Couto — Unicamp/SP · Maria de Lourdes Rabetti — UniRio/RJ · Maria Elisa Cevasco — USP/SP · Maria Helena Capelato — USP/SP · Martha Tupinambá de Ulhôa — UniRio/RJ · Mike Featherstone — Nottingham Trent University/Inglaterra · Orna Messer Levin — Unicamp/SP · Paula Guerra — Universidade do Porto/Portugal · Rachel Soihet — UFF/RJ · Raúl Antelo — UFSC/SC · Roger Chartier — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Rui Vieira Nery — Universidade Nova de Lisboa/Portugal · Sheila Schwarzman — Universidade Anhembi Morumbi/SP · Sidney Chalhoub — Unicamp/SP e Harvard University/EUA · Tania Regina de Luca — Unesp/Franca/SP · Zélia Lopes da Silva — Unesp/Assis/SP

Estagiário

Hugo Matias Marques

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU | Setor de Catalogação e Classificação

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 23, n. 43, jul.-dez. 2021. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.

ISSN: 1516-8603

1. História — Periódicos. 2. Arte — Periódicos. 3. Cultura — Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História.

CDU: 930(05)

Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista ou à Edufu.

Sumário

Apresentação	5
Minidossiê: História & Artes Visuais	
A inserção do registro fotográfico na <i>Revista da Semana</i> : trajetória em 1900.....	7
<i>Tania Regina de Luca</i>	
Construção visual de uma cidade moderna: Buenos Aires 	35
<i>Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris</i>	
Toda forma carrega a marca do artista: gestualidade na crítica de arte brasileira contemporânea	49
<i>Ana Cândida de Avelar</i>	
Dossiê: História & anacronismo – I – Parte internacional	
<i>Organizadores: Alexandre de Sá Avelar e Lucila Svampa</i>	
Ainda somos pecadores? Sobre o tempo histórico e o anacronismo	65
De íconos en decadencia y estatuas derribadas: sobre los restos de un pasado incómodo	67
<i>Lucila Svampa</i>	
¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo?	82
<i>Rosa F. Belvedresi</i>	
El Ángel de la prehistoria: anacronismo, discontinuidad y huella en la <i>facies</i> inconsciente de la historia	95
<i>Francisco Naishtat</i>	
Minidossiê: Argentina e Brasil: entre a canção romântica e o rock dos anos 1980-1990	
<i>Organizador: Adalberto Paranhos</i>	
El Dúo Pimpinela en la transición democrática argentina: una escucha política 	106
<i>Claudio F. Díaz</i>	
Pôde-se cantar o hiv/aids? A trajetória do vírus e da síndrome no <i>pop rock</i> brasileiro nas décadas de 1980 e 1990	124
<i>Renato Gonçalves Ferreira Filho</i>	
Uma fúria compartilhada em toda parte: sentimento e cultura material nos primórdios do <i>punk rock</i> no interior paulista.....	143
<i>Carlos Eduardo Marquioni</i>	



Artigos

Um artesão entre a honra e a infâmia: a trama de um ourives alentejano na Inquisição portuguesa 160
Luiz Fernando Rodrigues Lopes

Escrita literária, leitura filosófica: as *Canções sem metro*, de Raul Pompeia 175
Marconi Severo

Propaganda fascista em Chile: el caso de *Cile e Patagonia* (1930), de Mario Appelius 192
Ivan Sergio

1932, heróis de farda e de farsa: capital, trabalho e memória, em posições ... 210
Marcio Luiz Carreri

Para Paulo Francis, com amor e sordidez: o naufrágio político da geração '60 .. 226
Carlos Eduardo Rebello de Mendonça

“El circo que hacemos hoy”: posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina 242
Julieta Infantino

Resenhas

O silêncio da antiga Musa 262
Rodrigo Gomes Oliveira Pinto

Das ficções do livro à mão do historiador 268
Maicon da Silva Camargo

Desvelando a construção de uma memória fonográfica do samba 274
Adelcio Camilo Machado

Referência das imagens 280

Normas de publicação 284



Apresentação

*Mesmo com todo o emblema
Todo o problema
Todo o sistema
Toda Ipanema
A gente vai levando [...]
Mesmo com o todavia
Com todo dia
Com todo ia
Todo não ia [...]
A gente vai levando essa guia
(Chico Buarque e Caetano Veloso)¹*

Em tempos de terraplanistas, de ecocidas e de negacionistas em que se movem ataques sem tréguas contra a produção científica, a gente vai levando a *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, driblando as dificuldades dispostas pelo meio do caminho. Nesta edição, em particular, sobressaem as contribuições que transitam pela “ponte da amizade” intelectual entre o Brasil, a Argentina e o Chile, com especial destaque para a presença de nada menos do que cinco pesquisadores argentinos.

Logo de cara, no minidossiê História & Artes Visuais, são revisitadas rotas já cartografadas em números anteriores, a partir da colaboração de três profissionais com marcante atuação nessas duas áreas. Um dos textos aqui apresentados se conecta à seção Primeira mão, por antecipar o que constará de um livro em fase de finalização. A ele se segue a primeira parte (internacional) do dossiê História & anacronismo, cujo desdobramento (nacional) se dará na próxima edição da revista. Organizado por Alexandre de Sá Avelar (professor do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador do CNPq) e Lucila Svampa (professora da Facultad de Ciencias Sociales da Universidad de Buenos Aires e pesquisadora do Conicet), ele incursiona por uma temática que instiga a imaginação histórica, ao refletir sobre uma questão da maior atualidade. Num momento em que se derrubam estátuas, mundo afora, em nome de um ajuste de contas com o passado, questionar as implicações tradicionais do anacronismo é, no mínimo, algo desafiador, por abrir janelas para as múltiplas grafias da História em meio às variadas urdiduras dos tempos.

Na sequência, outro minidossiê se volta para os entrecruzamentos que se estabelecem, com regularidade, na *ArtCultura*, entre História & Música, um terreno em franco desenvolvimento, que já fertilizou análises significativas para o avanço do conhecimento nesse domínio. Organizado por Adalberto

¹ “Vai levando” (Chico Buarque e Caetano Veloso), Chico Buarque e Maria Bethânia. LP *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*, Philips, 1975.

Paranhos (professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador do CNPq), ele é portador de uma novidade na história da revista: envereda por temas ainda não explorados nela, como o indica seu próprio título: Argentina e Brasil – entre a canção romântica e o *rock* dos anos 1980-1990 (com ênfase posta na relação *pop rock* e *hiv/aids*, bem como no *punk rock*). Sua abertura coube a um pesquisador argentino, que transpôs para a tela do computador uma palestra pronunciada num evento promovido pela Anpuh-CE.

Imersos na atmosfera do diálogo entre a História, nossa nave-mãe, e áreas conexas, a seção Artigos privilegia distintas temporalidades em estudos que cobrem diferentes campos temáticos, a ponto de abarcar, entre outras, a literatura, o jornalismo, a biografia política e o mundo do circo. Por último, em Resenhas miram-se três livros recém-lançados, que levam a assinatura de historiadores do Brasil e do exterior. E vamos levando.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

**A inserção do registro fotográfico
na *Revista da Semana*:
trajetória em 1900**



Cartaz de Raul Pederneras.
1930, fotografia (detalhe).

Tania Regina de Luca

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *A Ilustração (1884-1892): circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Unesp/Fapesp, 2018. trdeluca@uol.com.br

A inserção do registro fotográfico na *Revista da Semana*: trajetória em 1900

The insertion of photographic record in *Revista de Semana*: trajectory in 1900

Tania Regina de Luca

RESUMO

O objetivo deste artigo é acompanhar a expectativa que cercou o lançamento da *Revista da Semana* e o seu primeiro ano de circulação. O periódico é sempre mencionado na historiografia por ter sido a primeiro a valer-se, de forma sistemática, da impressão direta da fotografia. O semanário, que mudou de mãos poucos meses após o lançamento, permite acompanhar as experimentações e as incertezas que envolveram os primórdios da inserção do registro fotográfico em suas páginas.

PALAVRAS-CHAVE: *Revista da Semana*; fotografia; trajetória em 1900.

ABSTRACT

This article follows the expectations regarding the launch of Revista da Semana and its first year of circulation. The magazine is always mentioned in Brazilian historiography, car it was the first to systematically print photography. The weekly, which changed hands a few months after the launch, invites us to follow the experiments and uncertainties that surrounded the beginnings of the insertion of the photographic material in its pages.

KEYWORDS: *Revista da Semana*; photography; trajectory in 1900.



A *Revista da Semana* (Rio de Janeiro, 1900-1959) foi uma publicação longa, sempre referida na bibliografia como pioneira no uso sistemático da fotografia¹ e cujo formato, subtítulo e projeto editorial alteraram-se significativamente ao longo do tempo. A despeito dos números iniciais não trazerem informações sobre os idealizadores, sabe-se que a iniciativa coube a Álvaro de Teffé, personagem a respeito do qual as informações são escassas² e que ficou à testa do empreendimento por apenas três meses (20 de maio e 19 de agosto de 1900), quando vieram a público os quatorze primeiros números do periódico. O título e suas oficinas foram adquiridas pelo *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 1891-2019), sem que isso implicasse interrupção na circulação ou mudanças na numeração sequencial dos exemplares e das páginas. A edição subsequente à venda, datada de 26 de agosto, estampou no cabeçalho “Edição ilustrada do

¹ Afirmação que não exclui a existência de fotos publicadas em periódicos ainda em fins do XIX, como indica ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

² Filho de Antônio Luís von Hoonholtz, o Barão de Teffé, herói da Guerra do Paraguai, sua família era próxima de Hermes da Fonseca, que desposou sua irmã, a artista Nair de Teffé. Os irmãos Oscar e Otavio seguiram carreira diplomática e Álvaro, que fez os estudos secundários na França, formou-se em 1898 na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Membro da Guarda Nacional, integrou o secretariado de Quintino Bocaiúva durante sua gestão à frente do Estado do Rio de Janeiro, foi secretário da presidência da República no governo do Marechal Hermes e atuou como oficial de registros e títulos no Rio de Janeiro.

Jornal do Brasil” e, no seu interior, trouxe retrato de Álvaro de Teffé, identificado como fundador e primeiro diretor, dado que, até então, não constara das páginas do semanário.³

Em meados de 1915, a *Revista da Semana* foi novamente transferida, desta vez para o escritor português Carlos Malheiros Dias, que ocupava o cargo de diretor da publicação desde o início de 1914, Artur Brandão e Aureliano Machado. Os três organizaram a Companhia Editora Americana, responsável, em anos subsequentes, por outros títulos, a exemplo de *Eu sei tudo* (Rio de Janeiro, 1917-1958) e *Cena muda* (Rio de Janeiro, 1921-1955). Entretanto, coube a Machado, falecido em 1935, e aos seus descendentes levar adiante a empresa, pois Brandão e Malheiros desligaram-se dela em 1918 e 1925, respectivamente.

Não por acaso, a publicação foi saudada em sua época e segue reconhecida como um marco entre as revistas ilustradas e de variedades no cenário brasileiro, gênero que se consolidou no decorrer das primeiras décadas do século passado. O objetivo deste artigo é analisar o periódico ao longo do ano de 1900, por se tratar do seu momento inaugural, quando ainda se experimentavam e se buscavam soluções que, posteriormente, já não conservavam o sabor das novidades. Assim, trata-se de acompanhar a expectativa em torno do lançamento do hebdomadário, as dificuldades enfrentadas na realização do projeto, as suas características iniciais e o impacto que a primeira mudança de mãos trouxe para o projeto editorial.

O lançamento

A *Revista da Semana* foi lançada em 20 maio, ou seja, pouco depois dos festejos do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil, efeméride que, durante a Primeira República, era comemorada no dia 3 do referido mês.⁴ É provável que o projeto tenha enfrentado dificuldades, uma vez que em 5 de janeiro de 1900, na página reservada aos anúncios de *O País* (Rio de Janeiro, 1884-1934), lia-se: “Brevemente *Revista da Semana*. Doze páginas ilustradas, 200 réis o número”.⁵ A primeira edição, que, como frisou a *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 1875-1977), “havia sido há tempo anunciada”⁶, veio a público meses depois, com menor número de páginas (oito) e custo mais elevado: 300 réis o número avulso, enquanto a assinatura semestral e anual, na capital do país, importava em 8 e 15 mil, respectivamente.⁷

³ Ver *Revista da Semana*, ano 1, n. 15, Rio de Janeiro, 26 maio 1900, p. 122. Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020. Endereços utilizados de forma recorrente são citados apenas na primeira menção.

⁴ Ver OLIVEIRA, Lucia Lippi. As festas que a República manda guardar. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 4, Rio de Janeiro, 1989. Disponível em <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2283/1422>>. Acesso em 30 out. 2020.

⁵ *O País*, ano 16, n. 5770, Rio de Janeiro, 5 jan. 1900, p. 6. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/paiz/178691>>. Acesso em 30 out. 2020.

⁶ *Revista da Semana*. *Gazeta de Notícias*, ano 26, n. 140 Rio de Janeiro, 20 maio 1900, p. 1. Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730>>. Acesso em 30 out. 2020.

⁷ A título de comparação, os leitores do Rio de Janeiro despendiam, em maio de 1900, um mil réis para adquirir um exemplar de *Don Quixote* (Rio de Janeiro, 1895-1903), de Angelo Agostini, enquanto as subscrições semestral e anual eram de 14 e 25 mil réis. Já *A Estação: Jornal Ilustrado para a família* (Rio de Janeiro, 1879-1904) cobrava mil e quinhentos réis o exemplar, e a assinatura estava na casa de 14 mil réis (semestre) e 26 mil réis (ano). Por fim, *A Ilustração Brasileira* (Paris, 1901-1902), que guardava maior

Os leitores dos jornais publicados no Rio de Janeiro foram alertados da novidade semanas antes, fosse por pequenos anúncios, que destacavam a excelência da colaboração literária e das gravuras (ver Figura 1), ou por comentários de articulistas que forneciam detalhes acerca do novo título, sempre saudando a iniciativa e associando-a ao modelo consagrado pela francesa *L'Illustration* (Paris, 1843-1944). O *Jornal do Brasil*, por exemplo, considerava “esquisito e estranhável” que a capital federal não possuísse “uma folha ilustrada no gênero das que há nos grandes centros europeus”⁸, enquanto a *Gazeta de Notícias* informava que a revista estava “organizada segundo o plano desse magnífico semanário [*L'Illustration*], estudado cuidadosamente em Paris pelo diretor da nova *Revista da Semana*”⁹, sem especificar a quem se devia a iniciativa.



Figura 1. Anúncio da *Revista da Semana* pouco antes do seu lançamento.¹⁰

As notas também eram unânimes em assinalar a colaboração de eminentes literatos e o fato de haver sido montada uma oficina própria para a impressão do semanário, que dispunha de meios técnicos modernos e atualizados – “nenhuma folha começou entre nós tão bem aparelhada. Todo material, além de abundante é de primeira ordem”.¹¹ Já a redação do vespertino *A Notícia* (Rio de Janeiro, 1894-1998), que teve acesso, ainda no início de maio, ao cabeçalho do periódico, asseverou: “o material importando é o mais completo no gênero que possui esta cidade e [...] a *Revista da Semana* poderá sofrer confronto com os mais importantes jornais congêneres europeus”.¹² Artur Azevedo não só engrossou o coro dos que consideravam urgente que a cidade tivesse uma publicação ilustrada, como forneceu detalhes mais precisos do projeto:

*o seu programa se resumirá nesta simples palavra: a atualidade. A fim de fielmente o possa cumprir, dispõe de um soberbo material tipográfico e fotográfico, podendo publicar todas as semanas oito ou dez páginas ilustradas pelo processo mais recente da fotografia: o da similigravura ou cromotipogravura*¹³ [...]. Para mostrar que a nova em-

proximidade com a proposta da *Revista da Semana*, cobrava pela subscrição 24 mil (ano) e 12 mil reis (semestre) e, por exemplar, 2 mil reis, o que indica que a revista de Teffé era, de fato, mais acessível entre as que circulavam no mesmo momento.

⁸ *Revista da Semana. Jornal do Brasil*, ano 10, n. 131, 11 maio 1900, p. 1. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=030015>>. Acesso em 30 out. 2020.

⁹ *Revista da Semana. Gazeta de Notícias*, ano 26, n. 131, 11 maio 1900, p. 1.

¹⁰ A despeito de se mencionar o dia 19, o exemplar trouxe a data de 20 de maio. Anúncio insistentemente publicado em jornais do Rio de Janeiro a partir do dia 11 do referido mês. Ver, por exemplo, *O País*, ano 16, n. 5695, 11 maio 1900, p. 6.

¹¹ *Idem*.

¹² *Revista da Semana. A Notícia*, ano 7, n. 100, 1 e 2 maio 1900, p. 1.

¹³ Os termos similigravura, autotípia, meio-tom ou meia-tinta dizem respeito ao método que permitiu a impressão direta da fotografia por meio da decomposição de seus tons contínuos graças à utilização de uma

presa tem um caráter sério, e deve inspirar toda a confiança ao público, basta dizer que esse material, cuja instalação já está feita no prédio da rua do Lavradio n. 150, custou quantia superior a 200 contos de réis e que as principais seções da Revista da Semana vão ser confiadas a jornalistas de pulso, bons desenhistas e hábeis fotógrafos.¹⁴

E, de forma entusiasmada, o autor chamava a atenção para as oportunidades que as máquinas fotográficas instantâneas e a impressão direta dos registros nos periódicos descortinavam, afinal, tudo era passível de ser fotografado. A própria efemeridade da vida parecia-lhe menos definitiva do que fora para as gerações anteriores, graças à perspectiva da coleta de elementos “muito curiosos para a atualidade, mas que interessarão principalmente aos que vierem quando todos nós já não pertencermos a esse mundo”. Na sua opinião, a importância da *Revista da Semana* residia no fato dela “ser o arquivo da vida fluminense” e registrar “cenas de costumes, episódios da rua, festas, espetáculos, solenidades, banquetes, enterros, sessões do júri, reuniões da praça, ajuntamento de toda a espécie, incêndios, rolos, prisões, desastres, etc. Por toda a parte – nas ruas, nas praças, no centro comercial, no mar e em terra, nos jardins, nos teatros, nos restaurantes, nas pretorias, nos leilões importantes, nos quartéis, etc. – a maquinazinha instantânea, quase invisível, irá colhendo documentos”.¹⁵

As ponderações de Azevedo ajudam a compreender o interesse despertado pelo novo periódico, que não se prendia ao fato dele ser ilustrado, o que não era uma novidade, haja vista a longa série de publicações com estampas¹⁶ que remontava ao Oitocentos, mas à promessa de também incorporar às suas páginas os instantâneos fotográficos, como se lê nas capas dos exemplares da *Revista da Semana* publicados em 1900, logo acima do título: “fotografias, vistas instantâneas, desenhos e caricaturas”.

É interessante observar que, nas muitas notas sobre a futura publicação, nunca houve menção aos responsáveis pela empreitada ou à origem dos capitais investidos na tão celebrada oficina da Rua do Lavradio, n. 50, à qual foi consagrado o primeiro anúncio da *Revista da Semana*, estampado na segunda edição (27 maio 1900) e que ofertava, por preços módicos, impressões de

retícula que os convertia em pontos de dimensões variáveis em função da intensidade do original. Já cromotipogravura é uma designação genérica de todo processo de impressão a cores que utiliza matriz em relevo tipográfico. Note-se que o texto induz o leitor a supor que se trata de sinônimo de similitogravura. Cf. PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Globo, 1958, p. 33, 34 e 102.

¹⁴ A[AZEVEDO], A. [Artur]. *Palestra*. *O País*, ano 16, n. 5696, 15 maio 1900, p. 2.

¹⁵ *Idem*. Azevedo aproximava-se da posição de Baudelaire, expressa em carta de 1859, no que se refere às potencialidades da fotografia enquanto auxiliar da memória, sem questionar, porém, acerca dos seus efeitos no campo da arte. Segundo o poeta francês, “que ela [a fotografia] enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que ela acrescente ensinamentos às hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, que desgraça a nossa!”. *Apud* ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. *Facom*, n. 17, São Paulo. Disponível em <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>. Acesso em 12 nov. 2020.

¹⁶ Nesse caso, o termo estampa significa imagem impressa em suporte papel a partir de matriz em madeira, metal ou pedra. Já o verbo estampar, por sua vez, assume os sentidos de imprimir, publicar.

toda sorte, inclusive gravuras finas e artísticas a três cores, graças aos prelos especiais, aos tipos e tintas de alta qualidade, ao que se somavam os ateliês fotográficos, oficinas de símile e fotogravura e laboratório de gravura química. Ao lado, outro anúncio especificava os preços dos espaços comerciais na revista (de uma página a um oitavo, com ou sem fotogravura e previsão ou não de repetição)¹⁷ e das assinaturas, dados que indicam a expectativa de ofertar um semanário sem similar no mercado e, ainda, otimizar o investimento feito na bem equipada oficina por meio da prestação de diversos serviços no ramo gráfico (ver Figura 2).

TRABALHOS DE LUXO

**Gravuras finas e impressões artísticas
no Rio de Janeiro**



As oficinas typographicas e graphicas da REVISTA DA SEMANA
rua do Lavradio, 150 imprimem
por preços extraordinariamente modicos e com a maior nitidez e brevidade:
livros, obras illustradas, catalogos, albuns, jornaes, folhetos, cartazes, gravuras, mappas, musicas, chromos, diplomas, menus, programmas, rotulos, annuncios, folhetos, cartões, contas, memoranduns, almanaks, folhinhas, etc., etc...

* ESPECIALLIDADE EM *
* GRAVURAS ARTISTICAS *

O material das officinas é todo de 1.^a ordem e os productos importados directamente são de 1.^a qualidade. Caracteres das fundições DEBERNY e TURLOT; tintas da casa LORILLEUX. Prelos especiais para a typogravura e impressões de 3 cores (construidos para a actual EXPOSIÇÃO DE PARIS).

GRANDE ATELIER PHOTOGRAPHICO
Laboratorio de gravura chimica
OFFICINA DE SIMILGRAVURA E PHOTOGRAVURA

¹⁷ Na fase Álvaro de Teffé, os anúncios, que se iniciaram segunda edição, circunscreveram-se às páginas finais e não tinham padrão fixo, com números estampando um ou vários produtos. Em termos quantitativos, o destaque coube ao n. 12 (5 ago. 1900), com três páginas e um quarto. A Companhia Lotéricas Nacionais foi a presença mais perene (do n. 3 ao 14, um quarto de página), enquanto uma página inteira abrigou, por duas vezes, a cerveja Teutônia e, por uma vez, os estabelecimentos Torre Eiffel, Camisaria Especial, A Expositora e Casa Garcia, além dos teatros Alcazar e Santana. A Companhia de Lucinda Simões e o Frontão Nacional, espécie de ginásio de esportes, também figuraram uma vez (meia página cada), tal como o armazém Parc Royal (um quarto de página). Já o fortificante Tropon foi anunciado duas vezes, tomando um quarto e, em seguida, meia página. As publicidades de maiores dimensões normalmente valiam-se de material iconográfico.

ANNUNCIOS E ASSIGNATURAS
~ DA ~
REVISTA DA SEMANA

Enquanto não ficar installado o escriptorio na rua do Ouvidor, os annuncios e assignaturas para a REVISTA DA SEMANA são provisoriamente recebidos no escriptorio d' A NOTICIA.

PREÇOS

Assignaturas					
Por um anno		15\$000	Por seis mezes		8\$000
Annuncios com photo-gravura			Annuncios sem photo-gravura		
	UMA VEZ	REPETIÇÃO		UMA VEZ	REPETIÇÃO
Pagina	25\$000	150\$000	Pagina	15\$000	80\$000
1/2 pagina	15\$000	80\$000	1/2 pagina	8\$000	50\$000
1/4 de pagina	8\$000	50\$000	1/4 de pagina	5\$000	30\$000
1/8 de pagina	—	—	1/8 de pagina	3\$000	20\$000
Os annuncios com photo-gravura são recebidos até quarta-feira ao meio dia.			Os annuncios sem photo-gravura são recebidos até quinta-feira á noite.		
A NOTICIA - 123 Rua do Ouvidor 123					

Figura 2. Primeiros anúncios estampados na *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900.

Foi no número 53 (19 maio 1901), que assinalou o início do segundo ano do semanário, devidamente comemorado com um cartaz de Julião Machado (ver Figura 3), que os leitores foram apresentados às instalações das oficinas, por meio de um conjunto de fotografias relativas ao edifício; às salas da redação, escritório e direção técnica; ao ateliê fotográfico; às seções de foto-gravura, similitravura e ao laboratório químico; às de cromofotografia, zinco-grafia e fotozinco-grafia; à de brochura e preparação de madeira para clichês; além da rotativa Voirin, modelo que integrou a seção consagrada às máquinas na Exposição Universal realizada em 1900 na capital francesa. Tratava-se de atestar a atualização e modernidade técnica do empreendimento.¹⁸

Contudo, foi somente quando a publicação completou trinta anos que Álvaro de Teffé revelou, em artigo escrito por solicitação de Aureliano Machado, que ele estava em Paris quando, “ainda um rapazinho”, decidiu, “de forma ambiciosa”, fundar um periódico valendo-se da fotografia. Não sem boa dose de exagero, lembrou que o empreendimento foi realizado “numa cidade, num país, digo mais, num continente, onde ninguém havia cogitado de empregar a fotografia nas artes gráficas, onde nenhum jornal, nenhuma publicação havia sequer tentado lançar não desse processo”. Segundo afirmou, ele entregou-se à tarefa com afinco por não querer desapontar quem lhe confiara o capital necessário, comprometimento de ordem moral, a sugerir que o financiamento deveria ter origem familiar. Guiado por um amigo de seu pai, adquiriu grande estoque de papel couché, “máquinas de fotografia, clichéria completa, máquinas de impressão, grande variedade de tipos artísticos, pela maior parte comandados da Inglaterra, enfim, o diabo a quatorze”, além

¹⁸ *Revista da Semana*, ano 2, n. 53, 19 maio 1901, p. 436-438.

de haver contratado tipógrafos especializados que, no último momento, acabaram desistindo de embarcar para o Brasil por temor da febre amarela.

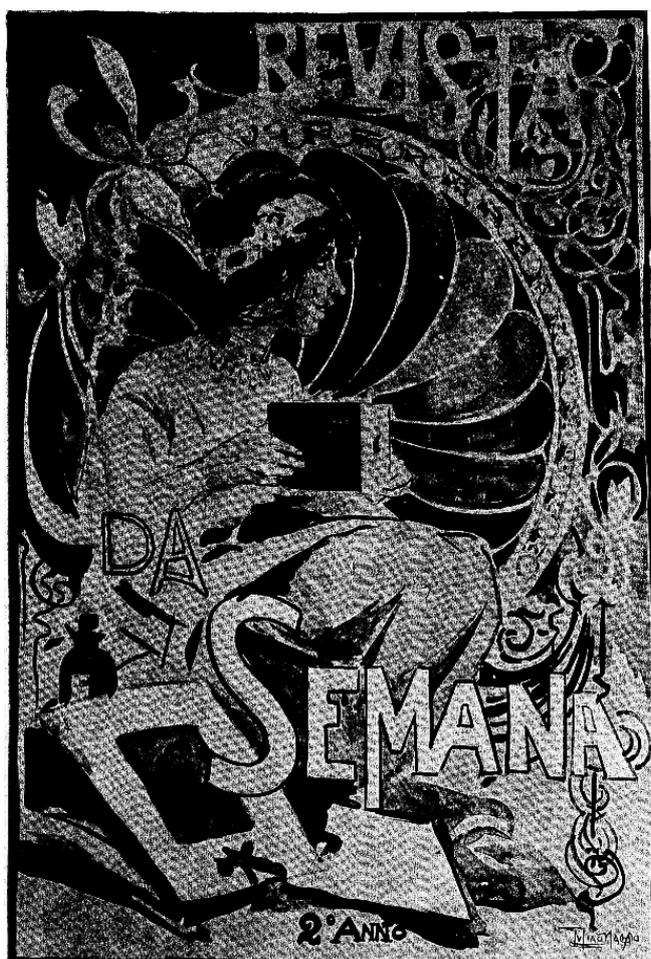


Figura 3. Cartaz de Julião Machado alusivo ao primeiro ano de circulação da revista.

Frente ao contratempo e com as compras já realizadas, a saída encontrada por Teffé foi solicitar a Jules Voirin, de quem adquirira a máquina impressora, autorização para frequentar a sua oficina a fim de familiarizar-se com os processos de fotogravação, zincografia e impressão de gravuras. Nas suas palavras, tratava-se de

fazer a aprendizagem da fotogravura, primeiro desde o preparo do colódio, preparo da glace Saint Gobain¹⁹, sensibilização e exposição, revelação, preparo da chapa de cobre e consequente betumização, montagem sobre madeira, etc. etc. até a entrada na máquina com a indispensável mise au point no cilindro para dar valor às nuances. Ia todas as manhãs as sete horas para Montparnasse onde estavam situados os ateliês de Voirin regressando à noitinha. Aprendi primeiro praticando, sem ter medo dos ácidos que me mordiam as unhas e das tintas que me sujavam as mãos, comprei depois uma livraria para ler a bordo. E quando me senti capaz de sensibilizar minha Saint Gobain, entendendo sobre ela o colódio sem fazer rugas nem deixar falhas, quando pude preparar,

¹⁹ Referência à empresa francesa Saint-Gobain que, desde 1665, atua na fabricação de vidro.

*de modo a não desgostar o contremãitre, meu primeiro clichê de cobre, alegre e feliz, já confiante no futuro embarquei.*²⁰

Talvez esse contratempo explique a defasagem entre a primeira menção dando conta do futuro lançamento da publicação (janeiro de 1900) e seu efetivo surgimento (maio de 1900). Álvaro esclareceu que mandou cobrir os muros da cidade com cartazes que davam conta da novidade, reproduzidos nesse artigo em que rememorou os idos de 1900 (ver Figura n. 4). O autor fez, ainda, outras revelações importantes. Uma delas diz respeito à escolha dos colaboradores mais próximos: a parte artística a cargo de Raul Pederneiras, que então dava os primeiros passos na sua longa carreira de caricaturista,²¹ enquanto o já bastante festejado Medeiros e Albuquerque, professor, político e literato de nomeada, membro fundador da Academia Brasileira de Letras (1897), foi convidado a assumir a direção, por sugestão do proprietário de *A Notícia*, o português Manuel de Oliveira Rocha. A afirmação é mais uma evidência da proximidade entre Tefé e Rocha, também atestada pela divulgação, em primeira mão, de informações sobre *A Semana* no seu jornal. A distribuição dos números avulsos, por sua vez, ficou a cargo da empresa do italiano Caetano Segreto, enquanto a precoce venda do empreendimento foi referida em breve passagem: “E a política, sorrindo-me amavelmente, carregou-me de repente para o Estado do Rio. Confiei, então minha querida filha aos irmãos Mendes, do *Jornal do Brasil*, que a namoravam escandalosamente, e fui ser Chefe de Polícia no governo de Quintino Bocaiúva”.²²

²⁰ TEFÉ, Álvaro. Como surgiu a “Revista da Semana”. *Revista da Semana*, ano 31, n. 22, 17 maio 1930, s./p.

²¹ Raul Pederneiras (1874-1953) formou-se em Direito no Rio de Janeiro em 1896 e, dois anos depois, estreou com caricaturas em *O Mercúrio* (Rio de Janeiro, 1898). Dramaturgo, poeta, autor de livros jurídicos, professor da Escola de Belas Artes, além de presença constante nas principais publicações da imprensa da capital federal e colaborador, por décadas, da *Revista da Semana*. Sobre a fundação do periódico, seu pioneirismo e o papel do fundador, o relato de Raul é muito semelhante ao prestado por Álvaro de Tefé uma década antes. Ver SILVEIRA, Celestino. Raul conta-nos como apareceu a Revista da Semana. *Revista da Semana*, ano 45, n. 25, 17 jun. 1944, p. 4 e 5.

²² Cabe lembrar que Quintino assumiu o governo do Rio de Janeiro em dezembro de 1900 e permaneceu no cargo até dezembro de 1903. A revista, por sua vez, foi vendida meses antes, em agosto de 1900, o que coloca em dúvida a relação de causa e efeito apresentada por Tefé. Assim, restam dúvidas em relação às razões da venda do título que, pelo menos na evocação feita três décadas depois, era um sucesso: “O preço era baratíssimo, 300 réis. O jornal corria de mão em mão. Todo mundo lia a *Revista*. Ela tinha o mesmo formato que tem atualmente e era sensacional nas novidades”. TEFÉ, Álvaro, *op. cit.* Assinale-se a utilização do termo jornal como sinônimo de publicação periódica, uso que tendeu a tornar-se cada vez mais raro ao longo do século XX.



Figura 4. Cartaz de Raul Pederneiras alusivo ao lançamento da *Revista da Semana*, ano 31, n. 22, 17 maio 1930.

***Revista da Semana*: primeira fase**

O primeiro número trouxe apresentação não assinada que confirma a percepção de Artur Azevedo, uma vez que a revista declarou-se órgão de informação, ilustrado, popular e distanciado de questões políticas e de escolas literárias, empenhado em “fornecer a todos ilustrações e artigos interessantes”. Sem dúvida, a novidade residia na natureza das imagens, tanto que se evocava a figura do operador: “onde houver algo que agrade ou impressione os espíritos curiosos, haverá um operador da *Revista* fotografando-o”, o que remetia, ainda que sem nomear, ao repórter fotográfico. Não se observa preocupação de comentar os recursos gráficos disponíveis, tão alardeados nos jornais, e a única menção de tom mais técnico é imprecisa e evoca prática anterior à autotipia ao assegurar que “de tudo que se passar durante a semana e que mereça atenção procurará dar, em excelentes gravuras, cópias de fotografias”. Assim, a impressão do registro mecânico, tal como apresentada, ainda parecia depender da intermediação de um artista encarregado de copiá-lo, o que não impedia o autor do texto de sobrevalorizar a imagem, pois, apenas quando “o caso assim o exigir, juntar-se-á a isso [ou seja, às estampas] o texto necessário para a boa compreensão dos fatos, embora, em regra, nos empenhemos em multiplicar de tal modo as estampas, escolhendo-as tão bem que dispensem comentários”, uma maneira de insistir na novidade do que se ofertava ao lei-

tor. Segundo a entrevista concedida por Raul Pederneiras em 1944, o texto foi escrito por Medeiros e Albuquerque.²³

As promessas não pararam por aí: fatos ocorridos no exterior; moda, com reprodução de figurinos de revistas europeias, sobretudo francesas; contos e romances, independentemente de escolas e desde que “nada tenham de sequer ligeiramente censurável do ponto de vista moral”, além de contos da carochinha dirigidos às crianças, encaradas como “futuros assinantes”, deveriam compor o conteúdo da publicação, que não se furtaria a registrar os livros recebidos, sem, contudo, submetê-los à crítica. Enfim, afastando-se de querelas políticas e literárias, a *Revista da Semana* ambicionava ser “necessária em toda família brasileira, tão indispensável a curiosos espíritos que nela busquem sobretudo a crônica ilustrada de sucessos contemporâneos, como a formosas senhoritas, preocupadas com os últimos ditames da moda e a travessas crianças, querendo apenas alguns momentos de distração”.²⁴

Chama a atenção o fato de a revista não ter instalado o prometido escritório na Rua do Ouvidor, tanto que anunciantes e interessados em subscrevê-la eram orientados a dirigirem-se à redação de *A Notícia* (Rua do Ouvidor, n. 123), não apenas mais um indício da proximidade entre Teffé e Rocha, mas também de possíveis dificuldades, já que a sede própria não se concretizou.

O primeiro número mereceu econômicas notas da imprensa, em geral favoráveis. Coube novamente a Artur Azevedo as observações mais detidas: “A má impressão das gravuras fez com que o primeiro número da *Revista da Semana* distribuído anteontem não fosse precisamente um sucesso”, o que não o impedia de considerar o fato como “simples questão de *mise en train*, um pequenino inconveniente que se remediará”.²⁵ Problemas que não impediram, pelo menos segundo os responsáveis, que edições sucessivas desse número se esgotassem.²⁶ De acordo com o depoimento de Raul Pederneiras, os primeiros clichês da revista foram feitos por Teffé em condições precárias: “Vi-o acocorado em frente a um fogareiro de carvão, nesse trabalho... Acontecera, naquele dia, ter falhado o gás e por isso a operação foi levada avante com um legítimo fogareiro de cozinha!”²⁷

Fosse essa ou não a causa, o fato é que a melhora do exemplar seguinte foi saudada por diferentes órgãos de imprensa e, ainda uma vez, tudo indica que coube a Artur Azevedo, agora no jornal *A Notícia*, qualificar de “irrepresentáveis” as provas que examinou das fotogravuras do segundo exemplar, o que lhe permitiu exultar frente ao acerto de avaliação que fizera em *O País*:

²³ SILVEIRA, Celestino, *op. cit.*, p. 4

²⁴ Simples apresentação. *Revista da Semana*, ano 1, n. 1, 20 maio 1900, p. 2.

²⁵ A[AZEVEDO], A. [Artur]. *Palestra. O País*, ano 16, n. 5705, 21 maio 1900, p. 1.

²⁶ O nosso primeiro número. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, Rio de Janeiro, p. 17, 27/05/1900. O texto, no qual se agradecia a recepção da imprensa e mencionavam-se as várias edições, continuou nos seguintes termos: “O público não pode avaliar as dificuldades técnicas com que luta uma empresa desta ordem [...]. Tomar uma grande ilustração europeia, que, mesmo nos países onde é publicada constitui um jornal de luxo e custa no mínimo de 50 a 75 centimos, querer compará-la com a nossa, feita numa cidade onde a mão de obra e o material são caros e raros, e que, não obstante, vende-se ao preço insignificante de 300 réis – não é razoável”.

²⁷ SILVEIRA, Celestino, *op. cit.*, p. 4.

“Bem prevíamos que a *mise en train* da excelente *Revista da Semana* se aperfeiçoaria nas edições subsequentes”.²⁸

É fato que o periódico, sob a responsabilidade de Álvaro de Teffé, publicou número significativo de fotografias, ao que se somavam desenhos, charges e histórias em quadrinhos, como evidencia a consulta aos quatorze primeiros números. Contudo, para ir além dessa constatação, é preciso inquirir acerca da relação estabelecida entre o conteúdo textual e o imagético, ainda mais porque cabe averiguar como as oportunidades de organização da página e de sua impressão, resultado de inovações técnicas, foram apropriadas e se (não) deram margem à construção de narrativas e à atribuição de sentidos por intermédio da reprodução direta do registro mecânico. Noutros termos, trata-se de verificar o estatuto da relação texto e imagem nesses momentos iniciais de um impresso saudado como marco inovador na história da imprensa brasileira justamente por imprimir fotografias.

Por dentro da *Semana*

De saída, cumpre destacar a presença de seções compostas, quase que de forma absoluta, por textos. É perceptível a existência de um padrão nos exemplares da primeira fase: à capa, invariavelmente ocupada por uma imagem, seguia-se o “Correio da Semana”, enquanto o bloco textual do exemplar encerrava-se com “Documentos e Informações”, pois as páginas seguintes, quando existentes, eram ocupadas por anúncios, história em quadrinhos ou fotografias. A primeira seção mencionada, como o nome bem indica, comentava os acontecimentos da semana, sobretudo em âmbito local, e esteve sob a responsabilidade de diferentes cronistas: Olavo Bilac (5 vezes), que em apenas uma oportunidade assinou como tal, valendo-se dos pseudônimos Mephisto (três vezes) e Flaminio (uma vez); Hagáh Helle (4 vezes); Medeiros e Albuquerque (2 vezes); Y. Zahled, A. Salles e MB (provavelmente Manuel Bonfim), uma vez cada. Cabe observar que poucas vezes o “Correio” referiu-se ao tema estampado na capa, indício da pouca articulação entre o assunto em destaque na portada e os comentários relativos à semana anterior.

“Documentos e Informações”, por sua vez, não trazia assinatura e tratava dos temas os mais variados, sempre por meio de alguns parágrafos, que podiam fazer referência a conflitos em regiões coloniais, descobertas científicas, curiosidades, como a porcentagem de sal nos mares ou o debate sobre como conquistar os ares, notas acerca de catástrofes naturais, gastos do governo norte-americano, telegrafo em Meca ou a pouca eficácia militar da muralha da China, para ficar apenas em alguns exemplos. O leitor tinha à disposição uma mescla bastante variada, proveniente sobretudo do exterior, mas que estabelecia compromisso com o aqui e o agora, o que permite supor que a intenção fosse a de abrir os exemplares com um cronista de nomeada e fechá-lo com um rol de informações leves e pitorescas, cuja seleção não era guiada pela intenção de instruir ou por conteúdos moralizantes.

²⁸ A *Notícia*, ano 7, n. 122, 27 maio 1900, p. 1. Nota não assinada mas cujos termos sugerem que foi escrita por Azevedo, que também colaborava no periódico. Sobre a atuação de Azevedo na imprensa, ver SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.

A partir do sexto número, a essas duas seções foi acrescida outra, intitulada “Memento Enciclopédico”. O substantivo do título remete a resumo, dado essencial ou algo que não deve ser esquecido, enquanto o adjetivo aponta para a ambição de tudo abarcar, nos mais diferentes domínios. A nova seção parecia responder à avalanche de informações em circulação, relativas ao Brasil ou ao restante do mundo, sem que se observe, porém, preocupação em apresentar uma seleção organizada a partir de algum critério, fosse geográfico ou temático, tanto que predominavam informes em estilo telegráfico, como se vê nos exemplos a seguir: (a) “Um engenheiro naval, o Sr. Viper, inventou um novo *destroyer*. Pretende o inventor que o seu poder destruidor é incomparavelmente maior que o de qualquer outro aparelho do mesmo gênero”; (b) “Tomou posse no cargo de Presidente do Amazonas o coronel Dr. Silveira Nery”; (c) “Em todo o Uruguai está grassando de um modo terrível a febre aftosa do gado. Só no semestre passado faleceram 500.000 reses”.²⁹

Tal predominância, porém, não significa que inexistissem temáticas tratadas de forma mais detida, a exemplo do que ocorreu no sétimo número (1 jul. 1900), quando a seção foi composta exclusivamente pela reprodução de excertos de livros acerca da presença ocidental na China, tema candente em vista da Guerra dos Boxers então em curso. A exemplo da praxe imperante nas duas outras seções já referidas, “Memento Enciclopédico” tampouco incorporou material visual. Conclui-se, portanto, que, a despeito de pretender dar a conhecer o que se passara na semana anterior, a publicação estava distante do modelo das revistas semanais de informação.

No que respeita às novidades na área da dramaturgia e da literatura, cumpriu-se o prometido, e as páginas da *Revista da Semana* não abrigaram análises críticas. No caso dos espetáculos, desde o quinto número (17 jun. 1900), os leitores eram informados das peças em cartaz nos diferentes teatros da cidade e, em raras oportunidades, contavam com o retrato de autores ou atores/atrizes, o que indica compromisso com a atualidade, enquanto os livros recebidos foram mencionados em apenas duas oportunidades (n. 7 e 14, de 1 jul. e 19 set. 1900), sem qualquer tipo de apreciação.

A produção literária, por seu turno, incluiu algumas poucas poesias – duas de Medeiros e Albuquerque (n. 1 e 13 de 20 maio e 12 ago.1900) e uma de A. J. Alves de Farias (n. 6, 24 jun. 1900) –, enquanto espaços em branco no final das páginas eram ocupados por estrofes de diversos poetas, a saber J. M. Bartrina, Antero de Quental e Luiz Osório no terceiro número (3 jun. 1900) e Julia Cortines e Antonio Feijó no seguinte (10 jun.1900), sempre sem ilustrações. As narrativas, por sua vez, também não ocuparam espaço significativo. O primeiro e o quinto números (20 maio e 17 jun.1900), em sintonia com a promessa de satisfazer leitores infantis, estampou as desventuras de uma malvada feiticeira e as peripécias do príncipe Sabur, ambas ilustradas por pequenos desenhos Raul Pederneiras. Já os números dois e quatro (27 maio e 10 jun.1900) trouxeram contos de Lima e Silva e João Luso, estes não ilustrados. Uma seção feminina, assinada por R, figurou apenas no segundo número (27 maio 1900), enquanto a moda e a reprodução de figurinos ficaram apenas na promessa, indicativo de que nem tudo o que foi planejado pela redação se efetivou.

²⁹ Memento Enciclopédico. *Revista da Semana*, ano 1, n. 11, 29 jun. 1900.

A síntese relativa às seções e à produção literária deixa patente a presença bissexta de elementos não textuais. Entretanto, os leitores tinham à disposição, em todos os exemplares, material de cunho humorístico cujo sentido encerra-se em si mesmo, razão pela qual sua distribuição na superfície da revista frequentemente subordinava-se à disponibilidade de espaço na mancha tipográfica. Nesse aspecto, a publicação de Teffé, com suas charges de diferentes dimensões e histórias em quadrinhos, com ou sem texto, que chegavam a ocupar toda uma página, não inovou em relação às antecessoras. Na *Revista da Semana*, tais desenhos tanto traziam a assinatura de autores locais, com destaque para Raul Pederneiras (ver Figura 5), quanto se constituíam em reproduções de periódicos estrangeiros.³⁰



Figura 5. Charge de Raul Pederneiras sobre os festejos de 1900. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900.

No que concerne aos artigos, alguns (mas não todos, é bom frisar) eram acompanhados por fotos, estampas ou desenhos. Importa verificar a relação texto/imagem, o que remete tanto ao conteúdo da informação visual

³⁰ A título de exemplo, ver *Revista da Semana*, ano 1, n. 10, 22 jul. 1900, p. 79 e 80, que traz, respectivamente, uma página de Caran d'Ache, pseudônimo de Emmanuel Poiré (1858-1909), caricaturista russo naturalizado francês, e meia página no mesmo gênero, extraída da revista norte-americana *Puck* (1876-1918). A variedade de publicações utilizadas era bastante significativa. Observe-se a falta de identificação de autoria, especialmente no caso de charges de pequenas dimensões.

em si e à função que desempenhava, quanto à maneira como se dava a sua inserção/enquadramento na página.

Por vezes, as ilustrações cumpriam a tarefa de explicar, demonstrar, provar, como se observa, por exemplo, em artigo de Medeiros e Albuquerque acerca do hipnotismo, acompanhado de fotografias que davam conta de cada uma das fases do processo, de modo a documentar sua realização, o que contribuía para dotar o texto de caráter probatório, aspecto importante, pois a abordagem do autor insistia nos aspectos científicos envolvidos.³¹ Uma das fotos invadiu o espaço da coluna ao lado, uma pequena transgressão em relação ao padrão convencional (ver Figura 6).



Figura 6. Exemplo de foto com função explicativa/comprobatória. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900.

³¹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE [José Joaquim de Campos da Costa de]. Como se hipnotiza. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900, p. 14 e 15. O autor tinha grande interesse no assunto tanto que, em 1921, publicou o livro *Hipnotismo*, que continuou a ser editado ao longo do século XX. No mesmo sentido comprobatório, ver as ilustrações que acompanham o artigo do Dr. M. T. Os micróbios da peste. *Revista da Semana*, ano 1, n. 8, 8 jul. 1900, p. 66.

Apesar de ser saudada pela presença do registro mecânico, o semanário nunca dispensou o recurso a desenhos e estampas, que poderiam cumprir papel idêntico ao acima referido, como atestam artigos de Pedro Zaluar, relativos a assuntos tão diversos quanto as diferentes modalidades de xipófagos e o uso do espartilho.³² Nos dois casos, suas observações eram entremeadas por desenhos explicativos, cuja forma de inclusão dotava o conjunto de ritmo e cadência (ver Figura 7).

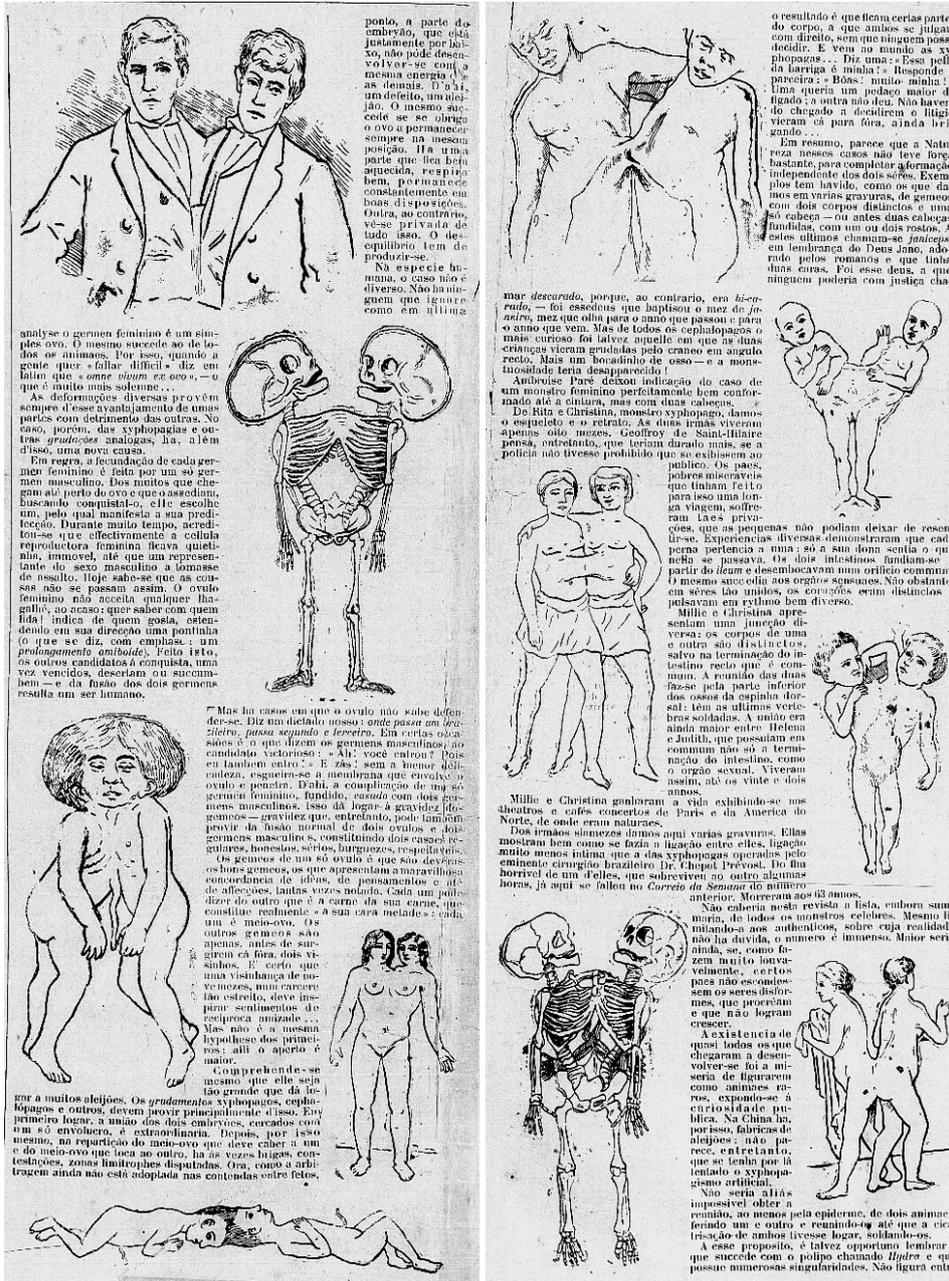


Figura 7. Exemplo de desenho com função explicativa/comprobatória. *Revista da Semana*, ano 1, n. 4, 10 jun.1900.

³² Ver, respectivamente, ZALUAR, Pedro. Monstros. *Revista da Semana*, ano 1, n. 4, 10 jun. 1900, p. 30 e 31, e *idem*, O colete feminino. *Revista da Semana*, ano 1, n. 6, 24 jun.1900, p. 24 e 25.

Outras vezes, o repertório de imagens não ilustrava propriamente o assunto, antes guardava relação indireta com o mesmo, como se observa na página intitulada *Heróis do crime*, que trouxe quatorze retratos fotográficos de rufiões, com respectivo nome e nacionalidade, ladeados por nota acerca das diferentes maneiras de aplicar a pena de morte.³³ Os retratos, no habitual formato retangular, estruturam e conferem equilíbrio à página, restando ao tipografo distribuir o texto nos espaços remanescentes (ver Figura 8). Neste caso, diferentemente dos exemplos anteriores, esmaecia-se o forte liame denotativo entre o escrito e o visual, cabendo ao leitor estabelecer relações a partir da contiguidade de sentidos.



Figura 8. Exemplo de página composta a partir do conteúdo fotográfico. *Revista da Semana*, ano 1, n. 6, 24 jun. 1900.

³³ Heróis do crime – Rufiões. *Revista da Semana*, ano 1, n. 6, 24 jun. 1900, p. 52, 24. Tal solução gráfica, mobilizada pela primeira vez nesta edição, foi utilizada na p. 46 do mesmo número para estampar as fotos de crianças cujos pais contribuíram com campanha da revista em prol de Rosalina, que sobreviveu à operação que a separou da irmã, Maria.

Até aqui o acento recaiu em ocasiões nas quais é possível estabelecer algum tipo de diálogo entre palavra e imagem, o que nem sempre foi o caso, pois na publicação era bastante comum que estampas e fotografias figurassem de forma autônoma, ou seja, acompanhadas apenas por sumárias legendas, oportunidade em que se mesclavam a escritos com os quais não mantinham qualquer vinculação, o que não deixa de causar certa estranheza ao leitor contemporâneo, habituado a encontrar relação de sentido entre essas instâncias. A análise da diagramação evidencia oscilação entre integração da informação visual (fotografia/estampa/desenho) com o texto e sua total dissociação frente ao mesmo, aspecto particularmente interessante por indicar que a existência de novas possibilidades técnicas, decorrentes da impressão direta do registro mecânico, não significa que suas potencialidades tenham sido percebidas e mobilizadas de pronto na publicação.

Tome-se, a título de exemplo, o segundo número da *Revista da Semana*, no qual há artigo não assinado sobre as mulheres bôeres, tema candente em função da luta então travada pelos ingleses no sul da África. O leitor depara-se com duas fotos do forte Campos Sales, que não guardavam qualquer relação com o texto. Pode-se compreender o interesse em torno do edifício, cuja reforma estava em curso naquele momento, ou seja, a publicação cumpria o papel de ilustrar o que o leitor já lera na imprensa diária, sem considerar necessário ir além da identificação da fortificação.³⁴ A posição das duas fotos na página, seguindo o eixo que comanda o olhar na leitura ocidental (parte superior esquerda em direção à inferior direita), não parece ser fruto do acaso, pois o leitor é instado a percorrer e articular as duas fotos, num trajeto visual que termina com uma história sem texto, extraída do semanário humorístico alemão *Fliegende Blätter* (Munique, 1845-1944), disposta na parte inferior da página (ver Figura 9). A compreensão das imagens pressupõe que se abstraia o texto que as circunda, assim como os interessados na dominação colonial britânica também ignoravam as tomadas do forte, sem relevância para a temática do artigo. Em síntese, ainda que dividindo a mesma página, o que se tem são informações independentes.

Fornecer informação visual acerca de acontecimentos ou personagens que compunham a agenda do momento era um dos compromissos assumidos pelos responsáveis e que, de fato, a revista cumpriu. Assim, por exemplo, o assassinato de diplomatas ocidentais na China em meados de 1900, no contexto da Guerra dos Boxers, mereceu três pequenas notas na seção *Memento Enciclopédico*, ficando o destaque por conta das fotos e estampas relativas ao evento, que tomaram praticamente todo o exemplar. Entretanto, estas encontram-se espalhadas ao longo das páginas, por entre seções e artigos que abordavam outras questões, sem que se observe preocupação de agregar os registros numa narrativa visual, temática ou cronológica. Tampouco houve intenção de guiar o olhar do leitor nas ocasiões em que imagens compartilhavam a mesma página, estratégia que, como se viu, foi mobilizada no caso do forte acima citado. Ofertavam-se vistas de edifícios (forte, sedes de legações estrangeiras), aspectos de cidades (Pequim e Takou) e o retrato de uma das vítimas, ou seja,

³⁴ As mulheres boers [sic]. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900, p. 10 e 11. As fotos do forte encontram-se na p. 11. Ver outro exemplo de fotografias posicionadas de forma semelhante em *idem*, ano 1, n. 9, 15 jul. 1900, p. 74.

um rol isolado de informações visuais que pouco colaborava para dar conta do acontecimento e que ainda estava distante de cumprir os protocolos da reportagem fotográfica.³⁵ A afirmação da apresentação – “multiplicar de tal modo as estampas, escolhendo-as tão bem que dispensem comentários” – realizava-se na prática, ainda que a eficácia da estratégia possa ser considerada bastante limitada.



Figura 9. Exemplo de fotos sem relação com o texto, articuladas pela inserção na página. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900.

Não se imagine, porém, que se tratava de uma exceção, pelo contrário, a prática esteve presente nos quatorze exemplares da fase Álvaro de Teffé, a começar pelo número de lançamento, dedicado, no que respeita ao material visual, aos festejos do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, evento que

³⁵ Ver *Revista da Semana*, ano 1, n. 10, 22 jul. 1900. Na legenda da estampa da p. 82 lê-se: “A cidade de Takou. Teatro da abominável tragédia chinesa”. Porém, Takou é a denominação de um conjunto de fortes que protegiam as cidades de Tianjin e Pequim.

não mereceu menção em seções e artigos. Foto de uma multidão reunida em torno do monumento comemorativo ocupou a capa, enquanto o interior exibiu outros flagrantes do monumento, da missa campal, da Exposição Industrial, da chegada do cruzador que trouxe o embaixador português, de piquenique realizado na Tijuca, distribuídos ao longo das páginas, novamente sem a preocupação de apresentar ordenação ou hierarquia. Ao que parece, objetivava-se atender ao crescente interesse social por imagens, especialmente de um evento tão emblemático, o que era feito sem a mobilização de expedientes mais sofisticados. Nesse mesmo número, a única vez que texto e imagem dialogavam, não pareceu essencial colocá-los lado a lado, isso a despeito de se tratar da aparência que teria a cidade Rio de Janeiro no V Centenário. A suposta “fotografia profética” está distante quatro páginas do artigo de Urbano Duarte³⁶, o que se repete em outras oportunidades³⁷, a indicar que a forma de relacionar informação visual e palavra escrita era bastante fluida na *Revista da Semana*, independentemente da função cumprida pelo registro iconográfico (complementar, ilustrar, testemunhar, atestar, provar).

O distanciamento não ocorria apenas entre o texto e a imagem vinculada ao mesmo, mas também entre imagens relativas ao mesmo assunto. A capa da décima edição (22 jul. 1900) trouxe a foto de dois “monstros anencéfalos”, filhos de mães branca e preta, nascidos no Rio de Janeiro com diferença de poucos dias. A legenda, além destas informações, mencionava os responsáveis pelos partos. As fotos dos médicos, porém, foram publicadas no número seguinte, em meio a textos sem relação com o caso e indicando somente o nome e o alerta “vide o último número”.³⁸ Em ambas as edições, não há qualquer texto específico sobre os eventos, ou seja, as informações prestadas ao leitor restringiram-se às legendas que acompanharam fotografias separadas espacial e temporalmente.

A análise das edições da *Revista da Semana* sugere que os responsáveis experimentavam diferentes maneiras de difundir a informação visual. Assim, o leitor deparava-se tanto com diferentes graus de interação entre texto/imagem, quanto com fotos/estampas/desenhos isolados, inseridos entorno ou no interior de seções/artigos com os quais não estabeleciam conexões de qualquer espécie. A dispersão ao longo das páginas mantinha-se mesmo quando um único tema dominava a edição, conforme se destacou. Pode-se afirmar que as possibilidades oferecidas pelo registro mecânico estavam sendo testadas/aprendidas, o que também ajuda a compreender a ausência de um projeto gráfico com identidade visual estável.

Merece destaque o quarto número (10 jun. 1900), cujo conteúdo visual, exceção feita à parte humorística, foi dedicado à autopsia de Maria, falecida durante cirurgia que a separou da irmã Rosalina e que deu notoriedade internacional ao médico Eduardo Chapot Prévost. A capa trouxe cinco fotos (ver Figura 10), três relativas aos procedimentos no cadáver, com marcação tempo-

³⁶ DUARTE, Urbano. Ano Dois Mil. *Revista da Semana*, ano 1, n. 1, 20 maio 1900, p. 7. A “fotografia profética” encontra-se na p. 3.

³⁷ As ilustrações relativas a BONFIM, Manoel. O Castelo. *Revista da Semana*, ano 1, n. 3, 3 jun. 1900, p. 24 e 25, e Um diamante. *Revista da Semana*, ano 1, n. 13, 12 ago. 1900, p. 104, estão alocadas nas páginas 27 e 106, respectivamente.

³⁸ Na *Revista da Semana*, ano 1, n. 11, 29 jul. 1900, p. 90, estão impressas as fotos dos médicos.

ral (“primeira fase”, “segunda fase” e “últimos golpes do bisturi”) e indicação de onde forma tiradas (“do alto de uma janela do 1º andar”), uma maior, no centro da cena, com as grinaldas recebidas e, por fim, o caixão (“foto tirada a 2 metros de distância”). Essa capa é insistentemente referida na bibliografia como exemplo de reportagem fotográfica, sem que se explicita que se trata de uma das maneiras de apresentar a informação visual, o que acaba por sugerir que tal procedimento era corriqueiro e dominante. Nesse sentido, cabe observar a diversidade de funções e de formas de inserção do material iconográfico alocado nas páginas internas da edição, que continuava a tratar do tema, fosse com explicações sobre o fenômeno (ver Figura 7), ou por meio de fotografias do hospital e das pacientes, que se mesclavam à produção literária, em sintonia com a prática de alocar imagens sem maiores preocupações com o conteúdo que a circundava.



Figura 10. Exemplo de capa que constrói narrativa fotográfica. *Revista da Semana*, ano 1, n. 4, 10 jun. 1900.

Vale destacar a existência de outros exemplos que também podem ser considerados reportagens fotográficas, o que significa que os registros visuais, acompanhados de legendas sumárias, compõem um itinerário, uma narra-

ção/descrição. O leitor vê-se diante de uma página/capa dotada de sentido autônomo, que lhe conta algo e, ao mesmo tempo, tenta prescrever a compreensão da(s) cena(s)/objetivo(s) capturado(s) pela objetiva. Note-se que à autopsia de Maria seguiram-se outros exemplos, o primeiro deles no sétimo número (1 jul.1900), com a página intitulada “Excursão a Mendes”, que traz vistas do exterior/interior da sede da Cervejaria Teutônia, além de fotos de sua diretoria e empregados. É bem possível que se tratasse de matéria paga, pois, a partir de então, a empresa figurou entre os anunciantes (ver Figura 11).



Figura 11. Exemplo de reportagem fotográfica. *Revista da Semana*, ano 1, n. 7, 1 jul. 1900.

Publicidade ou não, importa destacar a organização da página e o sentido adquirido pelo conjunto, tanto que, sem abandonar outras formas de utilização e de enquadramento da informação visual, um jornalismo de matriz fotográfica começava a despontar, tal como indicam os dados da Tabela 1, que apresenta as oportunidades em que o conteúdo visual, seguido por legenda, prescindiu da escrita.

Tabela 1. Reportagens fotográficas presentes na *Revista da Semana*.

Número/Data	Local	Temática
N. 4, 10 jun. 1900	Capa	A Autopsia de Maria
N. 6, 24 jun. 1900	Capa	Tentativa de assassinato
N. 7, 1 jul. 1900	p. 56	Excursão à cidade de Mendes
N. 8, 8 jul. 1900	Capa	A tragédia da Rua do Bispo
N. 9, 15 jul. 1900	p. 73	Praça do Mercado, RJ
N. 10, 29 jul. 1900	Capa	Instituto Manguinhos/Hospital São Sebastião
N. 12, 5 ago. 1900	p. 97	A chegada do maestro Francisco Braga
N. 14, 19 ago. 1900	Capa	O Palácio do Catete
N. 14, 19 ago.1900	p. 116	Regata na Bahia da Guanabara

Estabelecidas as diferentes circunstâncias nas quais a imagem era posicionada na mancha tipográfica, bem como o nível de (in)dependência frente ao texto e a outras imagens com a mesma temática, ainda cabe inquirir acerca do objeto representado/fotografado. A tabela acima contém duas capas que remetem para o mundo do crime: uma tentativa de assassinato (sexto número) e a tragédia ocorrida na residência do deputado federal Irineu Marinho (oitavo número), que feriu a esposa e matou a tia dela. Já o atentado que vitimou Humberto I, rei da Itália, ainda que não tenha trazido cenas do ocorrido, foi o mote da capa do décimo segundo número (5 ago. 1900), com retratos da família real. Fotos de cadáveres, facínoras e gatunos figuraram no interior de diferentes números; crianças nascidas sem cérebro (capa do n. 10, 22 jul. 1900) e irmãs xipófagas receberam considerável atenção (Maria foi capa no n. 4, 10 jun. 1900 e Rosalina do n. 7, 1 jul. 1900). Instantâneos de catástrofes, como a explosão do gasômetro no Rio de Janeiro, podem ser vistos em diferentes páginas do terceiro número (3 jun. 1900) e a referência a Manguinhos e ao Hospital São Sebastião (décimo número) vinculou-se ao surto de peste bubônica que então acometia a capital do país.

Ainda tratando da mesma temática, merece destaque a capa da sexta edição, que apresenta suposto flagrante da agressão sofrida pelo rico comerciante Horácio de Lemos. A legenda informa tratar-se de uma “fotografia instantânea apanhada casualmente por um dos nossos fotógrafos”, sem especificar o nome do felizardo. Talvez o leitor se admirasse (ou mesmo colocasse em dúvida) a coincidência, afinal, era preciso estar com a máquina pronta e dispará-la no exato momento em que o fato ocorria, isso sem contar a posição em que figuram os envolvidos, que remete para algo montado/posado, aspecto talvez não evidente para observadores pouco treinados ou dispostos a confiar nas alegações dos responsáveis pelo semanário (ver Figura 12). De toda forma, o registro parecia atestar que a revista tinha representantes atentos a esquadrihar todos os cantos da cidade. Porém, muitos anos depois, Raul Pederneiras esclareceu que a agressão foi reconstituída “no próprio atelier fotográfico, com personagens da casa [...], o Medeiros de Albuquerque pousou em lugar da *vítima*. Um dos personagens vivendo o papel de agressor, era o dr. Antônio Maria Teixeira, professor da Escola de Medicina, que a isso se ofereceu para maior efeito do quadro”.³⁹

Apostava-se no interesse/demanda do público em torno do *fait divers*, tanto que não se hesitou em abusar da boa-fé dos leitores. É curioso que os mesmos que forjaram a cena de agressão tenham feito, poucos números antes, críticas ao *Le Monde Illustré* (Paris, 1857-1940) e à *Illustration* por terem publicado fotos do comandante das forças no Transvaal tão diferentes que uma (ou ambas) não poderia(m) ser do personagem referido, o que motivou o seguinte comentário: “O certo é, porém, que os jornais ilustrados estrangeiros, quando não podem obter fotografias das personagens célebres do momento, não duvidam reproduzir a cara que cabe sob a mão e garantir que é a figura do ho-

³⁹ SILVEIRA, Celestino, *op. cit.*, p. 4.

mem notável que todos desejam conhecer”⁴⁰, crítica que poderia ser dirigida à própria *Revista da Semana* em relação ao instantâneo fabricado para sua capa.

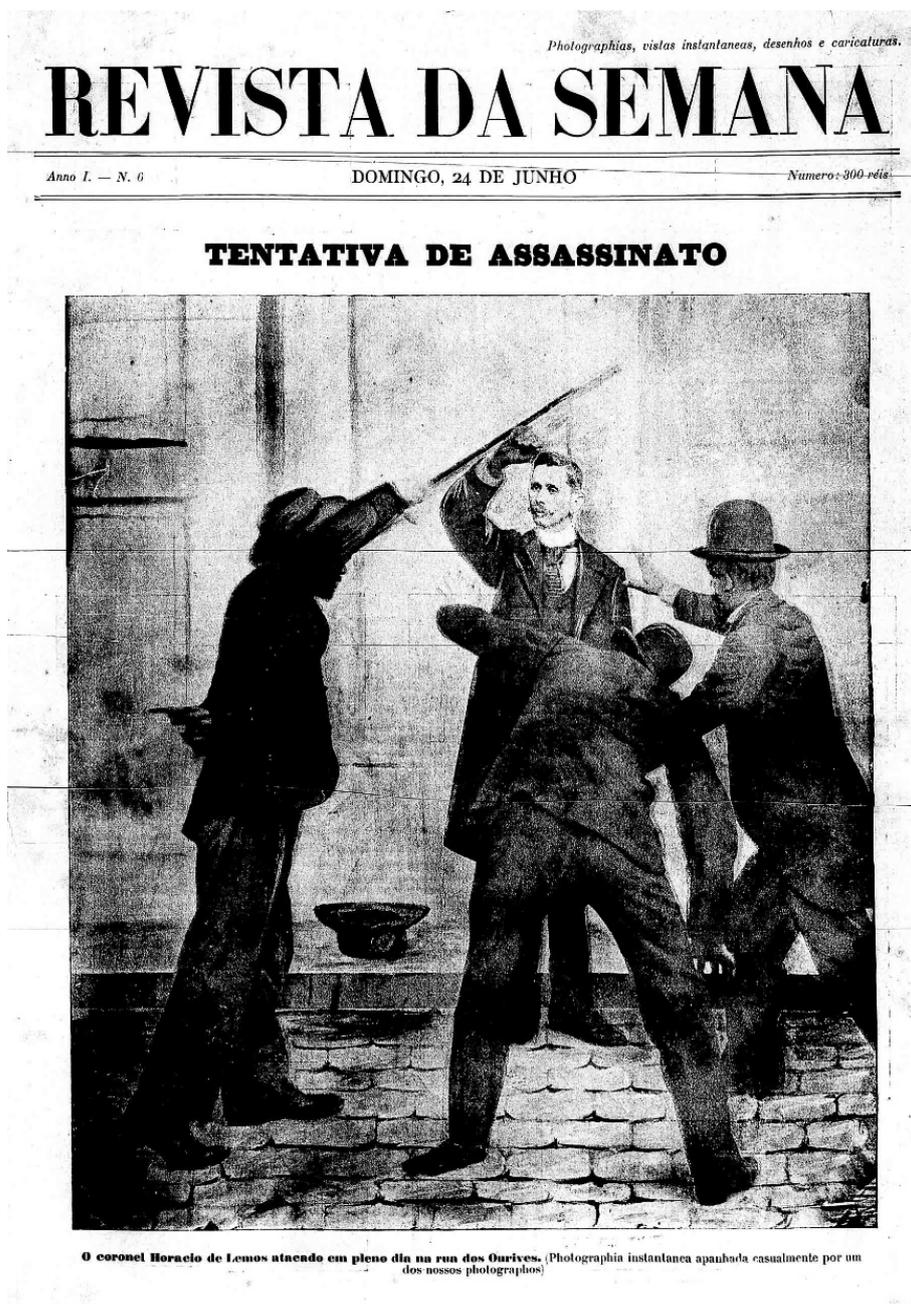


Figura 12. Capa com suposto instantâneo de agressão. *Revista da Semana*, ano 1, n. 6, capa, 24 jun. 1900.

Se é inegável que os responsáveis pela revista não se furtavam a abrigar crimes, catástrofes e bizarrices, o que afasta a publicação do modelo sempre evocado da *L'Illustration* e evidencia o desejo de atingir um público amplo, também havia capas (e material do interior dos exemplares) dedicadas a efemérides históricas, a exemplo dos dois primeiros números (20 e 27 maio 1900),

⁴⁰ Um par de... Bothas. *Revista da Semana*, ano 1, n. 3, 3 jun. 1900, p. 23. Os leitores eram convidados a fazer uma viagem até o Transvaal para solucionar o mistério. O humor também ficava por conta da grafia do substantivo botas, referência à África do Sul.

alusivas ao IV Centenário, cujo objetivo era documentar a grandeza dos festejos, a do quinto (17 jun. 1900), que trouxe retrato do Almirante Barroso, “herói” da Batalha de Riachuelo, que então completava trinta e cinco anos; espaços frequentados pelas elites políticas, caso do interior do Palácio do Catete (n. 14, 19 ago. 1900), ou, ainda, fotos que em si mesmo atestavam a perícia do fotógrafo, que registrou malabarismos com bicicletas (n. 9, 15 jul. 1900; ver Figura 13).

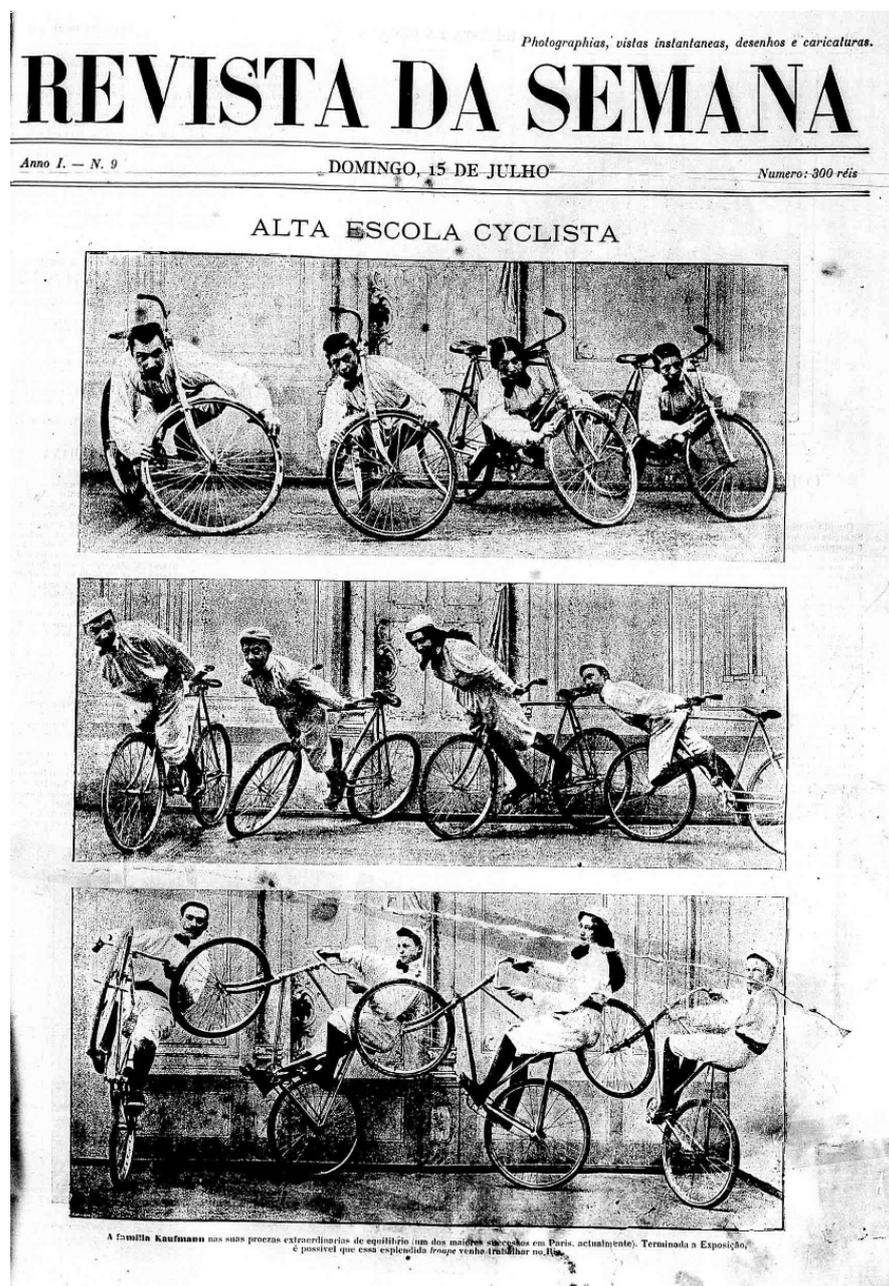


Figura 13. Capa que exemplifica a perícia do fotógrafo. *Revista da Semana*, ano 1, n. 9, 15 jul. 1900.

A despeito de as fotos ocuparem lugar de destaque no projeto editorial da *Revista da Semana*, não havia preocupação em identificar a autoria dos registros, como se pouco importasse quem manipulava o aparelho. O único nome a figurar nos quatorze primeiros números foi o de João Batista, autor das fotos do forte Campus Sales (ver Figura 9). A empresa mais citada foi a Bastos

& Dias (três fotos), seguindo-se a Guimarães (uma vez).⁴¹ Material proveniente de outros periódicos eram identificados, caso dos clichês do *Brasil Médico*, relativos às irmãs Maria e Rosalina, e das fotos dos hospitais de Jurujuba (Niterói) e São Sebastião, fornecidas por “colegas” de *A Notícia*.⁴² Em algumas raras oportunidades, mencionou-se a atuação “do nosso enviado especial”⁴³, sem maiores esclarecimentos. Se a fotografia se constituía num ingrediente indispensável à proposta editorial da revista, o fotógrafo era o grande ausente e sua invisibilidade remete para a percepção de que ele desempenhava uma função meramente técnica, a exemplo de um operário que aciona um mecanismo industrial e cujo trabalho é indigno de ter autoria reconhecida.

Contudo, a própria revista colaborava para valorizar o ato de fotografar, na medida em que lançou, em junho de 1900, um concurso mensal de instantâneos, com recompensas em dinheiro para os três primeiros colocados. Os concorrentes deveriam declarar expressamente se desejavam ter seus nomes divulgados no caso de serem premiados. Além da nitidez e perfeição, o critério de escolha do vencedor pautava-se pelo

*seu caráter de atualidade. Cenas surpreendidas na rua, instantâneos em que figurem personagens conhecidos, quadro de grupos populares em ocasião de festas, tudo em suma que possa ser curioso pelo seu assunto, terá para nós preferência, sobre outras provas que, embora mas artísticas, sejam de menor interesse para o público [...]. A Revista reserva-se muito expressamente o direito de publicar mesmo as fotografias que não tenham sido premiadas e que, em caso algum, serão restituídas.*⁴⁴

A ênfase na atualidade/curiosidade, em detrimento da qualidade estética, parece indicar que a iniciativa consistia numa estratégia para obter originais para a publicação. E, de fato, a sequência sobre a chegada do maestro Braga (ver Tabela 1), remetida por um dos concorrentes, foi estampada nas páginas da *Revista da Semana*. Em vista da mudança de mãos, só se conhecem os vencedores de junho.⁴⁵ Pela mesma razão, não se sabe se algum leitor foi agraciado com “um pequeno mimo artístico”, por ter sido capaz de resolver a adivinhação fotográfica proposta no décimo primeiro número (29 jul. 1900), montagem que mesclava elementos de origens diversas.⁴⁶

Edição ilustrada do *Jornal do Brasil*

O projeto delineado por Álvaro de Teffé sofreu guinada significativa a partir do décimo quinto número (26 ago. 1900), momento em que a revista tornou-se propriedade do *Jornal do Brasil*. A começar pela existência de um

⁴¹ Bastos & Dias forneceu as fotos que se encontram na capa dos números 1 e 5 (20 maio e 17 jun.1900), enquanto o instantâneo do Largo da Carioca, tirado do segundo andar da “afamada Fotografia Guimarães”, figura na p. 81 do n. 10 (22 jul.1900).

⁴² Fotografias das irmãs, antes da cirurgia, foram estampadas na p. 32 do número 4 (10 jun.1900), enquanto as fotos dos hospitais foram publicadas na p. 74 do número 9 (15 jul.1900, Jurujuba) e na capa no n. 11 (29 jul. 1900, São Sebastião).

⁴³ Ver as fotografias da capa do n. 11 (29 jul. 1900) relativas ao Instituto Manguinhos.

⁴⁴ Concurso de instantâneos. *Revista da Semana*, ano 1, n. 3, 3 jun. 1900, p. 27.

⁴⁵ As fotos premiadas foram publicadas na *Revista da Semana*, ano 1, n. 9, 15 jul. 1900, p. 72, em meio a texto que tratava da cura da tristeza.

⁴⁶ Adivinhação fotográfica. *Revista da Semana*, ano 1, n. 11, 29 jul. 1900, p. 89.

invólucro de quatro páginas, não numeradas e que envolvia o exemplar propriamente dito. A primeira dessas páginas trazia uma imagem central, no mais das vezes a reprodução de um quadro, ladeada por propagandas; a seguinte era, frequentemente, tomada por atividades recreativas, tais como problemas de lógica, charadas, partidas de xadrez, além de estampar no rodapé romance folhetim, que se espraiava para a página três. Esta e a contracapa, por sua vez, eram reservadas para anúncios.

A capa da revista, que continuou a ter oito páginas, também estampava uma imagem, mas raramente recorria-se à fotografia para compor a portada que, por vezes, também trazia texto. Nas páginas interiores, desenhos e fotografias, especialmente instantâneos, cresceram em número e dimensões, mas sem estampar temáticas de cunho sensacionalista. As charges continuaram a ocupar as páginas da revista, o que não ocorreu com as histórias em quadrinhos, que saíram de cena.

Em relação à forma de inserção da informação visual, é perceptível o esforço para aproximar texto e imagens e para agrupar as fotografias/desenhos/estampas, o que não significa, porém, que as mesclas e distanciamentos anteriormente referidos tenham desaparecido de todo. Veja-se, a título de exemplo, no vigésimo sexto número (11 nov. 1900), a integração entre fotografias e textos nos artigos a respeito do Açude de Quixadá e do balão dirigível, o que não se observa, nesta mesma edição, em relação à viagem do presidente da República ao Prata.⁴⁷ É curioso assinalar a introdução da seção “As Nossas Gravuras”, típicas das revistas ilustradas do Oitocentos, que cumpria múltiplas funções: descrever a imagem, guiar o olhar do leitor, acrescentar dados a respeito do que objeto, cena, personagem ou acontecimento retratado, o que não deixa de surpreender num contexto de valorização da comunicação visual como portadora de verdade evidente, por ser tomada como reprodução fiel da realidade, um espelho do mundo que, pelo menos em tese, dispensaria a descrição.

A seção “Documentos e Informações” permaneceu com a mesma denominação até o vigésimo oitavo número (25 nov. 1900), porém seu conteúdo tendeu a especializar-se em questões de cunho científico e informativo, enquanto o “Correio da Semana” cedeu lugar para “A Semana em Revista”, não assinada e que tratava sobretudo dos fatos políticos. A prometida seção de moda tomou o título “Correio da Elegância”, assinada por Colinette, pseudônimo apropriado por remeter à França, centro da elegância. A autora comentava as tendências da moda e os figurinos estampados na edição, sempre distanciados do texto, o que indica a persistência da falta de articulação entre a palavra e a ilustração. Os espetáculos em cena continuaram a ser comentados de forma breve em “Teatros”, enquanto “Memento Enciclopédico” deixou de figurar já no primeiro da nova fase. A literatura, além do romance folhetim publicado no invólucro, era contemplada em todas as edições, com pequenos contos e poemas, sem registro, contudo, de livros recebidos ou análises críticas acerca da produção ficcional. Aliás, artigos mais extensos, como se observa na

⁴⁷ Ver *Revista da Semana*, ano 1, n. 26, 11 nov. 1900, p. 206 e 207, 208-210 e 211, respectivamente Açude de Quixadá, A viagem do presidente ao Rio da Prata e Um balão dirigível.

fase anterior, foram bem mais raros nas páginas da revista, que se distinguem pelos temas leves, curiosidades, charges e notas políticas.

Em síntese, um espaço de experimentação

A *Revista da Semana* ocupa lugar de destaque na história da imprensa, sempre evocada por ter sido a primeira a publicar fotografias de forma sistemática graças à autotipia, processo que se difundiu, em larga escala, no início do século XX. Ela também inaugurou a longa linhagem de semanários ilustrados e de variedades, que se multiplicaram nas primeiras décadas do Novecentos e foi capaz, por décadas, de enfrentar a concorrência de *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro, 1928-1985, com interrupções), publicação que renovou o gênero. A circulação continua, entre maio de 1900 e janeiro de 1959, faz do semanário um dos mais longevos entre as publicações de variedades, indício da capacidade de seus responsáveis de adequar o projeto editorial às novidades técnicas e às demandas de mercado.

Entretanto, justamente pelo pioneirismo, é importante atentar tanto para a seleção e a escolha dos seus responsáveis, que decidiam o que ofertar aos leitores, quanto para os usos e as funções que o registro mecânico cumpria no âmbito do projeto editorial. A análise mostrou como, especialmente na fase Álvaro de Teffé, ensaiava-se diante da informação visual, que tanto poderia estar integrada/distanciada do texto ou compor reportagens/narrativas fotográficas. O preço acessível e a insistência nos *faits-divers* indicam a ambição de atingir um público amplo, fisgado por capas chamativas que se valiam da fotografia.

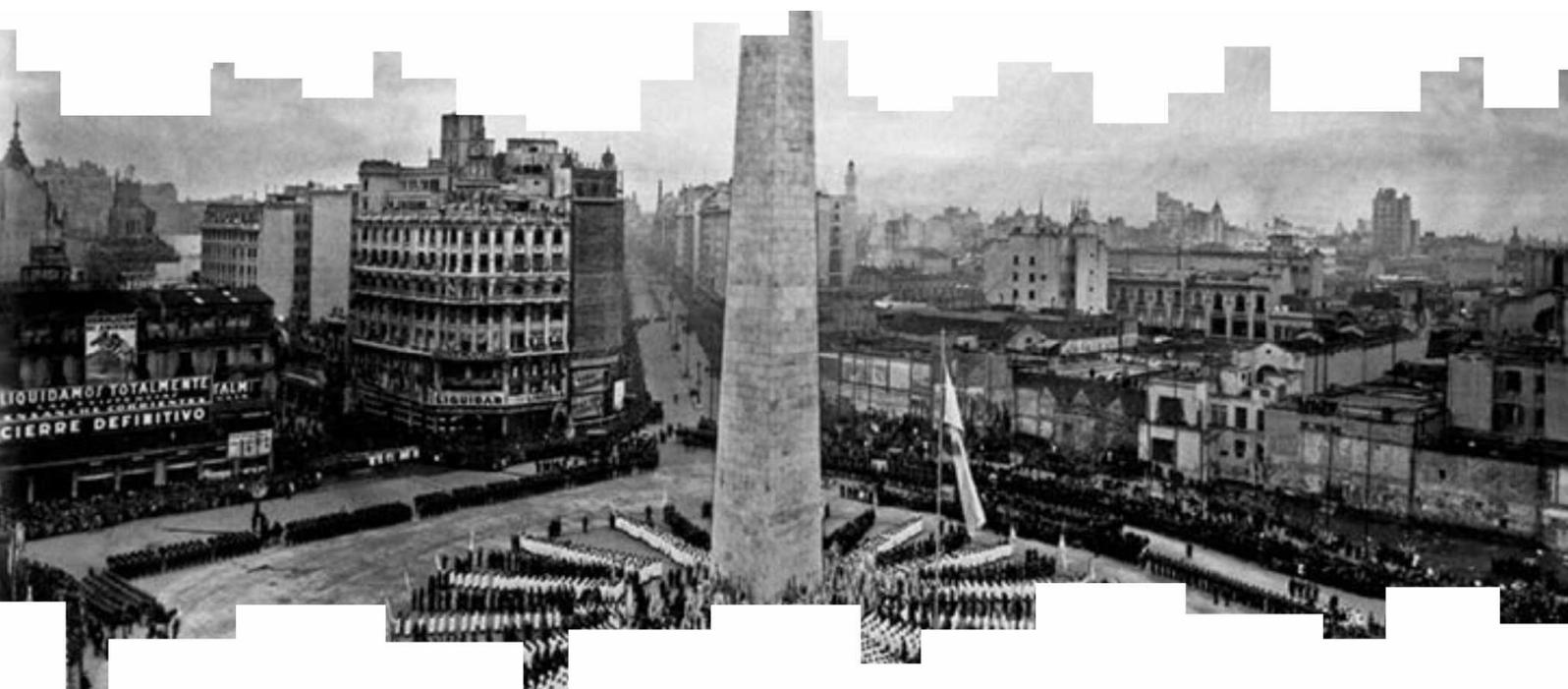
Enquanto suplemento ilustrado do *Jornal do Brasil*, o projeto da revista alterou-se e, com exceção de Raul Pederneiras, que continuou a responder por desenhos e charges, os antigos colaboradores, a exemplo de Medeiros e Albuquerque, Bilac, Manoel Bonfim e Pedro Zaluar, deixaram de figurar nas páginas da *Revista da Semana*, assim como os artigos mais longos. Se um tom mais ameno passou a predominar, com a multiplicação das charges, pequenos contos, poemas, moda e figurinos, ao que se somava o invólucro com muitos anúncios, folhetim e página de recreação, a maneira de inserção da informação visual não se alterou, ainda que se observe mudança no conteúdo, com o abandono do sensacionalismo em prol dos instantâneos da vida urbana, em âmbito nacional e internacional, e dos acontecimentos da política.

Folhear o primeiro ano da *Revista da Semana* evidencia as incertezas, dificuldades e experimentações que, a despeito da disponibilização de meios técnicos para a impressão direta do registro mecânico, impunham-se na busca por soluções e usos que, pouco depois, tornaram-se rotineiros.

Artigo recebido em 13 de janeiro de 2021. Aprovado em 2 de fevereiro de 2021.

Construção visual de uma cidade moderna:

Buenos Aires



*Praça da República, Festa da
bandeira. Horacio Coppola,
1936, fotografia (detalhe).*

Annateresa Fabris

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Autora, entre outros livros, de *A fotografia e a crise da modernidade*. São Paulo: Com-Arte, 2015.
annateresafabris@gmail.com

Mariarosaria Fabris

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). É autora, entre outros livros, de *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996. piedcalv@gmail.com

Construção visual de uma cidade moderna: Buenos Aires*

Visual construction of a modern city: Buenos Aires

Annateresa Fabris

Mariarosaria Fabris



Um guindaste, em primeiro plano, simboliza a cidade em construção, onde presenças verticais mais modernas começam a despontar e a disputar o espaço com cúpulas e agulhas. Ao fundo, um horizonte infinito, cuja amplitude é ainda mais acentuada por uma massa de água, a qual, ao confundir-se com o céu, forma uma grande faixa luminosa.

Linhas verticais, constituídas por árvores, um poste de luz e chaminés, sublinham o aspecto geométrico de um conjunto de formas quase cúbicas que parecem sobrepor-se umas às outras num bairro indeterminado. A distância focal dá monumentalidade à volumetria retratada, diante da qual figuras humanas surgem diminutas.

Numa movimentada esquina de duas ruas centrais de uma metrópole, um dos símbolos da modernidade, um automóvel, ocupa um terço da foto com sua dianteira. Os luminosos verticais direcionam o olhar do observador para uma torre edificada ao fundo, conferindo profundidade de campo à imagem. O vestuário de mulheres e homens que cruzam a avenida corrobora a ideia de modernidade, assim como a fachada do grande magazine da esquina.

Uma sequência de pequenas lojas, que abrem suas portas para uma calçada tranquila e pouco povoada, leva a esquecer que a que está sendo focada é a mesma avenida, quilômetros acima, já distante do centro. As vitrines desse pequeno comércio não exibem signos modernos, mas simples objetos da vida cotidiana. Um dos letreiros apregoa a tradição dos préstimos da relojoaria. Dos transeuntes, um não está mal vestido; outro exhibe seus trajes de trabalho ao empurrar o instrumento de onde tira seu sustento.

Num bulevar, a volumetria compacta dos prédios à esquerda contrasta com a elevação da massa escura das árvores à direita. Essa massa escura estabelece um contraponto com a luminosidade que predomina no fim da rua, fazendo convergir o olhar para a imponente cúpula do prédio, a quarta em ordem decrescente a aparecer na imagem.

Transeuntes apressados atravessam uma avenida: apesar de serem retratados em primeiro plano, o que acaba se impondo são os edifícios, apresentados não como uma massa compacta, mas enquanto objetos isolados. Assim,

* Escrito em colaboração com Mariarosaria Fabris em 2008 e revisto e ampliado em 2019, este texto corresponde ao primeiro capítulo do livro *Realidade e ficção na fotografia latino-americana*, de Annateresa Fabris, a ser publicado pela Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Composto de um conjunto de artigos escritos entre 2008 e 2016, ele aborda duas questões nucleares na história da fotografia: a relação da imagem com o referente exterior e a possibilidade de criação de cenas e situações ficcionais. Tais questões são exemplificadas pela análise de realizações de Horacio Coppola, Facundo de Zuviria, Marcelo Brodsky, Gustavo Germano, Nicolás Guagnini, Lucila Quieto, Julio Pantoja, Juan Ángel Urruzola, Claudio Pérez, Grete Stern, Adriana Duque, Samy Sfoggia, Helena Martins-Costa, Tina Modotti e Fernando Lemos.

o espectador passa a notar as alturas variadas dos prédios e sua atenção é atraída pelo moderno zigurate¹ que se ergue para o céu.

É o olhar de Horacio Coppola a organizar e costurar os diferentes lugares de um único espaço urbano: a Buenos Aires dos anos 1920-1930.² Há um desenho lógico na captação desses aspectos variados da cidade, uma vez que todos eles remetem ao momento de virada na modernização da capital argentina.

Embora a “cidade de cúpulas e agulhas”³ estivesse sendo contestada pela elite cultural local – que via, no ecletismo⁴ da modernização do final do século XIX, “a mistura caótica dos dialetos estrangeiros” e “o ‘pomposo capri-cho’ do *parvenu* imigrante, que alterou a ‘ordenação hierárquica [da] sociedade [e] a fisionomia moral de seu povo”⁵ –, é logo esta cidade que ajuda a definir o perfil urbano novecentista com suas emergências verticais.

É o que se depreende, por exemplo, de um texto jornalístico e de fotografias do arquivo do jornal *La Prensa: Diagonal Norte e Florida* e *O zepelim sobre Buenos Aires (Diagonal Norte e Florida)*, ambas do início dos anos 1930. No artigo de 21 de agosto de 1927, é exaltada a verticalização urbana, não apenas por meio de um conjunto de imagens, mas também com dizeres altamente significativos: “Cidade que cresce e se dilata incessantemente em direção aos quatro pontos cardeais, ou que se empina cada vez mais, como Buenos Aires, ultrapassando-se de um dia para o outro em seu afã de conquistar alturas, é cidade predestinada a ser chamada metrópole do mundo”.⁶

Captando-a a partir de suas diagonais Norte e Sul e destacando seu perfil urbano, o fotógrafo portenho também contribui, com suas tomadas, pa-

¹ Trata-se do Edifício Safico, projetado pelo engenheiro-arquiteto Walter Moll e construído entre 1932 e 1933. Situado na Avenida Corrientes, n. 456, representa, junto com os edifícios Comega (1931-1932) e Kavanagh, a incorporação do modelo do arranha-céu no panorama da cidade. O Safico é um típico representante do *art déco* pela silhueta da torre, que evoca os similares norte-americanos (além de remeter às construções maias) e pela “confortável suntuosidade” dos saguões de entrada e recepção, marcados pela confluência harmônica de mármore, espelhos, metal cromado, iluminação indireta e pelo mobiliário realizado pela Nordiska Kompaniet. Em algumas fotografias como *Avenida Santa Fe. Praça San Martín* (1936) e *Paineira e bondes* (1936), Coppola destaca a massa do Kavanagh, ao qual se tem acesso pela rua Florida, n. 1035/1055/1095 e pela praça San Martín, n. 1060/1094. Encomendado por Corina Kavanagh, que enviou a Nova York os arquitetos-engenheiros Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos e Luis M. de la Torre para se inspirarem em seus maiores arranha-céus, o edifício é realizado entre 1933 e 1936. Durante muitos anos, foi não apenas o maior edifício de Buenos Aires, mas também o mais alto do mundo com sua estrutura de cimento armado. Embora racionalista, seu projeto é fundamentalmente eclético, com toques do estilo Tudor californiano, de *art déco* e de “românico”. Cf. PETRINA, Alberto (org.). *Guía del patrimonio cultural de Buenos Aires 8: arquitectura art déco*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, p. 116-121; BÖHN, Mimi, GREMENTIERI, Fabio y VERSTROARTE, Xavier. *Buenos Aires: art déco y racionalismo*. Buenos Aires: Ediciones X. V., 2008, p. 209-213, e GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 598.

² As seis fotografias descritas são *Perfil de Buenos Aires em direção ao Norte* (1936), *Sem título* (1931), *Rua Florida esquina com Corrientes* (1936), *Rua Corrientes* (1931), *Avenida de Maio, em direção ao Congresso* (1936) e *Corrientes esquina com Florida* (s.d.), respectivamente.

³ *Apud* WECHSLER, Diana. Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna. In: LOBETO, Claudio y WECHSLER, Diana (org.). *Ciudades: estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid-Buenos Aires: Instituto Internacional del Desarrollo/Nuevos Tiempos, 1996, p. 30.

⁴ A questão do ecletismo na arquitetura argentina é bastante complexa, por abarcar, entre outras, fontes italianas, francesas, germânicas, escandinavas, belgas, suíças, espanholas e britânicas. Cf. GREMENTIERI, Fabio. *Eclecticism & urbanity*. In: *Buenos Aires 1890-1925: eclecticism & urbanity*. Buenos Aires: Editarq, 1997, p. 5-16.

⁵ GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 83 e 88.

⁶ *Apud* WECHSLER, Diana, *op. cit.*, p. 29.

ra esse imaginário que, frequentemente, traça paralelos entre Buenos Aires e os grandes emblemas norte-americanos, Chicago e Nova York. O fato de Coppola concentrar sua atenção em aspectos como automóveis, meios de transporte público, transeuntes, fachadas de edifícios, vitrines, luminosos⁷, cenas de vida noturna, nada mais faz do que evidenciar sua participação num projeto que pretende estabelecer uma identidade urbana moderna para a capital federal. Com efeito, em *La Prensa*, merecem igual destaque “a ‘transformação edilícia de Buenos Aires’ e a construção do Empire State Building de Nova York. Tomadas da Avenida Santa Fe e da Broadway sucedem-se com uma naturalidade que sugere a identificação das duas metrópoles dentro de um mesmo projeto: o da modernização”.⁸

O ponto culminante dessa Buenos Aires vista como uma urbe americana talvez seja o documentário *Assim nasceu o Obelisco*, realizado por Coppola em 1936. Moderno totem, o obelisco da recém-aberta Avenida Nove de Julho é focalizado como um arranha-céu, graças ao uso frequente de *plongées* e *contra-plongées*. A câmera não dá apenas a ver o aspecto exterior do marco comemorativo, a sombra que este projeta sobre a cidade (à guisa de um gigantesco relógio solar a marcar um novo tempo⁹), os modernos materiais empregados, mas penetra em seu interior, levando o espectador a subir até seu topo, junto com ela.

O caráter americano do monumento, inaugurado por ocasião das comemorações do quarto centenário de Buenos Aires, poderia ser inferido de outros índices: a edificação do obelisco em sessenta dias na confluência das avenidas Diagonal Norte, Corrientes e Nove de Julho, e sua localização em cima do túnel em que se cruzam as linhas B e C do metrô, a traduzirem concretamente as ideias de rapidez e fluxo constante. Projetado por um arquiteto moderno, Alberto Prebisch¹⁰ – que deixa sua assinatura em outras edificações

⁷ Como lembram Jorge Francisco Liernur e Graciela Silvestri, aspectos da “identidade” de Buenos Aires vão sendo construídos em volta da iluminação das ruas, cujos primeiros ensaios datam de 1882. Vitrines iluminadas, letreiros luminosos, monumentos sob refletores, edifícios emoldurados por pequenas lâmpadas, estruturas efêmeras e luxuosos lampiões conferem um novo ar à cidade. Graças à iluminação elétrica, os lugares adquirem hierarquias, que apagam, por algumas horas, a igualação do dia. A pobreza, a feiura, os defeitos e as irregularidades desaparecem, fazendo triunfar a ilusão “na atmosfera fantástica da luz”. Essa percepção feérica é assim resumida por Ezequiel Martínez Estrada no ensaio *La cabeza de Goliat* (1940): “A hora de Buenos Aires é a tarde, a hora do deserto. [...] A noite, porém, é imensamente mais expressiva e profunda. [...] É então que Buenos Aires e todas as nossas cidades [...] adquirem seu sentido cósmico, sideral, telúrico. A luz estimula um tropismo de inseto fosforescente no habitante. Toda a população é atraída pelas iluminações públicas para as avenidas insones. [...] Quando a iluminação era feita com velas de sebo ou com gás a afluência era idêntica porque idêntica era a atração da luz. Ao contrário, as festas diurnas são melancólicas e frias”. Cf. LIERNUR, Jorge F. y SILVESTRI, Graciela. El torbellino de la electrificación: Buenos Aires, 1880-1930. In: *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 26, 27 e 34.

⁸ *Apud* WECHSLER, Diana, *op. cit.*, p. 33.

⁹ Cf. SASIAIN, Sonia. “*Así nació el Obelisco*”: imágenes de una Buenos Aires moderna entre tradición y vanguardia. *Nuevo Mundo*, 8 out. 2019. Disponível em <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/77348>>. Acesso em 28 dez. 2019.

¹⁰ Leitor de *L'Esprit Nouveau* (revista dirigida por Le Corbusier e Amédée Ozenfant), Prebisch dirige, no começo da década de 1930, uma intensa campanha contra os cânones decorativos e em defesa de uma arquitetura geométrica e funcional. Nas páginas da revista *Sur*, galpões, hangares, silos, banheiras e mictórios são “ressemantizados em objetos de arte (num projeto que difere do *ready made* de Marcel Duchamp). São os mesmos silos tubulares, monumentais em sua geometria volumétrica, que aparecem na pintura dos anos vinte de Alfredo Guttero, também amigo de Coppola e fundamental na formação de seu olhar”. Cf. SCHWARTZ, Jorge. Fundación de Buenos Aires: la mirada de Horacio Coppola. In: *Horacio Coppola: fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008, p. 24.

de formas geométricas e funcionais, opondo-se aos padrões decorativos anteriores –, sua construção fazia parte do plano de ressignificação urbanística empreendida pelo prefeito Mariano De Vedia y Mitre (1932-1938), o qual, em nome da modernização, bota abaixo vários pontos da cidade.

Em termos visuais, é importante ressaltar que Coppola não se limita a realizar o curta-metragem e a clicar o monumento de vários ângulos (Figura 1), mas estabelece um elo simbólico entre a nova cidade em construção e seus marcos de tradição, como fica patente em *Praça de Maio* (1936). Nessa imagem, focaliza o totem moderno ao fundo da Diagonal Norte, visto da praça, com seu jardim francês, a catedral neoclássica e os edifícios ecléticos, mas também com a Pirâmide de Maio, marco comemorativo da independência da Argentina, e o *Cabildo*, a lembrar a origem espanhola da nova nação. Dessa forma, o fotógrafo condensa, numa única tomada, várias etapas da história do país.



Figura 1. *Praça da República, Festa da bandeira*. Horacio Coppola, 1936.

A captação do eixo vertical e a atenção aos aspectos da vida vertiginosa do centro têm uma complementaridade na focalização das áreas não centrais. Isso explica por que Coppola fotografa a Avenida Corrientes em diferentes pontos de sua extensão (a terceira e a quarta imagens aqui analisadas o atestam), mostrando como de esfuziante artéria principal passa a pacata via pública de bairro. A avenida central e a rua que leva à periferia, parecendo resistir às transformações, são efetivamente produtos da mesma modernização urbana.¹¹

O bairro, para Coppola, tem diferentes facetas. Com suas lentes capta tanto aquele espaço que Jorge Luis Borges considera “mítico”, por estar carre-

¹¹ Cf. SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. In: VÁZQUEZ-RIAL, Horacio (org.). *Buenos Aires 1880-1930: la capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996, p. 188.

gado de tradição, quanto os bairros do Sul, habitados por operários e imigrantes, como La Boca, que o atrai por seus cortiços, mas, principalmente, pela presença de outro símbolo moderno: o porto.

Nas antologias poéticas *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929)¹², como declara o próprio Borges: “Tenho comemorado em versos a cidade que me cinge / e os arrabaldes que se esgarçam”.¹³ Ao deixar registrada a visão que tem de sua cidade, o poeta valoriza os bairros em cujas casas ressoa a voz dos antepassados:

*O arrabalde é o reflexo de nosso tédio.
Meus passos claudicaram
quando iam pisar o horizonte
e fiquei entre as casas,
reticuladas em quadras
diferentes e iguais
como se fossem todas elas
monótonas lembranças repetidas
de uma única quadra.
O pastozinho precário,
desesperadamente esperançado,
salpicava as pedras da rua
e divisei em profundidade
os naipes de cores do poente
e senti Buenos Aires.
Esta cidade que pensei ser passado
é meu porvir, meu presente;
os anos que vivi na Europa são ilusórios,
eu sempre estive (e estarei) em Buenos Aires.¹⁴*

Em 1921, quando regressa do estrangeiro, onde havia vivido durante sete anos, Borges não reencontra mais a Buenos Aires que havia guardado em sua memória:

*Anúncios luminosos tironeando o cansaço
Charras algaraviadas
entram aos montes na quietude da alma
Cores impetuosas
Escalam as atônitas fachadas...*

*E eu as ruas cruzo desalmado
pela insolência das luzes falsas.¹⁵*

¹² As poesias citadas neste texto (traduzidas por Mariarosaria Fabris) foram extraídas da edição de 1977 de *Obra poética*, em cujo prólogo, datado de 1969, Borges explica que fez algumas modificações nas antologias publicadas anteriormente. Por isso, quando necessário, recorreu-se a outra fonte, assinalando-a.

¹³ BORGES, Jorge Luis. *Casi juicio final [Luna de enfrente]*. In: *Obra poética 1923-1976*. Buenos Aires: Emecé, 1977, p. 80.

¹⁴ *Idem*, Arrabal [*Fervor de Buenos Aires*]. In: *op. cit.*, p. 39.

¹⁵ *Idem*, Ciudad [*Fervor de Buenos Aires*]. Apud GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 40. Confrontado com as “mudanças vertiginosas” pelas quais estava passando Buenos Aires desde a década de 1910, o poeta é obrigado a dar-se conta de que “a cidade da infância coincidia apenas em parte com a que se estava construindo”. Por isso, engaja-se na tarefa de “recuperar, numa Buenos Aires transformada, a cidade de suas lembranças e igualmente recuperar essas lembranças diante de um modelo

Hostil às transformações pelas quais, desde 1912, estava passado seu bairro, Palermo – como ele mesmo registrará, mais tarde, em *Evaristo Carriego* (1930) –, continua cantando o lugar mítico de sua infância:

*À minha cidade de pátios côncavos como cântaros
e de ruas que sulcam as léguas como um voo,
à minha cidade de esquinas com auréola de ocaso
e arrabaldes azuis, feitos de firmamento,
à minha cidade que se abre clara como um pampa,
eu voltei das velhas terras antigas do Ocidente
e recobrei suas casas e a luz de suas casas
e a tresnoitante luz dos armazéns [...].¹⁶*

Para o escritor, Buenos Aires não é a cidade moderna, é antes “As encruzilhadas escuras/ que alanceiam quatro infinitas distâncias/ em arrabaldes de silêncio”.¹⁷ É, portanto, o arrabalde, com “a mediania das casas,/ as modestas balaustradas e aldrabas”¹⁸, em que “as ruas recordam/ que foram campo um dia”¹⁹, com “o armazém” que “dominava a esquina”²⁰, e onde as quadras podem resumir-se a uma única quadra, a de sua casa, circunscrita pelas ruas “Guatemala, Serrano, Paraguai, Gurruchaga”.²¹

A palavra, no entanto, parece não conseguir dar conta sozinha dessa reconstrução do passado; por isso, ao lançar a biografia do poeta Evaristo Carriego, o autor não só anuncia que, em colaboração com Néstor Ibarra, publicará a “série fotográfica” *Descubrimiento de Buenos Aires*²², como ilustra o livro de 1930 com duas fotos de Horacio Coppola. Essa tarefa de recuperar a cidade de sua infância evidencia-se, ainda, em alguns ensaios editados entre 1925 e 1928: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos*.²³ A “grande aldeia” da virada do século XIX para o XX, a mesma cantada em versos por Carriego, de “casas baixas de taipas rosadas”, ao passar por uma série sucessiva de planos de sistematização, principalmente da segunda metade dos anos 1910 em diante, estava sendo substituída pela urbe moderna, com seus “edifícios cujas fachadas tapavam o céu”.²⁴

em transformação”. Disso resulta a nostalgia de *Fervor de Buenos Aires*, cujos poemas têm como objetivo “recordar a Buenos Aires esquecida no momento em que esta começa a desaparecer materialmente”. Cf. SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 27 e 28.

¹⁶ BORGES, Jorge Luis. Versos de catorze [*Luna de enfrente*]. In: *op. cit.*, p. 83.

¹⁷ *Idem*. Cercanías [*Fervor de Buenos Aires*]. In: *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ *Idem*. Calle desconocida [*Fervor de Buenos Aires*]. In: *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ *Idem*. La noche de San Juan [*Fervor de Buenos Aires*]. In: *op. cit.*, p. 53.

²⁰ *Idem*. Curso de los recuerdos [*Cuaderno San Martín*]. In: *op. cit.*, p. 94.

²¹ *Idem*. Fundación mítica de Buenos Aires [*Cuaderno San Martín*]. In: *op. cit.*, p. 90. Em homenagem a Jorge Luis Borges, o trecho da Rua Serrano, em que se localizava a casa em que ele morou, hoje leva seu nome.

²² O projeto, no entanto, não se realizou.

²³ Parece haver um perfeito espelhamento entre os textos poéticos e os ensaísticos, pois Borges expressa as mesmas ideias com termos idênticos, como no trecho a seguir, extraído de *Inquisiciones* (1925): “Buenos Aires não é uma cidade elevada e ascendente [...]. É de fato uma cópia da planície que a cinge, cuja retidão rendida tem continuação na retidão de ruas e casas. As linhas horizontais vencem as verticais. As perspectivas – de moradias de um ou dois andares, enfileiradas e confrontando-se ao longo das léguas de asfalto e pedra – são demasiado fáceis para não parecer inverossímeis. Quatro infinitos atravessam cada encruzilhada”. Cf. GORELIK, Adrián, *op. cit.*, p. 81.

²⁴ Cf. GRAU, Cristina, *op. cit.*, p. 19 e 20; GREMENTIERI, Fabio, *op. cit.*, p. 13 e 14; BERJMAN, Sonia. *Plazas y parques de Buenos Aires: la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 17.

Projetando-se em seu antecessor, Borges – a partir de um lugar literário, inventado, a margem²⁵, a meio caminho entre o mundo rural e o urbano – torna presente o passado, juntando a renovação estética com o saudosismo da memória: “O bairro converte-se em margem, orla da planície; o vazio é a inclusão do pampa no traçado urbano incompleto; a cor das taipas rosadas cita a cor rural das esquinas do campo”.²⁶

O tom nostálgico que permeia os poemas de Borges, bem como *Evaristo Carriego*²⁷, é fruto de “um ideograma novo construído a partir dos restos de uma Buenos Aires conjecturada nas recordações da infância”²⁸: “Esta é uma elegia/ de um Palermo traçado no vaivém da lembrança/ e que vai embora na pequena morte do olvido”.²⁹ Pode-se perceber um sentimento semelhante nas fotografias de Coppola, que, no final dos anos 1920, acompanha o escritor em seus passeios ao longo do córrego Maldonado?³⁰

Esses passeios sem rumo certo, que começavam na avenida Corrientes, na altura do bairro Once e prosseguiam até o cemitério de Chacarita, despertam lembranças diferentes nos dois companheiros. Enquanto Coppola afirma que o interesse de ambos residia na cidade vista como “uma paisagem”, Borges evoca aquele momento por meio de um poema nostálgico:

*O que foi feito daqueles
dois rapazes
que lá por mil, novecentos e vinte e tantos
buscavam com ingênua fé platônica
pelas longas calçadas da noite
do Sul ou na guitarra de Paredes
ou nas fábulas de esquinas e de facas
ou na aurora, que não tocou ninguém,
a secreta cidade de Buenos Aires?*³¹

²⁵ Sarlo esclarece que o termo *orilla* é trabalhado por Borges em seus diversos significados – margem, fio, limite, costa, praia – de 1920 até o final de sua trajetória literária. Espelho infiel da cidade moderna destituída de qualidades estéticas e metafísicas, a margem designava os bairros distantes e pobres, habitados frequentemente por trabalhadores dos matadouros e frigoríficos, de linhagem hispano-criolla e, logo, anteriores à imigração. Discretos e taciturnos, os *orilleros* de Borges são “sobreviventes das últimas décadas do século XIX nas primeiras do XX. A verdade poética das *orillas* se constrói em leve anacronismo. Esse deslocamento temporal é invenção de Borges”. Cf. SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, op. cit., p. 47-49.

²⁶ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 47.

²⁷ O livro é analisado por *idem*, *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, op. cit., p. 51-57.

²⁸ *Idem*, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., p. 47.

²⁹ BORGES, Jorge Luis. Elegia de los portones [*Cuaderno de San Martín*]. In: op. cit., p. 91.

³⁰ A “ribeira hostil do Maldonado”, cantada na “Elegia de los portones”, desapareceu com a canalização do córrego, como lembra o autor num poema de 1965: “Lá pelo Maldonado, / Que hoje corre cego, / Lá pelo bairro cinzento / Que cantou o pobre Carriego [...]”. Com um curso de aproximadamente vinte quilômetros, o arroio Maldonado atravessava dez bairros da cidade (entre os quais Liniers, Vélez Sarsfield, Caballito, Villa Crespo e Palermo) antes de desembocar no rio da Prata. Enterrado em 1929, foi canalizado sete anos mais tarde. Cf. BORGES, Jorge Luis. Elegia de los portones [*Cuaderno de San Martín*] e Un cuchillo en el Norte [*Para las seis cuerdas*]. In: op. cit., p. 92 e 291, e *Secreta Buenos Aires. La leyenda del Maldonado*. *Clarín*, Buenos Aires, 12 mar. 2012. Disponível em <https://www.clarin.com/ciudades/leyenda-arroyo-maldonado_0_HJdriDL2w7l.html>. Acesso em 28 dez. 2019.

³¹ *Apud* KNIGHT, Andrea. Horacio Coppola sigue siendo testigo de la ciudad. *La Nación*, Buenos Aires, 17 dez. 2000, Suplemento *Lifestyle*. Disponível em <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/horacio-coppola-sigue-siendo-testigo-de-la-ciudad-nid213038>>. Acesso em 8 out. 2009.

Adrián Gorelik, discordando da leitura em chave nostálgica da relação de Borges com o subúrbio, por acreditar que este encontra, em seu próprio presente suburbano, “o espaço para combinar, de modo tipicamente vanguardista, a tradição e a novidade”³², afirma que as imagens do fotógrafo ratificam a operação poética, porque “compartilham o mesmo olhar que o estava produzindo como representação mitológica”.³³ De acordo com o autor, Coppola lança sobre a cidade existente o mesmo “olhar-manifesto” construído pela vanguarda literária e artística, a qual, na falta de uma arquitetura nova, recorta e seleciona, no tecido existente, “seus fragmentos ideais”. As casinhas do subúrbio são clicadas pelo fotógrafo como se fossem “objetos do desenho de vanguarda”. Transformadas em volumes essenciais e abstratizantes, proclamam uma pureza modernista que dá continuidade à vontade de ordenar o “caos eclético” da cidade, perseguida pela elite bonaerense desde o começo do século XX.³⁴ Duas iniciativas nesse sentido são destacadas por Sarlo. A ficção arquitetônica (1927-1935) de Wladimiro Acosta pretendia, por meio do *city-block*, propor uma alternativa ao crescimento caótico da cidade. O arquiteto imagina diversas ações coordenadas: atribui lugares à rede de transportes, à produção, ao ócio e ao comércio; ilumina a cidade; organiza idealmente a expansão urbana ao longo de cinturões edificadas e pistas expressas que margeiam o verde, inexistente na cidade real. Victoria Ocampo, por sua vez, a partir da plataforma da revista *Sur*, fundada em fins de 1930, torna-se patrocinadora e mecenas do modernismo arquitetônico, concebido como um programa de homogeneização e purificação do gosto, ao qual caberia opor-se ao caos tipológico atribuído à imigração. Seus volumes e fachadas brancas deveriam disciplinar a rua e impedir “a materialização construtiva dos sonhos vulgares do *parvenu* enriquecido”.³⁵

Essa vontade de ordenação, que Gorelik faz coincidir com uma opção pelo classicismo, é por ele localizada também nas imagens que Coppola registra para o álbum *Buenos Aires 1936*. Nessa coletânea, organizada para celebrar o quarto centenário da cidade, o fotógrafo representaria “os setores mais modernos da cidade como se o tempo não passasse por eles”. Seria o caso da Di-

³² Embora o autor empregue o termo “vanguardista”, seria mais adequado falar em “modo tipicamente moderno”, dado que a vanguarda mantém uma relação conflituosa com a tradição.

³³ Borges, talvez, recusaria o adjetivo “mitológico”. Ao referir-se à poesia que abre *Cuaderno San Martín*, no prólogo da antologia, redigido em 1969, declara: “Diante da indignação da crítica, que não perdoa se um autor se arrepende, escrevo agora *Fundação mítica de Buenos Aires* e não *Fundação mitológica*, já que a última palavra sugere maciças divindades de mármore”. Cf. BORGES, Jorge Luis, *op. cit.*, p. 87.

³⁴ Cf. GORELIK, Adrián, *op. cit.*, p. 76 e 77.

³⁵ SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, *op. cit.*, p. 33 e 34. Paradoxalmente, Ocampo encomenda o projeto de sua casa modernista ao arquiteto Alejandro Bustillo, especializado no estilo neoclássico francês. Predominante no bairro de Palermo Chico, em que a residência será construída (rua Rufino de Elizalde, n. 2831), esse estilo contrasta fortemente com a casa de “linhas puras e lógicas” (*La Nación*, 4 de agosto de 1929), provocando protestos dos vizinhos. Bustillo deixa de lado um projeto de Le Corbusier para outro terreno (1928) e concebe uma estrutura sóbria, de linhas puras e despojadas de qualquer ornamento. O interior denuncia a manutenção de alguns princípios acadêmicos, sobretudo na definição dos espaços, demasiado segmentados para uma construção moderna. Essa solução de compromisso não deixa de ter certo parentesco com a casa modernista de São Paulo, localizada na rua Santa Cruz (1927-1928), na qual Gregori Warchavchik, por força das circunstâncias, limita as inovações ao plano estético e faz algumas concessões à tradição local (varanda da face posterior). Cf. ARIAS INCOLLÁ, Nani (org.). *Guía del patrimonio cultural de Buenos Aires: arquitectura moderna*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006, p. 20 e 21; Casa Victoria Ocampo: de la provocación arquitectónica a sede de las artes. Disponível em <<https://fnartes.gob.ar/casa-victoria-ocampo/historia>>. Acesso em 30 dez. 2019, e BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 65-67.

agonal Norte, dos altos edifícios da ampliada Avenida Corrientes, apresentados como “brancas moles maciças sem tempo”, e não em ângulos expressionistas; dos silos do porto, mostrados numa imagem aplainada e numa composição clássica.³⁶

A atemporalidade defendida pelo autor pode ser problematizada por uma análise das obras. No caso da fotografia da Diagonal Norte, há inequívocos signos temporais nos letreiros que pontuam o edifício em primeiro plano, com suas cumeeiras a lembrar um navio, e nos diversos posicionamentos dos veículos ao longo da avenida, que apontam para o fluxo dinâmico do trânsito. Nas tomadas da Avenida Corrientes, o isolamento conferido ao único arranha-céu tem um objetivo evidente: acentuar seu aspecto monumental e funcional, convertendo-o em símbolo da cidade projetiva, em construção. Em *Noturno, rua Corrientes* (1936), o arranha-céu enlaça-se com o Obelisco, graças a um jogo cromático que opõe a massa escura do edifício pontilhada de luzes ao aspecto diáfano do monumento iluminado (Figura 2). As imagens do porto respondem a vários partidos compositivos, em que pese a presença de um elemento unificador: a ênfase dada à verticalidade de chaminés, silos e mastros.



Figura 2. *Noturno, rua Corrientes, de Reconquista até Praça da República*. Horacio Coppola, 1936.

E, retomando a parceria do fotógrafo com Borges, algumas outras considerações fazem-se necessárias, uma vez que, em sua interpretação, Gorelik, além de não levar em conta a relação bem mais complexa que Coppola estabelece com a cidade como um todo, se concentra num único aspecto da visão que este teria do bairro. Se das incursões do escritor e do fotógrafo pelos arra-

³⁶ Cf. GORELIK, Adrián, *op. cit.*, p. 91.

baldes resultaram as duas ilustrações de *Evaristo Carriego*, testemunhando um interesse compartilhado, não parece que Borges seja a única figura determinante na valorização que Coppola faz desse aspecto da capital argentina. Como o próprio autor assinala, outro encontro decisivo foi o com Le Corbusier, quando este visitou Buenos Aires, uma das etapas da viagem de 1929 à América do Sul.³⁷ O arquiteto suíço não tem uma visão muito positiva de Buenos Aires.³⁸ Apresentada como uma “cidade gigantesca, a mais inumana que se possa imaginar” no “Prólogo americano”³⁹ (10 de dezembro de 1929), a fisionomia de Buenos Aires é analisada na primeira conferência, proferida na Associação Amigos da Arte⁴⁰ em 3 de outubro. Capital meridional do novo mundo, Buenos Aires é definida como

uma cidade que está no erro, no paradoxo, uma cidade que não possui espírito novo, nem espírito antigo, mas simples e unicamente, uma cidade de 1870 a 1929, cuja forma atual será passageira, cuja estrutura é indefensável, desculpável, mas insustentável, insustentável como todos esses imensos bairros de cidades nascidas na Europa sob o signo de uma súbita expansão industrial nos fins do século XIX, mas lamentável confusão de fins e meios.

Inconformado com o desprezo exibido por Buenos Aires em relação às três bases da arquitetura e do urbanismo – o mar e o grande porto, a vegetação magnífica do parque de Palermo e o céu⁴¹ –, Le Corbusier propõe uma solução para retirá-la da condição de “cidade amorfa”, incapaz de aproveitar o potencial de energia e a pujança proporcionados pela natureza. Na nona conferência (Amigos da Arte, 18 de outubro), propõe a construção de uma imensa plataforma de cimento armado sobre pilotis no rio da Prata, que abriria a cidade para o mar e para o céu, subtraindo-a de seu mal maior: a “neurastenia”.⁴²

Essa visão negativa não impede que o arquiteto detecte uma presença realmente moderna na arquitetura da cidade, como ele explicita na oitava

³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 78. Se Coppola considera que as conferências de Le Corbusier foram a “base” de suas “futuras fotografias”, não se pode esquecer que, nesse período, ele passa a interessar-se por cinema, a ponto de presidir o primeiro cineclub de Buenos Aires (1929). A busca de uma nova visualidade consolida-se no início da década de 1930, quando Coppola estuda fotografia na Bauhaus, com Walter Peterhans, produzindo algumas imagens eivadas de estranhamento. Cf. COPPOLA, Horacio. Texto autobiográfico. In: *Horacio Coppola: fotografia, op. cit.*, p. 321, e COKE, Van Deren. *Avanguardia fotografica in Germania, 1919-1939*. Milano: Il Saggiatore, 1982, p. 31.

³⁸ A convite da Faculdade de Ciências Exatas (que englobava as Escolas de Arquitetura, de Engenharia e de Ciências) e da Associação Amigos da Arte, cuja sede era a Galeria Van Riel, localizada na rua Florida, n. 659, Le Corbusier profere dez conferências em Buenos Aires, entre 3 e 19 de outubro. Cf. *Le Corbusier en Buenos Aires*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1979, p. 9.

³⁹ O prólogo e as conferências foram publicados no livro *Précisions sur un état present de l'architecture et de l'urbanisme* (1930). Ele é apresentado por Prebisch no n. 1 da revista *Sur* (dez. 1930-mar. 1931). No n. 12 (set. 1935), a revista publica o artigo “El espíritu de Sudamérica”, em que o arquiteto reforça sua diátribe contra Buenos Aires: “não existe cidade mais inumana [...] chamei-a ‘a cidade sem esperança’. Não há montanha, nem colina, nem árvore, nem mar, nem céu nesse apertado coração da cidade. O pampa argentino está mais para lá; não se vê o Rio da Prata [...]”. Cf. MICELI, Sergio. *Sonhos da periferia: inteligência argentina e mecenato privado*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 137, n. 19.

⁴⁰ Fundada em 1924 com o objetivo de apoiar os artistas locais e proporcionar o contato da sociedade com diversas produções artísticas nacionais e internacionais, a Associação Amigos da Arte desenvolve um vasto programa de atividades nas áreas das artes visuais, música, literatura e teatro, além de promover conferências e publicações.

⁴¹ Cf. *Le Corbusier en Buenos Aires, op. cit.*, p. 19 e 20.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 51-53.

conferência (Faculdade de Ciências Exatas, 17 de outubro). Incomodado com a exaltação dos “pequenos bairros e cottages ingleses”, que produzem nele “o efeito de uma bofetada”, o arquiteto propõe um jogo perceptivo a seus ouvintes:

Dizem: “não temos nada, nossa cidade é muito nova”. [...] Vejam: desenho um muro de fechamento, abro uma porta nele, o muro se prolonga pelo telhado triangular à esquerda de um beiral com uma pequena janela no meio; à esquerda desenho uma galeria bem quadrada e nítida. Sobre o terraço da casa elevo esse delicioso cilindro: a caixa d’água. Vocês pensam: “Puxa, eis o que faz uma cidade moderna!” Nada disso: estou desenhando as casas de Buenos Aires. [...] Foram feitas e são feitas todos os dias pelos empreiteiros italianos. São uma expressão muito lógica da vida de Buenos Aires. Suas dimensões são justas, suas formas, harmoniosas, suas respectivas localizações foram encontradas de maneira habilidosa. É o folclore de vocês; há cinquenta anos e, no entanto, ainda hoje, me dizem: “Não temos nada!!!”. Respondo-lhes: têm isso, uma planta padrão e o jogo de formas feitas sob a luminosidade argentina, um jogo de formas muito belas, muito puras. [...] Vocês fizeram nascer com naturalidade o terraço-jardim na Argentina...”.⁴³

As estruturas geométricas que Le Corbusier detecta nas casas suburbanas estão presentes nas fotografias de Coppola. Basta deter-se em *Rua Paraguai*, *Palermo* e *Rua Jean Jaurés esquina com Paraguai*, ambas de 1929 – que, ao integrarem a primeira edição de *Evaristo Carriego*, foram intituladas *Casas de bairro em Buenos Aires. Jaurés (antes Bermejo), número 1.000* e *Esquina nas antigas margens. Rua Paraguai, número 2.600*, respectivamente⁴⁴ – para perceber que a visão do fotógrafo não é a mesma do escritor. Na primeira, o que chama a atenção é a sobreposição de planos e formas simples, como os descritos na conferência; na outra, é o destaque dado ao ângulo reto formado pela confluência das duas esquinas. Além da segunda imagem descrita no início desse texto, vêm corroborar essa ideia obras como *Muros* (1931), com o entrecruzar-se de linhas retas e oblíquas e o escalonamento de planos, e *Bairro de Palermo* (1936), em que o olhar é conduzido para o fundo da composição pelo ângulo agudo formado pelas linhas oblíquas, associadas ao jogo volumétrico entre claros e escuros.

Esse jogo de linhas e formas geométricas, embora ainda presente nas imagens dedicadas ao porto e seus arredores⁴⁵, é atenuado por um registro

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 49. O olhar que Le Corbusier lança sobre Buenos Aires não é apenas fruto do impacto provocado por sua visão direta. O pintor Alfredo González Garaño, seu contato em Paris e factótum da visita, apresenta-o ao núcleo *criollista* da elite social e intelectual argentina, levando o arquiteto a sintonizar suas propostas urbanísticas com aspectos essenciais do relato mítico sobre a cidade elaborado por esse grupo. Essa sintonia seria evidenciada na proposta da Cidade dos negócios – a plataforma de arranha-céus que permitiria recuperar o rio e o velho coração da cidade – e na exaltação da “luminosidade argentina”, núcleo central da qualidade pampeana celebrada pelos modernos *criollistas*. Cf. GORELIK, Adrián. Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires. In: *Horacio Coppola: fotografia, op. cit.*, p. 55 e 56.

⁴⁴ BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1930, depois das p. 47 e 64 respectivamente.

⁴⁵ A questão do porto não pode ser dissociada da relação da cidade com o rio. Trata-se de uma relação conflituosa entre “natural” e “artificial”, em virtude da presença de um ambiente que carecia das marcas culturais da natureza europeia. Iniciadas em 1875, com a dragagem do Riachuelo, as obras têm um novo marco em 1886, quando é aprovado o projeto definitivo para Porto Madero. Enquanto o Riachuelo tinha uma importância local e para a navegação fluvial, Porto Madero era o porto ultramarino, além de estar ligado ao desenvolvimento ferroviário. Cf. SILVESTRI, Graciela. La ciudad y el río: un estudio de las

mais realista na captação de uma zona da cidade que se constrói com os dejetos da modernidade e das condições de vida de seus habitantes, como em *La Boca* (1931) e *Favela, Riachuelo* (1936).⁴⁶ No momento em que se volta para esse espaço, não estará o fotógrafo mais próximo da construção de outra margem levada a cabo por novos protagonistas do campo intelectual, principalmente literário, ou seja, pelos que provinham desse mesmo espaço marginal (por sua origem imigrante) e o transformavam em tema de suas obras?

O espaço que abriga as figuras da marginalidade é também o espaço do crescimento e da pujança da cidade. Na imprensa do período, assim como nas fotos de Coppola, o porto é um elemento determinante da fisionomia de Buenos Aires. Navios, barcos, rebocadores, chatas, guindastes e a Ponte Almirante Brown (Figura 3) compõem o cenário do que foi definido como a metáfora da cidade-porto, que esvaziava como “uma voraz máquina centrípeta, o restante de um país que não se via como urbano, quando já começava a sê-lo quase totalmente”.⁴⁷



Figura 3. *Riachuelo, Ponte Almirante Brown*. Horacio Coppola, 1931.

Ao contrário do escritor, que concentra sua deambulação poética nos bairros do Norte e do Oeste (Palermo, Saavedra, Boedo), Coppola abarca com seu olhar uma cidade muito mais variegada. *La Boca*, com suas casas operárias e a zona portuária, o centro metropolitano, as presenças ecléticas, o subúrbio borgiano fazem parte de uma única malha urbana, exibida em suas

relaciones entre técnica y naturaleza a través del caso del puerto de Buenos Aires. In: LIERNUR, Jorge F. y SILVESTRI, Gabriela, *op. cit.*, p. 98, 99 e 133.

⁴⁶ Em fins do século XIX, com a definição do perímetro da cidade (1887), a administração privilegia o setor norte e as orlas fluviais da cidade, condenando a zona sul a um processo de “tugurização”. Em 1892, existiam 2.200 cortiços, dotados de 31.000 cômodos, habitados por 121.000 pessoas (4 habitantes por quarto). Cf. GUTIÉRREZ, Ramón, *op. cit.*, p. 531.

⁴⁷ SARLO, Beatriz. *Modernidad y mezcla cultural*, *op. cit.*, p. 184.

descontinuidades e contrastes. A cidade construída por suas lentes não é um lugar ideal. É um espaço de tensões, conflitos, misturas, um espaço por excelência heterogêneo, profundamente transformado pelo capitalismo em seus diferentes aspectos.

Nessa cidade em constante transformação, que se via como uma metrópole do mundo, Coppola não capta apenas seus aspectos mais ostensivos – a pujança do porto, a urbe vertical – ou o subúrbio geometrizado, mas, também, a outra face da modernização, representada pelas habitações da zona portuária. Nesta, guindaste e chaminé tomam o lugar de cúpula, agulha, arranha-céu, remetendo para um espaço dual – um espaço em expansão e um espaço de exclusão –, no qual não há praticamente presenças humanas.

Se uma das questões centrais da cultura argentina das primeiras décadas do século XX é a configuração de um “começo”⁴⁸, é a busca de uma identidade diante da presença cada vez mais evidente do imigrante (inclusive nos campos da cultura e da arte), a Buenos Aires de Coppola pode ser inscrita numa outra dimensão, a do tecido urbano compósito, uma vez que não é improvável que ele a tenha focalizado em seus diversos aspectos exatamente por ser de origem imigrante.

Com o “mito de Ícaro”, o fotógrafo insere a urbe portenha no lugar utópico denominado *universal city*⁴⁹, com suas edificações verticais e, sobretudo, com suas cúpulas e agulhas; já com a visão ao rés-do-chão, o que se impõe é a heterogeneidade, é a fragmentação, é o passado convivendo com o presente, é um processo de mudança, no qual os atores sociais ocupam diferentes espaços e desempenham diferentes papéis. A Buenos Aires multifacetada de Coppola não é a “grande aldeia” de Borges, que não existe mais⁵⁰; é antes um espaço no qual se entrecruzam as muitas temporalidades que compõem a cena urbana, um espaço no qual o aporte do imigrante não pode deixar de ser notado, tanto em seus aspectos mais vistosos (ecletismo e presença no comércio da cidade), quanto naquela margem enfeixada em La Boca, com suas cenas silentes de exclusão.

Texto recebido em 18 de julho de 2021. Aprovado em 8 de agosto de 2021.

⁴⁸ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., p. 45.

⁴⁹ Ver MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza, 1986, p. 144.

⁵⁰ Afinal, o poeta havia escrito: “Eu sou o único espectador desta rua; / se deixasse de vê-la, ela morreria”. BORGES, Jorge Luis. *Caminata [Fervor de Buenos Aires]*. In: op. cit., p. 52.

Toda forma carrega
a marca do artista:
**gestualidade na crítica de
arte brasileira contemporânea**



Across the universe.
Maria Lynch, 2016,
fotografia (detalhe).

Ana Cândida de Avelar

Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Coautora, entre outros livros, de *Crítica e curadoria dentro e fora do eixo: operação resistência*. São Paulo: Intermeios, 2019. anacandidaavelar@gmail.com

Toda forma carrega a marca do artista: gestualidade na crítica de arte brasileira contemporânea

Every form carries the artist's mark: gestuality in Brazilian contemporary art criticism

Ana Cândida de Avelar

RESUMO

A gestualidade presente na pintura gestual é frequentemente lida como fruto da descarga emocional do artista. Diante dessa leitura da crítica, tais obras são vistas pela associação da marca da gestualidade à ideia de uma atitude do artista comprometido com a arte. Neste artigo, proponho apresentar um comentário sobre esse discurso que funde artista e obra como um “lugar” da crítica de arte contemporânea no Brasil, sempre que esta é solicitada a enfrentar trabalhos que apresentam uma gestualidade evidente. Busco demonstrar ainda certas genealogias dessa leitura, amparada em ideias promovidas pelo romantismo, pelos expressionismos e pela *action painting*.

PALAVRAS-CHAVE: Gestualidade; crítica de arte contemporânea; pintura de ação.

ABSTRACT

The gestuality present in gestural painting is often read as the result of the artist's emotional discharge. Faced with this reading of criticism, such works are seen by the association of the mark of gestuality with the idea of an attitude of the artist committed to art. In this article, I propose to present a commentary on this discourse that merges artist and work as a place of contemporary art criticism in Brazil, whenever it is faced with works that present an obvious gesture. I also aim to demonstrate certain genealogies of this reading, supported by ideas promoted by romanticism, expressionism and action painting.

KEYWORDS: *Gestuality; contemporary art criticism; action painting.*



Aquilo que se convencionou chamar de “informal”, ou seja, a poética do gestual, da mancha, do inacabado, do discurso, que forja a espontaneidade e a subjetividade presentes numa gestualidade pautada por proposições expressionistas abstratas, abstrato-líricas, neoexpressionistas e seus desdobramentos, é frequentemente endereçado pela crítica a partir de uma ideia de fusão entre artista e obra.¹

Na contemporaneidade, o marco mais relevante dessa associação pintura-artista está localizado na pintura gestual produzida no período do pós-Segunda Guerra, que foi largamente difundida desde então, ressoando no neoexpressionismo, no movimento de volta à pintura, no neofigurativismo e

¹ Este artigo é fruto da pesquisa de meu pós-doutoramento, *Gestos instáveis: considerações sobre a gestualidade na arte brasileira*, sob supervisão da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP), desenvolvido entre 2016 e 2018.

em tendências afins. Ademais, as leituras críticas em torno dessa produção recuperam aspectos românticos e expressionistas, como veremos adiante.

A gestualidade vista como descarga emocional do artista constitui um lugar discursivo associado à pintura gestual entretanto pode aparecer ainda na escultura, no desenho, na gravura ou em qualquer obra que evidencie a presença da “mão” do artista. Diante disso, tais trabalhos adquirem interpretações contaminadas pela associação do registro da gestualidade à atitude do artista, perpassando, muitas vezes, sua biografia, pela via trágica ou dramática. É como se o comprometimento artístico com a arte pudesse ser verificado no próprio registro de sua ação sobre o suporte. Nesse aspecto, os expressionismos tiveram bastante a contribuir, lembrando que, ao longo da história da arte, o próprio termo “expressionismo” adquiriu um sentido amplo relacionado à distorção da forma e à aplicação da tinta de maneira “instintiva”.

Neste artigo, proponho comentar esse discurso, que mescla o artista à sua obra gestual, como um “lugar” frequente da crítica, quando esta é solicitada a enfrentar trabalhos que apresentam uma gestualidade evidente. Mais especificamente, proponho um olhar sobre a crítica brasileira contemporânea, observando como essa abordagem se mantém, embora provenha das margens do que constitui a linhagem dominante ou “a vontade construtiva geral”, nas palavras de Hélio Oiticica.²

O artista como conteúdo da obra de arte

Para compreender um pouco a genealogia da fusão entre artista e obra pela via gestual, é necessário abordar brevemente o sensualismo: uma linha de pensamento estético, que descendeu de ideias kantianas e que fundamentou internacionalmente o pensamento sobre a arte moderna. A partir do século XIX, a principal preocupação dos pensadores ligados ao sensualismo, girou em torno da subjetividade do indivíduo em relação à produção artística, tanto daquele que a produz como daquele que a recebe, originando a teoria da empatia. Seu expoente máximo foi o trabalho do teórico alemão Wilhelm Worringer.³

A noção de “empatia” deriva do termo *Einfühlung*, proposto pelo filósofo alemão Robert Vischer.⁴ Esta noção pautou a linha teórica também conhecida como “sensual”, a partir de 1872, cujas ideias foram bastante populares entre fins do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Para Vischer, não havia forma sem conteúdo, portanto conferíamos à forma conteúdos da “alma” via “um ato involuntário de transferência de nossos sentimentos”.⁵ Em outras palavras, o conceito de empatia dizia respeito à projeção de nossos

² OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 175.

³ Ver MUNDT, Ernest K. Three aspects of German aesthetic theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 17, n. 3, mar. 1959. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/427810>>. Acesso em 13 dez. 2011.

⁴ O consenso sobre ter sido Vischer quem teria primeiro estabelecido a noção de *Einfühlung* em termos teóricos foi questionado por Laura Hyatt Edwards. Entretanto, não foram encontrados outros artigos que corroborassem esse questionamento. Ver EDWARDS, L. H. A brief conceptual history of *Einfühlung*: 18th-century Germany to post-World War II U.S. *History of Psychology*, v. 16, n. 4, 2013. Disponível em <<https://doi.org/10.1037/a0033634>>. Acesso em 20 nov. 2020.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 292 (tradução da autora).

próprios sentimentos e pensamentos, que, por sua vez, “preenchem” a forma. Nesse sentido, a ideia de que havia uma equivalência entre o artista e o conteúdo da obra de arte orientou grande parte do pensamento sobre arte abstrata, complementada ainda pela ideia de que formas “puras” favoreciam a transposição da imaginação, porque geravam “um processo harmônico de sentimentos”.⁶ Na visão de Vischer, a empatia significava uma participação ativa do espectador no encontro com a obra, atrelando o sentido desta à sua recepção e não a algo inerente ao objeto.

Entretanto é relevante apontar que o pai de Robert, Friedrich Theodor Vischer, também havia estudado a teoria da empatia, entendendo que tanto as obras de arte como a natureza seriam entidades emocionais, podendo ser apreendidas por meio da empatia, como um instinto natural. Segundo Theodor Vischer, havia dois tipos de representação simbólica: a mágica, quando o símbolo e seu significado se misturavam; e a lógica, quando estavam separados. Para o esteta, “o modo simbólico-empático caracterizou as culturas primitivas nas quais o pensamento lógico não teria levado à separação entre homem e natureza. Nesse caso, homens primitivos antropomorfizam a natureza e a identificam com sentimentos e emoções”.⁷

No início do século XX, o teórico da arte Theodor Lipps levou adiante as ideias de Robert Vischer, entendendo ainda que a beleza gerava um sentimento de prazer, provocando vibrações na alma.⁸ Como afirmou Novak, “Lipps não acredita que a arte serviu para fornecer a ilusão do mundo real, mas apenas para apresentar os itens mais importantes e mais ocultos, em relação aos quais a empatia terá um valor cognitivo real para o espectador”.⁹ As ideias de Lipps, por sua vez, estimularam o pensamento do já citado Worringer, um teórico celebrado pelos expressionistas alemães – embora, inicialmente, não tivesse dirigido seus escritos a essa produção.

Resumidamente, a abordagem de Worringer, chamada de “psicologia do estilo”, propôs compreender a forma como decorrente da psique do artista, refletindo, assim, o contexto histórico e cultural no qual tal artista se inseria. Após um primeiro momento de entusiasmo por parte dos expressionistas alemães com o pensamento worringeriano, o teórico acabou escrevendo alguns textos dirigidos a eles, frisando, em particular, que a atitude expressionista se assemelhava à atitude gótica, pois ambas demonstravam preocupação com o coletivo.¹⁰ Worringer estava interessado nas atitudes e faculdades humanas, não particularmente na forma.

As ideias de Wassily Kandinsky, que defendia a “busca do valor espiritual pela materialização”¹¹, foram essenciais para a concepção de que alma é o que produz a forma. Stefan Schultz cita o artista russo, quando este

⁶ *Idem.*

⁷ NOWAK, Magdalena. The complicated history of Einfühlung. Disponível em <<https://api.semanticscholar.org/CorpusID:13223310>>. Acesso em 10 out. 2020 (tradução da autora).

⁸ Cf. MUNDT, Ernest K., *op.cit.*

⁹ NOWAK, Magdalena, *op. cit.*, p. 306.

¹⁰ Tema que tratou no livro intitulado *Arte gótica*, em 1911. Para um estudo mais aprofundado do assunto, ver AVELAR. Ana Cândida de. *A raiz emocional: arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014.

¹¹ KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da forma [1912]. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 154.

afirmou que “nós não devemos buscar a salvação em nenhum tipo de forma específica, pois toda forma carrega a marca da personalidade do artista”¹², lembrando que, para Kandinsky, a arte era um veículo de comunicação entre artista e público. De acordo com Kandinsky, o “som interno” da arte, ou seja, seu conteúdo, era uma espécie de “alma”, constituindo sua originalidade; enquanto a cópia mecânica era destituída dessa propriedade e, portanto, sem valor. Segundo Schultz, a argumentação do artista remetia aos românticos do início do XIX.¹³ Nesse sentido, não foi gratuita a importância das ideias de Kandinsky, mais do que sua própria produção pictórica, para a pintura gestual abstrato-expressiva e informal durante todo o segundo pós-guerra, informando principalmente os expressionistas abstratos.

Diante disso, ao notar que essa marca, impressa por meio da gestualidade, carrega a subjetividade do artista, é possível pensar que ela também se funde, de certo modo, a ele. Para o filósofo e curador Georges Didi-Huberman, “a marca impressa é uma técnica de longa duração: assim, o artista de hoje continua espontaneamente, como outrora, a privilegiar as extremidades de seu corpo – cabeça, mãos, pés – como objetos ou vetores da marca impressa”.¹⁴ Para ele, o gesto que se imprime possui um valor de “fecundidade heurística” – artistas recorreriam a esse procedimento enquanto buscam uma ideia. Sendo assim, fazer uma marca impressa seria como “emitir uma hipótese técnica [por meio do gesto] para ver o que acontece”.¹⁵

O gesto e o romantismo

A associação da pintura gestual de meados dos anos 1950 ao romantismo foi difundida também pelos próprios artistas, sendo os expressionistas-abstratos os principais irradiadores dessas ideias. O pintor norte-americano Barnett Newman evocou o conceito de “sublime” para descrever aquilo que buscavam os expressionistas abstratos: “Estamos reafirmando a aspiração natural que o homem tem pelo exaltado, por uma preocupação com nossa relação com as emoções absolutas”.¹⁶ Teóricos nos Estados Unidos da América e na Europa já comentaram essa aproximação entre romantismo e expressionismo abstrato, bem como entre estes e o expressionismo.¹⁷

O teórico Edward Levine observou que o gesto, o gotejar e o respingar eram vistos como marcas da mão e, portanto, da “personalidade do artista”. O estudioso também se refere ao texto intitulado *The abstract sublime*, escrito pelo crítico e curador Robert Rosenblum, como a principal análise sobre as relações entre romantismo e expressionismo abstrato. Para Rosenblum, os expressionistas abstratos negaram o legado cubista devido a “necessidades emocio-

¹² SCHULTZ, Stefan H. German Expressionism 1905-1925. *Chicago Review*, v. 13, n. 1, Chicago, winter-spring 1959, p. 11 (tradução da autora). Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/25293491>>. Acesso em 30 abr. 2019.

¹³ Ver *idem*.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, p. 24 e 25.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ NEWMAN, Barnett *apud* CHIPP, H. B., *op. cit.*, p. 562.

¹⁷ Ver, por exemplo, WEISSTEIN, Ulrich. Expressionism: style or “Weltanschauung”? *Criticism*, v. 9, n. 1, Detroit, winter 1967. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/23094253>>. Acesso em 10 jun. 2019, e SELZ, Peter and STILES, Kristine. *Gestural Abstraction. In: Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists writings*. Los Angeles: University of California Press, 2012.

nais”, decorrentes do contexto histórico permeado pela ameaça nuclear, que acabaram se sobrepondo às questões formais. Essa situação teria levado a uma correspondência entre a tradição romântica da irracionalidade e do impressionante (*awesome*) e o expressionismo abstrato.¹⁸

Da mesma maneira, o historiador da arte francês Jean Galard remeteu a origem dessa “mítica do gesto”, na arte contemporânea, à estética romântica, trazendo à luz como essa ideia permanece atual. Segundo ele, é como se a “doutrina romântica tivesse sido construída expressamente para se aplicar em particular ao gesto”.¹⁹ Galard também trouxe à discussão traços românticos, observados pelo linguista Tzvetan Todorov, como a “valorização do processo de produção, sendo preferido o momento de formação ao resultado formado, ao produto acabado”, e a “vontade sintética de uma fusão entre a forma e o conteúdo, entre a matéria e a ideia”.²⁰ A partir das indicações de Todorov, percebe-se que o romantismo valorizava o processo artístico, o “gesto criador” em oposição à “obra realizada”, oferecendo uma abertura para várias interpretações.

Galard dirigiu-se diretamente à pintura gestual de meados do século XX, observando que esta remetia aos expressionistas e aos informalistas, mas que sua origem se encontraria no romantismo:

*Por isso, a pintura gestual [...] dará a si mesma palavras de ordem que parecem demarcar os preceitos românticos. Ela desejará “revalorizar o ser em ato em relação aos produtos do ato”, “o gesto livre do artista sobre a tela será considerado o fim em si da pintura”. Klee, Kandinsky, Hartung serão tidos como os “longínquos precursores” de uma “revolução estética” cuja teoria se encontra, na realidade, claramente formulada desde o fim do século XVIII.*²¹

Para o autor, o último princípio da estética romântica, isto é, a ideia de que a “obra possui um sentido indizível” – aplicava-se diretamente ao gesto, uma vez que este “exprime as coisas sem as enunciar”. Finalmente, o “esteta romântico” seria aquele caracterizado por “momentos de exceção”, “começos radicais”, “acabamentos irrevogáveis” (como o suicídio), e se oporia ao banal, ao cotidiano, ao trivial e ao transitório.

Expressionismos em cena

Além do romantismo, como foi notado, os expressionismos também detiveram centralidade na associação fusional entre artista e obra. Ademais é também nesse ambiente que se privilegiou o gesto como manifestação legítima da produção artística relacionada ao social. É importante observar como, ao longo do século XX, o termo expressionismo desvinculou-se de seu contexto inicial, localizado nos movimentos de vanguarda europeus, para designar a obra de qualquer artista que “distorça exageradamente a forma e aplique a

¹⁸ Cf. LEVINE, Edward M. Abstract expressionism: the mystical experience. *Art Journal*, v. 31, n. 1, New York, autumn 1971, p. 22-25. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/775629>>. Acesso em 10 jun. 2019.

¹⁹ GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 76

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 27.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 79.



tinta de forma subjetiva, intuitiva e espontânea”.²² Isso pode ser observado na descrição de vários neofigurativistas e neoexpressionistas contemporâneos, por exemplo.

Para a especialista em expressionismo Shulamith Behr²³, o termo serviu, mesmo em seu contexto original, para designar trabalhos que endereçavam a subjetividade do indivíduo em oposição àqueles dirigidos a comentários sobre o mundo exterior. Segundo a autora, no contexto alemão de instabilidade econômica e política do início do século XX, a estética expressionista ganhava ares de politização por parte do artista. Por meio dessa estética de temática social e gestualidade formal, via-se um artista comprometido com a transformação da sociedade. Assim, a fatura expressionista – uma combinação entre uso não analógico da cor e um gesto que resulta na pincelada vigorosa ou no sulco profundo da madeira – acenava para uma “atitude” política. Esse dado indicava, portanto, que a própria forma de tratar a realidade pictoricamente poderia constituir uma ação efetiva sobre a realidade.

Nesse aspecto, convém retomar a figura de Worringer, para quem havia uma “qualidade da atitude” das manifestações artísticas, que eram medidas pela disposição do artista para a ação, afetando diretamente a qualidade da obra e ultrapassando as questões de cunho puramente técnico.²⁴ De acordo com ele, a postura ética do artista era fundamental, pois na obra havia algo além do dado estritamente visual situado, justamente, na relação entre sujeito e objeto, referindo-se a esse algo como um “instinto”. Portanto, no âmbito expressionista, a “expressividade” da fatura dizia respeito tanto à subjetividade quanto à ação sobre a realidade, como se na forma fosse possível transparecer o sentimento, a postura ou a *atitude* do artista diante do assunto que endereçava.

O lado recalcado da arte brasileira: um caminho crítico pela via emocional

Como mencionado, o subsídio expressionista compôs grande parte dessa compreensão que funde artista e obra, misturando gesto, atitude e emoção. Outro termo que pode resumir esse dado da subjetividade reputado à obra de arte é, sem dúvida, o lirismo, difundido principalmente em relação à abstração não geométrica, informal e expressionista-abstrata, mas utilizado também para descrever outras poéticas que operam a partir da gestualidade e da evidenciação do processo.

Nos anos 1980, em plena volta à pintura, o crítico Frederico Morais defendeu uma visão alternativa da arte brasileira pela via do “emocional”, num texto escrito para o catálogo da mostra “Retrato e autorretrato da arte brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo a partir da coleção Gilberto Chateaubriand, em 1984, sob sua curadoria. Para Morais, a mostra permitia uma reavaliação “desse lado recalcado de nossa arte, o seu lado mais

²² BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 6.

²³ Behr historiciza a trajetória do termo expressionismo, sobre a qual se debruçaram vários estudiosos. Sobre o assunto, ver AVELAR, Ana Cândida de, *op. cit.*

²⁴ Cf. WORRINGER, Wilhelm. *Calidad y actitud*. En oportunidad de inaugurarse la secesión de Berlin. *Arte y sus interrogantes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959, p. 9 (tradução da autora).

emocional”²⁵: “esse lirismo é cada vez mais nítido e definidor da arte brasileira, e nenhuma análise crítica pode desconsiderá-lo”.²⁶

De acordo com Morais, essa produção “límica” não se dirigia ao olhar – aspecto que, para ele, era o cerne da arte concreta –, mas às emoções, num sentido próximo ao pensamento neoconcretista. Segundo o crítico, o desenho era um suporte para o “lado emocional do artista”, contrariando a visão tradicional dessa linguagem como natureza do projeto, em oposição à expressividade intrínseca da pintura conferida pela cor. Nesse sentido, ele propôs que o desenho fosse visto como um espaço para a “agressividade política”, o “erotismo desbragado”, o “romantismo incontido”, o “intimismo confessional”, sendo também caracterizado pela “urgência expressiva”.

Escrevendo no momento da “volta à pintura”, evidencia-se sua estratégia de valorizar obras pouco analisadas da coleção, em particular, a abstração informal, compreendendo-as pela chave do lirismo. Antonio Bandeira é o artista com maior número de obras na exposição e é uma espécie de núcleo irradiador. Loio Persio, Maria Leontina e Ivan Serpa – em sua fase figurativa – exemplificariam o “que está se passando na contemporaneidade” e, para “enfatizar o lado mais emocional da arte brasileira”, Morais escolheu obras de Cildo Meireles, Luiz Fonseca, Antonio Dias, Waltercio Caldas, Roberto Magalhães, Frans Krajcberg e Mario Silésio. O curador constatou duas constantes/vertentes formais que seriam privilegiadas na arte brasileira: o barroco²⁷ – “verdadeira raiz artística” e “vocacionalmente anticlássico” – e a “vocalização construtiva”. Ele então associou o barroco ao construtivo, misturando sensualidade e geometria: “nossa arte construtiva revela-se sensual e, por vezes, barroca”.²⁸

No seu entender, o expressionismo brasileiro era “contido, econômico e despojado”, sendo que a exposição pretendeu mostrar justamente uma seleção de obras expressionista e surrealista, “mais leve, lírica, emocional e intimista”.²⁹ Ele exemplificou dois tipos de expressionismos presentes na produção local, definindo Di Cavalcanti como um polo barroco em oposição a Lasar Segall, que seria um “gótico”. Em todo o texto, elencou/destacou a presença de um lirismo em obras e artistas – Ismael Nery, Cicero Dias, Guignard, Bandeira, Aluísio Carvão, Flavio-Shiró e Loio-Pérsio.

Mesmo nas obras construtivas, Morais apontou a presença da gestualidade e da intuição. O autor afirmou que “essa componente lírica (que é uma forma de humanismo) não está ausente nem mesmo de nossa arte construtiva” e que a arte construtiva brasileira, pela via do Neoconcretismo, tratava o

²⁵ A crítica norte-americana Dore Ashton lança mão da mesma estratégia no livro *The unknown shore: a view of contemporary art*. Boston: Little/Brown, 1962.

²⁶ MORAIS, Frederico. Retrato e autorretrato da arte brasileira. In: SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 42.

²⁷ Vale notar que “barroco”, bem como “expressionismo”, tornou-se um adjetivo para descrever formas moles na escrita sobre arte brasileira, servindo, portanto, para descrever pinturas gestuais. Como notou Tadeu Chiarelli, o crítico Roberto Pontual associou a produção de jovens artistas brasileiros, ligados ao chamado retorno à pintura durante os anos 1980, à tradição do barroco, que se manifestava em trabalhos do período, conferindo-lhes certa “brasilidade”, em oposição à internacionalidade da produção barroca. Ver CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. *Ars*, ano 7, n. 15, São Paulo, 2017.

²⁸ MORAIS, Frederico, *op. cit.*, p. 42.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 36.

espaço como corpo e a cor como “respiração”: “a cor incorpora o espaço com uma carga emocional que valoriza, na construção, a presença do sujeito”³⁰. Volpi era visto como um “intuitivo” ao mesmo tempo que “único exemplo de um concretismo pictórico puramente nacional”.³¹ Na análise sobre Milton Dacosta e Maria Leontina, surpreende como as produções construtivistas destes artistas são associadas ao barroco e ao gesto. Dacosta, para Moraes, possuía um desenho linear que contém a cor, pois queria “domar a forma barroca”. Já na leitura sobre Leontina, salientou a presença de uma emoção contida com uma cor “anímica” e que a artista “preferia pousar o gesto suavemente sobre a tela, e assim captar o tempo e seus enigmas”.³² O crítico e curador também se apropriou da noção de geometria sensível conferida à arte latino-americana, desenvolvida pelo crítico Roberto Pontual, para descrever a inexatidão do gesto da artista: “Leontina é verdadeiramente uma pioneira do que, no Brasil, desde algum tempo, passou a ser chamado de geometria sensível: ‘tremor de mão’, tremor místico”.³³

Ainda no que diz respeito aos construtivos, Moraes alinhou os concretos à máquina, à razão, ao pensar e ao masculino, enquanto que os neoconcretos estariam associados ao corpo, à emoção, ao sentir e à cor. Trata-se de uma estratégia histórica de opor desenho e cor, razão e emoção, mas essa estratégia, embora seja uma espécie de lugar-comum, leva a uma análise inspirada: “Se é o corpo que comanda, fica o rastro da emoção, do gesto, do pincel, fica ou até se busca a imperfeição, às vezes o coração bate forte e o gesto denuncia o ardor do amor, às vezes a mão treme, quando, então, o contorno torna-se impreciso, os planos não se casam, a linha oscila, a cor sai manchada: este tremor não é incompetência, é a alma do artista soprando, fazendo-se presente na estrutura: Leontina”.³⁴

Artistas dos anos 1960 – Claudio Tozzi, Carlos Vergara, entre outros – aparecem no texto, contando com esporádicas menções à “emoção” com a qual trabalhavam. O lirismo – uma gestualidade evidente –, para Moraes, apareceria de modo exemplar em *Lindoneia: a Gioconda do subúrbio* (1967), de Gerchman, e *Homenagem a Cara de Cavalo*, (1965), de Hélio Oiticica. Entretanto, é na produção dos anos 1980 que Moraes viu “novos surtos da pintura informal e figurativa, cujas obras se manifestam como ‘efusão lírica”.

Ele conclui que arte brasileira não seria radical, pois a contenção resultante da “componente lírica” evitava “situações extremas”, gerando “equilíbrio emocional”. Essa ausência de radicalidade teria levado a produção brasileira a ser feita de “passagens” entre o “barroco e a construção”, “a pop e a minimal” e não de “obras fechadas”. A pintura de Antonio Bandeira, para Moraes, exemplificava essa ausência de radicalidade, porque sua pintura estaria associada a seu estado de espírito, comunicando/manifestando “um sentimento, uma emoção, uma lembrança”.³⁵

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 43.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 48.

³² *Idem, ibidem*, p. 49.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 52.

³⁵ *Idem*.

Carga emocional na pintura de ação

A discussão sobre como a pintura gestual carregaria um dado emocional aparece nun texto imensamente citado, “Os action painters norte-americanos”, do crítico norte-americano Harold Rosenberg, associado ao cenário expressionista abstrato. Suas ideias tiveram enorme ressonância sobre toda a produção desse tipo de pintura, embora ele estivesse preocupado com a produção abstrato-expressionista norte-americana. Juntamente com Clement Greenberg, compôs uma dupla crítica, produtora de interpretações centrais sobre o expressionismo abstrato – embora, suas teorias divergissem totalmente. Em oposição à abordagem formalista de especificidade do meio de Greenberg, Rosenberg apresentava as pinturas de ação como fruto da imaginação, fictícias, artificiais, dramáticas, teatrais e essencialmente figurativas. O próprio Pollock admitia que era possível reconhecer imagens nos trabalhos abstratos. O crítico cunhou a noção de “abstração metafórica” ao abordar a pintura de Willem de Kooning, afirmando que as formas orgânicas trabalhadas pelo artista continham uma carga emocional.

Como se sabe, Rosenberg defendeu a ideia de que a tela se tornou uma “arena na qual agir” e que nela não se evidencia uma imagem, mas “um evento” – a tela seria uma maneira de introduzir uma mensagem no mundo. Assim, essa “tela-arena” se tornava uma extensão do artista, pensado como agente comprometido com a realidade. Segundo Slifkin, Rosenberg estava interessado na ideia de ação teatral dramática, mencionada ao longo do referido texto, e esse interesse teria sido transferido para a ação pictórica, um paradigma da individualidade com potencial revolucionário.

Pintura e artista se confundem, sendo que, nesse sentido, a pintura de ação seria considerada uma resposta individual para a conformidade diante da cultura de massa e do autoritarismo político.³⁶ Para Rosenberg, “Uma pintura que seja um ato é inseparável da biografia do artista. Constitui ela em si mesma um “momento” na mistura adulterada de sua vida – quer o “momento” signifique os precisos minutos empregados em manchar a tela, quer signifique a duração total do drama lúcido desenrolado em linguagem simbólica. O ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura acabou com todas as diferenças entre a Arte e a vida”.³⁷

Essa fusão entre pintor e pintura também estava presente na fala dos próprios artistas – Pollock havia declarado em 1947: “quando estou na minha pintura, não estou ciente do que estou fazendo. É apenas depois de uma espécie de período de ‘familiarização’ que vejo o que foi que aconteceu”.³⁸ Ademais, Rosenberg salientou como a renovação do processo pictórico se contrapunha ao método acadêmico, o qual entendia o esboço como fase preparatória e a tela como resultado e, portanto, “obra”. Interessa a esta discussão seu entendimento de que o artista age por meio de seu trabalho – a pin-

³⁶ Cf. SLIFKIN, Robert. The tragic image: action painting refigured. *Oxford Art Journal*, v. 34, n. 2, Oxford, 2011. Utilizarei este artigo ao longo da análise sobre Rosenberg.

³⁷ ROSENBERG, Harold. Os action-painters norte-americanos. In: *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 14.

³⁸ POLLOCK, Jackson. Text from *possibilities*. MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/pollock/website100/txt_possibilities_drip.html>. Acesso em 20 nov. 2020.

tura é associada à atitude do artista – e que pintura e vida possuem uma mesma natureza. Nessa direção, William Baziotés afirmou que alguns pintores começaram a pintar a partir da lembrança de uma experiência, mas, para seu círculo de colegas, “o ato de pintar se torna a própria experiência, por isso não fica claro para nós mesmos por que estamos engajados num trabalho em particular... O artista se sente como um jogador. Ele faz algo sobre a tela e arrisca-se esperando que algo importante será revelado”.³⁹

Já Mark Tobey teria dito que o pintor não se preocupava em se comunicar enquanto estava desenvolvendo a ação, “mas, depois de acabar, ele gosta de saber que há comunicação em seu trabalho”.⁴⁰ Para Rothko, a arte era uma forma de ação social, dada sua natureza comunicativa.⁴¹ Rosenberg, por sua vez, propôs a analogia entre arte e vida por meio dessa ideia de ação que congrega as esferas subjetiva e corporal – o pintor atua num drama como se atuasse na vida: “Postas de lado as referências estéticas tradicionais, o que confere ao quadro o seu significado, não são dados psicológicos, mas o papel, a maneira como o artista organiza sua energia emocional e intelectual, como se estivesse em uma situação existencial”.⁴²

Rosenberg explica ainda como a pintura proporciona uma “transformação” do próprio artista, personificando o objeto – a pintura “responde”, conversa, transforma. A pintura é comparada a um processo de argumentação. E ele indica como o crítico deve proceder diante dessa nova pintura: “A crítica deve começar identificando no quadro as pretensões inerentes a seu modo de criação. Já que o pintor tornou-se um ator, o espectador terá de pensar segundo um vocabulário de ação: o seu início duração, direção – estado psíquico, concentração e relaxamento da vontade, passividade, espera atenta. Deverá tornar-se um conhecedor das gradações entre o automático, o espontâneo, o evocado”.⁴³ Noutras palavras, o crítico deve observar e acompanhar as ações, traduzidas pelos gestos do artista, para compreender essa pintura particular, devido a seu processo de caráter especificamente não-planejado, argumentativo.

Espontaneidade, impulsividade e a crítica brasileira atual

A crítica brasileira leu Rosenberg, utilizando sua noção de “pintura de ação” para escrever principalmente sobre trabalhos associados ao fenômeno conhecido como volta à pintura, nos anos 1980, embora a teoria da especificidade do meio greenberguiana aparecesse também para orientar o olhar sobre pinturas de campo de cor. Tais ideias, difundidas por críticos estadunidenses, guiaram o pensamento de nossa experiência crítica contemporânea. A fortuna crítica sobre pintura informalista e abstrato-lírica brasileira de meados do século XX não foi uma referência – talvez por não estar compendiada, dificultando o acesso às fontes primárias. Por outro lado, a pintura brasileira abstrato-expressiva também não era considerada suficientemente potente – dado o

³⁹ BAZIOTES, William *apud* SLIFKIN, Robert, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁰ TOBEY, Mark *apud* SLIFKIN, Robert, *op. cit.*, p. 241.

⁴¹ ROTHKO, Mark *apud* SLIFKIN, Robert, *op. cit.*, p. 246.

⁴² ROSENBERG, Harold, *op. cit.*, p. 15.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 15 e 16.



peso do construtivismo – para constituir parâmetro de interpretação para os neoexpressionismos.

Em 1987, Ronaldo Brito, analisando a pintura de Jorge Guinle, diria, por exemplo:

Artista espontâneo e impulsivo, mas culto e contemporâneo, Jorge Guinle passou literalmente a vida tentando fazer uma pintura ao mesmo tempo pessoal e histórica, que respondesse às necessidades do eu e da pintura, da qual ele conhecia tão escrupulosa e afetivamente a história e a tradição. [...] Não há, agora, como imaginá-lo senão no embate noturno com seus quadros – um diálogo alegre e tenaz, furioso e reflexivo, com telas que ele ficava girando e girando, no chão como se procurasse desenquadrá-las, atravessar os seus limites para torná-las coisas vivas e autônomas. [...] Jorge Guinle era um homem do sim – a sua forma de investir contra tudo e todos era afirmativa. A sua pintura dizia sim, sempre: os impasses, as angústias, pessoais e históricas, eram repotencializados pelo próprio ato enérgico e irresistível da pintura. [...] Quem olhar suas telas e desenhos, no entanto, vai reconhecer sempre o gesto inquieto e indagador da pintura viva de um artista que vivia o que fazia.⁴⁴

Nota-se como o crítico se apropria da ideia de “pintura de ação” de Rosenberg para descrever o processo do pintor carioca. Entretanto, em vez do teor trágico frequentemente associado aos artistas expressionistas abstratos e informalistas do segundo pós-guerra, o crítico viu no trabalho de Guinle uma “forma de investir” positiva – havendo ali um poder transformador do sofrimento em arte. “A sua pintura dizia sim sempre: os impasses, as angústias, pessoais e históricas, eram repotencializadas pelo próprio ato enérgico e irresistível da pintura”.⁴⁵

Em outro artigo, Brito diferenciou a pintura de Guinle daquela expressionista abstrata, representada pela figura de Willem de Kooning, um dos pintores mais comentados por Rosenberg:

A tela de Jorge Guinle lembra espontaneamente o expressionismo-abstrato de Willem de Kooning. Logo a seguir, porém, torna-se perceptível a distância e a ironia frente ao heroísmo existencialista característico da Action-Painting. Há um quê luminoso demais, leve e matissiano demais, o clima geral é de uma paródia. Paródia, bem entendido, que ocorre a nível da própria fenomenologia da Action, como uma repetição reflexiva e desencantada do processo.⁴⁶

Para o crítico, a paleta vibrante de Guinle ironizava o processo expressionista abstrato, indicando que o pintor brasileiro já não acreditava na construção do “heroísmo existencialista” que pautava a gestualidade nessa vertente. Entretanto, é impossível não notar o uso do advérbio “espontaneamente”, de que faz uso Brito para associar a pintura em questão àquela de Kooning, sugerindo que o pintor carioca não teria no expressionista abstrato um referencial, embora o resultado de ambos processos fosse semelhante: “Na mesma direção, o crítico Paulo Sergio Duarte também relacionou a pintura de Guinle

⁴⁴ BRITO, Ronaldo. Desde o início, uma obra que recusa soluções fáceis. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica: textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 96.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 274.

⁴⁶ *Idem*, Possibilidades de pintura: dois exemplos. *Gávea*, n. 2, Rio de Janeiro, set. 1985, p. 93.

diretamente ao Expressionismo Abstrato: ‘É isso que Jorge Guinle está fazendo nessas telas. Aproximando o que está longe sem a mimese estética, sem a reprodução de gesto formal, mas trazendo a questão pictórica presente na descoberta da arte americana e submetendo-a a um outro trabalho, em outro momento e contexto’’.⁴⁷

Todavia, o crítico explicou a diferença, ressoando as palavras de Brito: “A gestualidade angustiada do expressionismo abstrato está presente de outro modo, alegre e cômico, com outra paleta e construída. É o humor que permite essa desorientação calculada”. O que há de mais arguto na análise de Duarte é a afirmação de que o trabalho de Guinle é específico (e brasileiro), porque contraditório – sendo gestual e planejado ao mesmo tempo. Para ele, tais pinturas se situavam entre procedimentos contraditórios; são “emocionalmente informais de um lado, de outro, minuciosamente pensadas”. Também salta aos olhos a defesa da pintura do artista como “arte brasileira”: “São brasileiras na aguda consciência do lugar da arte e da situação em que estão sendo produzidas e com quem estão travando um diálogo produtivo”.⁴⁸

“Belo caos”

A escolha pelo retorno à pintura como momento de identificação desse lugar-comum da gestualidade, associada ao artista atravessado pelo drama da pintura que se confunde com seu criador, é estratégica, buscando recuperar a estética expressionista abstrata nos anos 1980. Diante disso, foi necessário recorrer a críticas atualizadas sobre os mesmos artistas, a fim de verificar se a associação indicada anteriormente poderia ser observada de novo. Sendo assim, optou-se aqui por trazer à discussão textos recentes sobre os mesmos temas, mas, desta vez, associados a exposições institucionais que visam atualizar o pensamento sobre esses artistas.

O caso exemplar seria a mostra “Jorge Guinle: belo caos”, com curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Klabin, realizada na Fundação Iberê Camargo, em 2008. No texto de apresentação, Brito e Klabin aproximaram Guinle e Iberê pela “voracidade expressiva da pintura”, pois “ambos viviam pintura com tal intimidade que tornavam indistinta a fronteira entre uma e outra”.⁴⁹ Os pintores foram definidos como “passionais”, sendo que Iberê pintava em “transe”: Iberê enfrentava a tela vertical, presa ao cavalete ou ao muro, uma longa e emocionante batalha que envolvia a aplicação e a remoção incessantes de camadas e camadas de gloriosa tinta por parte do inspirado e assoberbado “pintor e despintor”.⁵⁰

Guinle, no mesmo sentido, foi tido como “ora relaxado, ora frenético”, ao pintar e girar a tela disposta no chão: “O Eu lírico ‘existencialista’ cavava e escavava a tinta até encontrar o fundo ancestral do Ser e trazê-lo à superfície patente da tela; já o colorista endiabrado, o virtuose pós-pop que não conse-

⁴⁷ DUARTE, Paulo Sergio. *Paulo Sergio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 43.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ BRITO, Ronaldo e KLABIN, Vanda. *Jorge Guinle: belo caos*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 9.

⁵⁰ *Idem*.

guia deixar de sê-lo, errava ao acaso pelo perímetro do quadro, com alegre desenvoltura ou angústia manifesta, na ânsia de concatenar achados e impasses contraditórios”.⁵¹

Animais selvagens e o informe contemporâneo

Recentemente, outro exemplo dessa fusão entre artista e obra por meio do gesto pôde ser verificado num texto de Duarte sobre o trabalho da artista carioca Maria Lynch, que produz esculturas, pinturas, instalações, *performances*, vídeos e fotografias. Interessa à artista, pelo sentido visual da produção, uma justaposição de formas volumétricas em cores vibrantes e estampas variadas, que aludem a um todo orgânico feito de fragmentos. Entretanto, no recorte da obra sugerido pelo crítico, é apenas a pintura de Lynch que aparece, como se ela se descolasse dos demais trabalhos devido a especificidades próprias.

O crítico inicia seu texto justificando sua opção pelas pinturas, uma vez que estariam abertas a “abordagens herdadas da crítica de arte moderna”.⁵² As pinturas, segundo ele, “emprestam muitas características nascidas da segunda metade do século passado, em busca de sujeitá-las a novas adições e experimentos. Superfícies estão cobertas com amplas pinceladas e cores espessas, que definem áreas muito claramente sem se inclinar a qualquer tipo de padrão preciso”.⁵³

Duarte relembra a oposição acadêmica entre a linha disciplinadora e a cor informe, e pergunta de que maneira essa relação se coloca na pintura atualmente: “Acredito que muitas dessas novas pinturas, entre elas aquelas de Maria Lynch, reconstróem a linha ausente ao estabelecer limites bastante distintos entre os territórios de cor”. O crítico propõe uma metáfora aproximando a disposição das cores a animais selvagens e opondo esse procedimento “à disciplina de Mondrian” – numa oposição que faz lembrar os *fauves* (as “feras” da vanguarda) e a abstração geométrica (ele mesmo remete à certa “tradição acadêmica” que associa a pintura ao irracional e o irracional, por sua vez, ao feminino: “a cor era o feminino, a mulher, emoções; a linha era associada ao desenho, à masculinidade, ao homem e à racionalidade”).⁵⁴ Apesar de Duarte não explicitar exatamente essa leitura, a direção de sua escrita se encaminha para uma aproximação que funde as propriedades da cor e as características pessoais da artista. Está colocada aí a oposição entre a geometria rígida (Mondrian) e a abstração animalizada, feminina, informe (Lynch) – “Seus territórios são claros e, como eles se desviam de qualquer tipo de geometria, parecem informe em um novo sentido”.⁵⁵

Embora a comparação com “animais selvagens” seja o ponto forte da interpretação (dando título ao texto), e Duarte descreva as pinturas como “seres primitivos” e “organismos complexos”, ele minimiza a potência

⁵¹ *Idem.*

⁵² DUARTE, Paulo Sergio. Colors: Respect and Wildness. In: *Maria Lynch*. Disponível em <<http://www.marialynch.com.br/colors-respect-and-wildness>>. Acesso em 1 set. 2016 (tradução da autora).

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

dramática desses elementos: “essas amebas cromáticas nem sempre brincam com suas formas e a extensão de suas células: elas marcam sua presença no mundo sob a forma de um tônus de cores despojado de extremos emocionais”.⁵⁶ Nesse sentido, o processo da artista não é aquele do “existencialista” “frenético”, tampouco um “ato enérgico”, como afirma Brito sobre Guinle, nem mesmo possui o humor presente nas telas de Guinle, como ressalta Duarte. O trabalho de Lynch, como um todo, para o crítico, é “espontâneo e generoso”, retomando, portanto, a noção de espontaneidade, permeada pelo intuitivo, o involuntário, que caracteriza o discurso crítico sobre a pintura gestual. Finalmente, o trabalho tridimensional de Lynch, apenas citado no último parágrafo, possui um “gesto artístico plenamente maduro”.

Energia incomum

As aproximações trazidas aqui oferecem alguns subsídios para se verificar a presença do discurso que vê na gestualidade uma marca inegável do embate artístico e colabora para a idealização de um artista que se confunde com a própria obra. O resultado desse amálgama faz com que à obra seja somado o teor de leituras pregressas, inscrevendo, na sua biografia, a biografia de trabalhos de várias procedências e momentos, que operam num registro semelhante.

É cabível questionar a validade da hipótese de um lugar da pintura gestual que se repete na arte contemporânea enquanto discurso crítico, ao substituímos a pintura produzida nos anos 1980 pela pintura atual de viés “expressivo”. Nesse caso, este discurso se manteve num dos críticos citados, Paulo Sergio Duarte, atualizando o objeto de análise para a pintura de Maria Lynch. Ainda seria possível argumentar que se trata de uma perspectiva específica de Duarte ou mesmo de críticos associados ao fenômeno do retorno à pintura da década de 1980, embora tenha sido observado no texto de curadoria de Ronaldo Brito que tal “lugar” persiste em sua crítica atual sobre a produção de Jorge Guinle.

No entanto, o espaço deste artigo é restrito para uma pesquisa que deve incorporar ainda outros atores, entre críticos e artistas – sobretudo Rodrigo Naves e Aracy Amaral, e os artistas Paulo Monteiro, Henrique Oliveira. Apenas para indicar uma direção de possibilidades desta investigação, retomo Aracy Amaral ao escrever sobre o trabalho de Henrique Oliveira, mesclando um olhar sobre pinturas e instalações:

E a cor? Como chega a pintura visível sobre essas formas ondulantes, viscerais ou barrocas? Ora, a paleta do pintor está no chão, como diz ele, no piso, ordenadamente disposta em tiras, a cor sendo pinçada pelo artista na medida do progresso da montagem da peça. [...] Falamos de um artista muito jovem, com trajetória dinâmica, procedente de um país aberto e ansioso pelo novo. Henrique Oliveira analisa o espaço e o povoa, desconstruindo-o de maneira apaixonada. E com técnicas e materiais het-

⁵⁶ *Idem.*

*erogêneos reconstrói esse espaço com uma carga de energia incomum, formas em constante mutação.*⁵⁷

Mais uma vez o que parece surgir na análise é a defesa de um trabalho de viés gestual, associado a características subjetivas do próprio artista, neste caso, a passionalidade com a qual se dá o processo. Atente-se para a expressão “energia incomum”, com ecos de *action painting*, que descreve a atitude do artista diante da realidade, ou seja, de sua atuação no mundo.

Como se pôde notar, duas vias de compreensão das obras e artistas mencionados aparecem nos textos analisados. A primeira diz respeito à visão fusional entre obra e artista, na qual a gestualidade impressa sobre o suporte indicaria o comprometimento do artista com a arte. Essa perspectiva evidencia-se na crítica de arte brasileira, quando o assunto são obras gestuais, resgatando em larga medida as ideias do crítico norte-americano Harold Rosenberg sobre a pintura de ação, desenvolvidas no segundo pós-guerra. A presença frequente desse tipo de argumentação acaba por constituir uma tópica da crítica em relação à pintura gestual, em oposição às interpretações das poéticas construtivas, que constituem em larga medida a narrativa hegemônica da arte brasileira.

Seriam possíveis outros caminhos argumentativos, em particular, que levassem em conta novos estudos sobre tendências gestuais, seja o expressionismo abstrato ou o informalismo, as novas figurações ou o neoexpressionismo. Alguns trabalhos atuais investigam de maneira mais detida o círculo social dos artistas, as ideias que estavam sendo motivando e sendo motivadas por essa realidade, as referências históricas e contemporâneas para os artistas, e, mesmo, numa perspectiva mais técnica, os procedimentos, estratégias e materiais que compõem os processos artísticos, explicando as poéticas.⁵⁸

A segunda via implica a compreensão de que o gesto, na arte produzida no Brasil, é mediado pela contenção, um argumento que apareceu na crítica dos anos 1950 e 1960⁵⁹, mas que ainda parece persistir em leituras mais recentes. Esse aspecto extrapola os limites deste artigo, embora seja fundamental deixar indicado como a tópica da fusão artista-obra ganha um contorno brasileiro ao ser associado à contenção do gesto.

Artigo recebido em 27 de novembro de 2020. Aprovado em 25 de janeiro de 2021.

⁵⁷ AMARAL, Aracy. A arte urbana de Henrique Oliveira. Catálogo da exposição Henrique Oliveira, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, 2011. Disponível em <http://www.henriqueoliveira.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=30>. Acesso em 1 set. 2016.

⁵⁸ Ver, por exemplo, LEJA, Michael. Reframing Abstract Expressionism: subjectivity and painting in the 1940's. New Haven and London: Yale University Press, 1993. Para uma perspectiva atual nesse sentido sobre a obra de Jorge Guinel, ver LOPES, Almerinda da Silva. A reversibilidade do tempo na pintura de Jorge Guinel. *Palíndromo: Revista de Teoria e História da Arte*, n. 3, Florianópolis, 2010.

⁵⁹ O crítico brasileiro Lourival Gomes Machado indica essa questão. Ver AVELAR, Ana Cândida de, *op. cit.*

Ainda somos pecadores? Sobre o tempo histórico e o anacronismo



Are we still sinners? On the historical time and the anachronism

Ao longo das últimas três ou quatro décadas, os historiadores vêm demonstrando uma preocupação sensível com o tema da multiplicidade temporal. Ao tempo linear e homogêneo, característico de um regime disciplinar cada vez mais questionado, eles contrapõem “novas formas, múltiplas, variadas, policrônicas”.¹ Essa pluralização expressa também questões políticas candentes, como aquelas relacionadas aos nossos tantos passados traumáticos, nos quais diversas modalidades de horror e de violência estatal indicam a persistência incontornável de experiências ainda sentidas como contemporâneas.²

Por outro lado, há uma abertura menor à reflexão sobre o tema do anacronismo, o que pode constituir, em certa medida, aquela situação na qual, de acordo com Christophe Charle, os debates e as polêmicas teóricas são eclipsados por uma atitude de apaziguamento, de conformação e de esvaziamento discursivo em função do peso de determinados vetos epistemológicos.³ Esse parece ser o caso da noção de anacronismo, cuja força persuasiva sobre a operação historiográfica não é novidade já há algumas gerações. Afinal, qual estudante não aprende a repudiar, desde os primeiros momentos de sua formação em História, o “pecado mortal” dos historiadores?

A interdição ao anacronismo é largamente conhecida. Ela foi estabelecida, principalmente, por Lucien Febvre. Em livro originalmente publicado em 1942⁴, o fundador dos *Annales* buscou refutar a tese de Abel Lefranc segundo a qual Rabelais era um racionalista e livre-pensador capaz de escapar às amarras da religiosidade de sua época. Essa proposição equivocada seria o resultado, para Febvre, de uma tendência ainda comum entre os historiadores de transpor suas categorias de análise para períodos em que elas rigorosamente não faziam sentido. Enfim, Lefranc teria lido textos do século XVI com olhos de um leitor do século XX. Um exame mais detido da *ouillage mental* do tempo de Rabelais revelaria a impossibilidade de a incredulidade ser representada no nível linguístico mais básico e, portanto, não existiam as condições para que o escritor quinhentista se colocasse como um racionalista incrédulo. A conclusão não poderia ser menos programática e normativa: “O problema consiste em determinar com exatidão a série de precauções a serem tomadas,

¹ SALOMON, Marlon. Heterocronias. In: SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018, p.9 e 10.

² Ver FREDRIGO, Fabiana de Souza e GOMES, Ivan Lima (orgs.). *História e trauma: linguagens e usos do passado*. Vitória: Milfontes, 2020, e LORENZ, Chris e BEVERNAGE, Berber (orgs.). *Breaking up time*. Gottingen: Vanderhoec & Ruprecht, 2013.

³ CHARLE, Christophe. *Homo historicus: reflexions sur l’histoire, les historiens et les sciences sociales*. Paris: Armand Colin, 2013, p.15 e 16.

⁴ FEBVRE, Lucien. *Rabelais ou le problème de l’incroyance au XVIe siècle*. Paris: Albin Michel, 1968.

de prescrições a serem observadas para que se evite o pecado dos pecados, o pecado entre todos irremissível: o anacronismo”.⁵ Com um olhar semelhante, Bloch, parceiro de primeira hora de Febvre, afirmava que “os homens parecem mais com o seu tempo do que com os seus pais”.⁶

As reflexões de Jacques Rancière configuraram-se como um ponto de inflexão decisivo no adensamento a respeito do debate sobre o anacronismo, retirando o tema de uma esfera acusatória e – não raro – moralista para situá-lo num espectro expressivo de problemas e questões que dialogam vivamente com o nosso tempo de dúvidas e incertezas quanto ao futuro da disciplina histórica e ao trabalho dos historiadores dentro e fora das universidades. Sob vários aspectos, as perguntas por ele desveladas são exploradas ao longo das páginas que se seguem: 1) por que o anacronismo é o pecado irremissível?; 2) o que deve ser o anacronismo para ser esse pecado?; 3) Como deve ser o historiador para dar ao anacronismo esse estatuto de pecado mortal?⁷

O dossiê História & anacronismo, que aqui apresentamos, contará com a presença de autores de três países (Brasil, Argentina e Portugal) e será publicado em duas partes. Ele assinala a maturação com que o campo da filosofia da história – ou da teoria da história e da história da historiografia – tem tratado do que concerne às relações entre tempo histórico, narrativa e verdade. Mas também, cremos, faz eco às palavras de Nicole Loraux que, alertando-nos para uma obediência quase religiosa ao princípio de não fazer comparações “indevidas” entre tempos históricos distintos, aponta para o perigo de o historiador “ser entravado, impedido de audácia”.⁸ Desejamos que os leitores captem esses estímulos e esses desejos de sermos audaciosos na busca, talvez, daquele tempo – a “acronia”, nas palavras de Rancière – “que se experimenta quando o tempo está, de maneira muito shakespeariana, ‘fora dos eixos’, esse outro tempo que é preciso, em todo caso, postular, ainda que fosse apenas para dar um estatuto a tudo aquilo que, em uma época se pensa adiante dela”.⁹ Ou, quem sabe, que nos lancemos, em um exercício de reconhecimento da fecundidade – controlada? – do anacronismo ao “*mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar do véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo que Proust ou Benjamin disseram tão bem sobre a ‘memória involuntária’”.¹⁰

Alexandre de Sá Avelar
Lucila Svampa
Organizadores do dossiê

⁵ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁶ *Apud* DOSSE, François. Anachronisme. *In*: DELACROIX, Christian et al. (orgs.). *Historiographies II: concepts et débats*. Paris: Gallimard, 2010, p. 665.

⁷ Ver RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. *In*: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p. 21. Ver ainda RANCIÈRE, Jacques. Anachronism and the conflict of times. *Diacritics*, v. 48, n. 2, Baltimore, 2020.

⁸ LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. *In*: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 57.

⁹ *Idem*.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, p. 26.

DE ÍCONOS EN DECADENCIA Y ESTATUAS DERRIBADAS:

sobre los restos de un pasado incómodo



Estátua de Cristóvão Colombo. 2020, fotografia (detalhe).

Lucila Svampa

Doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Professora da Facultad de Ciencias Sociales na UBA. Pesquisadora do Conicet. Autora, entre outros livros, de *La historia en disputa: memoria, olvido y usos del pasado*. Buenos Aires: Prometeo, 2016. lucilasvampa@gmail.com

De íconos en decadencia y estatuas derribadas: sobre los restos de un pasado incómodo*

Decaying icons and toppled statues: on the remnants of an uncomfortable past

Lucila Svampa

RESUMEN

La iconografía ha sido protagonista en el último tiempo de grandes controversias memoriales. Algunos ataques recientes a monumentos de figuras coloniales muestran representaciones del pasado fuera de lugar, que despiertan la ira colectiva. En este artículo nos concentraremos en revisar el rol de los monumentos en la representación del pasado, ateniendo a los distintos paradigmas a los que estos han obedecido. Pondremos, al mismo tiempo, en juego, algunas conceptualizaciones en relación a la memoria, para, por último, ofrecer algunas reflexiones sobre el anacronismo, más allá de la acusación de la escuela de los Annales. Serán de suma importancia, para ello, las contribuciones de Reinhart Koselleck y otros pensadores contemporáneos afines a la temática señalada.

PALABRAS CLAVE: anacronismo; memoria; iconoclastía.

ABSTRACT

The iconography has been the protagonist in recent times of great memorial controversies. Some recent attacks on monuments of colonial figures show misplaced representations of the past, arousing collective ire. In this article we will concentrate on reviewing the role of monuments in the representation of the past, paying attention to the different paradigms to which they have obeyed. At the same time, we will put into play some conceptualizations relating to memory and the archive, to finally offer some reflections on anachronism, beyond the accusation of the Annales school. The contributions of Reinhart Koselleck and other contemporary thinkers related to the aforementioned theme will be of the utmost importance for this.

KEYWORDS: anachronism; memory; iconoclast.



Las estatuas de la reina Victoria y de la reina Isabel II derribadas en Canadá tras el hallazgo de restos de niños indígenas en julio de 2021, esculturas de esclavistas del siglo XVII mutiladas en Estados Unidos luego del asesinato de George Floyd en mayo de 2020 y monumentos a conquistadores en Colombia tumbados en junio de 2021 en rechazo a la conmemoración de la llegada de los europeos a América son imágenes candentes que circulan actual y mundialmente en los periódicos. Todas estas reacciones contestatarias bus-

* Agradezco los intercambios que sobre este tema tuve con Daniela Losiggio y Natalia Taccetta, que fueron vitales para darle vida a las ideas aquí presentadas. También fueron inspiradoras las discusiones emprendidas dentro del proyecto UBACyT "Discontinuidad histórica y anacronismo productivo. Lo mismo y lo otro en tres lugares de la historia política: hombre, experiencia y acontecimiento", dirigido por Francisco Naishtat.

can desmonumentalizar representaciones del pasado que irrumpen en nuestra vida cotidiana – al estar emplazadas en los centros cívicos de grandes urbes – y generan fuertes rechazos por parte de distintos sectores de la población. En *On violence*, Arendt menciona situaciones que despiertan ciertos afectos en los ciudadanos y los empujan a tomar actitudes violentas; en dichos casos, la ira o la indignación movilizan a los agentes, que sienten su sentido de la justicia defraudado.¹ Se trata de situaciones en las que la expectativa de un cambio favorable en la configuración política es posible, pero se ve obturada por la articulación de fuerzas. Para usar un vocabulario koselleckiano, podríamos decir que el *Erwartungshorizont* (horizonte de expectativas) recrea un futuro mejor que se orienta no hacia lo imposible, sino a lo posible, es decir, a un escenario factible de alcanzar pero a partir de resistencias al orden establecido.² En los ejemplos recién mencionados, la respuesta violenta sacude la estabilidad propia del estado de las cosas, mostrando la permanencia anacrónica de un modo de recordar no vigente o que, en todo caso, es blanco de disputas políticas.

Así como las estatuas tumbadas de Stalin y Lenin en los países de Europa del Este, en vísperas de la caída del bloque soviético, fueron síntomas del inicio de una nueva era, estos rastros de un tiempo que homenajea un pasado colonial provocan en nuestra actualidad ebulliciones sociales, que podemos pensar como *Geschichtzeichen* (signos históricos) kantianos.³ La exhibición de la estatua ecuestre de un Franco decapitado, que ha suscitado múltiples polémicas en una España que sigue estando habitada por defensores de aquella figura o los intentos en Bariloche por derribar una estatua de Julio Roca son otros sucesos en los que los anacronismos vuelven a encender los debates memoriales de una sociedad. En este contexto, la ruptura con dichos íconos muestra una dislocación, un gesto que no le pertenece al tiempo ordinario al engendrar una torsión con las gramáticas históricas e inaugurar así nuevas temporalidades. Cuando esos altos pedestales y los monumentales mausoleos comienzan a ser desacreditados, su presencia en la vía pública cobra nuevos sentidos. Aunque la desmantelación o reemplazamiento de algunas de estas construcciones muchas veces es impulsada por los gobiernos, otras veces, esa demanda proviene de la ciudadanía. En Argentina, Marisa Lerer, por caso, describe las polémicas en torno a las reubicaciones de las estatuas de Colón y de Juana Azurduy en Buenos Aires.⁴ Otra posible respuesta es preservar los restos de un pasado no vigente ignorándolos y dejando que se confundan y aplaquen en un paisaje cambiante. Como señala Susan Buck-Morss cuando relata los cambios en el mundo soviético luego de la caída del Muro de Berlín: “A pesar de la ola inicial de destrucción de los monumentos soviéticos, la iconografía pública del socialismo era, simplemente, en exceso dominadora para que pudiera eliminarse o cubrirse. Se dejó allí, para su deterioro, al lado de los altares

¹ Ver ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 2005.

² Las metacategorías de *Erwartungshorizont* (horizonte de expectativas) y *Erfahrungsraum* (espacio de experiencia) son acuñadas por Koselleck en *Vergangene Zukunft*. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado*. Madrid: Paidós, 1993.

³ KANT, Immanuel. *Filosofía de la historia*. México: FCE, 2013.

⁴ Ver LERER, Marisa. Christopher Columbus and Juana Azurduy: revising and revisiting historical monuments in Argentina. *International Public History*, v. 1, n. 2, München, 2018.

a los nuevos dioses del consumismo: Marlboro, McDonalds, Pizza Huts, y los omnipresentes carteles de las barras de Snickers”.⁵

Muchos de los ataques antes mencionados a monumentos fueron interpretados como actos de vandalismo, al igual que acusados de pretender borrar el pasado o incluso de anacronismos. Esta última incriminación señala que un personaje del siglo XVII no puede ser tildado de esclavista porque sus acciones políticas formaban parte del espíritu de su época. Polemizando sobre este tema, Enzo Traverso evoca una engañosa comparación que se hace con la práctica romana de la *damnatio memoriae* (condena de la memoria).⁶ Tal imputación nos dejaría al borde de una antinomia en la que deberíamos decidir por dos alternativas aparentemente excluyentes: o bien recordamos lo sucedido idolatrando a ciertas figuras, o bien las desplazamos de la vida pública conde-nándolas al olvido. En lo sucesivo, buscaremos pensar estos fenómenos a través de, en primer lugar, las transformaciones que sufren los monumentos en sus modos de representar el pasado. En segundo lugar, nos ocuparemos de distintas manifestaciones de la memoria, para, por último, presentar el anacronismo pero no desde aquella vieja acusación que le endilgaron los Annales, sino desde su apertura a una productividad teórica.

Sobre los monumentos y sus transformaciones

Entre memoria, espacio y transmisión hay un lazo estrecho. La famosa “pedagogía de las estatuas”, de la que hablara el escritor argentino Ricardo Rojas fue, durante décadas, un modo de instaurar en el paisaje urbano una imagen del pasado, que honraba a los padres fundadores de la nación: “El sentido histórico [...] se forma en el espectáculo de la vida diaria, en la nomenclatura tradicional de los lugares, en los sitios que se asocian a recuerdos heroicos, en los restos de los museos, y hasta en los monumentos conmemorativos, cuya influencia sobre la imaginación he denominado pedagogía de las estatuas”.⁷ Esa forma de transmitir una determinada – y dominante – representación histórica y crear así un acervo cultural – asociada a la denominada por Halbwachs como *mémoire historique* –, registra los triunfos en los que se asienta la identidad de una nación.⁸ Es decir: si bien esta última puede nutrirse de la memoria individual, excede el registro autobiográfico por ocuparse, en cambio, de construir la imagen de un pasado que no necesariamente se ha vivenciado. Allí los vencedores son recordados en el espacio público como aquellos que escribieron la historia de un pueblo, y esa visión hegemónica es estetizada con el objeto de formar parte de una memoria nacional fundacional.⁹ En *La mémoire collective*, aunque sin referirse específicamente a los mo-

⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Machado, 2004, p. 285.

⁶ Ver TRAVERSO, Enzo. *Tearing down statues doesn't erase history, it makes us see it more clearly*, *Jacobin*, Nueva York, 2020. Disponible en <<https://jacobinmag.com/2020/06/statues-removal-antiracism-columbus>>. Acceso en 5 dic. 2020.

⁷ ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Educación Pública, 1909, p. 361.

⁸ Ver HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

⁹ Koselleck también emplea la fórmula memoria histórica, unida a la experiencia primaria de los agentes que protagonizaron los hechos en cuestión. Esta reflexión aparece unida a su recelo por el concepto de memoria colectiva, que, según el autor, siempre está ideologizada. Ver KOSELLECK, Reinhart. *Gebrochene*

numentos, Maurice Halbwachs muestra el rol central que ocupa la influencia del entorno material en los recuerdos. Más allá de la importancia de las marcas de todos los objetos físicos que nos rodean, que penetran en la conciencia de los individuos como parte de un grupo, en el entramado de una urbe hay emplazamientos paradigmáticos que nos señalan hitos patrióticos y con los que los transeúntes se topan cotidianamente y que están integrados a su vida diaria. A pesar de que algunos de estos lugares representen recuerdos sumamente trágicos, hay una reapropiación ciudadana que provoca que estos se vean involucrados en *selfies* de turistas o incluso meriendas o almuerzos de trabajadores vecinos, como ocurre con el *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (monumento a los judíos asesinados de Europa) de Berlín.¹⁰

Dichas construcciones tienen un valor histórico-político pero también artístico, que, a partir de la modernidad, fue entendido sobre la base de una concepción estética relativa, al dejar atrás las pretensiones de objetividad medievales.¹¹ Tanto aquellos monumentos que tienen una vigencia que se corresponde con su emergencia original, es decir, los intencionados – propios de la Edad Antigua y Media –, como los no intencionados, y los antiguos, poseen un interés rememorativo, cuya aparición fue progresiva a lo largo de la historia.¹² El ejemplo de los avatares de la columna de Trajano en Roma ilustra las posibles transformaciones que una obra de dicho calibre puede atravesar: tras la caída del Imperio Romano estaría expuesta a cercenamientos, que no alcanzaron altos niveles de destrucción por la conservación, de parte de los romanos renacentistas, de un sentido patriótico en relación con su pasado antiguo. Fue recién a partir del siglo XV que el riesgo de su destrucción quedó en suspenso. Según Riegl, estas resignificaciones lo convierten en un monumento intencionado – que primigeniamente se cifra en su aspiración a la inmortalidad –, que logró permanecer más allá de sus intereses primigenios:

*Así, el pasado obtuvo un valor de contemporaneidad para la vida y la creación moderna. Con ello despertó en los italianos el interés histórico, si bien en un principio limitado a la historia anterior (real o supuesta) del propio pueblo. [...] Habrían de transcurrir varios siglos hasta que paulatinamente fuera adquiriendo la forma moderna [...] es decir, como el interés por la historia de la humanidad en general, en cada uno de cuyos individuos reconocemos una parte de nosotros mismos.*¹³

A esto se le agregan paulatinas disposiciones sobre la protección de los monumentos que afectaron su conservación y diversas apreciaciones sobre el culto a las ruinas.

Erinnerung? Deutsche und polnische Vergangenheiten. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Göttingen: Wallstein, 2000.

¹⁰ En español, la palabra monumento puede referir a una creación iconográfica que – en el momento de su emergencia – honra la memoria de héroes nacionales, pero también que recuerda víctimas de tragedias o que contiene un mensaje admonitorio. En alemán, existen, en cambio otras voces además de la de *Denkmal*: *Mahnmal*, que tiene una connotación exhortatoria, o *Ehrenmal*, que denomina un culto que honra son los más relevantes.

¹¹ Cf. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor 1987.

¹² “Mientras el valor de la antigüedad se basa exclusivamente en la destrucción, y el valor histórico pretende detener la destrucción total a partir del momento actual – aun cuando su existencia no estaría justificada sin la destrucción acaecida hasta ese mismo momento –, el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis”. *Idem, ibidem*, p. 67.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 32 y 33.



La instauración de dichos sitios de memoria se ordenó tradicionalmente desde el ámbito del gobierno y, en este sentido, las intervenciones y mutilaciones de monumentos colonialistas han de ser leídas como expresiones de resistencia, es decir, de un contrapoder orientado a cuestionar aquellas políticas que buscan regular la memoria. En su reconocido trabajo sobre los lieux de mémoire, Pierre Nora los estudia a la luz de la separación entre historia y memoria, y ubica a los monumentos en medio de ambos, puesto que “La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no está. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido con un presente eterno; la historia, una representación del pasado”.¹⁴ En ocasiones, los monumentos son erigidos como una forma de reconocimiento a figuras contemporáneas y encarnan sus luchas, lo que los haría formar parte de la memoria. Pero si los monumentos refieren a eventos, cuyos protagonistas han fenecido, debido a una mayor distancia temporal entre el evento y su reconstrucción, podríamos pensar que pertenecen al registro de la historia.¹⁵ Ahora bien, cuando la identificación con tales hechos se perdió y esos lugares de memoria siguen vigentes de jure pero no de facto, quedan envueltos en una atmósfera que combina “pertenencia y desapego”.¹⁶ Así, acaban sumidas en una ambigüedad que nos devuelve constantemente imágenes que no conservan la misma fuerza para interpelarnos: memorias petrificadas de viejos jalones, cuya glorificación se desvanece con el paso del tiempo. Son, en definitiva, vestigios de una voluntad de perpetuar una memoria, que hoy carece de respaldo social. Esa falta la convierte, pues, en una imposición de sentido.

Como indica Reinhart Koselleck en una genealogía que traza sobre las transformaciones de los monumentos, el culto a los muertos atravesó múltiples cambios a lo largo de la historia y experimentó, entre otras cosas, una democratización.¹⁷ Esta se refiere a los personajes que comenzaron a ser representados y enaltecidos: no solo se recordaba a los reyes sino también a los soldados rasos; la imagen más fiel de esto acaso sea la tumba del soldado desconocido, presente en muchas grandes ciudades europeas. Ya antes de la Primera Guerra Mundial, sendas representaciones no distinguían rangos militares ni en los monumentos ni en los cementerios, que empezaron a individualizar las tumbas de los caídos. Mas ese proceso de democratización toma a fines del siglo XX y del siglo XXI otro matiz, puesto que se refiere a la participación popular en la planificación de los signos memoriales e involucra asimismo el paradigma de los contra monumentos. Pero detengámonos, brevemente, en las transformaciones iconográficas recién mencionadas. Koselleck destaca que hasta el siglo XVIII los soldados no estaban representados en el culto a los muertos, que, en general, estaba destinado a estratos sociales más altos. La impronta cristiana se fue desvaneciendo al tiempo que surge el “culto burgués”, que amplió la participación a nuevos sectores: “El proceso de funcionalidad creciente y democratización caracteriza la evolución histórica de los mo-

¹⁴ NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*, t. I. Paris: Gallimard, 1984, p. XIX (la traducción es mía).

¹⁵ Hay que admitir, de cualquier manera, la supuesta oposición entre historia y memoria ha entrado en agonía en los últimos años. Ver SVAMPA, Lucila. La historia entre la memoria y el olvido: un recorrido teórico. *Pasado y Memoria*: Revista de Historia Contemporánea, n. 20 [s/l.], ene. 2020.

¹⁶ NORA, Pierre, *op. cit.*

¹⁷ Ver KOSELLECK, Reinhart. *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011.

numentos a los caídos. Éstos deben satisfacer la sensibilidad política de los observadores supervivientes y las razones de la muerte de los soldados deben coincidir con las razones por las cuales se les debe recordar”.¹⁸

Es importante retener el *vorbildliche Haltung* (valor modélico) que representaban los muertos a los que se homenajearon, que habían dado su vida por los ahora vivos. Esa muerte es una muerte que cumple una función pública y es, así, en gran medida, justificada, como una dotación de sentido que aportan los sobrevivientes. Los monumentos de las victorias ponen, de este modo, en el centro de la escena – para usar el vocabulario de Judith Butler – los cuerpos dueleables, esto es, a quienes se sacrificaron por el presente y merecen ser recordados.¹⁹ Esto se produce en un contexto de un desplazamiento de las representaciones cristianas que mostraban un horizonte en el más allá, las imágenes seculares comenzaron a responder a una nomenclatura política. Mas dicha elaboración será superada por el paso del tiempo y se convertirá, a la postre e inevitablemente, en un índice de una época.

Distinto fue el destino en el culto a los muertos que pudieron tener víctimas, cuyos cuerpos no estaban disponibles para sus consabidos rituales funerarios. Koselleck se refiere a los millones de exterminados por el régimen nazi, cuyo recuerdo fue, con los años, representándose en imágenes no humanas. Aquello que llama *negatives Mahnmal vira*, en efecto, hacia una ausencia de sentido y hacia la memoria negativa. Es decir, no busca redimir a los muertos a través de un relato que explique el desarrollo *ex post* favorable de los acontecimientos que interprete, por ejemplo, el sacrificio de ciertas vidas por la nación. En este marco, la institución de un sentido resultaría, para el profesor de Bielefeld, macabra.²⁰ No solo es paradigmática de este modelo el ya mencionado *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* en Berlín, sino también el monumento en Treblinka, los adoquines invertidos en Saarbrücken o el obelisco hundido en Hamburgo. James Young también estudió con gran rigor estas transformaciones estético-políticas de las creaciones memoriales e iconológicas predominantes en las últimas décadas.²¹ La elección de desafiar a la sociedad dejando atrás la búsqueda de respuestas definitivas y aportar, en cambio, preguntas inquietantes, caracteriza esta nueva forma memorial que invita a una reflexión y nos enfrenta al sin sentido de las tragedias más atroces de la humanidad. Así, los contra monumentos promueven una forma de recuerdo, cuya actualidad tampoco pretende perpetuarse en el tiempo, sino que se sabe a sí misma fugaz.²² Junto con este fenómeno, es importante mencionar que avanzó en los últimos años la participación de la sociedad civil en la planificación de los monumentos y en la intervención a través de iniciativas privadas en el espacio público, llamadas por algunos como micromemorias, que

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 72.

¹⁹ Ver BUTLER, Judith. *La fuerza de la no violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2020.

²⁰ Cf. KOSELLECK, Reinhart. *Sentido y sin sentido en la historia*. Buenos Aires: Hydra, 2013.

²¹ Ver YOUNG, James. The counter-monument: memory against itself in Germany today. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 2, Chicago, Winter, 1992.

²² En palabras de Young, “by negating its form, however, the counter-monument need not so negate memory. And by challenging its premises for being, neither does it challenge that call for memory itself. Rather, it negates only the illusion of permanence traditionally fostered in the monument. For in calling attention to its own fleeting presence, the counter-monument mocks the traditional monument’s certainty of history: it scorns what Nietzsche has called ‘monumental history’”. *Idem, ibidem*, p. 295.

muestran un elevado nivel de involucramiento en los debates memoriales de una sociedad.²³ Esa actuación tiene la particularidad de incidir no desde las grandes instituciones, que abarcan un alto nivel de publicidad, sino desde mecanismos de pequeña escala, generalmente, sigilosos, que acaso pueden volverse más ruidosos. Para sintetizar, podríamos decir que la memoria histórica de una sociedad se basa en distintas iniciativas, dentro de las cuales, los monumentos tienen un rol simbólicamente relevante. Los paradigmas estético-políticos que guiaron las transformaciones de los monumentos adquirieron, en los últimos años, un matiz que acoge el absurdo y abandona la instauración de un sentido. Este tipo de lugares de memoria podrán ser indeterminadamente reapropiados e incluso profanados por la sociedad, pero los derribamientos y mutilaciones están dirigidos a un prototipo anterior, que enaltece modélicamente a ciertos líderes.

De anacronismos y memorias enardecidas

En un magnífico texto publicado en 2007, el pensador argentino Horacio González traza algunas relaciones entre memoria y arte, introduciendo la figura del iconoclasta, sobre las que aquí vale la pena detenernos.²⁴ En una desnivelación entre memoria y arte, le arroja a la primera la forma de la fragilidad y la falta, condición para que se sostenga una “autonomía de los signos artísticos”. Esa independencia convive con la imposibilidad de saturar la memoria, que, sin embargo, apunta incansablemente a una totalidad: “La relevancia del arte para el recuerdo se puede sintetizar en el carácter incompleto de la memoria y en la tensión artística hacia una totalidad siempre frustrada e inalcanzable. Este carácter escaso es consubstancial de la memoria. Pero la escasez es la amenaza nunca conjurada por el arte. Es esta insuficiencia lo que realmente lo funda”.²⁵ De este modo, la memoria queda cifrada incesantemente en una forma sacrificial frente al arte, al que recurre como sustituto. Cuando esto ocurre y la memoria cede ante el arte, se ve mutilada en beneficio de un bien que nunca se ha de alcanzar. Hay una suerte de pacto por el que el arte se hace cargo de visitar la oscuridad del pasado y hay, en ocasiones, una voluntad de evitar el recuerdo de los episodios más desgraciados de un pueblo.²⁶ Ahora bien, el interrogante sobre la posibilidad de representar lo irrepresentable acecha el arte representativo cuando nos referimos a situaciones límites: “¿Es la inhumanidad irrepresentable? Esta doble privación, es menester afirmarlo, no conviene a los dominios del arte, pues lo expulsaría justamente de donde se halla su prueba radical. Aquella que consiste en crear un sentido al quebranto de lo humano. El sentido del arte sólo podría obtenerse así de una

²³ Ver SCHINDEL, Estela. Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín. In: MACÓN, Cecilia (coord.) *Trabajos de la memoria: arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires: Ladosur, 2006.

²⁴ Ver GONZÁLEZ, Horacio. La materia iconoclasta de la memoria. In: LORENZANO, Sandra y BUCHENHORST, Ralph (comps.). *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla, 2007.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 27.

²⁶ González apela al dilema sobre destruir la Escuela de Mecánica de la Armada (Esma) o conservar el edificio y resignificarlo. La respuesta pedagógica le ganó a la estética, preservando los vestigios arquitectónicos del emplazamiento en el que se cometieron los crímenes más atroces de la última dictadura militar argentina.

indeterminación profunda respecto a la doble posibilidad de representar lo inhumano y des-representar lo humano".²⁷ Es por eso que el arte actúa desde sus propios límites y vuelve constantemente hacia sí misma con tal acuciante e incómoda pregunta. Es cierto que lingüísticamente nos topamos con problemas nominales para referirnos a las peores atrocidades vividas, por no tener precedentes históricos y por ende, carecer de respaldo semántico. Pero también atendemos a una invasión de dicho sentido en toda la realidad, especialmente la de sustantivos que carecían de relevancia, como el de Auschwitz. Esto se condensa en "una invitación a inundar los nombres vacíos con una significación enteramente tomada del sentido catastrófico que se desprenderá luego de los hechos".²⁸ En este contexto, el lugar del iconoclasta es fundamental para la relación entre memoria y arte, en tanto se sitúa entre un rechazo a la representación y una pertenencia al lenguaje: "Por eso, el iconoclasta está más cerca de la idea de proteger una memoria sagrada –o que su propio acto de protección declara sagrada– si imagina que es posible impedir la creación de un eikón sobre un espacio público".²⁹ Su participación en la arena política es, de hecho, hartamente relevante en tanto encarna una "catarsis de las pasiones".

Es bien sabido que la furia iconoclasta acompañó históricamente las grandes revoluciones, que apuntaron a la destrucción simbólica del régimen al cual se oponían. Los disparos a los relojes de París en la Revolución de 1830 son evocados por Walter Benjamin en la tesis XV de *Über den Begriff der Geschichte* cuando hace alusión al gesto revolucionario de "hacer saltar el continuum de la historia".³⁰ Aparece aquí la idea de un instante que menciona en la tesis anterior; el *Jetztzeit* (tiempo ahora) se opone y – es capaz de interrumpir – al tiempo homogéneo del progreso. Esos disparos, que Benjamin extrae de un verso, auguran la llegada de un nuevo tiempo. En una anotación del *Pasagenwerk*, Benjamin denomina este hecho como "un acto de vandalismo realizado por el pueblo contra los monumentos públicos" que se produjo simultáneamente en distintos puntos de la ciudad y que puso en consonancia un *sentiment à peu près général* de esa noche.³¹ Un espíritu común parece haberse encendido simbióticamente contra las representaciones más cabales del tiempo corriente del absolutismo, que venía a ser desafiado por la revolución de julio. El calendario gregoriano y revolucionario se encuentran, produciendo esa aceleración en las aspiraciones emancipatorias de los – hasta entonces – oprimidos.³²

La centralidad de la relación del calendario histórico con la cronología natural se evidencia en el siguiente fragmento de la misma tesis XV: "El día con el que comienza un calendario actúa como un acelerador histórico. Y es en el fondo el mismo día que vuelve siempre en la figura de los días festivos, que son días de rememoración [*Eingedenken*]. Los calendarios miden el tiempo, pero no como los relojes. Son monumentos de una conciencia histórica, de la cual en Europa, desde hace cien años, parece haberse perdido todo rastro".³³

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 33 y 34.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 35.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 37.

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Rosario: Prohistoria, 2009, p. 15.

³¹ *Idem, Gesammelte Schriften*, v. I. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, p. 895.

³² Cf. MATE, Reyes. *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta, 2009, p. 242.

³³ *Idem, ibidem*, p. 27 y 28.



En el fragmento citado, Benjamin usa el término *Eingedenken*, que a diferencia del de *Gedächtnis* – asociado a la inconsciencia – o el de *Erinnerung* – ligado a la conciencia –, refiere al pasado en clave redentiva.³⁴ Este neologismo porta una enorme influencia del trabajo de Ernst Bloch, quien empleó previamente el término en *Geist der Utopie* (1918). Esta *Denkfigur* pone en movimiento la posibilidad de rescatar contenidos de un pasado olvidado y traba una conexión cercana con el concepto de *Erwachen* (el despertar).³⁵ Introduciendo la noción de conciencia y analizando su desenvolvimiento en la modernidad, Benjamin muestra que las interrupciones y sobresaltos que se producen en el medio urbano provocan que la memoria se almacene en el inconsciente, incluso pensado en términos colectivos.³⁶

Las ciudades proporcionan una materialidad estética que ofrece acicates constantes al registro memorial, pero ¿qué podría llevar los contenidos del inconsciente a la conciencia? ¿Es posible incidir en ese despertar? ¿Qué tipo de estímulos podrían atizar al transeúnte burgués? En un breve ensayo sobre el opúsculo benjaminiano *Berliner Kindheit*, Helmut Galle proyecta el problema de la memoria sobre las reflexiones sobre las urbes. Recorriendo los recuerdos de Benjamin en Berlín, pone énfasis en la centralidad de los lugares en los que las vivencias tienen lugar y dice que estos sobrevivieron a diversos momentos críticos en la historia política de Alemania, como la Primera Guerra Mundial, y que contienen una profundidad histórica que excede y contiene las historias individuales de los sujetos, quienes los incorporarán en un registro colectivo. En ellos reside una latencia infinita para la memoria, que depende de la presencia de huellas:

*La condición que permite la memoria involuntaria la reflexión histórica sobre el presente, es la presencia de los objetos capaces de provocar el recuerdo. Esto significa que deben perdurar, aunque polvorientos y decadente. Si la calle, la casa, el cristal alegórico desaparecieron, debe existir por lo menos un registro de los nombres, una fotografía que los documente, para impulsar el proceso de evocación del pasado y su transformación en una figura de la comprensión.*³⁷

De esto se sigue que no solo de grandes emplazamientos, sino de pequeños hallazgos, condensados en imágenes, puede activarse un afecto colectivo que invada nuestra memoria.

Algunas obras literarias retratan la memoria involuntaria, como lo hace *Buchmendel*, de Stefan Zweig o Proust en *À la recherche du temps perdu*. Allí

³⁴ Sobre este tema, ver LOSIGGIO, Daniela. El problema de la subjetividad en la obra de Walter Benjamin: consciencia Y rememoración. *Ágora: Papeles de Filosofía*, v. 37, n. 2, Santiago de Compostela, 2018.

³⁵ Cf. MARCHESONI, Stefano. *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens: Über Genese und Semantik einer Denkfigur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016.

³⁶ Losiggio lo sintetiza del siguiente modo, llevando luego la cuestión hacia el rol de la imagen dialéctica y el despertar: “Así, la experiencia vivida en la Modernidad, la memoria y la utopía se hallan fuera de la consciencia. Pero sus huellas se expresan en la materialidad (imágenes) de nuestro presente que las refiere silenciosamente. Algunos productos del capitalismo (como la moda o la arquitectura) se nos aparecen con las características del sueño. De este modo, lo que se opone a lo inconsciente no es tanto una toma de consciencia de clase como, más bien, imágenes desiderativas, como los sueños que señalan algo del orden del deseo”. LOSIGGIO, Daniela, *op. cit.*, p. 86.

³⁷ GALLE, Helmut. Del sujeto urbanizado a la destrucción de lo urbano. In: BUCHENHORST, Ralph y VEDDA, Miguel (comps.). *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Gorla, 2007, p. 155.

un contenido asalta de forma impredecible nuestra conciencia, trayendo a ella elementos del pasado que no imaginábamos posibles. La famosa escena de su monumental obra literaria describe cómo a partir de sensaciones azarosas puede advenir el recuerdo, independientemente y superando cualquier esfuerzo propuesto por un *ars memoriae*.³⁸ Ella es recuperada por el mismo Benjamin en función de una práctica rememorativa capaz de acoger un pasado que ilumine el presente. Aunque esos sentidos se circunscriben a lo particular, esa memoria podría tener acceso a lo colectivo yendo más allá de Proust, justamente hacia el concepto de *Eingedenken*. En un trabajo reciente, Daniela Losiggio muestra cómo podemos ligar dos prácticas rememorativas, en las que el pasado, en términos colectivos, se manifiestan en la individualidad: por un lado, las reminiscencias baudelaireanas y por otro, los días festivos, como el *Rosh Hashaná*.³⁹ Mientras que los primeros recuerdan lo *Unvordenklichen* (lo inmemorial), los segundos, al evocar críticamente el pasado, ofrecen la posibilidad de la redención, permitiéndole al sujeto una suerte de aprendizaje sobre lo vivido. Es decir: hay un recuerdo individual que se apoya en un registro colectivo, que excede el plano consciente.

En *Peuples en larmes, peuples en armes*, George Didi-Huberman analiza críticamente la lectura de Roland Barthes de la película de Sergei Eisenstein de *El acorazado Potemkin*.⁴⁰ Allí relata una célebre escena: tras el asesinato de un hombre por resistirse a comer comida en mal estado, es llorado por el pueblo. Pero los lamentos se convierten inesperadamente en un despertar colectivo, que da lugar a una rebelión en masa, seguida de una cruel represión en las famosas escaleras de Odesa. Aquí las emociones transforman lo individual en colectivo. Una multitud enardecida es también la protagonista de las primeras escenas de *Octubre*, cuando corre sobre las escalinatas de un monumento a Alejandro III, para luego anudarlo y derribarlo. Podría pensarse aquí que un sentir histórico anacrónico se enciende en la reunión con los otros, inaugurando una nueva temporalidad.⁴¹

Detengámonos ahora, pues, en el anacronismo. Si bien este fue concebido como “el más imperdonable de todos los pecados” por la escuela de los Annales, este fenómeno temporal fue resignificado, no solo desde la filosofía, sino también desde la estética y la historiografía. Predominó por mucho tiempo una mirada que denunciaba una problemática proyección de conceptos contemporáneos a otras épocas, completamente ajenos a ellas, y que acabaría por invadir con inconsistencias epistemológicas cualquier investigación historiográfica. Antonio Rivera García afirma al respecto: “El anacronismo puede definirse como un elemento ‘fuera de lugar’ porque no se puede integrar dentro de la época donde se presenta. Le conviene, frente a la hegeliana y moderna filosofía de la historia, una dialéctica sin síntesis, pues se produce un cho-

³⁸ En un breve texto titulado “Ausgraben und Erinnern”, Benjamin señala un acto voluntarista respecto de la memoria: quien quiere recordar debe excavar y remover capas tanto siguiendo una estrategia planificada como “a tientas”. BENJAMIN, Walter. *Obras*: libro IV, v. 1. Madrid: Abada, 2010.

³⁹ Ver LOSIGGIO, Daniela, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁰ Ver DIDI-HUBERMAN, George. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*: el ojo de la historia, 6. Shangrila: Santander, 2017.

⁴¹ Tomo esta expresión de Laurent Berlant en un estudio inmerso en el giro afectivo. Ver BERLANT, Lauren. Thinking about feeling historical. In: STAIGER, Janet, CVETKOVICH, Ann y REYNOLDS, Ann. *Political emotions*. New York: Routledge, 2010.

que o conflicto entre ese elemento y la época donde aparece".⁴² Una investigación que esquive y denomine estas prácticas como fallas será propia de una historiografía que circunscriba la interpretación histórica a las condiciones de posibilidad de determinados acontecimientos. Así se presenta, sin ir más lejos, en el abecé de ciertas perspectivas histórico-conceptuales, centradas en la interioridad de un lenguaje propio de una época, que, en consecuencia, investiga discursos encorsetados en un entorno temporal, y que redundarían en un universo desprovisto de pensamientos intempestivos, en dirección hacia el futuro, o que se apropien del pasado.

Mas si se amplían las acepciones del anacronismo, veremos que este logró abandonar la impronta peyorativa a nivel metodológico y se orientó, en cambio, a un cariz productivo. Recuperando la mirada de Aby Warburg y Walter Benjamin, Didi-Huberman muestra con gran lucidez la inevitabilidad y fecundidad del entrecruzamiento de las dimensiones temporales, que redefine el concepto de contemporaneidad.⁴³ La permanencia en el presente de rastros del pasado, materializados en monumentos, pero también en archivos, imágenes, documentos fragmentarios o ruinas no son, *in stricto sensu*, una vía de acceso a otro tiempo, sino una señal de una simultaneidad de lo no simultáneo, es decir de la superposición de temporalidades disímiles. El concepto de *Nachleben* (pervivencia) benjaminiano señala la interrupción de un tiempo homogéneo y vacío que permite una actualización del pasado.⁴⁴ Un pasado siempre abierto, que tiene cuentas pendientes con el presente, puede ser salvado si estamos atentos a esas reapariciones. Envueltos por una atmósfera anacrónica, podremos dejar sucumbir las distancias cronológicas impuestas por un tiempo histórico conformado por diversas unidades temporales. Así, la sincronidad afectiva o de un sentimiento histórico puede reavivar controversias memoriales.

El portavoz más importante, de hecho, de la *Begriffsgeschichte* (historia conceptual) aporta una valoración interesante también del anacronismo, empleando, por un lado, la figura de la *Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen* (contemporaneidad de lo no contemporáneo) y sosteniéndose, por el otro, en su teoría de los *Zeitschichten* (estratos del tiempo), sobre el que aquí no nos concentraremos.⁴⁵ En el primer capítulo de *Vergangene Zukunft*, hay una interesantísima muestra de ello cuando analiza los anacronismos presentes en el *Alexanderschlacht*.⁴⁶ Este fresco fechado entre el 1528 y 1529 muestra la escena del campo de la batalla de Issus, en el 333 ac., momento que da paso al helenismo

⁴² RIVERA GARCÍA, Antonio. Koselleck y los márgenes estéticos de la historia: anacronismo, memoria y latencia. *Revista de Historiografía*, n. 34, Madrid, 2020, p. 186.

⁴³ Ver DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

⁴⁴ Ver sobre este tema VARGAS, Mariela Silvana. *Nachleben* [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin. *Veritas: Revista de Filosofía y Teología*, n. 38, Valparaíso, 2017, y NAISHTAT, Francisco. Anacronismo y actualización: reflexiones sobre discontinuidad, época y pervivencia (*Nachleben*) en los conceptos contemporáneos del tiempo histórico. In: BRAUER, Daniel, ACHA, Omar, RATIO, Adrián y MARTÍN, Facundo (comps.). *Actas del IV Congreso Internacional de Filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Teseo, 2019.

⁴⁵ Kari Palonen plantea un interesante trabajo sobre la necesidad de traducir conceptos de una época a otra, sobre la base del *Sattelzeit*, poniendo en juego la cuestión del anacronismo y sus diferencias con Otto Brunner. Ver PALONEN, Kari. Reinhart Koselleck on translation, anachronism and conceptual change. In: BURKE, Martin y RICHTER, Melvin (eds.). *Why concepts matter: translating social and political thought*. Leiden: Brill, 2012.

⁴⁶ Ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado, op. cit.*

y que permite a Alejandro Magno extender su imperio hacia Asia, gracias al triunfo aplastante de los macedonios sobre los persas. A pesar de que esta batalla fue retratada en muchísimas ocasiones, la intervención de Altdorfer la vuelve única en más de un aspecto. Lo que a Koselleck le fascina de este cuadro es el uso que hay allí del anacronismo y sobre el que me gustaría detenerme.⁴⁷ El cuadro separa dos niveles: abajo, se ve el campo de batalla, con sus líderes y artillerías y arriba se observa una caracterización cósmica y celestial de esa batalla. El artista apela a recursos que ponen el paralelo dicha situación con la realidad política de un enfrentamiento habsburgo-otomano, en el que Maximiliano II representa el mismo papel que Alejandro Magno en la batalla de Issus, que vence a Darío III, ambos retratados casi en el centro del cuadro, con sus ejércitos detrás: los persas algo dispersos y los macedonios, disciplinados y fuertes. No es casual que Alejandro esté justo debajo de la cuerda que cuelga de la placa ubicada en el cielo. Así, se recrea la disputa entre este y oeste, entre cristianismo e islam.⁴⁸ El mensaje es que esta teodicea – para usar un vocabulario hegeliano –, este triunfo del bien sobre el mal viene dictado desde los cielos, desde el más allá, que se visualiza en lo alto de la pintura. Algunos de los interesantísimos detalles que construyen el anacronismo y que plantean una contemporaneidad entre una época y otra son la cantidad de muertos que figuran en los estandartes – y sostienen soldados que aún están vivos –, la leyenda que dice Alexander Magnus (alejandro fue así llamado solo luego de esa batalla), la vestimenta de los persas, que se parece más bien a la de los turcos que atacaron Viena en 1529 y las armaduras de los soldados. Se trata de una interpretación histórica europea y que también muestra ese panorama geográfico en la toma visual del cuadro: algunos estudiosos creen que la ciudad que se ve en la costa a la izquierda, detrás de la montaña, es Constantinopla, mostrando la frontera entre Asia y Europa y en cambio a la derecha, más allá del horizonte del mediterráneo se ve el delta del nilo, detrás de lo que parece la isla de Chipre y a su izquierda el mar rojo. Y justo arriba se ve la puesta del sol, que se abre paso entre las nubes, mostrando casi un espectáculo divino, en oposición al cielo que cubre constantinopla, un cielo oscuro y de penumbras. Es decir que el cuadro retrata un lugar en especial pero lo recrea en un paisaje global, prácticamente dando cuenta de una concepción del mundo que luego terminaría siendo gobernado por el hijo de Filipo II.

Koselleck dice que aquí se funden *Historie* y *Geschichte*. Mientras que *Geschichte* designa lo acontecido, *Historie* concibe la historia como relato. La historia conceptual de esta voz nos indica que en la modernidad se produce un *Kampfberiff*, que refiere a una suerte de guerra semántica por la reapropia-

⁴⁷ Como detallamos más arriba, Koselleck dedica parte de su obra al estudio del culto a los muertos a través de los monumentos, entendidos como fundadores de identidad de las naciones. Gran parte de sus intervenciones en esta dirección, coinciden con lo que podríamos denominar su obra tardía y su jubilación. Pero sin embargo, en una entrevista de 1996 Koselleck aclara que su interés por la imagen es previo y que se remonta a una revuelta estudiantil de 1969, en la que él propone estudiar el uso de la imagen en las representaciones de las muertes de las revoluciones y las guerras. Hay, de hecho, un texto brevísimo pero muy citado y que se preserva en el archivo de Marburg, *Politische Ikonologie*, en el que el autor habla de una independencia de la imagen respecto de la palabra, que hace que pensar en imágenes sea de alguna manera más efectivo que con conceptos, puesto que elimina las mediaciones.

⁴⁸ Para un estudio del cuadro, ver la siguiente fuente, que el mismo Koselleck cita: WINZINGER, Franz. Bemerkungen Zur Alexanderschlacht Albrecht Altdorfers. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, v. 31, n. 3, München, 1968, p. 233-237.



ción de los conceptos, luego de la cual se produce un pasaje a un colectivo singular por el que la historia se convierte en sujeto de sí misma (antes solo se podía pensar en la historia de pueblos, naciones, personajes, etc). Dice Koselleck: “Con el concepto de historia absoluta, se inició la filosofía de la historia dentro de la cual se mezclaron el significado trascendental de la historia como ámbito de la conciencia y el de la historia como ámbito para la acción”.⁴⁹ En resumidas cuentas, el recorrido ofrecido en este apartado muestra la potencialidad productiva del anacronismo, en el marco de preocupaciones memoriales.

La disrupción pública de memorias burladas

No es la presencia simultánea de distintas temporalidades, sino la convivencia de posiciones políticas disímiles aquello que provoca reacciones feroces por la permanencia de viejos monumentos triunfalistas. La disrupción de un culto colonialista en un mundo que defiende los derechos de las minorías muestra un objeto en agonía, cuya vigencia requiere ser discutida. Son, en definitiva, rastros de un pasado, para usar un vocabulario derridiano, una *restancia* de un tiempo pretérito, que aparece como ruina.⁵⁰ Pero esa ruina no es un escombros marginal ni una imagen monumental inofensiva, en tanto que no solo da cuenta de viejos vitoreos que podemos observar con distancia histórica, y debido a ello además tiene un efecto sobre memorias traumáticas. En pocas palabras: no se trata de un fósil prehistórico que podemos observar con interés antropológico sino una permanencia que agravia a ciertos sectores directamente afectados y que toma posición respecto de debates candentes en la actualidad. De modo que la decadencia de esas imágenes no responde a una caducidad natural sino a torsiones en las gramáticas políticas, que han dejado atrás la vanagloria del carácter destructivo de dichas personalidades. Al hacerlo, y con ello, incidir sobre heridas no cerradas, adquiere una contemporaneidad indiscutida. En tanto esas representaciones del pasado hostigan el presente, no pueden trabar con él un vínculo aséptico. Si bien con el paso de las generaciones, no se recuerda lo que efectivamente no se experimentó, sino lo que se rememora, hay que admitir que puede haber un pasaje del trauma individual de ciertos grupos, que se amplía y adquiere una validez colectiva. Aquellas personalidades son responsables de crímenes que no han prescripto, que mantienen una deuda con el presente.⁵¹ La abrumadora publicidad de operaciones siniestramente violentas de nuestros antepasados, codificadas como imágenes triunfalistas de los padres fundadores de nuestras naciones, exigen una urgente resignificación. Natalia Taccetta, siguiendo a George Didi-Huberman y Aby Warburg para pensar la posdictadura argentina, menciona distintos niveles en que se vuelve imperativo contemplar la imagen en términos de una interrupción afectiva: “la imagen exige reparar en el desgarramiento para volver visibles las formas de la violencia estatal tanto como las emociones que suscita imaginar el tiempo. [...] La imagen desgarrada es la representación de

⁴⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado*, op. cit., p. 127.

⁵⁰ Ver DERRIDA, Jacques. *Éperons: les styles de Nietzsche*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

⁵¹ Cf. RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

una cosa y su contraria, es invertir y des-logizar. Pero no se trata de mostrar el revés, sino de desvelar la trama que está debajo”.⁵²

Estas memorias burladas no hacen más que mostrar el fervor de una multitud que disputa los productos culturales propios del espacio público. La conmoción que estos eventos provocan pone en evidencia una aclamación colectiva por una memoria, que se sabe, desde ya – como decía González – inmersa en una lógica sacrificial, pero que no renuncia a una difícil búsqueda de una inestabilidad conmemorativa.

Artigo recebido em 15 de setembro de 2021. Aprovado em 5 de outubro de 2021.

⁵² TACCETTA, Natalia. Archivo y resto: una estética de lo incompleto para el tiempo posdictadura. *Canal: Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales*, Santiago de Chile, 2020, p. 106.

¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo?



A nobreza do tempo. Salvador Dalí, 1977-1984, fotografia (detalhe).

Rosa E. Belvedresi

Doutora em Filosofia pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Professora do Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS) da Universidad Nacional de La Plata. Pesquisadora do Conicet. Autora, entre outros livros, de *La filosofía de la historia hoy: preguntas y problemas*. Rosario: Prohistoria, 2020. rosabelvedresi@gmail.com

¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo?

Is historical understanding possible without anachronism?

Rosa E. Belvedresi

RESUMEN

El anacronismo se presenta como un obstáculo a la tarea de la historiadora o historiador que, en el afán por comprender el pasado, debe evitar las intrusiones de elementos que correspondan a una época distinta a aquella de su objeto de estudio, fundamentalmente, aquellos que provienen de su propio contexto. Problema largamente abordado por la teoría de la historia francesa así como por la filosofía y la historia del arte, el anacronismo da cuenta de un problema y a la vez de una condición necesaria. En este trabajo vamos a valorar el papel que juega el anacronismo en la comprensión histórica, para lo cual nos vamos a valer de dos ejemplos: las restituciones de objetos que realizan los museos en respuesta a reclamos de las comunidades originarias y la aplicación de las categorías de análisis que fueron creadas posteriormente a sucesos del pasado a los cuales se pretenden explicar, como es el caso del uso del concepto de "genocidio". Finalizaremos argumentado a favor de la función que el anacronismo tiene para la comprensión del pasado y para iluminar el mundo presente.

PALABRAS CLAVE: anacronismo; comprensión histórica; genocidio.

ABSTRACT

Anachronism is presented as an obstacle to the task of the historian who, in the effort to understand the past, must avoid interference of elements that correspond to a different time from that of her object of study, fundamentally, those that come from her own context. A problem long addressed by the French theory of history as well as by the philosophy and history of the art, anachronism accounts for a problem and at the same time a necessary condition. In this work we are going to assess the role played by anachronism in historical understanding, for which we are going to use two examples: the restitution of objects that museums make in response to claims of the indigenous communities and the application of the categories of analysis that were created later to events of the past to which they are intended to explain, as is the case of the use of the concept of "genocide". We will finish arguing in favor of the function that anachronism has for the understanding of the past and to illuminate the present world.

KEYWORDS: *anachronism; historical understanding; genocide.*



El anacronismo se define de manera general como una confusión entre épocas, que se produce cuando alguien aplica a un momento o a una persona del pasado una característica que corresponde a otra época. Como es bien sabido, Aristóteles justificaba la práctica de la esclavitud cuando ésta descansaba en ciertas condiciones naturales que diferenciarían a los esclavos de sus amos. Criticar la posición aristotélica sin considerar que, en su época, ella era admi-

sible, implicaría una interpretación anacrónica. El anacronismo en este caso también involucra una evaluación, negativa, al adjudicar a Aristóteles una idea que es rechazada en la actualidad, pues la esclavitud es considerada in-moral.¹

El anacronismo suele plantearse como un riesgo o un error. Hay una vinculación estrecha entre esa consideración y el tópico clásico de la teoría de la historia acerca de la necesidad de contar el pasado “tal cual fue”, o bien, dejar que el pasado nos hable “en sus propios términos”.² De esta manera, se evitaría la contaminación causada por aquellos elementos que pertenecen a otros contextos temporales, y fundamentalmente, a aquellos que corresponden al presente de la historiadora o historiador. El anacronismo sería así un pariente cercano del “presentismo”, que diluye los elementos propios del pasado para formular descripciones sobre él en los términos del mundo presente, haciendo desaparecer la diferencia entre ambos: “el presentismo fue considerado la fuente de una representación anacrónica del tiempo histórico debido a decisiones metodológicas erróneas”.³ Contra un error semejante suele citarse la famosa expresión de Lucien Febvre, según la cual una descripción anacrónica podría decir que César “fue asesinado por un disparo de *browning*”⁴, o la afirmación de Bloch: “el anacronismo: el más imperdonable de todos los pecados en una ciencia del tiempo”.⁵ Como bien dicen de Mussy y Valderrama al analizar la frase de Febvre, ciertamente “no se pueden introducir elementos de épocas futuras en épocas pasadas”. Sin embargo, agregan poco después, “al mismo tiempo un historiador o historiadora no dudaría en afirmar que un análisis de la conjura política en la antigua Roma podría verse beneficiado de los análisis y ejemplos de la conjura política en la época contemporánea”.⁶ La cita nos advierte muy adecuadamente acerca del valor dual que podemos adjudicar al anacronismo. Tanto tiene un aspecto negativo, en cuanto supone el riesgo de subvertir el pasado al mezclarlo con elementos o categorías de otro tiempo; como también posee un aspecto positivo, en la medida en que el presente puede proveernos con estrategias conceptuales que enriquezcan nuestra comprensión histórica.⁷ Tomado como error o distorsión, el anacronismo difi-

¹ Véase ARISTÓTELE. *Política*: libro I. Madrid: Gredos, 1994.

² Nos referimos a la famosa expresión de Ranke en la que rechazaba que la función de la historia fuera juzgar el pasado, en cambio la historia debía mostrar “cómo fue propiamente”. Otros historiadores han sostenido que el pasado sólo puede ser entendido desde el punto de vista de sus contemporáneos, como lo expresan las tesis de la revivencia (*Nacherleben*) de Dilthey o la de la reactualización (*re-enactment*) propuesta por Collingwood. Véase CARDOSO JR., Helio Rebello. The analytical metaphysics of time and the recent Theory of History: overtones of the debate about resentment. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 14, n. 35, Ouro Preto, jan.-abr. 2021, p. 154. Disponible en <<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1739>>. Consultado el 29 abr. 2021.

³ CARDOSO JR., Helio Rebello, *op. cit.*, p. 154. Para el análisis del presentismo como un régimen del tiempo, la fuente ineludible es HARTOG, François. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

⁴ FEBVRE, Lucien *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 53.

⁵ BLOCH, Marc. *Apología para la historia o el oficio del historiador*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 163.

⁶ MUSSY, Luis de y VALDERRAMA, Miguel. Anacronismo. In: *Historiografía posmoderna: Conceptos, figuras, manifiestos*. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 2010, p. 58.

⁷ Para la defensa del anacronismo, véase LORAU, Nicole. Eloge de l’anachronisme en histoire. *Le Genre Humain*, 1, n. 27, París, 1993. Disponible en <<https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-1993-1-page-23.htm>>. Consultado el 13 abr. 2021. El análisis clásico de la influencia de puntos de vista anacrónicos sobre

culta nuestra comprensión del pasado ya que puede producir descripciones falaces que no se correspondan con los hechos que se buscan estudiar. Obviamente, no había pistolas *browning* en la época de César y afirmar su incidencia en su muerte es una falsedad que no debe ser tolerada. El ejemplo de Aristóteles nos ilustra acerca de las condiciones histórico-sociales de su teoría ética al mostrar la dependencia que mantenía con el sentido común de la época, que aceptaba (o al menos toleraba) la esclavitud. Pero nada nos prohíbe revisar su obra a través del prisma de los desarrollos morales posteriores y señalar críticamente su justificación de la esclavitud, que hoy nos parece inaceptable.

La tesis de entender el pasado en sus propios términos posee una fuerte impronta historicista y remite a la idea de que el historiador debe, de alguna manera, ser capaz de concebir y comprender el pasado según lo harían sus propios contemporáneos. Subyace a esta tesis un supuesto acerca de la existencia sostenida del pasado, al cual de alguna manera sería posible “volver”, olvidando el carácter constitutivo que posee la tarea de la historiadora o el historiador cuando estudia e interpreta los rastros que el pasado ha dejado tras de sí. Si bien deben evitarse los riesgos de lo que LaCapra denominaba “constructivismo radical”, es necesario recordar que las descripciones históricas son siempre resultado de una actividad inferencial, cuyas conclusiones deben ser sometidas al escrutinio intersubjetivo de quienes forman parte de la comunidad académica historiadora: “[l]a historiografía debe verse como una afirmación sobre el pasado [...]. El tipo de justificación cognitiva en historiografía es, por tanto, el de la afirmación justificada. Esta opinión está de acuerdo con ver a la historiografía como una forma de práctica racional que opera en el dominio de la racionalidad”.⁸

Es claro que, en cuanto comprensión que siempre actúa de manera retrospectiva, la historiografía involucra un riesgo cierto de contaminación de los conocimientos que tiene a la mano la historiadora o historiador: “[l]os documentos tienden a imponer su nomenclatura; el historiador que los escucha, escribe bajo el dictado de una época cada vez diferente. Pero por otra parte, naturalmente piensa en términos de las categorías de su propio tiempo; por consiguiente, con las palabras que le son propias”.⁹ Danto señalaba que una noción tan utilizada en los libros de historia como “anticipar” era el resultado de la vinculación creativa entre dos acontecimientos del pasado que no surge de una simple lectura de los datos empíricos. Esas relaciones se expresan en las denominadas “oraciones narrativas”. La frase “Aristarco anticipó a Copérnico” propone una descripción verdadera del pasado que sólo puede haber formulado una historiadora o historiador posteriormente a la existencia de

el pasado corresponde a HARTOG, François. *El espejo de Heródoto: ensayo sobre la representación del otro*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

⁸ KUUKKANEN, Jouni-Matti. *Postnarrativist philosophy of historiography*. New York: Palgrave MacMillan, 2015, p. 166 (todas las traducciones de los textos que no estén disponibles en español son nuestras). Véase también BELVEDRESI, Rosa. E. ¿Hay una objetividad específica para la historia? *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 13, n. 34, Ouro Preto, dez. 2020.

⁹ BLOCH, *op. cit.*, p. 153. Véase también GINZBURG, Carlo. Our word, and theirs: a reflection on the historian's craft, today. *Cromohs: Cyber Review of Modern Historiography*, v. 18, Firenze, 2013. Disponible en <<https://oajournals.fupress.net/index.php/cromohs/article/view/6892/6890>>. Consultado el 5 jun. 2021. Véase también, traducido para el portugués, *idem*, Nossas palavras e as deles: o ofício do historiador na atualidade. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 23, n. 42, Uberlândia, jan.-jun. 2021. Disponible en <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/61847>>. Consultado el 4 ago. 2021.

Copérnico y a la luz de la cual pueda “leer” los rastros históricos. En las oraciones narrativas como la citada, el uso del verbo “anticipó” para dar cuenta de lo que hizo Aristarco no pudo haber sido dicha en su época sino después.¹⁰ El argumento de Danto es que los contemporáneos no podrían dar una “descripción completa” de un hecho del pasado, y que tampoco es posible para nadie hacerla (a esa pretensión apuntó su crítica al “cronista ideal”), ya que el pasado está siempre abierto a re-descripciones según cuáles sean los acontecimientos posteriores con los que puedan establecerse relaciones justificadamente razonables. De ahí que: “no ser testigo del hecho no es tan malo si nuestros intereses son históricos”.¹¹

La condición de antecesor que se aplica a Aristarco es claramente anacrónica, ya que no puede proponerse al momento en el que Aristarco existió o desarrolló su teoría. La relación de anticipación sólo puede proponerse luego de que los dos elementos del pasado mentados en cada parte de una oración narrativa (sean actores, teorías, sucesos) hayan sucedido y expresa una relación anacrónica ya que describe los hechos del pasado en términos que no estaban disponibles al momento de su ocurrencia.

Lo que queremos proponer es que el anacronismo, como intrusión (deliberada y controlada) en la descripción histórica de elementos que no corresponden a la época en la que se ubica el fenómeno bajo estudio, posee un valor positivo. El anacronismo permite enriquecer nuestra comprensión histórica al aplicar al pasado teorías y conceptos que no pertenecen estrictamente a la época bajo análisis y así facilita el establecimiento de relaciones que no están disponibles al momento en el que sucede aquel hecho que estudiamos.

Defensa (pequeña) del anacronismo

Decíamos antes que, como defecto, el anacronismo se asocia a un error historiográfico, al confundir fechas y juntar actores o circunstancias que no participan del mismo arco temporal. Quien lo cometa sufrirá la crítica de las otras historiadoras o historiadores que señalarán que la interpretación propuesta violenta el principio básico de la realidad histórica: la sucesión cronológica. Pero, si seguimos el análisis de Didi-Huberman, el anacronismo no sería sólo un defecto, un “veneno”, puesto que implica al mismo tiempo una paradoja: “se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente. Se reconoce así que hacer la historia es hacer – al menos – un anacronismo”.¹² El anacronismo expresa “modos de conexión en la historia” que vinculan “acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo”.¹³ Si esto es así, lo que el anacronismo introduce es más que una alteración temporal, es “una esquirola de sentido que ilumina un momento históri-

¹⁰ Cf. DANTO, Arthur. *Analytical philosophy of history. In: Narration and knowledge*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 156.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 152 e 153.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 55.

¹³ MUSSY, Luis de y VALDERRAMA, Miguel, *op. cit.*, p. 58.

co determinado”.¹⁴ El anacronismo también puede producir “la ruptura con tiempo único y lineal, y [generar] modos pluralizadores de racionalidad. Este modo del discurso histórico implica el uso heurístico del anacronismo”.¹⁵

En este punto encontramos el aporte novedoso del anacronismo, pues nos brinda la posibilidad de apelar a marcos y categorías teóricas que no se corresponden con el momento en que los sucesos del pasado ocurrieron. Ello nos da la capacidad de interrelacionar elementos de un modo que puede alterar o invertir la sucesión cronológica. De esta manera se iluminan aspectos y dimensiones del pasado a los que no prestaríamos atención por considerar que no son “propios” de la época (por ejemplo, la consideración de los esclavos, para retomar el ejemplo de Aristóteles).

Al pasar el análisis del pasado (en verdad la interpretación de los registros variados que nos han quedado de él) a través del tamiz de las categorías que tenemos ahora disponibles (tales como las relaciones de género, la estructura de clases, las ideas científicas con las que contamos, etc.), logramos una descripción que es histórica en dos sentidos: porque nos presenta el pasado histórico y porque expresa el punto de vista (histórico) desde el cual damos cuenta del pasado. Reconocer la historicidad de nuestro punto de vista es, también, asumir su contingencia y por ello, la necesidad de su constante justificación racional frente a quienes puedan disputarla. Todo esfuerzo de comprensión histórica es necesariamente retrospectivo y, por lo tanto, no puede ser inmune a la intromisión de elementos que corresponden a épocas posteriores o a aquella desde la cual intentamos comprender el pasado.¹⁶

Dos análisis históricos pueden ayudarnos a clarificar nuestra posición. En el estudio que Koselleck le dedica a las variedades de la experiencia histórica, identifica un tipo de experiencia que, dice, sólo es accesible a través de la investigación histórica pues corresponde a fenómenos de larga duración cuyas significaciones se les escapan a los actores históricos. Si bien son fenómenos que impactan en las experiencias de los sujetos, sólo podríamos ser “conscientes [de ellas] gracias a la investigación histórica”. Se trata de aquellos procesos y cambios históricos diacrónicos – como “el surgimiento del sistema económico mundial” – que se inscriben “en secuencias que rebasan a una sola generación y escapa[n] a la experiencia inmediata”. Esa experiencia “histórica” en sentido estricto “no es en absoluto perceptible sin los métodos historiográficos”.¹⁷ Según Koselleck, sin ese conocimiento, que es posterior y que vincula los sucesos de una época con un panorama temporal más amplio – inaccesible a los actores históricos –, no podríamos dar cuenta de los cambios en sus percepciones y experiencias. La historiografía propone así una interpretación anacrónica, reveladora de la compleja conformación de la realidad en la que esos actores históricos han debido actuar. Hemos logrado producir un des-

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 59.

¹⁵ DOSSE, François. De l’usage raisonné de l’anachronisme. *Espaces Temps*, n. 87-88, Lyon, 2005, p. 13. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2005_num_87_1_4372>. Consultado el 19 mayo 2021.

¹⁶ Véase MITROVIĆ, Branko. Attribution of concepts and problems with anachronism. *History and Theory*, n. 50, Middletown, oct. 2011, p. 310 e 311.

¹⁷ KOSELLECK, Reinhart. Cambio de experiencia y cambio de método. Un apunte histórico-metodológico. In: *Los estratos del tiempo*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 52-55.



cripción del pasado que apela a conceptos y categorías de la ciencia histórica pero que son extraños para los actores y la época que procuramos estudiar.

El otro ejemplo que puede sernos de utilidad lo podemos encontrar en los análisis que la historiadora feminista Joan W. Scott realiza sobre el modo en que el feminismo construye la identidad femenina. Según Scott, el feminismo provee una línea identitaria que responde más a una fantasía que a la pura constatación de detalles históricos. Crítica de la noción de identidad, Scott afirma que ella no preexiste a los usos que los actores históricos (en este caso, las feministas) hacen de ella sino que resulta de una construcción retroactiva al servicio de los intereses políticos que movilizan a esos actores. Pensar la identidad femenina como una fantasía (con sus ecos que la replican de manera incompleta o deforme en distintas épocas) le permite a Scott mostrar “cómo algunos movimientos políticos usan la historia para solidificar la identidad y por lo tanto construyen distritos que cruzan los límites de la diferencia que separa a las mujeres físicas una de la otra, dentro de las culturas, entre las culturas, y a través del tiempo”.¹⁸ La historiografía feminista, a su vez atada al movimiento feminista al que provee de una tradición, adopta esas continuidades porque proporcionan “una base común”.¹⁹ De modo que, tanto el esfuerzo historiográfico por hacer historia de las mujeres, como el feminismo en cuanto movimiento político, apelan a una construcción de continuidades que podríamos considerar, a los fines de nuestro argumento, anacrónicas, en cuanto son construidas con posterioridad a los hechos y a las personas que son objeto de estudio. Esa construcción, expresada en las figuras de la oradora o la madre, es en cierta medida extraña a aquellas mujeres a quienes se aplica, pues resulta de la eficacia de la fantasía de quienes la necesitan para darse un sentido histórico.

En lo que sigue, vamos a argumentar a favor de la utilidad del anacronismo para la comprensión histórica. Nuestros análisis van a exceder el plano del interés puramente historiográfico, pues nos proponemos elucidar los usos del anacronismo en la reparación de las injusticias del pasado. Para ello vamos a analizar con detenimiento dos casos en los que consideramos que el anacronismo es una condición necesaria para la comprensión del pasado y para la reparación de la injusticia.

Dos apuestas anacrónicas

a) Una visita al museo histórico.

Los museos históricos representan un ejemplo vivo y manifiesto del anacronismo. Las piezas se exhiben distribuidas en cubículos transparentes, dispuestas en un orden y bajo un sistema de luces que difícilmente sean aquellos correspondientes al momento de su existencia original. A ello se suma la disposición de carteles explicativos que incluyen descripciones de los objetos que las y los visitantes pueden ver, su posible datación histórica y a veces un mapa que indica el sitio de su posible procedencia. Pueden recorrerse distintas épocas y geografías con sólo caminar unos metros y pasar a la próxima sala o,

¹⁸ SCOTT, Joan Wallach. *The fantasy of feminist history*. Durham & London: Duke University Press, 2011, p. 66.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 57.

a veces, al próximo exhibidor transparente ubicado en la misma sala, a escasos pasos de distancia. Una vez que entramos al museo, nos deshacemos de nuestros bolsos y mochilas e ingresamos a un espacio que se presenta como “del pasado”, traído hasta nosotros para que podamos explorarlo en un viaje fantástico, al final del cual recuperamos nuestras pertenencias y volvemos a la calle, a nuestro mundo actual. El pasado que exhibe el museo nos presenta el mundo de otros (a quienes podemos, o no, aceptarlos como nuestros antecesores). Y hemos llegado a él a través de la puerta del museo que forma parte de nuestro presente. El anacronismo producido por la visita es reforzado por los relatos explicativos que se agregan a las muestras, propuestos como un marco general que guía a las y los visitantes y, más importante, aportan significado a los objetos que se exhiben. Desde restos de piedras con los rudimentos de la escritura, hasta bustos y urnas funerarias nos son presentados como ilustraciones didácticas de un tiempo pasado del cual provienen y en el cual son ubicados según las interpretaciones actualmente aceptadas acerca de sus sentidos, usos y valor. Pero no es este el aspecto anacrónico de los museos históricos que queremos rescatar y que es, evidentemente, inevitable.

Muchas de las piezas que conforman los acervos de museos históricos han sido obtenidas bajo condiciones de opresión política o, directamente, por la fuerza. Esos objetos, separados de su entorno original, son exhibidos ahora en museos enormes de grandes capitales del mundo. En los últimos años se han producido muchos reclamos de restitución de esas piezas para que vuelvan a sus poseedores originarios.²⁰ No es nuestro interés entrar en el complejo tema de las restituciones, que tiene aristas que exceden el alcance de este trabajo. Sin embargo, queremos llamar la atención al modo en que los museos responden a esos reclamos.

Vamos a tomar como ejemplo el caso del Museo de Ciencias Naturales dependiente de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). El museo poseía y exhibía objetos e incluso restos mortales pertenecientes a diversas etnias de pobladores originarios de Argentina (y de otras regiones de América y del mundo). Esas piezas tuvieron como destino el museo luego de ser, en muchos casos, saqueadas de los lugares donde se encontraban. Desde hace años, producto de los reclamos realizados por los descendientes de esas etnias, el museo ha restituido piezas y restos humanos, conservando algunas aún en su poder que ya no exhibe. Una primera restitución tuvo lugar en 1994. Se trató de los restos del cacique Modesto Inacayal reclamados por el Consejo Indígena Mapuche con sede en la provincia argentina de Chubut, que demandaba el derecho de poder darle sepultura según sus creencias. Según puede leerse en su página *web*, a partir del año 2006 el museo generó los protocolos necesarios para atender de manera organizada las demandas de las distintas comunidades que reclamaran la devolución de los restos de sus antecesores y de diversos objetos. Las restituciones que se produjeron tuvieron como marco

²⁰ Un ejemplo reciente de la tramitación de un reclamo de devolución se dio en abril de 2021 cuando Alemania acordó la devolución de los denominados “Bronces de Benín” a las autoridades nigerianas. La restitución tendrá lugar a partir del año 2022 e incluye un conjunto de bustos y esculturas fabricados entre los siglos XVI y XVIII que fueron saqueados por los británicos a finales del siglo XIX y luego adquiridos por los alemanes.

legal la ley 25.517 sancionada en el año 2001 y la Constitución Nacional Argentina según su modificación del año 1994 (artículo 75, inciso 15).²¹

La restitución puede pensarse ella misma como una acción anacrónica. Un primer anacronismo se hace evidente en los registros fotográficos de las restituciones. En ellas puede verse lo que parece ser la mezcla de distintos momentos temporales, manifestados por las variadas indumentarias de los presentes, sus actitudes corporales frente a los restos y los diversos objetos que aparecen en los espacios administrativos del museo (piezas ceremoniales, urnas, la bandera *wiphala*).²²

Podríamos ir más lejos y caracterizar a la restitución como el ejercicio de una justicia demorada. La restitución no permite una “vuelta” al pasado tal como éste era originalmente, sino que produce una intervención desde el presente que busca restañar una herida causada con anterioridad. Ese gesto anacrónico exhibe, también, aristas del presente que permanecían ocultas. Por ejemplo, se hace manifiesta la existencia de los continuadores de esas etnias originarias, cuyas vidas transcurren fuera de los museos y de los ámbitos universitarios, en espacios geográficos muchas veces marginados de la vida social y cuya identidad cultural ha sido históricamente negada.²³ La acción anacrónica involucrada en lo que caracterizamos como justicia demorada, supone tanto un esfuerzo por reparar un daño (ya realizado y como tal imposible de ser deshecho), como hacer evidente el carácter histórico, y por tanto contingente, de la sociedad presente que ha marginalizado esas identidades culturales a las que ahora reconoce. A su vez, tiene un impacto en el conocimiento histórico pues ha obligado a reformular los objetivos del museo en el marco de la función que cumple tanto en la investigación antropológica como en la formación de estudiantes. En su página *web* puede leerse:

*El reclamo de restos humanos por parte de algunas comunidades aborígenes de la Argentina ha dado lugar a modificaciones en las condiciones de conservación y gestión de dichos restos, de acuerdo con la legislación vigente, consideraciones éticas y la política de la institución. Además de restituir los individuos reclamados a sus descendientes, el MLP ha procedido al retiro de los restos humanos correspondientes a los pueblos originarios de la Argentina, de las salas de exhibición.*²⁴

b) Los usos del concepto de genocidio

²¹ La restitución de Inacayal y las que le siguieron son descritas por AMETRANO, Silvia. Los procesos de restitución en el Museo de La Plata. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, v. 17, n. 2, La Plata-Buenos Aires, jul.-dic. 2015. La política asumida por el museo puede leerse en su página *web*: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones_presentacion-21>.

²² Resulta inevitable pensar aquí en la figura de la “simultaneidad de lo anacrónico” de Koselleck.

²³ La Constitución Nacional previa a la reforma de 1994 incluía en un inciso de su artículo 67 la afirmación de que era función del Senado de la Nación “[p]roveer a la seguridad de las fronteras; conservar el trato pacífico con los indios, y promover la conversión de ellos al catolicismo”.

²⁴ Este párrafo está disponible en <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones_presentacion-21>. En este *link* también pueden verse algunas de las imágenes a las que nos referimos antes. En relación con el caso de Alemania mencionado antes, la ministra de Cultura alemana, Monika Grütters, justificaba la restitución de los bronceos en estos términos: “[d]e esta manera queremos contribuir al entendimiento y la reconciliación con los descendientes de las personas que vieron expoliados sus tesoros culturales durante la época colonial”. Véase la noticia en <<https://www.dw.com/es/alemania-devolver%C3%A1-a-nigeria-sus-bronceos-de-ben%C3%ADn-a-partir-del-a%C3%B1o-que-viene/a-57387258>>.

El concepto de genocidio fue formulado por Lemkin en 1944 y se utilizó para describir la matanza sistemática perpetrada por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, cuyas víctimas fueron mayoritariamente judías, junto con otras víctimas provenientes de distintos grupos étnicos o sociales (como los romaníes, los enfermos mentales, los homosexuales, entre otros).²⁵ Arendt prefirió, en cambio, el uso del término “matanzas administrativas”, para dar cuenta de la maquinaria burocrática que se puso en marcha con la finalidad de exterminar y luego hacer desaparecer los restos de millones de personas. Mucho se ha debatido acerca de los usos del término “genocidio” en las explicaciones historiográficas; la misma Arendt dice: “[e]l concepto de genocidio, acuñado con el explícito propósito de tipificar un delito anteriormente desconocido, aun cuando es aplicable al caso de Eichmann, no es suficiente para abarcarlo en su totalidad, debido a la simple razón de que el asesinato masivo de pueblos enteros no carece de precedentes”.²⁶ Se abrió así la discusión acerca del carácter único del exterminio nazi en la historia. La denominada “*uniqueness*” del holocausto fue el eje del debate de fines de los años ochenta e inicios de los años noventa, que se centró en las dificultades que suscitaba la representación de un acontecimiento que se había convertido en el símbolo global del horror.²⁷ No es ésa la discusión que nos interesa atender en el contexto de este trabajo, queremos prestar atención a la trasposición del uso del término “genocidio” a otros casos históricos. Nos referimos en particular a las situaciones que involucraron matanzas masivas de grupos sociales antes de la formulación del término, en condiciones completamente diferentes y con la incidencia de actores e instituciones que funcionaron de manera distinta a aquellos que lo hicieron bajo el régimen nazi.

En la discusión sobre el uso de la categoría de “genocidio” se ha insistido en que la ocurrencia previa del asesinato masivo de armenios a comienzos del siglo XX también puede ser caracterizada como tal, según la formulación aceptada en 1948 por la Convención de las Naciones Unidas que tipifica ese delito. Sin duda, pueden encontrarse similitudes entre ambos acontecimientos, así como con otros que sucedieron en la segunda mitad del siglo XX. Pero lo más interesante es la aplicación de la categoría de “genocidio” a otras épocas históricas anteriores, épocas cuya caracterización dista mucho de la situación política de Alemania o del Imperio Otomano en el siglo XX. Para ello, se amplían incluso las connotaciones del término hasta incluir el denominado “genocidio cultural”, que permitiría describir las políticas de supuesta asimilación de los individuos provenientes de pueblos originarios a las instituciones y prácticas de las sociedades de ascendencia europea. En ambos casos, el concepto de “genocidio” resulta reformulado para su aplicación a contextos y épocas para los que no estuvo, inicialmente, pensado. En su formulación de 1948, el genocidio era definido como un crimen producido contra un grupo con el fin de lograr su destrucción física parcial o total. El genocidio

²⁵ Véase LEMKIN, Raphael. *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

²⁶ ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen, 1999, p. 419.

²⁷ Cf. FRIEDLANDER, Saul. *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008, y FEIERSTEIN, Daniel. *Unicidad, comparabilidad y narración: apuntes sobre método, teoría y política a propósito del genocidio nazi*. In: *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.



cultural involucra, también, la destrucción deliberada de los valores e instituciones que definen a un grupo particular, con ello se anula la posibilidad de que los sobrevivientes puedan apelar a esos acervos para identificarse: “[a] pesar de su estatus legal ambiguo, el genocidio cultural se está adoptando cada vez más como una forma de conceptualizar la experiencia indígena y como herramienta para la defensa de los derechos humanos”.²⁸

Para mencionar nuevamente un caso de Argentina, la historiografía reciente ha comenzado a caracterizar como genocidio las prácticas de asesinato y sometimiento que fueron ejecutadas por el estado nacional para afianzar su presencia territorial en la zona sur del país hacia el final del siglo XIX (durante la denominada “Campana del Desierto”). La consecuencia de las acciones llevadas adelante por el ejército nacional fue la casi total extinción de las etnias que ocupaban el territorio patagónico. Las prácticas violentas sobre la población indígena incluyeron “la eliminación física, la reclusión en campos de concentración, la deportación, la esclavitud, el borramiento de la identidad de los niños y la destrucción cultural”. Esos elementos habrían de constituir: “mecanismos que se suman a la conceptualización de este proceso político como genocidio”.²⁹

Como en el ejemplo que mencionábamos antes, el uso de la categoría expresa también un ejemplo de anacronismo, en la medida en que se aplica a una época y a unos actores históricos muy distintos de aquellos para los cuales fue formulada. Se trata de una época y unos actores que no habrían sido cubiertos por la definición de genocidio antes de que la categoría estuviese disponible y, más aún, hasta que se pudo complejizar su uso diversificando su alcance. Caracterizar como genocidio lo realizado por el ejército nacional cuestiona otra vez la dirección del tiempo. Por un lado, porque obliga a revisar los casos prototípicos en los que se usó esa figura para identificar cuáles son las condiciones que garantizan su aplicación adecuada. Pero también porque, como en el ejemplo anterior, el uso de esta categoría nos permite repensar el presente, descubriendo las circunstancias contingentes de su emergencia. Identificar como genocidio las acciones militares que formaron parte de la denominada “Campana del Desierto” constituye también un acto de justicia demorada, pues señala que el supuesto “desierto” estaba habitado y que quienes hoy no están allí fueron exterminados.

Anacronismo: una evaluación de sus usos

En el análisis que hemos llevado a cabo, podemos distinguir dos aspectos del anacronismo que pueden indicar un uso valioso del mismo. En primer

²⁸ La definición de genocidio según la Convención de las Naciones Unidas se establece en el apartado II de dicho documento: <[https://undocs.org/pdf?symbol=es/A/RES/260\(III\)](https://undocs.org/pdf?symbol=es/A/RES/260(III))>. La definición de genocidio cultural que citamos corresponde a KINGSTON, Lindsey. The destruction of identity: cultural genocide and indigenous peoples. *Journal of Human Rights*, v. 14, n. 1, Mansfield, ene. 2015, p. 67.

²⁹ DELRIO, Walter, LENTON, Diana MUSANTE, Marcelo y NAGY, Mariano. Discussing indigenous genocide in Argentina: past, present, and consequences of Argentinean State policies toward native peoples. *Genocide studies and prevention: An International Journal*, v. 5, iss. 2, Tampa, 2010, p. 139. Disponible en <<https://scholarcommons.usf.edu/gsp/vol5/iss2/3/>>. Consultado el 7 abr. 2021. Véase también PÉREZ, Pilar. *Archivos del silencio: Estado, indígenas y violencia en Patagonia central, 1878-1941*. Buenos Aires: Prometeo, 2016, p. 33-107.

lugar, podríamos decir que la apelación al anacronismo responde a un interés historiográfico pues facilita la comparación entre acontecimientos históricos al permitir tomar de manera más laxa la constrictión que impone la cronología. La comparación permite el diseño de estrategias explicativas que dan cuenta de cómo operan factores de diverso tipo y eficacia causal según como se combinan en aquellos contextos en los que pueden identificarse.

En segundo lugar, el anacronismo también puede atender a un interés *práctico*. En los ejemplos que analizamos, las políticas institucionales de restitución de los museos y la aplicación de la categoría de genocidio, expresan una forma de hacer justicia. Las primeras porque buscan reparar un daño y la segunda, porque que identifica un crimen que estaba silenciado. De nuevo, entonces, el anacronismo puede servirnos como el ejercicio de una forma de justicia que se funda en la alteración de la sucesión temporal y, así, revisa el pasado para poder ejercer alguna reparación desde el presente. Podríamos decir que en el anacronismo se da una re-escritura de la historia que corrige silencios y omisiones, deliberadas o intencionales. En el anacronismo se anuncia, diría Benjamin, la “imagen dialéctica” del pasado que “corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella”.³⁰ Como señala Naishtat: “[s]e trata de la pervivencia del pasado mismo en su anacronismo esencial como potencia de irrupción en el presente”. De allí entonces, la potencia del anacronismo para alterar la linealidad temporal, la simple sucesión cronológica, “el anacronismo deviene un rasgo ontológico que hace posible la historiografía misma”.³¹

Como hemos señalado, la emergencia del anacronismo en nuestro trato con el pasado resulta inevitable, ya que el pasado es una articulación particular de la información a la que accedemos, la que es tamizada con los dispositivos interpretativos que hemos desarrollado. Estos dispositivos interpretativos provienen del amplio conjunto de teorías que se han desarrollado a lo largo de la historia de la disciplina histórica y no surgen, por así decirlo, del propio pasado ni de los datos que de él tengamos.

Nos parece importante señalar que el anacronismo, aun cuando inevitable, requiere una constante vigilancia epistemológica para evitar simples traslaciones o yuxtaposiciones de marcos conceptuales que operan sin que seamos conscientes de ellos. Como nos advierte Didi-Huberman, el anacronismo “modifica completamente el aspecto de las cosas según el valor de uso que se le quiera acordar. Puede aparecer una nueva objetividad histórica, pero puede hacernos caer en un delirio de interpretaciones subjetivas”.³² Es impo-

³⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre el concepto de historia. In: REYES MATE, Manuel. *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin*. Madrid: Trotta, 2009, p. 107 (tesis V). Como agrega Reyes Mate en el análisis de esta tesis, el historiador para Benjamin “sabe que el pasado no está ahí, sino que ese pasado que él trata de conocer porque es un desconocido sólo está ahí un instante [...] Se trata de salvar ese pasado [...] porque gracias a esa presencia el presente puede saltar sobre su propia sombra, es decir, puede liberarse de la cadena causal que lo trajo al mundo”. *Idem, ibidem*, p. 108 e 109.

³¹ NAISHTAT, Francisco. Anacronismo y actualización: reflexiones sobre discontinuidad, época y pervivencia (*Nachleben*) en los conceptos contemporáneos del tiempo histórico. In: BRAUER, Daniel, ACHA Omar, RATTO, Adrián y MARTÍN, Facundo (compiladores). *Actas del IV Congreso Internacional de Filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Teseo, s./a. Disponible en <<https://www.teseopress.com/actasivcongreso-intfilohistoria/chapter/anacronismo-y-actualizacion-reflexiones-sobre-discontinuidad-epoca-y-pervivencia-nachleben-en-los-conceptos-contemporaneos-del-tiempo-historico/>>. Consultado el 7 abr. 2021.

³² DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 57.

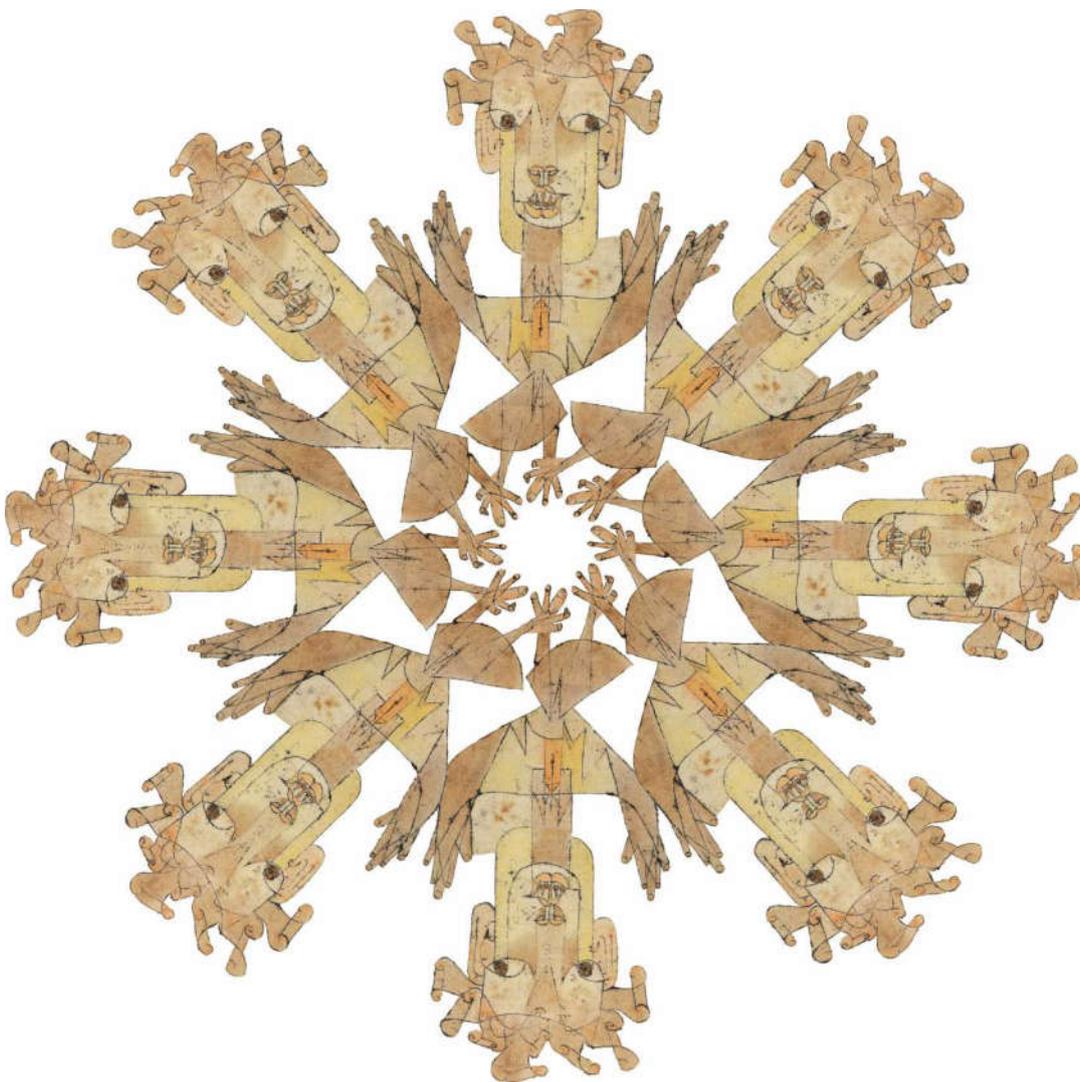
sible que nos desprendamos de nuestra condición actual, con lo que ella involucra en términos de perspectivas conceptuales y marcos experienciales que forman parte de nuestro “utillaje mental” (la expresión es de Febvre) para comprender el mundo que nos rodea. No hemos hecho aquí una defensa del anacronismo ejercido de manera inconsciente ni de la aplicación imprudente de comparaciones ligeras que traducen el pasado sin más a nuestro presente.

Proponemos un uso del anacronismo que problematice nuestra relación con el pasado. En los ejemplos que analizamos, pueden identificarse hilos que cruzan la distancia temporal y tejen continuidades. Pero esas continuidades no son lineales ni evidentes. Son construidas para salvar la distancia temporal y para hacer posible alguna intervención reparadora. El anacronismo tal como lo hemos defendido en este trabajo hace posible reconocer el carácter contingente del pasado y, así, del presente desde el cual nos hemos impuesto la tarea de estudiarlo.

Artigo recebido em 4 de setembro de 2021. Aprovado em 17 de outubro de 2021.

El Ángel de la prehistoria:

anacronismo, discontinuidad y huella en la *facies* inconsciente de la historia



Angelus Novus. Paul Klee, 1920, fotografia (detalhe).

Francisco Naishtat

Doutor em Filosofia pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Professor da Facultad de Ciencias Sociales da UBA. Pesquisador do Conicet. Autor, entre outros livros, de *L'action et le langage*. Paris: L'Harmattan, 2010. fnaishtat@gmail.com

El Ángel de la prehistoria: anacronismo, discontinuidad y huella en la *facies* inconsciente de la historia

The Angel of prehistory: anachronism, discontinuity and trace in the unconscious facies of history

Francisco Naishtat

RESUMEN

Según la primera generación de la *École des Annales*, el anacronismo es “el más imperdonable de todos los pecados”. Sin embargo, Benjamin acentuó no sólo cierta inevitabilidad del anacronismo, sino inclusive su potencialidad. Su noción de huella (*Spur*) destaca aquello que persiste a través de diferentes épocas, comprendido a partir de una idea de pervivencia (*Nachleben*), que da lugar a la figura arqueológica de un pasado que interrumpe la relación del presente consigo mismo. El trabajo de Didi-Huberman, dando cauce a las intuiciones señaladas por Benjamin, hace de la potencia del anacronismo el punto de partida para la conceptualización de una metodología en el ámbito de la historia. La inactuality del pasado reviste carácter de incumplido, prehistórico, arqueológico, discontinuo e inconsciente, cuya distancia no es menos portadora de una exigencia de traducibilidad (*Ubersetzbarkeit*).

PALABRAS CLAVE: arqueología; represión; pervivencia.

ABSTRACT

According to the first generation of the *École des Annales*, anachronism is “the most unforgivable of all sins”. Benjamin, however, emphasized not only a certain inevitability of anachronism, but even its potentiality. His notion of the trace (*Spur*) emphasizes that which persists through different epochs, understood from an idea of survival (*Nachleben*), which gives rise to the archaeological figure of a past that interrupts the relation of the present to itself. Didi-Huberman’s work, by giving channel to the intuitions pointed out by Benjamin, makes the power of anachronism the starting point for the conceptualization of a methodology in the field of history. The inactuality of the past is unfulfilled, prehistoric, archaeological, discontinuous and unconscious, whose distance is no less porteur of a demand for translatability (*Ubersetzbarkeit*).

KEYWORDS: archeology; repression; after life.



Si las reflexiones sobre el concepto de tiempo histórico en el siglo XX llevan la marca de un énfasis en la discontinuidad, en reacción contra el historicismo de cuño evolucionista del siglo anterior (Heidegger, Benjamin, Koselleck, Foucault, Hartog), donde la idea de época histórica, *Zeitgeist*, episteme, régimen de historicidad es portadora de una comprensión del tiempo como recortado por figuras discontinuas, condicionantes y totalizantes respecto de los esquemas de percepción y de la autocomprensión de los sujetos históricos, también puede observarse, incluso desde las primeras décadas del

siglo XX (Warburg, Benjamin), pero con mayor fuerza y visibilidad desde inicios del siglo XXI (Didi-Huberman), un énfasis en la idea de un “anacronismo productivo”, en tensión contra la idea de época histórica, y marcado por aquellos restos y pervivencias (*Nachleben*) que atraviesan las diferentes épocas, transgrediendo los contornos del *Zeitgeist* y generando una historia espectral, susceptible de interrumpir las épocas y de alterar sus pliegues de sentido. La idea de anacronismo se declina así según los siguientes ejes: a) contra los prejuicios positivistas y estructuralistas en contra de todo anacronismo; b) en relación con las ideas benjaminianas de actualización (*Aktualisierung*), huella (*Spuren*), umbral (*Schwelle*) y pervivencia (*Nachleben*); c) en relación con la noción de E. Bloch y de R. Koselleck de la simultaneidad de lo no simultáneo (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*) y con los trabajos de Didi-Huberman en torno de la idea warburgiana de pervivencia (*Nachleben*). Aquí insertamos la temática del anacronismo en relación con una prehistoria o protohistoria comprendidas como *facies* inconsciente de la historia, en el sentido de una capa invisibilizada en el presente por la tradición consagrada y por la ideología iluminista del progreso. Desde este punto de vista, según una sensibilidad prehistórica que echa raíces en la reivindicación del anacronismo, “no vamos al pasado, sino que el pasado viene a nosotros”, al igual que viene a nosotros un contenido onírico reprimido en nuestra personalidad consciente.

Inscripción post-hermenéutica del anacronismo

Hay un relato de Kafka, denominado “Un mensaje imperial”, que Walter Benjamin escoge en sus emisiones radiales sobre el escritor checo, y que encabeza su ensayo de 1931 sobre Kafka titulado “Franz Kafka: la construcción de la Muralla China”.¹

Aquí, el protagonista principal es un mensajero que, en el momento de la agonía del emperador, es convocado por este último a su lecho de muerte. Rodeando al emperador están los notables de la corte que le abren paso, y el emperador dice al oído del mensajero una palabras que nadie puede oír, encomendándole a este último que transmita a un cierto destinatario, que lo espera en los confines del imperio, esas mismas palabras. Y al decirlo, el emperador, luego de hacerse repetir el mensaje al oído y de asentir, muere, ante la vista de una multitud congregada en los jardines del palacio imperial. Tan sólo para salir de la capital del imperio el mensajero debe atravesar innúmeros palacios y la dificultad se va multiplicando a medida que el mensajero intenta abrirse paso, de modo que rápidamente llega a la conclusión de que jamás podrá, en el lapso de su breve vida, hacer llegar el mensaje a su destinatario. Finalmente el autor sorprende con un final en el que el destinatario, en el otro

¹ Conferencia radiofónica de Walter Benjamin en la Radio de Frankfurt del 3 de julio de 1931 en la que el pensador alemán leyó, en el marco de un programa llamado “La hora de los libros” (que ocupaba el espacio horario de 18h05 a 18h30) este texto de Kafka llamado “Un mensaje imperial”, que pertenece a la serie de relatos del autor checo encabezada por el cuento “Un médico de campo”. Véase KAFKA, Franz. El mensaje imperial. In: *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada, 2003. El estudio de Benjamin fue publicado por primera vez en 1969 en BENJAMIN, Walter. *Über literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969; y luego editado en la obra completa en *Gesammelte Schriften*. II. 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1991; finalmente ha sido traducido y editado recientemente en español en BENJAMIN, Walter. *Sobre Kafka: Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

extremo del imperio chino, sueña sin embargo, desde su ventana, al mensajero del emperador con la caída de la tarde: “*Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt*”.²

Un final que quizá quiso sugerir una vinculación (*Verschränkung*) inconsciente entre un destinatario y un mensajero, una “simultaneidad de lo no simultáneo”, para dos sujetos que, sin embargo, están separados espacialmente, de forma análoga a como, en los episodios de la pervivencia y del anacronismo que analizaremos más abajo, dos formas discontinuas se yuxtaponen en el tiempo. En cualquier caso, se da a pensar aquí, en relación con este relato, el problema – hoy llamado “post-hermenéutico” – ignorado por la tradición hermenéutica, y que es no tanto el problema de la interpretación, cuanto el de la transmisión material. Como señala Friedrich Kittler³, padre de la llamada post-hermenéutica, el dios Hermes primordialmente era mensajero y no intérprete. Para decirlo latamente, el mensajero tiene una función que precede y que es condición de posibilidad de la interpretación misma de un mensaje, y es su transmisión. El problema del quiebre de la transmisión está sugerido asimismo en otro relato del mismo Kafka, bastante más breve, titulado “El pueblo más cercano”, y que precede inmediatamente “Un mensaje imperial”: “Mi abuelo solía decir: – la vida es asombrosamente corta. Ahora, en el recuerdo, se me aparece tan de un solo golpe que apenas puedo comprender cómo, por ejemplo, un joven pueda decidirse a cabalgar hasta el pueblo más próximo sin temer que – posibles accidentes aparte – ya el tiempo mismo de la vida que transcurre normal, feliz, pueda no alcanzar ni por mucho para semejante cabalgata”.⁴

Benjamin se refiere a este último relato en los materiales preparatorios a su conocido texto de 1934 titulado “Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte”. Aunque Benjamin declaró en 1931 que se rehusaba a interpretar “Un mensaje imperial”, sin embargo, en este fragmento, que Schweppenhäuser añadió como “Montaje” en su edición de 1969 (Ms 237), Walter Benjamin acuñaba sugerentemente lo siguiente:

El pueblo más cercano [“Das nächste Dorf”]. Brecht: esta historia es la contraparte [ein Gegenstück] de la de Aquiles y la tortuga. Alguien cualquiera no llegará jamás [nicht gerechnet] al pueblo más cercano si va componiendo la cabalgata [Ritt] a partir de las más pequeñas partes, sin contar los contratiempos. Entonces la vida es demasiado corta [zu kurz] para esta cabalgata. Pero el error (der Fehler) está aquí en ese “alguien” [im “einer”]. Pues así como la cabalgata se descompone en partes, así también el jinete [so auch der Reitende]. Y así como la unidad de la vida [Einheit des Lebens] está perdida, también lo está su brevedad [seine Kürze]. Que sea tan breve como quiera, esto nada cambia, pues llegará al pueblo otro distinto [ein anderer] del que se marcha a caballo.⁵

² “Pero tú estás sentado a tu ventana, y te lo sueñas cuando cae la tarde”. KAFKA, Franz, *op. cit.*, p. 188.

³ Véase KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999. Asimismo, véase SALE, Stephen e SALISBURY, Laure. *Kittler Now*. Cambridge: Polity Press, 2015.

⁴ KAFKA, Franz, *op. cit.*, p. 187.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes, op. cit.*, p. 203, y BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften, op. cit.*, II.3, p. 1253.

Se trata de comprender la *Erfahrung* (experiencia en sentido enfático) no ya como un hecho o vivencia de conciencia (*Erlebnis*) sino como un anudamiento descentrado de experiencias intersubjetivas, pervivientes, heterogéneas entre sí, y sin embargo articuladas o diseminadas en un reticulado de interacciones en el tiempo, que no están tanto en relación a la vivencia de un mismo yo, cuanto en relación a la traducción de diferentes lenguajes, o a la pervivencia de diferentes estratos, de diferentes desechos, ruinas e imágenes del pasado, ciertamente cargados de tiempo. En relación al pensamiento de Benjamin, nuestra experiencia del pasado se ordena en los planos de la pervivencia (*Nachleben*), del salvataje (*Rettung*) y de la redención (*Erlösung*), privando al polo de la muerte del carácter que asume en Heidegger en cuanto unidad del *Dasein* y fuente primordial de su autenticidad. Pero para abordar este desplazamiento es necesario transitar del plano hermenéutico-fenomenológico de la intencionalidad de la conciencia al plano antropológico, etnográfico y arqueológico del anacronismo. Es acompañados por pensadores como Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, pero no menos por Ernst Bloch, Koselleck y Althusser, que puede elaborarse esta dimensión de lo perviviente en las figuras primero de lo anacrónico, lo survival, lo *nachleben* y después de la *Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen* (la no simultaneidad de lo simultáneo).

Traducir es umbral (Schwellen). De las ruinas, destiempos e imágenes

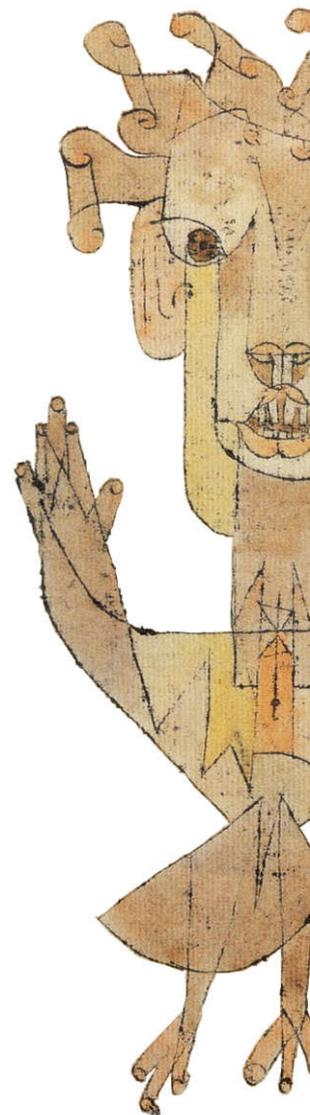
Georges Didi-Huberman, en *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*⁶, reflexionando sobre el etnólogo y antropólogo británico Edward Burnett Tylor (1832-1917), al que Didi Huberman consagra una sección del primer capítulo⁷, indica que Warburg tomó la expresión "survival" de Tylor, remitiendo a la capacidad para desterritorializar los campos del saber, introduciendo un uso arqueológico del anacronismo a través de un diferencial en los objetos mismos de la exploración antropológica y arqueológica. Didi-Huberman observa así que Tylor analiza las formas de las puntas de flechas talladas en México y descubre la supervivencia de dichas formas en las agujas y láminas fabricadas siglos después para la riña de gallos en torno a 1861, lo que marcaría "el juego vertiginoso del tiempo en la superficie presente de una cultura dada". Anacronismo y "survival" irrumpen así con Tylor en el discurso y en la práctica antropológica marcando un corte epistemológico con la aversión cientificista e historiográfica al anacronismo, subrayada por Didi-Huberman a propósito de *Annales*, cuando, según Didi-Huberman, el magistral Lucien Fèbvre definía al anacronismo "comme l'intrusion d'une époque dans une autre, illustrée par l'exemple surréaliste de César tué d'un coup de browning".⁸

Este vértigo se expresa primeramente en la sensación poderosa de que el presente está tejido de pasados múltiples. La complejidad horizontal de lo

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

⁷ *Idem, ibidem, op. cit.*, p. 51-71.

⁸ "Como la intrusión de una época en otra, ilustrado por el ejemplo surrealista de César asesinado por el disparo de una Browning". DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000, p. 29 (traducción nuestra).



que ve el antropólogo o el etnólogo concierne a su vez la complejidad vertical paradigmática del tiempo.

Progreso, decadencia, supervivencia, renacimiento, modificación (progress, degradation, survival, revival, modification) son a la vez formas según las cuales se ligan las partes de la red compleja de la civilización. Basta una mirada sobre los detalles vulgares [trivial details] de nuestra vida cotidiana para conducirnos a distinguir en qué medida nosotros no hacemos sino transmitir y modificar la herencia de los siglos anteriores. Aquel quien sabe que su propio tiempo es incapaz de darse cuenta de lo que él mira solamente cuando mira alrededor de su pieza.⁹

Didi-Huberman observa que aquí la supervivencia aparece bajo la forma de marcas, huellas, impresiones, *empreintes*. Decir que el presente es portador de la marca de múltiples pasados es decir sobre todo la indestructibilidad de una marca – del o de los tiempos – sobre las formas mismas de nuestra vida actual. Tylor hablará de este modo de la tenacidad de las supervivencias (*strength of these survivals*) por el cual “las viejas costumbres conservan sus raíces en el suelo alterado por una nueva cultura”. Warburg hablará aquí de la “tenacidad de formas antiguas en la larga duración de la historia del arte occidental”.¹⁰ La tenacidad de las supervivencias, su potencia, aparece de este modo en lo tenue de las cosas minúsculas, superfluas, irrisorias, anormales. Es en el síntoma recurrente y en el juego, en la patología de la lengua y en el inconsciente de las formas que yace la supervivencia como tal.

En este sentido, el trabajo de Didi-Huberman, dando cauce a las intuiciones señaladas por Benjamin, Warburg y Carl Einstein, hace de la inevitabilidad de la figura del anacronismo el punto de partida para la conceptualización de una metodología arqueológica efectiva en el ámbito de la historia. Radicalizado, el anacronismo se presenta de modo positivo, con un potencial productivo inherente, e incluso como la condición de posibilidad misma de la consideración histórica. La historia del arte puede y debe ser concebida de antemano como una disciplina anacrónica: más precisamente, como una arqueología del anacronismo.¹¹ Movimiento de radicalización, en primer lugar, porque así la figura del anacronismo nos enfrenta a la sospecha de que “los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe – casi – la concordancia entre los tiempos”.¹² Esta inevitabilidad, que parece constituir la fatalidad del anacronismo, da lugar a un segundo movimiento de radicalización: trastocado en necesidad del anacronismo para el ejercicio mismo del historiador, el límite se revela como fuente de “riqueza”¹³; la figura se torna así la condición misma del enraizamiento arqueológico. En segundo lugar, a partir de un concepto benjaminiano no genético de “origen”, luego enriquecido desde las ideas benjaminianas de “tomar la historia a contrapelo”, el anacronismo o actualización (*Aktualisierung*) pasa a ser una poten-

⁹ TYLOR, Edward Burnett. *Primitive culture* (1871), apud DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015, p. 62.

¹² *Idem, ibidem*, p. 38.

¹³ *Idem.*

cia inherente a los objetos históricos mismos, cristalizada en la imagen dialéctica. En este sentido, en efecto, la *Aktualisierung* supuso en Benjamin el rechazo de la determinación genética de la idea de origen, entendido como figura causal lineal (*Entstehung*), a la que Benjamin le contrapuso una idea de origen como fenómeno primordial (*Ur-Phänomen*) y actualidad esencial, es decir, como todavía siendo y permaneciendo (*Ursprung*)¹⁴, una figura que deviene en una fuerza que hace a la pervivencia (*Nachleben*) de un pasado a la vez latente y en instancia de actualización. Se trata de la pervivencia del pasado mismo en su anacronismo esencial como potencia de irrupción en el presente (*Aktualisierung*). Lejos de limitarse a ser la prohibición fundacional de la metodología historiográfica, el anacronismo deviene en un rasgo ontológico que hace posible la historiografía misma.

Mientras que la segunda mitad del siglo XX nos ha familiarizado con las gramáticas, las estructuras y los a priori históricos, desde Binswanger a Foucault y de Levi-Strauss a Kuhn, el redescubrimiento tardío de Benjamin, por su parte, nos lleva en cambio a pensar las huellas, la supervivencia, el *Nachleben*. El *Nachleben* y la huella invocan una experiencia que no es meramente una experiencia dentro de los límites, sino aquello que Benjamin denomina una “experiencia de umbral”. Las nociones de umbral – *Schwelle* – y de límite – *Grenzen* – son diferentes en Walter Benjamin. Permítasenos, en este sentido, reproducir un fragmento extraído del *Passagen-Werk*:

*Hay que distinguir con toda claridad [schärfstenszuunterscheiden] el umbral [Schwelle] del límite [Grenze]. El umbral es una zona [Zone]. Y ciertamente una zona de transición [Überganges]. El término “umbralar” [schwollen] implica cambio [Wandel], transición [Übergang], escape [Fliehen]. Y la etimología no ha de pasar por alto estos significados. Por otra parte, es necesario indagar el contexto directamente arquitectónico [sic] [tektonischen/ tectónico] que ha dado a esta palabra su significado. Nos hemos vuelto muy pobres en experiencias de umbral [wir sind sehr arm an Schwellen erfahrung engeworden]. Conciliar el sueño [Das “einschlafen”] es quizá la única que nos ha quedado. Pero al igual que el mundo figurativo de los sueños [Gestalten Welt des Traumes] sobrepasa el umbral, también lo hace el sube y baja [unterhaltung] del entretenimiento y del intercambio sexual del amor [Geschlechterwandel der Liebe]. La puerta monumental, que transforma a quien la cruza, se desarrolló a partir del ámbito de la experiencia del umbral [Erfahrungskreise der Schwelle]. El arco de triunfo romano convierte en triunfador al general que regresa.*¹⁵

El angel de la (pre)historia: historia natural y “(des)esperanza en el pasado”

Si lo “no-humano” (*Unmensch*)¹⁶ encuentra en la antropología histórica de Benjamin un lugar central como expresión de una dialéctica entre la histo-

¹⁴ BENJAMIN, Walter. El origen del Trauerspiel alemán. In: *Obras*: libro I, v. 1. Madrid: Abada, 2006, p. 243.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 850; y por el original alemán, BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, [M^o, 25], 1982, p. 1025.

¹⁶ Véase esta expresión de *Unmensch* – literalmente “no humano” – como título de la tercera y última sección del ensayo de Walter Benjamin sobre Karl Kraus. BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, II.1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, p. 354-367, y su traducción en *Obras*, II.1, Madrid: Abada, 2007, 363-376, con el término “monstruo”, que es, a nuestro criterio, traducción inapropiada, no porque desconozcamos a los monstruos en la extensión de la noción de lo no-humano, sino porque “lo monstruo” no caracteriza a la expresión benjaminiana *Unmensch* en toda su riqueza. Véase sobre este punto DI PEGO, Anabella. Hacia una política de

ria y la naturaleza orgánica e inorgánica, aquí nos focalizamos específicamente en el personaje conceptual del “Ángel de la historia” (*Engel der Geschichte*), inscripto en la célebre tesis 9 del ensayo de Benjamin sobre el concepto de historia (1940)¹⁷, como una figura no humana que encarna a la vez una mirada suprahistórica sobre el pasado humano y una mirada *proto* o pre-histórica sobre la historia natural. El ángel es no-humano y, sin embargo, por no-humano que fuera su figura, es llamado aquí literalmente “Ángel de la Historia”¹⁸, es decir, de todo lo humano en cuanto que es histórico. ¿Cómo interactúa aquí lo no-humano (*Ummensch*) con lo humano? El rasgo no humano se revela por un lado en el tipo de mirada de este personaje, que no es la mirada del actor histórico involucrado en su acción, ni tampoco la mirada del historiador involucrada en un pasado particular, sino la mirada que sobrevuela la totalidad del pasado como en una sola instantánea. En relación al agente histórico, si consideramos que existencialmente – como señala Heidegger en *Ser y tiempo* – el agente, es decir, el *Dasein* humano, está orientado por el futuro y por su proyecto (*Entwurf*), este Ángel de la historia no presta ninguna atención al futuro, sino que solamente lo padece en cuanto fuerza exterior e involuntaria que lo propulsa a pesar suyo como una tempestad, mientras mantiene toda su atención clavada en el pasado. Ciertamente el historiador también mira el pasado mientras el tiempo lo empuja al futuro, pero es siempre un pasado en particular, como bien señala Aristóteles en su *Poética*, al oponer el poeta, que mira lo universal, y el historiador, que mira siempre – podríamos aquí añadir idiográficamente – un pasado singular.

¿Es acaso la mirada de este Ángel de la historia semejante al Búho de Hegel que, en el prefacio a su filosofía del derecho, mira la época ya pasada en un solo cuadro? El ángel de Benjamin mira todo el pasado como en una instantánea. En este sentido, hay algo totalizante en su mirada, porque allí donde el actor y el historiador, es decir los humanos, “vemos cadenas de sucesos” (*Kette von Begebenheiten*), el Ángel de la Historia ve una única *catastrophe* (*einzigste Katastrophe*), que “es una montaña de ruinas que trepa hasta el cielo”. Se podría decir así que su mirada no-humana es suprahistórica por excelencia. Sin embargo la mirada suprahistórica del Búho hegeliano es una mirada de comprensión, de reconciliación con el pasado, por vía de conocimiento y saber, que vuelve a unir los hilos del tiempo en el reconocimiento de la razón y del absoluto en la historia. En cambio, la mirada del Ángel de la historia benjaminiano, es una mirada desesperada, traumatizada. Porque este Ángel mira una *catastrophe* y al mismo tiempo no puede componerla ni repararla en nin-

lo no-humano (*Ummensch*): Walter Benjamin y Paul Scheerbart. *Anthropology & Materialism: A Journal of Social Research*, n. especial “Walter Benjamin y los materiales antropológicos”, 2021 (en prensa).

¹⁷ BENJAMIN, Walter, Über den Begriff der Geschichte. In: I.2, p. 697 e 698, trad. en OYARZÚN, Pablo, *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis, 1995, p. 53 e 54.

¹⁸ Si el Ángel de la historia (*Engel der Geschichte*) es introducido por Benjamin en la tesis 9 por analogía con el personaje del cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, que Benjamin había adquirido en 1921, la figura del cuadro de Klee no debe confundirse con el Ángel de la historia, como bien señala Sigrid Weigel, ya que el último es en rigor una imagen de pensamiento (*Denkbild*), con rasgos propios que no pueden atribuirse sin más al primero, en particular su mirada y fijación azorada en el pasado como una instantánea que abarca ruina sobre ruina hasta el cielo, mientras que el personaje es empujado involuntariamente por una tempestad llamada “progreso” que sopla desde el paraíso y lo arrastra inexorablemente hacia el futuro, al que da la espalda. Véase WEIGEL, Sigrid. *Imágenes de pensamiento: una relectura del “Ángel de la Historia”*. In: *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

guna comprensión ni redención históricas. Bien quisiera, el Ángel de la Historia benjaminiano reparar la unidad destrozada y aliviar y redimir a los muertos, volviendo a juntar los pedazos rotos, pero a diferencia del Búho de Minerva de Hegel, no puede, porque la tempestad, que no es otra que la del progreso, le impide detenerse. El ángel no puede en cierto sentido volver a reconciliar el pasado dentro de la tradición. Lo que prevalece en su mirada es, por un lado, lo traumático, en su falta de reconciliación, y lo alegórico, en su falta de representación. Eso permite pensar su mirada bajo la figura de cierta imposibilidad del duelo y, al mismo tiempo, como una forma del retorno psicoanalítico de lo reprimido, en cuanto agonalidad irreconciliable entre las fuerzas seculares del progreso y las necesidades terapéuticas de la memoria testimonial. En este sentido, el ángel de la historia es también un Ángel testigo de la memoria traumática, que no puede volver a encerrar dentro de un sentido ni de una representación el pasado roto. Hay un abismo entre esta mirada no humana, que Theodor Adorno llamó Medúsea, y la mirada entusiasmada del espectador kantiano, o del sabio y romántico Búho de Minerva hegeliano, que mira el episodio histórico con el entusiasmo de lo sublime o con la melancolía resignada de una reconciliación intelectual con el pasado. Tampoco es la mirada del Ángel de la historia la mirada suprahistórica del frío historiador criticado por Nietzsche, que mira el pasado con la indiferencia relativista de quien sólo contempla los pasados como habitaciones de un museo, ni incluso el hilo narrativo arendtiano, que ve el pasado bajo el prisma del sentido narrativo posterior de la revelación, en el resplandor histórico de lo público.

La originalidad del ángel benjaminiano es que no calza con ninguna de estas figuras familiares en la reflexión filosófica sobre la historia. Lo que por ende importará aquí es el carácter distópico, anacrónico, disimultáneo y anacrónico de la mirada de este Ángel de la historia; uno podría decir, es una mirada post-histórica, porque ve en una instantánea la totalidad de la historia como historia natural, es decir, su *facies* hipocrática como paisaje primordial petrificado. Y cómo no evocar aquel célebre pasaje del *Trauerspiel* benjaminiano, donde lo alegórico se une a la figura de la historia natural, en la imagen ya no humana de la calavera, pensada como alegoría y punto de fuga:

En la alegoría la facies hippocratica de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad "simbólica" de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entra la physis y la significación. Pero si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica.¹⁹

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990, p. 159.



El término “historia natural” (*Naturgeschichte*), que Benjamin utiliza repetidamente después de haberlo introducido a mediados de la década de 1920 en su *Trauerspiel* (1928), parece un oxímoron, al unir en un mismo significante dos denominaciones que la corriente predominante de la tradición filosófica occidental siempre ha querido separar, a saber, “naturaliza”, como ámbito cosmológico de una fenomenalidad cerrada sobre sí misma, bajo una ley idéntica que escapa al hombre, e “historia”, como dominio de las prácticas interhumanas y de los acontecimientos que de ellas se derivan, cuya marca distintiva es la emergencia de lo cualitativamente nuevo, en términos de praxis, interacción, iniciativa o “nacimiento”. Sin embargo, antes del siglo XX, los naturalistas habían utilizado ampliamente el término “historia natural”. Francis Bacon, en particular, la introdujo en su *Novum Organon* para denominar el registro y la taxonomía de los hechos particulares e idiosincrásicos de la naturaleza orgánica e inorgánica, ya sea de la tierra, del cielo o de la vida en todos sus aspectos. Después de Bacon, el mismo uso se encuentra en Newton, Gauthier d’Agoty, Buffon e incluso Goethe, que clasifica sus estudios sobre la metamorfosis de las plantas bajo este nombre. El museo parisino del Jardin des Plantes, en este sentido, fue rebautizado en el siglo XVIII como “Museum d’histoire naturelle” por iniciativa de Buffon, nombre que más tarde serviría de modelo para la museografía de plantas y animales. Sin embargo, en todos estos usos prebenjaminianos, el término siempre se utilizó dentro de una clasificación de las disciplinas naturales, para distinguir entre la “filosofía natural” o “ciencia natural”, centrada en las leyes universales de la naturaleza, y la “historia natural”, orientada por el registro de fenómenos naturales particulares. Este uso no abarca los fenómenos de la cultura y de la historia humana, mantenidos radicalmente separados de la “historia natural”. Sin embargo, para Benjamin a partir de 1925 y para Adorno a partir de 1932, la *Naturgeschichte* se convierte, más allá del archivo del movimiento y las mutaciones de la naturaleza, en un rasgo ontológico de la propia historia humana, como obsolescencia y caducidad y, por tanto, en una forma de retorno de la naturaleza a la historia: su *facies hippocratica*, como lo expresa Benjamin en su *Trauerspiel*, en el pasaje que acabamos de reproducir supra.²⁰

Desde el momento en que la *Naturgeschichte* se convierte así en una noción para el pensamiento de la historia, la noción de *Naturgeschichte* adquirirá nuevos rasgos en la filosofía:

(a) como un pensamiento de caducidad y decadencia en la escala de la historia; (b) como un pensamiento de reificación y de lo que Lukàcs llamó “Segunda Naturaleza” para hablar de los procesos de subjetivación y reproducción cultural en el capitalismo moderno (Lukàcs, 1916; Adorno, 1932); (c) como “proto-historia” (*Urgeschichte*) de la modernidad, refiriéndose no a un tiempo antediluviano sino al ámbito “arcaico” más reciente, es decir, lo *suranné*. La protohistoria, constituida por las ruinas, los residuos y los fósiles, que el capitalismo industrial moderno a la vez produce e invisibiliza en su frenética carrera por el “progreso”, encierra sin embargo una dialéctica entre la represión (*Verdrängung*), que comparamos con la del inconsciente freudiano, y el despertar (*erwachen*), no exenta de un potencial de interrupción, redención

²⁰ Para la versión alemana, véase BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften, op. cit.*, 1.1, p. 343.

y mesianismo. Estos últimos rasgos, bien propios de la *Naturgeschichte* en el último Benjamin, están ausentes de la noción adorniana de *Naturgeschichte*, focalizada solamente en la decadencia y en la caducidad de la historia humana. Por ende, si es menester identificar los niveles de significado de la noción de historia natural en la obra de Benjamin y Adorno, considerando los aspectos que son comunes y los que distinguen los usos de los dos autores alemanes, en particular para pensar la relación entre historia natural e historia, asimismo resulta indispensable indicar y abrir las dimensiones contemporáneas de la noción de historia natural para pensar en las relaciones entre lo humano y lo no humano, en relación con la crisis de los fundamentos humanistas de la historia. El diálogo con las filosofías francesa y anglosajona de la segunda mitad del siglo XX se convierte aquí en un nodo decisivo y en un prometedor retorno a la tradición de la *Naturgeschichte* en el pensamiento crítico alemán.

Artigo recebido em 13 de outubro de 2021. Aprovado em 30 de novembro de 2021.

El Dúo Pimpinela en la transición democrática argentina: una escucha política



Lucía e Joaquín Galán, Dúo Pimpinela. 2012, fotografia (detalhe).

Claudio F. Díaz

Mestre em Sociossemiótica e doutor em Letras pela Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Professor da Facultad de Filosofía y Humanidades da UNC. Coorganizador, entre outros livros, de *Fisuras en el sentido: músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos, 2015. claudiofdias@hotmail.com.ar

El Dúo Pimpinela en la transición democrática argentina: una escucha política*

Pimpinela Dúo in the Argentine democratic transition: a political listening

Claudio F. Díaz

RESUMEN

En el presente trabajo propongo una escucha en clave política de algunas canciones del Dúo Pimpinela. Estos artistas se hicieron conocidos a principios de la década de los ochenta del siglo pasado con una propuesta innovadora que combinaba los temas y formas musicales de la balada romántica con estructuras dramáticas propias del teatro, para representar escenas basadas en las peleas y rupturas de pareja. Las canciones de pelea, si bien mostraron la capacidad de interpelar masivamente al público, no se han pensado en vinculación con el proceso de transición democrática que se iniciaba en esos años con el debilitamiento de la dictadura, principalmente después de la guerra de Malvinas. Sin embargo, una escucha en clave política se hace posible si se vinculan la crisis de las relaciones entre los géneros, en especial las relaciones matrimoniales, por una parte, con un amplio conjunto de demandas de democratización que caracterizaron el período, por otra. Para fundar esa escucha política, propongo recuperar dos nociones de larga trayectoria en los estudios culturales: la de "inconsciente político", desarrollada por Frederic Jameson, y la de "estructura de sentimiento", propuesta por Raymond Williams.

PALABRAS CLAVE: Canción popular y política; democracia y género; Dúo Pimpinela.

ABSTRACT

In this paper, I propose to listen some Pimpinela Dúo songs in a political key. These artists became popularities at the beginning of the eighties of the last century with an innovative proposal that combined the themes and musical forms of the romantic ballad with dramatic structures typical of the theater, to represent scenes based on fights and couple breakups. This fight songs, although they showed the ability to massively challenge the public, have not been thought of in connection with the democratic transition process that began in those years with the weakening of the dictatorship, mainly after the Falklands war. However, listening in a political key is made possible if two aspects are linked: on the one hand, the crisis in relations between the genders – especially, marital relations – and, on the other, a broad set of demands for democratization that characterized the period. To found this political listening, I propose to recover two notions with a long history in cultural studies: the "political unconscious", developed by Frederic Jameson, and the "sentiment structure", proposed by Raymond Williams.

KEYWORDS: Popular song and politic; democracy and gender; Pimpinela Dúo.

* El presente trabajo forma parte de una investigación en curso, realizada en colaboración con la musicóloga Dra. Silvina Argüello, con sede en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. **Nota da Editoria:** este texto foi inicialmente apresentado, em 8 dez. 2020, no XVII Encontro Estadual de História do Ceará, promovido pela seção cearense da Associação Nacional de História (Anpuh-CE), em debate sobre Música popular & política: as múltiplas faces das canções, que, sob a coordenação do Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno, da Universidade Estadual do Ceará (Uece), contou, como outro conferencista, com a participação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e pesquisador do CNPq.



La reflexión académica sobre las relaciones entre música popular y política tiene ya una tradición bastante sólida. Desde diferentes disciplinas (Historia, antropología, sociología, musicología, análisis del discurso, etc.) se ha indagado las muy diversas maneras en que las canciones populares se van articulando con procesos políticos de distinta naturaleza. Así, los estudios sobre el tango o el folclore en diferentes países latinoamericanos, han mostrado, por ejemplo, la manera en que estas músicas y danzas se han articulado con narrativas identitarias nacionalistas, en parte impulsadas por los propios estados en sus procesos de modernización.¹ Del mismo modo, una buena parte de los estudios sobre el rock de la región muestra su articulación con procesos de contestación o de resistencia ante procesos políticos de distinta índole², y más recientemente algunos trabajos han estudiado fenómenos como la cumbia de una manera similar.³

En todos estos antecedentes puede observarse que existen formas muy variadas en que se establece esa relación entre las canciones populares y lo político. En algunos casos, la relación es evidente desde el mismo proceso de producción, cuando las canciones son pensadas como toma de posición tanto estética como política, en la medida en que los artistas (autores o intérpretes) forman parte o apoyan alguna causa públicamente conocida: movimientos político-partidarios, movimientos de derechos humanos, ambientalistas, sindicales, defensa de derechos de minorías, organizaciones sociales de distinto tipo, etc. Un excelente estudio en esa dirección, en el caso de la Argentina, es el libro de Carlos Molinero sobre el Movimiento de la Canción Militante de los sesenta y setenta del siglo pasado.⁴ Pero también pueden estudiarse las derivas políticas de canciones que no tuvieron esa intencionalidad originalmente. En el reciente libro *Las múltiples vidas de las canciones*, compilado por Abel Gilbert y Martín Liut, se analizan varios casos de este tipo, como es el de la nueva vida que adquirió la cumbia “No me arrepiento de este amor”⁵, que Gilda grabara en 1994, al convertirse en parte de la campaña política del PRO, que llevó a Mauricio Macri a consagrarse como presidente de la Argentina en 2015.⁶ En estos casos, nuevos contextos sociales de recepción, o incluso nuevas

¹ Ver, por ejemplo, GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2001; ZÁNCHEZ PATZY, Mauricio. *La ópera chola: música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. La Paz: Plural, 2017; MENEZES, Andreia dos Santos. *Pandeiros e bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango*. Sao Paulo: Editora Unifesp, 2017.

² Ver, por ejemplo, BLANCO, Oscar y SCARICACIOTTOLI, Emiliano. *Las letras de rock en Argentina: de la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*. Buenos Aires: Colihue, 2014; SALAS, Fabio. *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*. Santiago de Chile: LOM, 1998; LÓPEZ MOYA, Martín de la Cruz, ASCENCIO CEDILLO, Efraín y ZEBADÚA CARBOBELLI, Juan Pablo (coords.). *Etno-rock: los rostros de una música global en el sur de México*. México: Juan Pablos, 2014.

³ Ver, por ejemplo, SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo. *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

⁴ Ver MOLINERO, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*. Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta, 2011

⁵ Video oficial disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=8iUkmmLc1ec>>.

⁶ Ver GILBERT, Abel y LIUT, Martín (comps.). *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019.

versiones de viejos temas, generan las condiciones para la resignificación de las canciones, a veces en términos políticos.

El caso que propongo tratar en este artículo forma parte de este cauce general, pero con una especificidad. Se trata de canciones que en el momento de su circulación primera no fueron percibidas como políticas, porque se trataba de canciones de amor/desamor. Sin embargo, el tratamiento que hacen de esos temas las hace parte de aspectos sustantivos de las luchas simbólicas que con el transcurrir del tiempo fueron percibidas en su plena politicidad. Me refiero a las *canciones de pelea* del Dúo Pimpinela, que en la primera mitad de los años ochenta del siglo XX, le dieron voz a un malestar de las mujeres con respecto a las relaciones de género, en particular las relaciones matrimoniales, que iría revelando su potencia política en el transcurrir de las décadas siguientes. No se trata entonces tanto de una resignificación de las canciones, sino de la progresiva politización de un área de la vida social que todavía por entonces se consideraba del ámbito de lo privado.

Proponer una escucha política de esas canciones y en esos términos supone, sin embargo, el peligro de caer en el anacronismo de valorar producciones del pasado a partir de debates del presente. Aunque hasta cierto punto ese sesgo de la escucha es inevitable, se puede recuperar algo de la densidad de los sentidos vividos en ese momento alrededor de estas canciones, retomando dos nociones con larga trayectoria en los estudios culturales, pero que todavía muestran ser operativas. Me refiero a la noción de “estructura de sentimiento” propuesta por Raymond Williams⁷ y a la de “inconsciente político” desarrollada por Frederic Jameson.⁸

Música y política hacia 1982

En la historia argentina, el año 1982 está fuertemente marcado por lo político. Fue el año en que la Multipartidaria Nacional junto a la CGT, organizaciones estudiantiles y de Derechos Humanos convocaron a grandes movilizaciones contra la dictadura militar.⁹ También fue el año de la guerra de Malvinas, que terminó con la derrota militar en el Atlántico sur.¹⁰ Este hecho acabó de deslegitimar al gobierno de facto, dando inicio a un proceso de apertura que terminaría al año siguiente con la celebración de elecciones. En ese período se hizo visible un amplio espectro de la producción cultural, incluida la música popular, que se venía politizando, en un sentido muy específico de oposición al autoritarismo, la censura y la falta de libertad. En ese marco, el retorno de Mercedes Sosa, que estaba en el exilio desde 1979, fue un momento

⁷ Ver WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

⁸ Ver JAMESON, Frederic: *Documentos de cultura/Documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.

⁹ La Multipartidaria fue un espacio de acción política que reunía a un conjunto de partidos que se oponían a la dictadura militar (Unión Cívica Radical y Partido Justicialista, entre otros). Se creó en 1981 y se disolvió en 1983, después de recuperada la democracia. El 30 de marzo de 1982, la Multipartidaria, junto a la Confederación General del Trabajo (CGT), organizaciones de Derechos Humanos y organizaciones estudiantiles, convocó a una gran movilización contra la dictadura que reunió a más de 100.000 personas sólo en Buenos Aires.

¹⁰ La guerra de Malvinas comenzó el 2 de abril de 1982, cuando las Fuerzas Armadas Argentinas desembarcaron en las islas, sobre las que el país reclama soberanía pues se encuentran en poder de Gran Bretaña desde 1833. Gran Bretaña envió una gran fuerza expedicionaria para recuperarlas. El 14 de junio las tropas argentinas se rindieron, dando fin al conflicto.

clave. Al regresar, la cantora ofreció una serie de recitales realizados en el Teatro Ópera de Buenos Aires entre el 18 y el 28 de febrero de ese año, seguidos de una gira nacional.¹¹ Varias razones convirtieron esos recitales en un hito cultural. Por una parte, el lleno total hacía evidente una vigencia y una continuidad, no sólo de Mercedes Sosa, sino también de toda una serie de formas artísticas y culturales disidentes, a pesar de la censura imperante durante la dictadura. Por otra parte, en esos recitales se grabó un disco en vivo, que sería editado con el título *Mercedes Sosa en Argentina*. Durante 1983, una vez iniciada la apertura democrática que culminaría con las elecciones de octubre de ese año, cuando llegó a la presidencia Raúl Alfonsín, el disco se convirtió en un gran suceso de ventas.¹²

Lo interesante de esos recitales, así como de la gira y del disco, es que la propuesta de Mercedes Sosa se mostró capaz de interpelar a públicos más amplios que el del folklore, principalmente a sectores jóvenes. De hecho, en los recitales participaron varios músicos de rock, como Charly García y León Gieco, y de las nuevas camadas de folkloristas que también convocaban un público joven, como Antonio Tarragó Ros. De tal manera en esos eventos se expresaba y al mismo tiempo se contribuía a construir una identidad¹³ que se articulaba alrededor de un imaginario cuyas significaciones nucleares eran la libertad, la democracia y los derechos humanos.¹⁴

Si bien esos recitales de Mercedes Sosa tuvieron mucha visibilidad, no fueron los únicos en esa construcción identitaria. Numerosas peñas y festivales folklóricos, así como recitales y festivales rockeros, antes y después de Malvinas, venían mostrando esta específica articulación entre música y política¹⁵. No es de extrañar entonces que un conjunto de canciones de ese período quedaran en la memoria colectiva y parecieran saturar el espacio de la “canción política” de la época: “Sólo le pido a Dios” (León Gieco), “Como la cigarra” (María Elena Walsh), “Todavía cantamos” (Víctor Heredia), “Carta de un León a otro” (Chico Novarro), “Inconsciente colectivo” (Charly García), “La vida y la libertad” (Antonio Tarragó Ros), por sólo nombrar algunas.

Las canciones de pelea del Dúo Pimpinela

Ese mismo año ocurrió otro fenómeno que tuvo un enorme impacto de masas y sin embargo no ha quedado en la memoria política. Me refiero al lanzamiento del disco *Pimpinela*, del dúo homónimo, que incluía la canción “Olvidame y pega la vuelta”. Esa canción no sólo los llevó a la fama, sino que

¹¹ Sobre el retorno de Mercedes Sosa y sus relaciones con los rockeros, ver DÍAZ, Claudio. Alta Fidelidad: el rock, el folklore... y Mercedes Sosa. *Ecos del Folklore*, n. 3, Buenos Aires, 2019.

¹² Cf. BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa: La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, p. 173-181.

¹³ Entiendo la identidad como una construcción social, en la que los discursos tienen una importancia clave. Sobre la relación identidad/discursos, ver KALIMAN, Ricardo (comp.). *Sociología de las identidades: conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: Eduvim, 2013; sobre la relación específica entre música e identidades, ver FRITH, Simon. Música e identidad. In: HALL, Stuart y DU GAY, Paul (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003.

¹⁴ Para el concepto de imaginario social, ver CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 1993.

¹⁵ Algunos ejemplos son El festival de Música Contemporánea de La Falda, que comenzó en 1980, el festival Prima Rock, realizado en septiembre de 1981 o el festival B. A. Rock, realizado en noviembre de 1982. Lo mismo pasaba en el campo del folklore con las giras de grupos como Los Trovadores o el Cuarteto Supay, y con representantes de las nuevas generaciones como Antonio Tarragó Ros.

consolidó un formato que de ahí en más caracterizaría el estilo musical del dúo: las canciones de pelea. “A esa” (1983), “Una estúpida más” (1983), “Ahora decide” (1984) y “Valiente” (1987)¹⁶ son algunas canciones de ese formato que circularon masivamente en los años ochenta, y que en buena medida siguen vigentes hasta hoy. La respuesta del público fue masiva no sólo en la Argentina, sino en todo el mundo de habla hispana. Según el testimonio de Joaquín Galán el disco *Pimpinela* vendió en 1983 un millón de copias, solamente en Argentina, y el tema “Olvidame y pega la vuelta” llegó a igualar al tango “La cumparsita” en derechos de autor.¹⁷

El fenómeno del Dúo Pimpinela, pues, es contemporáneo de ese proceso de politización de la canción popular que mencionaba más arriba, y no paró de crecer hasta bien entrados los noventa. Sin embargo, tal vez por ser parte del mundo de la canción melódico/romántica, habitualmente considerada banal, no ha sido pensado como parte de ese proceso social. A pesar de ello, según el testimonio de Joaquín Galán, cuando Silvio Rodríguez visitó por primera vez la Argentina en 1984, manifestó en conferencia de prensa, y para sorpresa de muchos, que los artistas argentinos más conocidos y queridos en Cuba eran, justamente, los Pimpinela.¹⁸ Aún con esa popularidad, y en medio de las transformaciones democráticas en curso, era difícil apreciar el aspecto político de estas canciones de desamor y peleas.

Hay dos rasgos que marcan una singularidad del dúo Pimpinela, en los que vale la pena detenerse porque son los que abonan la posibilidad de una escucha política de las canciones de pelea. En primer lugar, su particular dispositivo de enunciación¹⁹, inédito en el mundo de la canción, principalmente en un género específico dentro de la música popular que denominamos como canción romántica, siguiendo a Ulhoa y Pereira.²⁰ Lo que caracteriza a ese tipo de canción, además de formas musicales que arraigan en el bolero y evolucionaron hacia la balada en los años 70²¹, es la temática amorosa. Y dentro de esa temática amorosa, muchas canciones abordan las rupturas, los abandonos, los desamores. Más aún, según el relevamiento realizado por María del Carmen De la Peza sobre letras de boleros, hay un amplio predominio



¹⁶ Las canciones mencionadas pueden estar disponibles en los siguientes links. “Olvidame y pega la vuelta”. <<https://www.youtube.com/watch?v=fOhrY0jV6Hg>>; “A esa”. <<https://www.youtube.com/watch?v=NY7AiSjJMM>>; “Una estúpida más”. <<https://www.youtube.com/watch?v=tpN3S1aIWYM>>; “Ahora decide”. <https://www.youtube.com/watch?v=A9OnoC_9Jis>; “Valiente”. <<https://www.youtube.com/watch?v=SmYqBK9chVw>>.

¹⁷ Cf. GALAN, Lucía y GALAN, Joaquín. *Hermanos: la verdadera historia*. Buenos Aires: Planeta, 2017, p. 163.

¹⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 110.

¹⁹ Por dispositivo de enunciación entiendo el conjunto de estrategias discursivas orientadas a construir el enunciador, el enunciatario y las relaciones entre ellos. Tales estrategias pueden ser verbales, musicales, de diseño de portadas, elección de repertorios, etc. Para un análisis más detallado, ver DÍAZ, Claudio. Mapas de escucha y dispositivos de enunciación: una aproximación a la producción de sentido en la recepción de músicas populares. In: DÍAZ, Claudio (comp.). *Fisuras en el sentido: músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos, 2015.

²⁰ Ver ULHÔA, Martha y PEREIRA, Simone (orgs.). *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Río de Janeiro: Folio Digital, 2016.

²¹ Sobre las baladas románticas de los setenta, ver MADRID, Alejandro. Más que “tontas canciones de amor”: sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s. In: ULHÔA, Martha y PEREIRA, Simone, *op. cit.*

de las figuras del amor desdichado sobre las del amor feliz.²² De tal manera que es más habitual la expresión de sentimientos negativos que positivos. Y esa misma tendencia se observa en las baladas románticas de los sesenta y setenta, que son el antecedente inmediato del dúo Pimpinela, como lo atestiguan clásicos como “Ella ya me olvidó”, de Leonardo Fabio; “La distancia”, de Roberto Carlos; “Cuando salí de Cuba”, de Luis Aguilé o “Me amas y me dejas”, de Sandro, por sólo nombrar algunos. Pero en esas canciones la ruptura amorosa se aborda desde la expresión lírica de los sentimientos, desde la narración de una historia, desde la interpelación al/la amado/a, o desde una mixtura de esos registros. La novedad de las canciones de pelea es que muestran a la pareja en el momento exacto en que la disputa está ocurriendo. No se narra un hecho que ocurrió, ni se exponen los efectos de ese hecho en los sentimientos del yo lírico. En las canciones de pelea se muestra, o, más bien, se representa el hecho mientras está ocurriendo. De manera que el dispositivo de enunciación de esas canciones se acerca notoriamente al del teatro²³, o más específicamente a formas del drama cantado como la ópera, la zarzuela o, más contemporáneamente, el musical a la manera de Broadway. Las canciones de pelea son pequeños musicales de tres minutos. Este rasgo hace posible una serie de articulaciones entre la “escena teatral” y la “escena representada” que permite potenciar las relaciones de los personajes entre sí, pero también con el público, generando distintas formas de complicidad.²⁴ Pero, además, como se trata de una palabra cantada, la performance de los artistas se potencia con el uso de las voces, con las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas, con la orquestación, las texturas y la dinámica.

El segundo rasgo que marca la especificidad de las canciones de pelea, tiene que ver con la manera en que se desarrollan y se resuelven los conflictos: en esas disputas de pareja, la voz que siempre se impone es la de la mujer, es decir, la de los personajes que interpreta Lucía Galán. Y esto puede observarse en varios niveles. Por un lado, en las tramas argumentales. En todos los casos la mujer increpa a un varón que está siempre en falta y apenas puede balbucear excusas. Él la abandonó y, al intentar regresar, ella lo expulsa; ella descubre que tiene una amante y lo confronta duramente; ella es la amante y lo increpa por haberla hecho esperar y no cumplir sus promesas; ella le recrimina sus comportamientos violentos que no hacen más que ocultar su cobardía, etc. En contraste con la potencia de los reclamos femeninos, las respuestas del varón son débiles excusas que giran siempre alrededor de un mismo tópico: la búsqueda de emociones, sensaciones, ilusiones, por fuera de la relación de pareja. Pero el predominio femenino no está sólo en las tramas argumentales. En todos los diálogos ella canta más versos que él, lo interrumpe, no lo deja hablar. Además, las líneas melódicas de ella siempre son más memorables y brillantes. De hecho, la voz de Lucía, mucho más potente y nítida en la emisión, predomina absolutamente en los estribillos que, además, buscan la parte más

²² Cf. DE LA PEZA, María del Carmen. El bolero y sus formas de decir amor. In: *Anuario UAM*. México: Departamento de Educación y Comunicación de la UAM, 1999.

²³ Sobre el dispositivo de enunciación del teatro, ver DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987.

²⁴ Siguiendo a De Toro, la escena representada es la que involucra a los personajes sobre el escenario. La escena teatral relaciona a los actores y los espectadores.

aguda del registro al tiempo que aumenta la intensidad. Es decir, todo lo que socialmente está asociado con un arranque de ira que se reconoce porque la persona enojada tiende a levantar la voz. De manera que lo que nos muestran las canciones de pelea son mujeres empoderadas y varones que, a pesar de la posición dominante de los varones en las relaciones matrimoniales, se muestran vulnerables e impotentes. Los propios hermanos Galán hablan de la respuesta afectiva que generaban estas canciones en el público femenino: empatía y solidaridad con los personajes que representa Lucía. Los shows llegaban a ser la ocasión de la humillación ritual y colectiva de los personajes que representa Joaquín. En palabras del propio Joaquín Galán: “En nuestras canciones la heroína siempre es la mujer que busca reivindicar su género. Su mensaje ni siquiera es para el hombre a quien le canta: es para ellas, para el machismo cultural que todavía padecen”.²⁵

Las canciones de pelea y el inconsciente político

En su ya clásico texto de 1989, Frederic Jameson abogaba por una lectura política de los textos narrativos como horizonte de toda interpretación. Ese horizonte supone una filosofía de la historia “capaz de respetar la especificidad y la radical diferencia del pasado social y cultural, a la vez que revela la solidaridad de sus polémicas pasiones, sus formas, estructuras, experiencias y luchas, con las de la época presente”.²⁶ Esa mirada parte de dos principios. En primer lugar, la idea de que hay una cierta unidad en la historia humana, una gran lucha colectiva por arrancar, parafraseando a Marx, un reino de la Libertad al reino de la Necesidad. En otros términos, habría una continuidad fundamental de las luchas emancipatorias. Según Jameson, “en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental, es donde la doctrina de un inconsciente político encuentra su función y necesidad”.²⁷ Desde ese punto de vista, no habría una diferencia entre textos culturales que son políticos y otros que no lo son, puesto que esa distinción potencia la brecha entre lo individual y lo político, entre lo público y lo privado, cercenando nuestra experiencia. Y esto nos lleva al segundo principio, la necesidad de considerar los textos culturales como “actos socialmente simbólicos”.²⁸ Esto es, a partir del análisis de las estructuras, complejas y contradictorias de todo texto cultural, se puede acceder a las contradicciones sociales tal como están narrativizadas en el inconsciente político. Para ello Jameson propone un modelo analítico de tres horizontes o círculos concéntricos. En un primer horizonte propone un análisis formal de las obras, recuperando la semiótica greimasiana, para detectar el sistema de oposiciones sémicas binarias, pero pensándolo en términos de contradicciones. En el segundo horizonte, esas estructuras que revela el análisis inmanente, se ponen en relación con el sistema de las relaciones sociales. De tal manera, “la producción de una forma estética o narrativa debe verse como un acto ideológico por derecho propio, con la función de inventar ‘soluciones’ imaginarias o formales a

²⁵ GALAN, Lucía y GALAN, Joaquín, *op. cit.*, p. 116.

²⁶ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p. 16.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 17.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 18.

contradicciones sociales insolubles”.²⁹ La detección de esas relaciones entre el texto y las contradicciones sociales supone, claro está, salir de la inmanencia y abordar la discursividad social de un modo más amplio. En el tercer horizonte, finalmente, el sistema de contradicciones sociales expresado en los discursos, se pone en relación con los procesos históricos de largo plazo.

El modelo de análisis que propone Jameson puede ser operativo para pensar las canciones de pelea, a condición de tomar distancia en dos aspectos cruciales. Por una parte, Jameson mantiene del marxismo clásico la idea de que los procesos de largo plazo se estructuran alrededor de la lucha de clases y la sucesión de modos de producción. Sin embargo, desde la emergencia de corrientes teóricas contemporáneas como los estudios subalternos, el enfoque decolonial y las diversas corrientes del feminismo, sabemos que la explotación de clase no es la única fuente de desigualdad en las sociedades modernas. Así pues, si se consideran diferentes ejes de subalternidad como el género, la raza, o la dependencia colonial, el universo de la conflictividad social se amplía notoriamente y aparecen otro tipo de contradicciones que también se narrativizan en el inconsciente político. Por otra parte, el modo de Jameson de pensar una producción cultural como acto ideológico, requiere tomar distancia de algunas connotaciones muy criticadas del concepto de ideología. Desde hace un tiempo ha habido un movimiento de recuperación de dicho concepto desde diversos cruces con el psicoanálisis.³⁰ Sin embargo, el término conserva la connotación de referirse al mundo de las ideas o, incluso, de la textualidad. Pero ese privilegio de la textualidad ha sido cuestionado desde hace varios años. Desde la emergencia de la corriente que ha recibido el nombre englobante de “giro afectivo” los estudios sobre música popular vienen volviendo su mirada hacia la circulación de afectos y emociones en relación con las canciones.³¹ Y esto permite abordar aspectos más sutiles, no necesariamente cristalizados en un discurso sistemático, pero que sin embargo forman una parte sustantiva de la capacidad de interpelación de las canciones y de la producción de sentido que se da en los procesos de recepción.³²

Teniendo en cuenta esos recaudos, se puede pensar las canciones de pelea como expresiones y resoluciones simbólicas de un conflicto social emergente en la Argentina a principios de los ochenta, que indirectamente estaba relacionado también con la crisis de la dictadura y las demandas de democratización. Pero esas expresiones y resoluciones simbólicas tenían que ver más con transformaciones en la esfera de los sentimientos y las emociones que en la de los sistemas de ideas; y con las relaciones entre los géneros, más que con la lucha de clases.

Si bien no tengo espacio aquí para un análisis sistemático de las canciones, quisiera al menos esbozar la manera en que está construido el conflicto en “Olvídame y pega la vuelta” retomando algunas herramientas greimasia-

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 64.

³⁰ Ver ŽIŽEK, Slavoj (comp.). *Ideología: un mapa de la cuestión*. México-Argentina-Brasil-Colombia-Chile-España-Estados Unidos-Guatemala-Perú-Venezuela: Fondo de Cultura Económica, 2003, y CARPINTERO, Enrique (comp.). *Actualidad del fetichismo de la mercancía*. Buenos Aires: Topía, 2013.

³¹ Sobre el giro afectivo en los estudios sobre música popular, ver VILA, Pablo. *Music, dance, affect, and emotions in Latin America*. Lanham: Lexington Books, 2017.

³² Ver DÍAZ, Claudio y MONTES, María de los Ángeles. Músicas populares, cognición, afectos e interpelación: un abordaje socio-semiótico. *El Oído Pensante*, 8/2, ago. 2020-ene., 2021.

nas.³³ En este caso, la mujer narra la pérdida de un objeto de valor (OV) que es la relación matrimonial: “Hace dos años y un día que vivo sin él”. Pero también se presenta un proceso de adquisición de un saber vinculado a la autonomía como nuevo OV: “Y aunque no he sido feliz / aprendí a vivir sin su amor”. Ese nuevo valor es el que resulta puesto en peligro cuando él intenta regresar. De manera que el arranque de ira está vinculado al temor a la pérdida del valor recién adquirido, además de al rencor por el abandono. La justificación del marido también muestra una contradicción entre valores distintos: “En busca de emociones un día marché/ de un mundo de sensaciones que no encontré/ y al descubrir que era todo una gran fantasía volví/ porque entendí que quería las cosas que viven en ti”. Como puede verse, en un lado de la oposición sémica están las emociones y sensaciones, que, según la canción, pertenecen al orden del parecer (la fantasía). Y en el otro, los valores de la relación matrimonial, encarnados en la esposa que, por oposición pertenecen al orden del ser, es decir de lo real. Esta oposición en el texto (que aparece en el análisis inmanente) se corresponde con una oposición ampliamente difundida en el discurso social aún en nuestros días. La oposición entre dos concepciones del amor, que implican dos morales y, en cierto sentido, dos mandatos sociales. Por una parte, el amor pasión, con su retórica hiperbólica del frenesí, la locura y la sensualidad, y por otra, el amor matrimonial, con su retórica de la familia y la estabilidad.³⁴ De manera que ahora puede dimensionarse la magnitud del rechazo del personaje femenino de esta canción. Al negarse al retorno del marido, rechaza el amor matrimonial y rechaza el lugar que encarna como mujer en ese sistema de oposiciones. Y lo hace en nombre del valor de la autonomía que descubrió tras el abandono.

Si bien en las canciones del dúo no hay un cuestionamiento explícito del matrimonio, lo que sí se puede decir es que muestran la crisis de una relación naturalizada en el mundo de la canción romántica: la relación que ve al amor romántico como fundamento del matrimonio heterosexual monogámico. Si bien no puedo detenerme en el análisis de esa relación, vale la pena al menos consignar algunos rasgos característicos: a) la relación amorosa es del orden de la pasión, y aparece textualizada con imágenes del “arrebato” o el “frenesí”. Es decir, las “emociones” y “sensaciones” de las canciones del dúo; b) los amantes están predestinados uno al otro desde siempre. Por eso el encuentro es un “descubrimiento”, un hecho que irrumpe en la vida ordinaria y la transforma. Esta idea de la búsqueda de una mitad faltante que resuelva una incompletud constitutiva tiene un origen antiguo, recogido por Platón en *El banquete*³⁵; c) los amantes deben pasar pruebas y dificultades antes de triunfar, lo que remite a la retórica del amor cortés que pervive en los boleros y en las baladas románticas³⁶; d) el triunfo final de los amantes se resuelve con la

³³ Sobre las herramientas de la semiótica greimasiana para el análisis de las pasiones, ver GREIMAS, A. J., y FONTANILLE, J. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Puebla: Siglo XXI, 1994.

³⁴ Sobre amor pasión, amor romántico y amor matrimonial, ver GIDDENS, Anthony. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 2008.

³⁵ Sobre la noción platónica de eros, ver HALPERIN, David. El éros platónico y lo que los hombres llaman amor. *Journal of Ancient Philosophy*, n. 5, São Paulo, 1985.

³⁶ Sobre la supervivencia de la retórica del amor cortés en los boleros, ver CUÉLLAR, Donaji. Supervivencias del amor cortés en el bolero hispanoamericano. *Boletín de Literatura Oral*, número extraordinario, n. 2,

consumación del matrimonio, es decir la unión de los amantes en exclusividad heterosexual, que da lugar a la fundación de una familia. Con múltiples variantes, este es el esquema narrativo básico de infinidad de novelas, películas y canciones.

Ahora bien, esa idea del amor/pasión como fundamento del matrimonio es un desarrollo moderno que se asocia a profundas transformaciones políticas y económicas, y llegó a tener una funcionalidad específica. No se trata, claro, de que el matrimonio sea un invento moderno. Lo que es moderno es la idea de que el fundamento del matrimonio es el amor entendido de esa manera. Anthony Giddens ha señalado que la idea del amor romántico y el compromiso espiritual a largo plazo entre los amantes está relacionada con cambios en el status de las mujeres a partir del siglo XVII, principalmente por la separación entre la esfera de la producción (masculina) y el ámbito doméstico (femenino).³⁷ Ese proceso está vinculado a su vez con la idealización de la maternidad como rasgo central de la femineidad.

Silvia Federici va más lejos³⁸: en discusión con Marx y su noción de “Acumulación originaria”, sostiene que para la formación del capitalismo no sólo hacía falta el desarrollo de un mercado global y la acumulación de fuerza de trabajo asalariado. También hacía falta algo más que era fundamental: garantizar la reproducción de la fuerza de trabajo. Y para eso había que disciplinar a las mujeres, principalmente de las clases populares. De tal manera que se puede pensar que la vinculación de las ideas de amor romántico y matrimonio es parte de ese proceso, puesto que era necesario generar un núcleo de significaciones imaginarias poderosas, en términos de Castoriadis³⁹, que hicieran ver como resultado del “amor” y la “naturaleza femenina” todo lo que se le arrebató a las mujeres para disciplinarlas: se las excluía de los recursos, se las excluía del salario y se las sometía al poder del marido. Así como los varones se integraban por la fuerza a la maquinaria de producción, las mujeres se convertían en la máquina de reproducir y cuidar.

De manera que, siguiendo el modelo de Jameson, podemos ver que lo que expresan las canciones de pelea, enraíza en un proceso de largo plazo que atraviesa toda la modernidad. El dispositivo de enunciación de las canciones de pelea y el lugar de empoderamiento que se les adjudica a los personajes femeninos constituyen una novedad que interpelaba a las mujeres porque expresaba un profundo malestar, que mostraba, a su vez, un cambio emergente en las estructuras de sentimiento. Pero la crisis del matrimonio que se manifestaba a finales de la dictadura en la Argentina, y que las canciones de pelea expresaban, estaba ligada a esos procesos de largo plazo en la desigualdad de género y las luchas emancipatorias que la cuestionaban. Después de la segunda guerra mundial, cambios tales como la incorporación masiva de las mujeres al mundo del trabajo fueron generando condiciones para un cuestionamiento profundo del lugar de la mujer que empezó a hacerse muy visible hacia

Jaén, 2019. Para un análisis muy interesante, ya clásico, sobre la pasión en la literatura del amor cortés, y sus transformaciones en el mundo moderno, ver DE ROUGEMONT, Denis. *El amor y occidente*. Buenos Aires: SUR, 1959.

³⁷ Ver GIDDENS, Anthony, *op. cit.*, p. 43-52.

³⁸ Ver FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

³⁹ Ver CASTORIADIS, Cornelius, *op. cit.*, p. 283-334.



los años sesenta. Las transformaciones culturales que trajo aparejadas ese cuestionamiento tuvieron características particulares en la Argentina debido a los rasgos diferenciales de su proceso político.

Sexualidad y género: un cambio en la estructura de sentimientos hacia el final de la dictadura

La noción de estructura de sentimientos fue introducida por Raymond Williams como herramienta para comprender cambios en las sensibilidades. Cambios que resultan vividos o experimentados mucho antes de decantar en un discurso articulado. Desde su punto de vista este nivel de la experiencia es importante para comprender la emergencia de significados y valores que ya forman parte de las luchas hegemónicas y por lo tanto ejercen presiones sobre las subjetividades. En sus palabras:

[Estos cambios] son asumidos desde el principio como experiencia social antes que como experiencia "personal" o como el "pequeño cambio" simplemente superficial [...] Son sociales de dos maneras [...] primero, en el hecho de que son cambios de presencia; segundo en el hecho de que aunque son emergentes o preemergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia o sobre la acción. Tales cambios pueden ser definidos como cambios en las estructuras del sentir" [...] Las estructuras del sentir pueden ser definidas como experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables.⁴⁰

Creo que las canciones de pelea del dúo Pimpinela, y su capacidad para interpelar al público principalmente femenino, pueden ser mejor comprendidas si se piensa en una transformación de ese tipo que estaba ocurriendo en la Argentina en esos años. Una transformación en la sensibilidad que afectaba muy ampliamente a la sexualidad y la relación entre los géneros, y en particular, el matrimonio. El fin de la dictadura y la recuperación de la democracia fue un proceso complejo en el marco del cual se pusieron en cuestión diversas dimensiones de una sociedad autoritaria y conservadora. En las memorias construidas sobre ese período ocupan un lugar central las luchas por los Derechos Humanos y la democratización de las instituciones. Pero también en materia de sexualidad y relaciones de género empezaban a notarse cambios sustantivos. En un trabajo reciente, la historiadora Natalia Milanesio ha estudiado un fenómeno ocurrido entre el final de la dictadura y el comienzo de la democracia, conocido como "El destape".⁴¹ El destape fue un fenómeno mediático que consistió en una aparición masiva en diversos medios de comunicación de "imágenes y narrativas sexuales explícitas que apenas unos años atrás la dictadura habría considerado vulgares, inmorales, indecorosas y peligrosas".⁴² Y junto con eso el consumo masivo de libros de sexología, terapias sexuales, y toda clase de productos culturales vinculados. Según la autora, se trató, ade-

⁴⁰ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, p. 156.

⁴¹ Ver MILANESIO, Natalia. *El destape: la cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2021.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 11.

más de un fenómeno mediático, de “un profundo proceso de transformación de ideologías y prácticas sexuales”.⁴³ Milanésio llama la atención sobre un hecho que es muy importante para mi argumento: si bien siempre hay algo del orden de lo político en la sexualidad, en algunos períodos ese aspecto de las relaciones sociales es cuestionado de un modo más abrupto y es politizado de manera más abierta. Este cuestionamiento, a principios de los ochenta, iba más allá de la sexualidad en sí y afectaba las formas de pensar el amor (y de cantar al amor), junto a instituciones ligadas a él como el matrimonio y la familia. Porque en ese período todos estos aspectos, igual que muchos otros, se fueron articulando con las demandas generales de democratización. Y esto como consecuencia de que durante la dictadura se habían impuesto violentamente las concepciones morales más conservadoras. Esas concepciones, en realidad, se habían ido afirmando en el discurso social antes de ella, como parte de lo que Andrés Avellaneda llama el “discurso de represión cultural”.⁴⁴ Ese discurso, que había ido tomando forma desde la dictadura del general Juan Carlos Onganía se centraba en la defensa de un estilo de vida que correspondía a la idea de una gran nación católica.⁴⁵ Por lo tanto, se veía un peligro de infiltración ideológica en cualquier manifestación cultural que cuestionara de algún modo esos valores.

Ahora bien, durante los años sesenta, ese discurso se enfrentó simbólicamente a toda una producción cultural relacionada con la emergencia de la juventud como actor social importante, y que, más allá de sus profundas diferencias, tenía en común el cuestionamiento del orden moral de las generaciones anteriores. Pero la dictadura iniciada en 1976 llevó a su extremo un extendido sistema de censura cuyo objetivo era “subordinar todas las formas de expresión cultural a un tipo de moralidad que exaltaba el cristianismo, la familia, la modestia, el decoro, la defensa de los niños, la patria, el orden y la tradición”.⁴⁶ De manera que en ese período se interrumpió violentamente un proceso de transformación de las relaciones amorosas que, según Giddens, desde los sesenta estaba generando en las sociedades modernas una democratización de la esfera de la intimidad.⁴⁷ En ese proceso tenía un lugar central la progresiva liberación sexual de las mujeres que encontró en el desarrollo de la píldora anticonceptiva un símbolo de época.

Según Valeria Manzano, en la Argentina hubo varios factores que contribuyeron al protagonismo de las mujeres jóvenes en ese proceso. Para esta historiadora, “las ‘chicas’ [...] desafiaron en la práctica las nociones prevalentes del hogar mediante la prolongación de su estadía en el sistema educativo, la plena inserción en el mercado de trabajo, la participación en nuevas actividades para el esparcimiento juvenil, la disposición para experimentar nuevas convenciones de noviazgo o para reconocer en público su incursión en el sexo

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ AVELLANEDA, Andrés. El discurso de represión cultural (1960-1983). *Escribas*, n. 3, Córdoba, 2005.

⁴⁵ Onganía llegó al poder mediante un golpe de estado en el que derrocó al presidente constitucional Arturo Illia el 28 de junio de 1966. Se mantuvo como presidente de facto hasta 1970, cuando fue desplazado por otro general, Roberto M. Levingston. Según Avellaneda, durante su gobierno los sectores más conservadores ocuparon muchos cargos importantes en las áreas de educación y cultura. Ver *idem.*

⁴⁶ MILANESIO, Natalia, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Ver GIDDENS, Anthony, *op. cit.*, p. 15-27.

prematrimonial y la postergación del casamiento en relación con sus predecesoras”.⁴⁸

Esa actitud más liberal en relación a la sexualidad contribuyó a desestabilizar, entre otras cosas “una doble moral que instaba a los hombres a adquirir experiencia sexual antes de casarse mientras exigía a las mujeres que preservaran su virginidad hasta la noche de bodas”.⁴⁹ Paralelamente, Manzano consigna que en la juventud de esa época se fueron desarrollando también masculinidades alternativas, como ocurrió por ejemplo con el rock. Si bien la comunidad rockera de ese período era una fraternidad fundamentalmente masculina, no desprovista de rasgos machistas, también es cierto que “los jóvenes cultores del rock impulsaron esa modernización por medio de valores como la igualdad y la autenticidad, que permitieron imaginar e incluso concretar nuevos proyectos de amor y de familia”.⁵⁰ Algunas de sus prácticas, como el uso de flores, ropas de colores y pelo largo provocaron, incluso, “una reacción homofóbica de múltiples sectores que se alzaron en defensa de la autoridad patriarcal y sus nociones establecidas de ‘la moral y las buenas costumbres’”.⁵¹

De manera que el pelo largo en los varones, y las minifaldas en las mujeres, se convirtieron en símbolos de esa búsqueda libertaria que se asociaba a una mayor igualdad y, fundamentalmente, a una mayor autonomía de las mujeres. Según Manzano, esa progresiva autonomía, que generaba fuertes reacciones conservadoras, puede observarse en algunos datos muy significativos, como el aumento de la matrícula femenina tanto en la escuela media como en la universidad, y en la diversificación del tipo de empleo al que accedían las mujeres. Así, los tradicionales empleos femeninos, como el de maestra, por ejemplo, fueron dando lugar a nuevos empleos y nuevos modelos identitarios vinculados a ellos: empleadas de comercio, profesionales universitarias, secretarías ejecutivas. Para Manzano, “las chicas empleadas en empresas multinacionales que cobraban un buen sueldo, se vestían bien y participaban en actividades culturales de vanguardia eran minoría en el gran contingente de mujeres jóvenes que trabajaban fuera de la casa, pero encarnaban significados y aspiraciones del imaginario colectivo en torno a la modernidad y la independencia”.⁵²

En las diferentes producciones culturales, y entre ellas en la música popular, esos nuevos modelos de mujer empezaron a hacerse visibles. Así, por ejemplo, en 1969 Los Náufragos, una de las bandas pop más exitosas, editó “Yo en mi casa y ella en el bar”, una canción en la que el enunciador masculino habla de una novia universitaria que participa en la esfera pública mientras él hace vida hogareña.⁵³ Del mismo modo, en 1971 el cantautor Heleno, publi-

⁴⁸ MANZANO, Valeria. *La era de la juventud en la Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. México-Argentina-Brasil-Colombia-Chile-Ecuador-España-Estados Unidos-Guatemala-Perú-Venezuela: Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 156.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 157.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 198.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 163.

⁵³ Los Náufragos fue una agrupación musical juvenil, cultora de una música pop, destinada a los jóvenes, que se consideró parte de la llamada “nueva ola” o música “beat”. Debutó en 1969 y fue muy popular hasta mediados de los setenta. La canción “Yo en mi casa y ella en el bar” puede escucharse en <<https://www.youtube.com/watch?v=ycnKIM0M-nM>>.

có otro gran éxito, “La chica de la boutique”, en la que el enunciador habla de ese nuevo modelo que encarnaban las empleadas de comercio representada por una chica con minifalda en la tapa del disco.⁵⁴

Esas transformaciones en marcha son un elemento importante para explicar la virulencia de la reacción conservadora durante la dictadura en materia de moralidad, y la estrategia de vincular todo lo que los censores consideraban inmoral con la infiltración ideológica marxista. Milanesio menciona un episodio de 1980, cuando la Municipalidad de Buenos Aires incautó un número de una revista por exhibir una foto de una actriz en bikini: “La sanción respondía a la idea de que bikinis y minifaldas eran ofensas al decoro, desataban pasiones reprimidas, promovían la falta de respeto y la indecencia y disolvían los valores morales. Un artículo publicado en la Revista de Educación del Ejército concluía que, por todo esto, esas prendas de vestir disminuían las defensas de los individuos contra el marxismo”.⁵⁵

De manera que, así como el pelo largo en los varones y las minifaldas en las mujeres habían sido símbolos libertarios, pasaron a ser objeto de censura y represión. Y como contrapartida se construyó por todos los medios un modelo moral que tenía en su centro el matrimonio monogámico y patriarcal, en sus relaciones con el estilo de vida occidental y cristiano de la gran nación católica.

La violencia con que la dictadura interrumpió los procesos en curso a principios de los setenta explica por qué, hacia 1980, muchas prácticas culturales distintas (el rock, el teatro independiente, el humor o las revistas de historietas, por sólo nombrar algunas) se articularon alrededor de las demandas de democratización, en la medida en que todas las personas que participaban en ellas percibían en ese sistema moral, impuesto por la violencia, un enemigo común.

En ese contexto, muchas de esas producciones culturales empezaban a mostrar ese malestar de las mujeres que mencioné más arriba. Un malestar que se articulaba con las otras demandas de democratización, pero apuntaba particularmente a las relaciones matrimoniales, al lugar de la mujer en la familia, y a los procesos emancipatorios que la dictadura había interrumpido.

Pégale Lucía: la voz de Lucía Galán y el malestar de las mujeres.

En su libro autobiográfico los hermanos Galán cuentan que, en un show en Miami, mientras interpretaban una de las canciones de pelea, una mujer cubana se levantó en la platea al grito de “¡Pégale Lucía!”.⁵⁶ La respuesta afectiva de la oyente expresa ese malestar y la fuerte identificación que generaban los personajes que Lucía ponía en escena y a los que les daba voz. El conflicto recurrente que mostraban las canciones de pelea, como dije antes, no puede interpretarse como un cuestionamiento explícito del matrimonio monogámico. Ni tampoco podría hablarse de una crítica directa al patriarcado,

⁵⁴ Heleno fue el nombre artístico del cantautor Miguel Angel Espinoza, cultor de la música “beat” que tuvo varios éxitos a principios de los setenta. “La chica de la boutique”, su hit más importante, puede escucharse en <<https://www.youtube.com/watch?v=pgIK7uF5qMY&list=RDpgIK7uF5qMY&index=1>>.

⁵⁵ MILANESIO, Natalia, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶ GALAN, Lucía y GALAN, Joaquín, *op. cit.*, p. 84.

concepto que, por lo demás, a principios de los ochenta estaba lejos de circular masivamente. Pero lo que sí mostraban las canciones de pelea eran mujeres empoderadas que levantaban su voz para confrontar a los varones. Y lo que les cuestionaban era el incumplimiento del contrato monogámico y la injusticia que eso conllevaba, pues ponía en escena esa doble moral que, como vimos venía siendo cuestionada desde los sesenta. Así, pues, volviendo a Jameson, las canciones de pelea proponían una resolución simbólica de un conflicto que en la realidad social estaba presente, pero lejos de resolverse. Sólo que no se trataba de un conflicto entre las clases sociales, sino de una crisis producida por la desigualdad entre los géneros. La resolución simbólica que proponían las canciones de pelea era un acto de “justicia” ante una institución matrimonial que crujía por todos lados. De manera que, así como Mercedes Sosa, al retornar al país, se convirtió en la voz de muchos silenciados (por el exilio, por las prisiones, por las desapariciones, etc.) y los rockeros eran portavoces de las juventudes disidentes, Lucía Galán también logró expresar la voz de muchas mujeres silenciadas. De ahí su importancia política que se hace más clara si las canciones de pelea se ponen en relación con otras zonas del discurso social que fueron contemporáneas.

Por ejemplo, en 1985 se inició un debate que derivaría en una gran batalla cultural: el debate por la modificación de la ley de divorcio, que se terminaría aprobando en 1987. Esa ley, cuya aprobación debió enfrentar una fuerte oposición de los sectores más conservadores encabezados por la iglesia católica, permitió a los divorciados y divorciadas volver a casarse, cosa que no podían hacer con la ley anterior.⁵⁷

Ahora bien, el debate de la ley de divorcio era sólo un aspecto de un movimiento mucho más amplio de apertura en el que había una gran cantidad de elementos mezclados. En palabras de Williams, “en solución”.⁵⁸ Pero era difícil ver la politicidad de esos elementos en la medida en que la cuestión de género no tenía el lugar que tiene hoy en la agenda pública. Por lo cual esos elementos todavía no cristalizaban en un discurso organizado que les diera visibilidad, y particularmente visibilidad política. Sin embargo, eso no quiere decir que no tuvieran presencia en el discurso social y, específicamente en la cultura de masas. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, y sólo a título ilustrativo, cito algunos ejemplos contemporáneos al ascenso de la fama del dúo Pimpinela: a) en el número 41 de la revista *Humor*, de agosto de 1980, se publicó una nota de María Elena Walsh titulada “Sepa por qué usted es machista”. En la misma revista se publicaban por esos años los artículos de Cristina Wargon, que en clave humorística criticaba el machismo; b) la historieta Mafalda, cuyas tiras originales se habían publicado hasta 1973, y seguían teniendo gran circulación, solía presentar chistes sobre la condición de esclava de la madre de la niña; c) entre 1979 y 1983 la revista *Skorpio*, de editorial Records, publicó una historieta titulada Bárbara, con guión de Ricardo Barreiro y dibujos de Juan Zanotto. Se trataba de una historia de ciencia ficción postapo-

⁵⁷ La Ley 23.515, conocida como Ley de divorcio vincular, fue sancionada el 12 de junio de 1987, bajo la presidencia de Raúl Alfonsín. La legislación anterior permitía el divorcio, pero no permitía a las personas divorciadas volver a casarse, con lo que se generaban muchos inconvenientes, para los hijos, la adquisición y herencia de bienes conyugales, etc. Alrededor de la sanción de esta ley se generó un gran debate.

⁵⁸ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, p. 39.



calíptica, que ha sido leída en clave política porque narra un proceso de resistencia a una invasión, en la tradición de El “eternauta”, de Héctor Oesterheld.⁵⁹ La particularidad consiste en que la líder de esa rebelión era una joven que deviene revolucionaria después de ser expulsada de su clan por resistirse a una violación ritual. Además, tiene una actitud sexual libre y en algunas partes aparece explícitamente la cuestión de la crítica al machismo; d) desde 1983 comenzó a emitirse por canal 11, la segunda época del programa “Matrimonios y algo más”, de Hugo Moser. En ese programa se abordaban diversos aspectos del matrimonio en tono humorístico. Y no estaban ausentes las críticas al machismo. Por ejemplo, un personaje que encarnaba Mirta Busnelli era una feminista que desde un programa de radio invitaba a la liberación de la mujer; e) también empezaron a circular en la cultura de masas discursos que abordaban relaciones eróticas homosexuales, como es el caso de la película *Adiós, Roberto*, estrenada en 1985 y protagonizada por Carlos Calvo y Víctor Laplace.

Es decir que había en el discurso social una buena cantidad de indicios de que las relaciones de género y en particular las relaciones matrimoniales, en la versión que había sido dominante, estaban siendo cuestionadas, y se estaba produciendo la emergencia de nuevas miradas y nuevas sensibilidades, que guardaban relación con los procesos de las décadas anteriores. Pero esas nuevas sensibilidades, esos nuevos significados y valores, para decirlo en términos de Williams, estaban todavía “en solución”, todavía no se habían estructurado en un discurso orgánico y articulado. Pertenecían todavía a lo que Javier Cristiano, siguiendo a Bloch, llama lo “todavía-no-consciente”.⁶⁰

Hacia el final de la dictadura y en la época de la transición democrática todos estos significados y valores convivían con la emergencia de nuevas sensibilidades críticas que en las décadas siguientes encontrarían formas discursivas articuladas y darían lugar a sucesivos debates sociales que tendrían como consecuencia importantes cambios en la legislación. En 1987, como dijimos, se modificó la Ley de divorcio; en 1991 se sancionó la Ley de cupo femenino; en 2010, la ley de matrimonio igualitario; en 2012, la ley de identidad de género.⁶¹

Lo que sostenemos, es que la respuesta afectiva que obtuvieron las canciones de pelea del Dúo Pimpinela desde principios de los 80, se debe a que muchas mujeres encontraron allí un modo de expresar un malestar que

⁵⁹ “El eternauta” fue una historieta con guión de Héctor Oesterheld y dibujos de Francisco Solano López. Se publicó originalmente en la revista *Hora Cero* entre 1957 y 1959. La historieta se trataba de una invasión extraterrestre y la heroica resistencia de los sobrevivientes en la ciudad de Buenos Aires. Fue interpretada como una alegoría de la resistencia peronista durante la proscripción y el exilio de Perón, posterior a 1955. Con el tiempo alcanzó una dimensión mítica como símbolo cultural del peronismo, y esa dimensión fue alimentada porque Oesterheld fue secuestrado por la dictadura en 1977 y está desaparecido desde entonces.

⁶⁰ Cf. CRISTIANO, Javier. *Imaginación y acción social: elementos para una teoría sociológica de la creatividad*. Buenos Aires: Ciccus, 2017, p. 37-60.

⁶¹ La ley 24.012, de cupo femenino, se sancionó en noviembre de 1991, durante la presidencia de Carlos Menem, y estableció que un mínimo del 30 % de los candidatos a cargos electivos deben ser mujeres. Esa ley abrió un cauce de participación de las mujeres en la política, muy importante hasta hoy. La Ley 26.618, conocida como de matrimonio igualitario, se aprobó el 15 de julio de 2010, bajo la presidencia de Cristina Fernández, y permitió por primera vez la unión civil entre personas del mismo sexo. La Ley 26.743, conocida como ley de identidad de género, se sancionó en mayo de 2012, bajo la presidencia de Cristina Fernández, establece el derecho de las personas a ser tratadas, incluso en la documentación, según la identidad de género autopercibida.

todavía no tenía un discurso en el que pudiera ser nombrado y pensado. Todavía las luchas del feminismo no habían logrado poner en la agenda pública las conceptualizaciones del patriarcado que hoy ocupan un lugar central. Permítaseme citar en extenso el testimonio de Lucía Galán:

considero que el gran punto a favor para nuestra escalada de popularidad fue el personaje que yo encarnaba. A principios de los 80, la realidad de las mujeres era muy distinta de las escenificaciones que cantaba yo: mi personaje no sólo no permitía la mentira, la traición y el engaño, sino que además rechazaba el machismo, tan arraigado en esa época [...] fui de un día para otro, la "heroína" de las latinas sumisas del continente: las que agachaban la cabeza y no se atrevían a mirar a los ojos a sus maridos. Las que vivían sometidas [...] por el poder que les daba ser ellos los que ganaban dinero [...] habilitándolos a tener amantes y ser culturalmente aceptados por la sociedad.⁶²

Las canciones de pelea expresaban ese malestar de las mujeres que estaba allí, en solución. Un malestar que anunciaba cambios en las sensibilidades, significados y valores, que pertenecían al orden de lo todavía-no-consciente, pero que ya se empezaban a manifestar. Para decirlo en términos de Jameson, ya tenían un lugar en el inconsciente político. Y, en los shows del Dúo Pimpinela, el ritual de las canciones de pelea ofrecía una suerte de resolución simbólica a un conflicto que en la realidad estaba (aún está) lejos de resolverse.

Texto recibido em 24 de setembro de 2021. Aprovado em 19 de outubro de 2021.

⁶² GALAN, Lucía y GALAN, Joaquín, *op. cit.*, p. 81.

Pôde-se cantar o hiv/aids?

A trajetória do vírus e da síndrome no
pop rock brasileiro nas décadas de 1980 e 1990



Capa do LP *Rita e Roberto*,
1985, fotografia (detalhe).

Renato Gonçalves Ferreira Filho

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-São Paulo). Autor de *Nós duas: as representações LGBT na canção brasileira*. São Paulo: Lápis Roxo, 2016. r.goncalves.f@gmail.com

Pôde-se cantar o hiv/aids? A trajetória do vírus e da síndrome no *pop rock* brasileiro nas décadas de 1980 e 1990

Has it been possible to sing hiv/aids? The trajectory of the virus and the syndrome in Brazilian pop rock in the decades of 1980 and 1990

Renato Gonçalves Ferreira Filho

RESUMO

Este artigo objetiva mapear, articular e interpretar as representações do hiv/aids no *pop rock* brasileiro nas décadas de 1980 e 1990, momento inicial da epidemia da síndrome e do vírus no Brasil. Através de uma perspectiva multidisciplinar, que nos auxilia na interpretação dos processos de significação nas diversas camadas de sentido envolvidas na canção e na sua *performance*, debruçamo-nos sobre um selecionado repertório de canções lançadas entre 1983 e 1998 na tentativa de tecermos um fio interpretativo que enquadra o hiv/aids na cultura brasileira, desvelando-se os sentidos que envolveram a síndrome e o vírus naquela época. Como resultados, observamos a recorrência dos signos do hiv/aids na música brasileira e a qualidade de tais representações, além de apontarmos para possíveis relações síncronas entre cultura e epidemia.

PALAVRAS-CHAVE: música popular brasileira; hiv/aids; cultura brasileira.

ABSTRACT

This article aims to trace, articulate and interpretate the representations of hiv/aids in Brazilian pop rock music of the 1980s and 1990s, primary moment of the aids and hiv epidemic. Through a multidisciplinary perspective that leads us to the interpretation of the processes of meaning in the many layers of the composition and its performance, we analyze a selected repertoire of songs launched between 1983 and 1998. We intend to draw an interpretative perspective that frames hiv/aids in the Brazilian culture, facing its meanings in the first decades of the epidemic. As a result, we observe the recurrence of signs of hiv/aids in Brazilian music and the quality of its representations, besides remarking the possible synchronous relations between culture and epidemic.

KEYWORDS: *Brazilian popular music; hiv/aids; Brazilian culture.*



Seis anos após os relatos dos primeiros casos de infecção ao hiv¹ (vírus da imunodeficiência humana) no Brasil², o compositor e poeta Antonio Cicero

¹ Neste artigo, optamos por grafar hiv e aids em minúsculas, seguindo a proposta de Herbert Daniel retomada por Ramon Nunes Mello, “na intenção de diminuir o protagonismo da doença em si frente à vida do indivíduo”. Cf. MELLO, Ramon Nunes. A linguagem é o verdadeiro vírus: corpo é texto. In. MELLO, Ramon Nunes (org.). *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 15.

² Em 1988, já eram acumulados 4.535 casos confirmados de infecção do hiv no Brasil, segundo dados do Instituto Fiocruz. Estima-se que o número seja muito maior, devido à ineficiência do diagnóstico à época, além dos medos e preconceitos que rondavam a temática. Cf. FIOCRUZ. *O vírus da aids, 20 anos depois*. Disponível em <<http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html>>. Acesso em 29 jul. 2021.

foi questionado se a aids estaria presente em suas composições, pergunta à qual respondeu: “que eu saiba, não existe [a aids] na poesia propriamente nem na música. Não existe isso porque não é um tema que me seduza, entende? É um tema de que eu falo em prosa porque eu não sinto gana de cantar. É uma das coisas mais tristes”³. Autor de canções *pop rock* de teor erótico e, muitas vezes, homoerótico⁴, como “Pra sempre e mais um dia”⁵ e “Difícil”⁶, Cicero não apenas compartilhava um sentimento de tristeza em relação à epidemia do hiv/aids, como também apontava para um aparente silenciamento da temática na canção popular-comercial. Contudo, será que, de fato, o vírus e a síndrome⁷ não estiveram presentes na música brasileira como matéria-prima, a exemplo do que ocorre historicamente com outros tópicos da cultura que se cristalizam na trajetória da canção?

Optamos, neste texto, por olhar com maior interesse as expressões do *pop rock* brasileiro, porque identificarmos nele um campo profícuo para as questões do hiv/aids. Também conhecido como BRock, historicamente, o gênero, que se funda tanto em uma similaridade estética quanto constitui um rótulo mercadológico em seu tempo, foi um dos principais representantes da revolução comportamental que viria a reboque da transição democrática⁸ e que, tão logo surgissem a síndrome e o vírus, seria solapada. Mesmo no caso de compositores e cantores usualmente associados à MPB que aqui enfocamos, como Caetano Veloso, observa-se uma proximidade estética à proposta do *pop rock* nacional, que justificaria sua pertinência ao repertório de canções que será analisado qualitativamente. Em um olhar cronológico, grande parte das composições e gravações selecionadas se confinam aos anos 1980, porém igualmente foram consideradas aquelas produzidas por artistas que, na década posterior, continuaram a explorar a linguagem *pop rock*, por acreditarmos em mudanças das representações do hiv/aids dentro da obra de um artista, como em Rita Lee, de quem examinamos uma canção de 1985 e outra de 1998.

Em linhas gerais, pretendemos abordar a epidemia da aids tomando a canção como objeto cultural dotado de potencialidades de interpretação e reflexão social. Nessa direção, nós abordaremos, cronologicamente, em exemplos do *pop rock* nacional que trouxeram, direta ou indiretamente, a tópica do hiv/aids. Privilegiamos, em nossa análise, as letras, compreendendo a palavra cantada como uma das chaves principais para a significação na música brasileira, enxergando a “riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados” outrora destacada por José Miguel Wisnik.⁹ Contudo, buscamos, paralelamente, abarcar a *performance*, por entendermos que as dimensões performá-

³ CICERO, Antonio. O anonimato também pode ser um ‘barato’. In: NOGUEIRA, Arthur (org.). *Antonio Cicero*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 34.

⁴ Respectivamente, de versos como “ninguém no mundo faz o que ele me faz/ tanto romance, tanta graça e pornô” e “sexo é bom/por que não com ela?”.

⁵ “Pra sempre e mais um dia” (Marina Lima/Antonio Cicero), Marina Lima. LP *Fullgás*, Philips, 1984.

⁶ “Difícil” (Marina Lima/Antonio Cicero), Marina Lima. LP *Todas*, Philips, 1985.

⁷ Importante destacar as diferenças entre a aids e o hiv. O vírus da imunodeficiência humana (hiv), se não controlado, pode desencadear a síndrome da imunodeficiência humana. Nesse sentido, viver com hiv não significa “ter” aids, expressão equivocadamente repetida sem qualquer crítica. Nem todos aqueles que vivem com hiv, se estiverem em tratamento, desenvolverão a aids. A aids, por si só, também não mata: a síndrome, de ordem imunológica, torna o organismo vulnerável a doenças oportunistas.

⁸ Cf. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago, 2013.

⁹ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez”. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 171.

ticas comportam camadas de sentido significativas para o material cancional.¹⁰ Pela perspectiva da *performance*, procuramos considerar os elementos constitutivos da canção/gravação, como letra, melodia, arranjo, voz, entonação, entre outros aspectos, na medida em que eles se apresentem como relevantes para a produção de sentido no decorrer do processo de interpretação que desenvolvemos. Enfim, apostando em uma abordagem multidisciplinar que se faz necessária diante de um objeto tão complexo quanto a canção, estabelecemos um diálogo com as áreas da psicologia, estudos da linguagem, historiografia, ciências sociais e comunicação, além dos estudos multidisciplinares em torno do hiv/aids.

A principal hipótese deste artigo é a de que o hiv e a aids surgiram no *pop rock* nacional de forma síncrona à epidemia no país, revelando alguns dos principais sentidos históricos, sociais e subjetivos que o vírus e a síndrome adquiriram. Não apenas se pôde cantar o hiv/aids como também esse gesto refletiu e refratou questões candentes de sua trajetória.

Aids, a “nova moda” de Nova Iorque

As notícias da aids chegaram ao Brasil em 1981, quando foram relatados internacionalmente os primeiros casos de um raro e agressivo tipo de câncer de pele¹¹ que surpreenderam a classe médica pela sua incidência em homens estadunidenses homossexuais. Todos, pouco tempo depois de seus diagnósticos, chegaram ao óbito. Essas lesões eram o primeiro vestígio da aids, que somente seria reconhecida e nomeada como a síndrome da imunodeficiência adquirida alguns meses depois, após estudos preliminares que investigaram as particularidades da doença. Até aquele ponto, ela se mostrava muito mais complexa e misteriosa do que se imaginava. A aids nascia, assim, sob a insígnia da incógnita e do espanto.

Faltavam conhecimentos concretos sobre o mecanismo da doença, seu diagnóstico e possível tratamento, enquanto sobravam especulações baseadas no precário saber disponível. Uma vez que os casos incidiram inicialmente sobre homens homossexuais, houve uma equívoca associação direta entre a aids e a homossexualidade masculina – enganosa percepção que só seria demovida a partir da descoberta do patógeno (o hiv), em 1985, e verificada na prática com o adoecimento de mulheres ainda na década de 1980. Como lembra Antonio Carlos Oliveira de Almeida, a síndrome chegou a ser chamada de “câncer gay”, “peste gay” e “Grid”, um acróstico de *gay related immunodeficiency*.¹² É nesse momento em que o termo “gay”, importado da cultura norte-americana, começou a tornar-se cada vez mais comum no espaço públi-

¹⁰ Cf. GONÇALVES, Renato. *Nós duas: as representações LGBT na canção brasileira*. São Paulo: Lápis Roxo, 2016, p. 17-19.

¹¹ Tais lesões cutâneas foram acertadamente associadas ao sarcoma de Kaposi, um câncer comumente relacionado às condições ambientais das regiões banhadas pelo Mar do Mediterrâneo. O que intrigava os cientistas era que esses pacientes não tinham qualquer vínculo com tal região geográfica.

¹² ALMEIDA, Antonio Carlos de Oliveira. *O mel, a abelha e o cavalo que voava: escritas da aids*. Tese (Doutorado em Psicologia) – USP, São Paulo, 2008.

co, substituindo as antigas alcunhas que denominavam a homossexualidade masculina, como “veado”, “invertido” e “entendido”¹³.

A primeira canção brasileira a trazer o tema da aids explicitamente foi gravada por Leo Jaime, em seu disco de estreia, *Phodas c*, em 1983. Em “Aids”, é possível destrinchar questões que rondaram a síndrome nos anos iniciais de sua epidemia.

*É a última moda que chegou de Nova Iorque
E deve ser bom como tudo que vem do Norte
A sua mãe vai gostar, o seu pai vai achar moderno
Mais quente o inferno, essa onda é de morte*

*New wave, patins, Lennon and tênis Nike
Walkman, Big Mac, Fender StratoCaster
Vai pegar e vai pintar até na novela das oito
E você vai copiar, vai copiar, vai copiar*

*Aids, não tente colocar band-aids*¹⁴

De cara, destaca-se o foco da canção, a aids, presente no título e no refrão, partes importantes de composições integradas à linguagem *pop* por dar nome ao produto fonográfico e desenvolver um mote de fácil memorização para o ouvinte. Sob a rubrica do *pop*, gênero voltado ao consumo, nota-se uma estrutura discursiva semelhante à retórica publicitária que visa à apresentação de produtos e marcas, objetivando-se “persuadir um auditório particular”.¹⁵ Empregando-se determinados recursos retóricos clássicos da publicidade, como a hipérbole (“a última moda”), a função conativa (o voltar-se ao destinatário da canção, como em “sua mãe” e “seu pai”, além do uso do imperativo) e a chamada à ação (o *call to action* “não tente colocar band-aids”), percebe-se uma paródia dos tradicionais enunciados publicitários. A paródia se dá por se entender a doença como um novo produto ou marca a ser consumido.

Juntamente a essa apropriação estilística, está a euforia como recurso expressivo: a aids, mesmo sendo uma “onda de morte”, é uma “moda” que vai ser “copiada”, de tão “moderna” e “boa” (“como tudo que vem do Norte”). O canto de Léo Jaime, calcado em uma entonação humorística, sobretudo no refrão, emula a estética eufórica dos *jingles*, formato publicitário de fácil assimilação, também desenvolvido pelo *riff* da guitarra, outro procedimento estilístico que sublinha a reiteração musical para produzir a reverberação da mensagem sonora na cabeça do ouvinte. Tomando a sigla como um rótulo mercadológico para uma novidade, ao equipará-la a nomes de marcas em inglês como Walkman, Big Mac e Fender StratoCaster (pronunciados à maneira inglesa), reitera-se o caráter intruso e importado do termo. Em vez da pronúncia aportuguesada da aids (/aids/), canta-se a palavra com o sotaque inglês

¹³ Na história da homossexualidade brasileira no século XX, encontram-se diversos outros termos. Cf. GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

¹⁴ “Aids” (Leo Jaime e Leandro), Léo Jaime. LP *Phodas c*, Columbia, 1983.

¹⁵ CARRASCOZA, João Anzanello. *Razão e sensibilidade no texto publicitário*. São Paulo: Futura, 2004, p. 15.

(/eɪdz/), tal como em “Vamo comê”¹⁶, gravada por Caetano Veloso em 1987, reforçando-se a procedência estadunidense da doença.

A ideia de uma suposta origem norte-americana da aids nos coloca diante um dado histórico relevante sobre a epidemia no Brasil. A enfermidade, que, inicialmente, parecia ser distante da realidade brasileira, mostrou-se próxima quando, em 1982, começaram a ser diagnosticadas e divulgadas as primeiras suspeitas no país. Seus pacientes eram todos homens homossexuais que estiveram nos Estados Unidos ou que mantiveram relações sexuais com norte-americanos, o que ajudava a delinear o rastreamento da doença que tinha *a priori* aquela nação como epicentro.¹⁷ A aids, no imaginário social nacional, seria uma doença de “gays ricos”, que a desenvolveriam como resultado de uma vida sem regras ou limites, na qual fossem comuns o uso excessivo de drogas e a alta rotatividade de parceiros sexuais.¹⁸ Corroborou essa construção imagética o fato de os Estados Unidos terem se convertido, em pouco tempo, em uma referência na investigação científica da aids para onde muitos pacientes brasileiros com boas condições financeiras se dirigiam a fim de se submeterem a tratamentos experimentais que vinham sendo desenvolvidos.

Ainda não existiam muitas informações científicas sobre a nova síndrome que afetava o sistema imunológico de seus pacientes ou sobre as maneiras de manejar tanto a doença quanto sua transmissão. A única certeza que se tinha até então era a morte, visível, noticiada e espetacularizada na mídia (aspecto que retomaremos mais adiante, quando falarmos das escritas subjetivas soropositivas de Cazuzza). A aids era uma sentença de morte, como ressaltava Herbert Daniel, destacado ativista soropositivo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990: “quando se tem aids, dizem as más e as poderosas línguas que nós somos ‘aidéticos’ e que, para fins práticos, suportamos uma morte provisória até que a definitiva morte logo chega”.¹⁹ A morte, única certeza que se tem da vida (vivendo-se ou não com o hiv), para as pessoas que eram diagnosticadas com aids era uma fatalidade irremediável ou, parafraseando a canção de Léo Jaime, não havia “band-aid” que remediasse tal vaticínio.

Na composição citada, a morte decorrente da aids é tratada com um humor próprio à geração musical da qual Leo Jaime fez parte. O que hoje poderíamos interpretar como uma abordagem insensível e até mesmo desrespeitosa da temática deve ser compreendida a partir do enquadramento geracional que rodeia a canção. Do ponto de vista histórico e cultural, o período em que a aids chega ao Brasil é muito particular. No contexto do fim da ditadura militar, que, muitas vezes, perseguiu e censurou expressões divergentes da sexualidade²⁰, a síndrome logo representaria um retrocesso frente aos avanços comportamentais que se verificavam na cultura brasileira em meio à luta contra a ação dos aparelhos repressores do Estado. Parte da geração do *pop rock*

¹⁶ “Vamo comê” (Caetano Veloso e Tony Costa), Caetano Veloso. LP *Caetano*, Philips, 1987.

¹⁷ Posteriormente, descobriu-se que, ao que tudo indica, a enfermidade veio da África. Para mais informações sobre o rastreamento da epidemia, ver JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

¹⁸ Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 394 e 395.

¹⁹ DANIEL, Herbert. *Vida antes da morte*. Rio de Janeiro: ABIA, 1994, p. 21.

²⁰ Cf. QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – USP, São Paulo, 2017.



nacional, ao usar o deboche e o besteirol como recursos estilísticos e expressivos, nascia com uma proposta de desmoralizar “com o riso a sisudez da cultura criada sob a ditadura”.²¹ Essa parece ser uma abordagem que vai na direção oposta à resposta que setores conservadores deram à aids ao se aproveitarem da doença para propagar a ideia de que ela seria “um castigo merecido” à homossexualidade, para empregar as palavras do então arcebispo do Rio de Janeiro.²²

O “vírus do amor”: a aids e suas metáforas

Na mesma linha de euforização da aids, “Vírus do amor”, de 1986, nomeia o agente patógeno da aids, uma das principais descobertas sobre a doença naquele ano. Gravada por Rita Lee e Roberto de Carvalho no disco *Rita e Roberto*, a canção de estética *new wave*, uma das linguagens utilizadas pelo *pop rock* brasileiro, “fala sobre a sorradeira aids camuflada de morte”, como posteriormente definiu a própria compositora²³:

*Aqui estamos nós
Turistas de guerra
Bizarros casais
Restos mortais do Ibirapuera*

*O vírus do amor
Dentro da gente
Beira o kaos²⁴
42 graus de febre contente*

*Prisioneiros de um arranha-céu
Lá embaixo o mundo cruel é tão chatinho*

*Você é toda minha munição
Não negue fogo pro meu coração machucadinho
Cambalache de paixão²⁵*

“Turistas de guerra”, “restos mortais”, “prisioneiros”, “munição”, “fogo”: visivelmente, “Vírus do amor” trabalha com imagens bélicas que nos remete ao tratamento comum dispensado à aids. Havia algo a ser combatido, e eram muitos os “combatentes” derrubados pelo “inimigo”. Isso permite pensarmos nas reflexões de Susan Sontag a respeito das metáforas da doença. Ao final dos anos 1980, a autora norte-americana, ao revisitar seu livro *A doença como metáfora*, originalmente lançado em 1978, acrescentou-lhe o ensaio “Aids e suas metáforas”, um complemento à reflexão motivada por um câncer

²¹ VENTURA, Zuenir. Depois de 21 anos, o desacordo. In: GASPARI, Elio, VENTURA, Zuenir e HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 268.

²² Apud JARDIM, Eduardo, *op. cit.*, p. 43.

²³ LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016, p. 205.

²⁴ Referência a Kaos Brasilis, grife brasileira de vanguarda nos anos 1980, cujo estilo *new wave* era marcado pelo exagero de cores e formas e pela maximização de informações visuais.

²⁵ “Vírus do amor” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee e Roberto de Carvalho. LP *Rita e Roberto*, Som Livre, 1986.

que ela enfrentara na década anterior.²⁶ À luz da epidemia mundial da síndrome, Sontag reconheceu algumas repetições: os símbolos da guerra, do combate e da militarização outrora identificados na linguagem empregada na luta contra o câncer novamente eram utilizados para representar o hiv na trama cultural de seu tempo. Alguns dos efeitos mais problemáticos da linguagem militar, segundo a autora, seriam o flerte com o autoritarismo na gestão da aids e o alto peso na estigmatização do doente.

Entretanto, a canção vai além do achatamento da questão e personifica o hiv ao envolvê-lo de sentidos edulcorados, o que pode ser percebido no canto de Rita Lee, que oscila entre o brado, na descrição inicial do cenário, e o sussurro compassivo, nas vozes finais que docilmente repetem “febre”, “vírus do amor” e “cambalache”, como a delirar em estado febril, de paixão ou de infecção. O foco dado no vírus dialoga com um contexto histórico marcante na trajetória epidemiológica da aids: entre 1983 e 1985 registraram-se avanços importantes para o diagnóstico e o tratamento da aids, pois, pela primeira vez, o hiv fora isolado e identificado como o agente que desencadearia a síndrome a imunodeficiência adquirida. Com essa descoberta científica, possibilitava-se, enfim, a delimitação do caráter infeccioso da doença, de seus modos de transmissão e de estratégias de testagem e tratamento. Daquele momento em diante, começou-se a diferenciar síndrome (aids) e vírus (hiv), e essa informação tornou-se mais uma “munição”, mostrando que a aids não era exclusiva de um determinado segmento da população.

Falar em “vírus do amor”, como na composição, implica efeitos de sentido distintos dos signos científicos por vezes duros que abordavam a aids. Ao atribuir uma alcunha afetiva para o agente infeccioso, redimensionavam-se as extensões do vírus sobre a vida do sujeito que vivia com hiv, colocando também em perspectiva seus afetos. Afinal, houve impactos profundos na vida conjugal e amorosa daqueles que conviveram com o hiv. O sentimento de culpa por alojar o vírus ou o medo de infectar-se afetavam a sexualidade e a subjetividade, sobretudo da população homoerótica masculina, que até então era a mais impactada, como documentou o psicólogo Claudio Ferreira ao entrevistar indivíduos soropositivos no início da década de 1990.²⁷ Como exemplo desse aspecto psicossocial do período, um ano após “Vírus do amor”, o pintor Darcy Penteado criou um cartaz que, juntamente a indicações de como se proteger da exposição ao vírus, recorrendo a preservativos e à masturbação mútua, encorajava o sexo. Nele se lia “Transe numa boa. Sexo é bom, não deixe a aids acabar com isso”. Diante do vírus, era preciso discriminar, no discurso público, o que era preconceito moral para com as sexualidades divergentes da norma heterossexual (impulsionado pelas campanhas de higienização e perseguição dos grupos homossexuais²⁸) e o que era informação científica necessária para se continuar a levar uma vida sexual “protegida” no contexto da

²⁶ Cf. SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

²⁷ Ver FERREIRA, Claudio Vital de Lima. *Conversando com o paciente hiv positivo: um estudo clínico*. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) – Unicamp, Campinas, 1992.

²⁸ Campanhas midiáticas sinalizavam a população homossexual como vetor exclusivo da aids e inclusive sugeriam extermínios em massa para a erradicação da síndrome, além de serem rotineiras as piadas e as demonstrações de exclusão e punição a todos os homossexuais na mídia, nos hospitais e na vida pública, como exemplifica a fala do radialista Afanásio Jazadji, de São Paulo, que defendia o isolamento compulsório de homossexuais. Ver TREVISAN, João Silvério, *op. cit.*, 393-406.

epidemia da aids. Antes de tudo, era preciso retomar os prazeres da sexualidade.

Em “Vírus do amor”, há uma celebração dos “bizarros casais” que ferrem sob “42 graus de febre”, um dos mais notórios sintomas do enfraquecimento do sistema imunológico, e olham para o “mundo cruel” com pena, por considerá-lo “tão chatinho”. O arranjo, baseado nos timbres eletrônicos de *pads* que preenchem o espaço sonoro – estética própria ao *new wave* –, enquadra o cenário futurista, como se o mundo tão duro devesse ser superado pelas novas possibilidades que se abriam. Nesse sentido, poderíamos mirar essa construção como uma ode aos laboratórios sexuais que a homossexualidade representou antes da aids, na visão de Néstor Perlongher.²⁹ A exacerbação e o exercício do erotismo e da libertinagem como uma filosofia de vida logo foram solapados pelos discursos médicos e morais que recaíram sobre as sexualidades divergentes. Tais expressões da vida libidinal, para os setores conservadores, eram “degradantes” por supostamente e necessariamente representarem um risco à vida. Um exemplo muito interessante da construção moral da aids está em “Rubens”, canção gravada pelo grupo Premeditando o Breque, que tematizava um relacionamento afetivo e sexual entre o eu lírico masculino e um outro homem (Rubens), sempre ponderada pelo julgamento alheio, que, por vezes, tomava a existência da aids como argumento:

*A sociedade não gosta
O pessoal acha estranho
Nós dois brincando de médico
Nós dois com esse tamanho
E com essa nova doença
O mundo inteiro na crença
Que tudo isso vai parar
E a gente continuando
Deixando o mundo pensar³⁰*

No cenário vertiginoso dos arranha-céus de São Paulo, simbolizado, na canção de Rita Lee e Roberto de Carvalho, pelo esguio obelisco do Ibirapuera que guarda os restos mortais dos combatentes da chamada revolução constitucionalista de 1932³¹, também é reproduzida a sensação de confinamento dos primeiros pacientes da aids nos hospitais paulistanos de referência nacional, como o Hospital Emílio Ribas na região das Clínicas. Na oposição metafórica entre o céu e o terreno, os altos prédios e as ruas, estão contrapostos o delírio da febre, resultante da exacerbação do amor, e a crueza do mundo social, punitivo em relação àqueles que “não negam fogo” para as paixões e as vivem intensamente.

Ao humanizar o vírus, Rita e Roberto limam o moralismo embutido nas representações do hiv, como posteriormente afirmou Herbert Daniel no ensaio “O vírus é inocente”: “ao contrário dos médicos, o vírus não tem cоди-

²⁹ Ver PERLONGHER, Néstor. O desaparecimento da homossexualidade. *Saúde Loucura*, n. 3, São Paulo, 1992.

³⁰ “Rubens” (Mario Manga), Premeditando o Breque. LP *Grande coisa*, EMI, 1986.

³¹ Agradecemos a Roberto de Carvalho e Rita Lee pelos esclarecimentos fornecidos diretamente ao pesquisador sobre esse ponto específico de “Vírus do amor”.

go de ética [...] ao contrário de ilustres preladados, o vírus é inocente, nem mesmo acredita num Deus vingativo, e não é sua função castigar os pecadores”.³²

Cazuza e as escritas subjetivas da aids

De todos os artistas brasileiros dos anos 1980 talvez o mais associado diretamente à epidemia da aids tenha sido Cazuza, que se descobriu soropositivo ainda em meados da década, mas só teria sua condição sorológica positiva divulgada na imprensa em 1989. A revista *Veja*, de circulação nacional, em abril daquele ano, estampou na capa um retrato do compositor/cantor sob a sensacionalista chamada “Cazuza, uma vítima da Aids agoniza em praça pública”. Muito já se questionava sobre seu estado de saúde, devido ao seu visível emagrecimento, notável, acima de tudo, nas *performances* ao vivo e em aparições públicas.³³ Porém, com a confirmação de sua sorologia, a revelação produziu consequências profundas na recepção e na leitura de seu trabalho, como veremos a seguir.

Cazuza foi apenas um dos muitos artistas que tiveram sua saúde questionada pela opinião pública em meio a especulações alimentadas pelos veículos de imprensa. A todo instante, a mídia especulou sobre o eventual adoecimento por aids de personalidades ilustres, sobretudo daqueles que fossem abertamente ou não homossexuais. Um caso emblemático foi a ida do estilista Clodovil Hernandez ao programa “Cara a cara”, de Marília Gabriela, na Rede Bandeirantes de Televisão, para revelar em horário nobre o histórico de seus exames laboratoriais e desmentir os boatos de que vivia com hiv. Na seara da música, ainda assistiríamos ao padecimento de Renato Russo, ex-líder da banda Legião Urbana, sem falar do falecimento do astro internacional Freddie Mercury, vocalista da banda Queen.

Os efeitos da midiatização da aids incorporada em figuras públicas como Cazuza, de certa forma, assinalavam alguns dos estigmas e equívocos mais comuns que cercam a síndrome: a aids teria uma “cara”, passível de ser percebida e diagnosticada a olho nu pelo porte físico da magreza extrema e rostos marcados pelo cansaço, além da fraqueza e da apatia que abate seu pacientes; o hiv conduziria a uma morte lenta e dolorosa, como se observam nas constantes internações em hospitais e nas tentativas, em vão, de cura por meio de tratamentos experimentais das mais diversas ordens³⁴; e, por fim, a ideia de que a aids seria irremediável.

Pensando-se sob a perspectiva comunicacional que considera a *performance* e a imagem pública do intérprete como aspectos relevantes à produção de significado de uma canção³⁵, é cabível refletir sobre como a sorologia positiva atravessa ao menos quatro composições autorais de Cazuza lançadas nos últimos anos de sua carreira, a saber: “Boas novas”³⁶ e “Ideologia”³⁷, incluídas

³² DANIEL, Herbert, *op. cit.*, p. 29.

³³ Cf. ARAÚJO, Lucinha. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 1998.

³⁴ Como documenta sua mãe, Lucinha Araújo, Cazuza chegou a viajar algumas vezes à cidade de Boston, nos Estados Unidos, para se submeter a tratamentos experimentais ainda muito incipientes, que não proporcionaram melhoras substanciais à sua saúde. Cf. *idem, ibidem*.

³⁵ Ver GONÇALVES, Renato. *Nós duas, op. cit.*

³⁶ “Boas novas” (Cazuza), Cazuza. LP *Ideologia*, Philips, 1988.

³⁷ “Ideologia” (Cazuza e Roberto Frejat), Cazuza. LP *Ideologia, op. cit.*

no LP *Ideologia* (1988), “O tempo não para”³⁸, em disco homônimo de 1988, e “Cobaias de Deus”³⁹, do LP *Burguesia* (1989). Todas compostas em primeira pessoa do singular, por meio da figura de um eu lírico que se funde e confunde com a própria imagem pública de seu compositor, tais canções nos revelam algumas escritas subjetivas da aids.

“Boas novas”, parafraseando as manchetes de jornais sensacionalistas, mostra o quanto a morte “estava viva” para aquele que dela se aproximou, como no refrão a seguir:

*Senhoras e senhores
Trago boas novas
Eu vi a cara da morte
E ela estava viva*⁴⁰

A partir do paradoxo entre dois princípios essenciais da existência, Cazuza reafirma a vida diante da morte, não apenas aquela que virá como única certeza da condição humana, mas igualmente da morte civil quando se descobre soropositivo. Poderíamos traçar um paralelo com a posição assumida por Herbert Daniel, em 1989, frente à sua condição soropositiva: “de um momento para outro, o simples fato de dizer ‘estou vivo’ tornou-se um ato político. Afirmar minha qualidade de cidadão perfeitamente vivo é uma ação de desobediência civil. Por isto, repito constantemente, desde que soube que estava com aids, que sou vivo e cidadão. Não tenho nenhuma deficiência que me imunize contra os direitos civis. Apesar da farta propaganda em contrário”.⁴¹

Seguida por “Boas novas”, “Ideologia”, canção que abre o disco homônimo, fala de um sentimento de descrença política (impulsionada, em parte, pelo precário exercício da democracia naqueles anos) que dialoga, de alguma maneira, com uma ferida narcísica de uma geração pulsante, cujos rápidos avanços comportamentais, sexuais e sociais foram refreados pela epidemia da aids. Um verso, em especial, destaca um dos muitos dissabores acarretados pela síndrome: “meu prazer agora é risco de vida”. Afirmção à qual, posteriormente, em gravação ao vivo no mesmo ano, Cazuza acrescenta um questionamento: “será?” Seja como for, a situação dos soropositivos, nos anos 1980, estava, como era perceptível, atravessada por dimensões políticas de discriminação e estigmatização que impactariam as políticas públicas de acolhimento e manejo da epidemia.⁴²

Ao final da década, às frustrações de uma realidade sociopolítica conturbada, potencializada pela ressaca pós-promulgação da Constituição de 1988 – em que foram expostas as fissuras de um Brasil continental que apresentava problemas diversos e de enorme complexidade –, era adicionado o hiv/aids na formação de subjetividades, notadamente as homoeróticas. O blues “O tempo não para”, um dos *hits* de Cazuza, gravado ao vivo (algo que injetará ainda mais densidade aos sentidos do discurso da canção), nomeava a má-

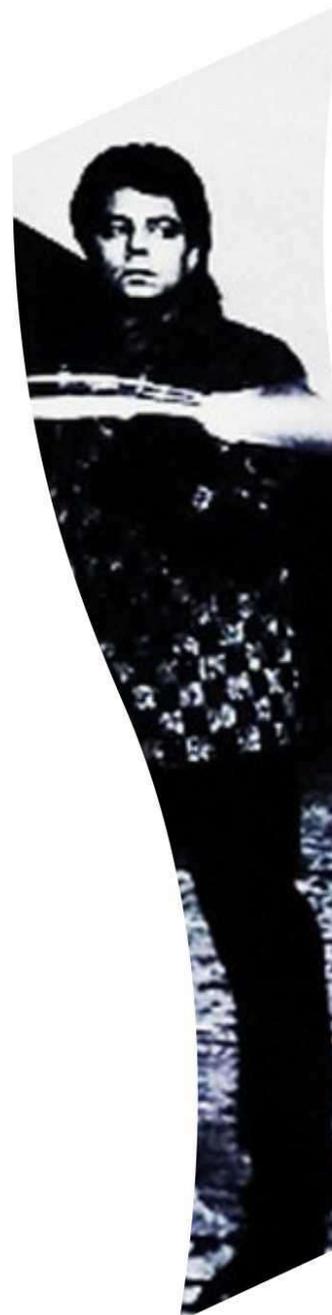
³⁸ “O tempo não para” (Arnaldo Brandão e Cazuza), Cazuza. LP *O tempo não para – ao vivo*, Philips, 1988.

³⁹ “Cobaias de Deus” (Angela Ro Ro e Cazuza), Cazuza. LP *Burguesia*, Philips, 1989.

⁴⁰ “Boas novas”, *op. cit.*

⁴¹ DANIEL, Herbert, *op. cit.*, p. 32.

⁴² Cf. JARDIM, Eduardo, *op. cit.*, p. 30.



goa (“minha metralhadora cheia de mágoas”), o cansaço (“eu sou um cara/ cansado de correr/ na direção contrária”) e o marasmo (“eu vejo o futuro repetir o passado/ eu vejo um museu de grandes novidades”) diante dos problemas que o país enfrentava.

Quando lemos a composição sob a ótica subjetiva do corpo e da vivência soropositiva, tais palavras ganham outra dimensão: apresenta-se um sujeito que sente o rápido passar do tempo, o que, à época, na falta de perspectiva de cura da aids ou do mínimo tratamento efetivo da síndrome, era uma questão extremamente sensível. O senso de urgência de uma vida que se esvai rapidamente pela aids parece conferir mais sentido à busca pela maximização das experiências, traço presente na *persona* de Cazuza desde “Exagerado”⁴³, sua canção-tema lançada em 1985. Embora saber que se convivia com aids fosse uma sentença de morte, enquanto se vivesse, a esperança ainda resistiria, como se depreende do trecho abaixo de “O tempo não para”:

*Mas se você achar que eu tô derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não para
Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta*⁴⁴

Composta durante uma das longas estadias de Cazuza em hospitais e gravada em estúdio com muita dificuldade (por causa da debilitação de seu físico que somente permitia a locomoção com a ajuda de cadeira de rodas)⁴⁵, “Cobaias de Deus”, de 1989, é uma canção tortuosa, incômoda e até mesmo confusa, com efeitos de sentido produzidos pela estrutura cíclica da melodia, a métrica errante de seus versos e a falta de rimas internas ou externas, recursos expressivos clássicos na retórica de músicas voltada ao consumo.

*Se você quer saber como eu me sinto
Vá a um laboratório ou um labirinto
Seja atropelado por esse trem da morte
Vá ver as cobaias de Deus
Andando na rua pedindo perdão
[...]
Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco
Desse hospital maquiavélico
Meu pai e minha mãe, eu tô com medo
Porque eles vão deixar a sorte me levar
[...]
Nós, as cobaias de Deus, vivemos muito sós
Por isso, Deus tem pena e nos põe na cadeia
E nos faz cantar, dentro de uma cadeia
E nos põe numa clínica e nos faz voar
Nós, as cobaias de Deus*

⁴³ “Exagerado” (Cazuza, Ezequiel Neves e Leoni), Cazuza. LP *Cazuza*, Som Livre, 1985.

⁴⁴ “O tempo não para”, *op. cit.*

⁴⁵ Cf. ARAÚJO, Lucinha, *op. cit.*

*Nós somos as cobaias de Deus*⁴⁶

Percorrendo o labiríntico circuito hospital-jaula-laboratório-cadeia, dispositivos de controle e sujeição⁴⁷, o eu lírico de “Cobaias de Deus” transmite a sensação de abandono, solidão e medo ao ser “atropelado” pelo “trem da morte”, a aids. O canto de Cazuzza, já bastante debilitado, mostra-se rouco e fraco, reiterando os sentidos colocados pelo sujeito que fala. O desconhecimento sobre o hiv e a aids, que de início se manifestava até na comunidade médica, prejudicou o tratamento dos pacientes, fazendo com que, muitas vezes, homens e mulheres soropositivos passassem por situações de violência e preconceito em clínicas e hospitais. Como diz Ferreira, “se não existe cura, a medicina [no caso da aids] dá ao paciente a responsabilidade de sua própria saúde [...] antes transferida para a medicina”.⁴⁸ Incapaz de resolver completamente a síndrome, a medicina deixava as pessoas hiv-positivas à própria sorte, como Cazuzza coloca na composição.

Premido pelo desamparo, o eu lírico se identifica como “cobaia de Deus”, assumindo, assim, a existência de algo maior do que a vida terrena ao mesmo tempo em que reconhece sua pequenez diante dessa figura suprema. A culpa moral que recaía sobre a sexualidade fazia, algumas vezes, com que sujeitos soropositivos se voltassem às religiões. Embora as Igrejas que condenavam a homossexualidade acreditassem que a natureza, com a aids, cobrava o preço pela sodomia e pelo sexo sem fins reprodutivos, elas serviram como refúgio para pessoas que sofriam com a aids e nelas buscavam respostas para seus medos e angústias⁴⁹, quando não o “perdão”, como posto na canção. A religião, como um dispositivo psicossocial, funcionava como uma ferramenta para aplacar o sentimento de insignificância do humano, repetição que Sigmund Freud localizou na história das civilizações.⁵⁰

Por fim, a reclusão reiterada em “Cobaias de Deus” nos revela outro aspecto dos desdobramentos subjetivos da aids naquele momento. Como acentua José Juliano Cedaro, “para não serem aniquiladas pelos seus sintomas sociais, [as pessoas soropositivas] optam – ou se veem obrigadas – a esconder ao máximo essa condição, como se fosse uma clandestinidade sem sair do lugar onde se vive”.⁵¹ A vida reclusa e o afastamento do mercado de trabalho eram imposições para se proteger de “fofocas” ou especulações de colegas. A aids, portanto, teria efeitos que vão além do corpo: perpassam subjetividades e mobilizam afetos os mais diversos.

Cazuzza viria a falecer aos 32 anos de idade, em 1990.

⁴⁶ “Cobaias de Deus”, *op. cit.*

⁴⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. 43. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

⁴⁸ FERREIRA, Claudio Vital de Lima, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁹ Cf. CEDARO, José Juliano. *A ferida na alma: os doentes de aids sobre [sic] o ponto de vista psicanalítico*. Tese (Doutorado em Psicologia) – USP, São Paulo, 2005.

⁵⁰ Ver FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras completas*, v. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁵¹ CEDARO, José Juliano, *op. cit.*, p. 111.

Aids e mobilização coletiva

Ainda que no final da década de 1980 se observasse um grande número de mortes decorrentes da aids, a epidemia tomava contornos políticos importantes. Seguindo-se o caminho desbravado pela Associação Brasileira Interdisciplinar da Aids (Abia), criada em 1987 no Rio de Janeiro, as primeiras redes de solidariedade se estabeleceram com base em Organizações Não Governamentais (ONGs) e congressos científicos temáticos, qualificando o debate público e promovendo a troca de informações entre o Brasil e outros países.⁵² A coletividade convertia-se numa estratégia necessária e eficiente como uma resposta à situação.

A união coletiva de parcelas da sociedade civil, do poder público, dos especialistas das áreas interessadas na aids (medicina, farmacologia, psicologia e afins) e pessoas vivendo com hiv acionou novas percepções, condutas e reflexões. Tendo a cura ou, ao menos, o tratamento adequado em vista (o AZT foi um dos principais marcos naquele período, como veremos), tais frentes de luta cultivavam a esperança, como “A cura”, de 1988, sintetizou:

*Existirá, em todo porto tremulará
A velha bandeira da vida
Acenderá, todo farol iluminará
Uma ponta de esperança*

*E se virá, será quando menos se esperar
De onde ninguém imagina
Demolirá toda certeza vã
Não sobrará pedra sobre pedra*

*Enquanto isso, não nos custa insistir
Na questão do desejo não deixar se extinguir
Desafiando de vez a noção
Na qual se crê que o inferno é aqui*

*Existirá e toda raça então experimentará
Para todo o mal, a cura⁵³*

Cantada a plenos pulmões por Lulu Santos, “A cura” é uma canção eufórica que clama pela “vida” em oposição à “morte”, que nem citada é. A linha melódica, ascendente, acompanha a flexão dos verbos no futuro do presente (“tremulará”, “acenderá”, “iluminará”, “virá”, “demolirá”, “sobrará”, “existirá” e “experimentará”), carregando os sentidos de esperança. Tratava-se de uma ode à “chama” da vida, a despeito de todo o “inferno” que o hiv/aids trazia. Apesar dele e vislumbrando novas possibilidades de tratamento, a composição insistia “na questão do desejo”, crendo na cura “para todo o mal”.

A mobilização política de fins dos anos 1980, além do enfrentamento à aids, culminaria na visibilidade das expressões homoeróticas ou desviantes

⁵² Cf. PARKER, Richard. *A construção da solidariedade: aids, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

⁵³ “A cura” (Lulu Santos), Lulu Santos. LP *Toda forma de amor*, BMG, 1988.

das normas sexuais hegemônicas (como no caso das identidades travestis e transgêneros), ressaltando os contornos políticos e os atravessamentos sociais que moviam tais subjetividades e corpos. Grande parte das ONGs direcionadas a essas populações, surgidas na década de 1990, decorreu da necessidade de acolhimento de pessoas soropositivas e da proposição educativa e coletiva de novas formas de prevenção à infecção do hiv.⁵⁴ De certo modo, o que poderia estigmatizar o homoerotismo tornou-se uma mola propulsora fundamental para o reconhecimento político e a atenção do poder público.

Pelo fim do preconceito, do estigma e da desinformação que rondavam os signos da aids, muita gente que vivia com hiv e ativistas passaram a ser porta-vozes e autoridades de campanhas midiáticas, renovando as suas representações. Livros como *Vida depois da morte*, de Herbert Daniel⁵⁵, e a literatura soropositiva de Caio Fernando Abreu⁵⁶ ampliaram a sensibilização da temática no espaço público. Já que a aids, frequentemente, significava também uma “saída do armário”, para empregarmos o termo mais comum em relação ao ato de revelar-se publicamente homossexual, os “veados” mostravam seu rosto como um gesto de luta por reconhecimento social e político.

É nessa chave de visibilidade política e dimensão social que podemos analisar um trecho de “Americanos”, registrada por Caetano Veloso no espetáculo musical *Circuladô vivo*, lançado em disco homônimo em 1992:

*Veados americanos trazem o vírus da aids
Para o Rio no Carnaval
Veados organizados de São Francisco conseguem
Controlar a propagação do mal
Só um genocida em potencial
De batina, de gravata ou de avental
Pode fingir que não vê que os veados,
Tendo sido o grupo-vítima preferencial,
Estão na situação de liderar o movimento
Para deter a disseminação do hiv⁵⁷*

Declamada após a execução de “Black or white”⁵⁸, canção que, no contexto, consiste num discurso em prol da igualdade social, “Americanos” quebra o encadeamento leve e *pop* da composição anterior para incorporar uma inflexão política à crítica aos estadunidenses (sobretudo, destacando suas contradições). Enquanto uma guitarra ao fundo reproduz um curto *riff* que causa a sensação de urgência, Caetano fala o texto muito rapidamente, transformando, por um momento, o seu *show* em palanque para a propagação de sua ideia. Embalando as suas reflexões está a questão da síndrome, que, como vimos, historicamente foi atrelada aos Estados Unidos. A composição faz menção ao

⁵⁴ Cf. FACCHINI, Regina. *Sopa de letrinhas: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 158-170.

⁵⁵ DANIEL, Herbert, *op. cit.*

⁵⁶ Ver FERNANDES, Guilherme. *Corpo e escrita: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guilbert*. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, São Paulo, 2016.

⁵⁷ “Americanos” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. LP *Circuladô vivo*, Philips, 1992.

⁵⁸ “Black or white” (Michael Jackson e Bill Bottrell), Caetano Veloso. LP *Circuladô vivo*, *op. cit.*

suposto paciente zero⁵⁹ da aids no Brasil, às mobilizações pioneiras em São Francisco no enfrentamento ao hiv⁶⁰ e às instituições sociais que ética e moralmente se opunham a qualquer conduta em torno da prevenção ao vírus (a Igreja católica, os setores conservadores na política e parte da classe médica).

Um dos pontos salientados por “Americanos” são as marcas do poder nas subjetividades, na sociedade e na cultura. Levando em conta a visão foucaultiana sobre microfísica do poder⁶¹, a aids e o hiv como que puseram em xeque o saber e a prática sexual que impregnam os discursos científicos, políticos e médicos (representados, na canção, pela “batina”, “gravata” e “avental”) e que, ao regularem corpos, desejos e comportamentos, reproduziam estruturas de poder. A aids, mais do que uma questão de foro íntimo e particular, era, sobretudo, uma matéria de interesse à saúde pública em geral, não apenas de determinadas populações-chave.

“Eu guardo o seu segredo”

Nos anos 1990, no que diz respeito ao tratamento da epidemia da aids, sucederam-se inequívocos avanços. A Zidovudina (AZT), primeiro fármaco a controlar o hiv no organismo, que começou a ser comercializado em 1987 com um alto custo, veio a ser distribuído gratuitamente pelo Ministério da Saúde brasileiro. Os antirretrovirais, que, pouco a pouco, foram surgindo (como, por exemplo, a Dinadosina, a Enfuvirtida e a Lamivudina, cuja combinação foi chamada, posteriormente, de “coquetel”), enquadraram a síndrome e o vírus como condições de saúde mais manejáveis e menos fatalistas, ao contrário do que se verificara anteriormente. Viver com hiv não era mais uma sentença de morte, pois tais medicamentos conseguiam controlar a infecção (mesmo que, inicialmente, de maneira precária) e possibilitar uma melhor qualidade de vida a seus pacientes.

No lugar da “morte”, os signos da aids orbitariam, daquele momento em diante, o universo dos medicamentos e de seus desdobramentos fisiológicos e, em particular, subjetivos. Em 1998, “O gosto do azedo”, de Beto Lee, gravado por Rita Lee, apontavam-se os múltiplos sentidos que recobriam o hiv:

*Para o sangue, sou o veneno
Eu mato, eu como, eu dreino
Para o resto da vida, sou extremo
Sou o gosto do azedo
A explosão de um torpedo
Contaminação do medo
Eu guardo o seu segredo*

*Sou o hiv que você não vê
Você não me vê*

⁵⁹ O termo, no campo da epidemiologia, designa o primeiro caso reconhecido e estudado de uma determinada epidemia.

⁶⁰ São Francisco (Califórnia, Estados Unidos) foi um dos palcos mais expressivos da epidemia da aids e do seu enfrentamento.

⁶¹ Ver FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.



Mas eu vejo você

*Sou a ponta da agulha
Tanto bato até que você fura
É minha a sua captura
Sou dupla persona
Sou estado de coma
Sou o caos, sou a zona
Seu nocaute na lona*

*Eu sou o livre-arbítrio
Sem causa, com efeito
Sua força é meu grande defeito
Sou a dor da tortura
Uma nova ditadura
Terminal da loucura
Sou o vírus sem cura⁶²*

Em comparação com “Vírus do amor”, “O gosto do azedo” atualiza as representações do vírus, dando-lhe uma carga mais dramática do que eufórica (em contraposição à abordagem da canção de 1985). Sorrateiro, o arranjo, com destaque para as cordas, o uso do bumbo e o timbre grave de instrumentos de sopro, desenha um cenário de suspense para a descrição de um eu lírico que se apresenta ameaçador. Em vez do eufemismo (com o emprego da metáfora), desenvolvem-se a prosopopeia e a nomeação explícita do hiv: “eu sou o hiv que você não vê”. Na primeira pessoa do singular, o vírus assume a condição de sujeito da canção e descreve suas equivalências (“sou a dor da tortura”, por exemplo), seus mecanismos (“tanto bato até que você fura”) e suas interpretações (“para o sangue, sou o veneno”). Embora componha um quadro soturno do vírus, explorando sentidos pouco ou nada agradáveis, como o “azedo”, o “caos” e a “zona” ou sublinhe a falta de cura, “O gosto do azedo” é construída em um cenário de convívio com o vírus, capaz de ser controlado quando descoberto – aspecto que fica subentendido na metáfora do jogo de olhares entre o vírus e o sujeito (“você não me vê/ mas eu vejo você”).

O hiv, em “O gosto do azedo”, provoca consequências marcantes na vida de quem convive com ele. As terapias antirretrovirais (TARVs), que àquela altura já se mostravam um pouco mais avançadas, muitas vezes provocavam efeitos adversos que iam desde a alteração do paladar até náuseas e sonolência, entre outros a curto e longo prazo.⁶³ O “terminal da loucura” e a “nova ditadura” citados na canção podem ser associados aos usos e consumos de fármacos, sendo o Efavirenz (cuja patente foi quebrada pelo Ministério da Saúde em 2007, um grande avanço para o seu acesso universal e gratuito) um dos antirretrovirais mais conhecidos pelos seus efeitos “alucinados”, para utilizarmos uma expressão empregada por um paciente com hiv entrevistado por Cedaro.⁶⁴ O corpo soropositivo, como em qualquer doença crônica, deve

⁶² “O gosto do azedo” (Beto Lee), Rita Lee. CD *Acústico MTV*, Universal, 1998.

⁶³ Atualmente, os efeitos são atenuados devido à expansão da tecnologia farmacêutica dos antirretrovirais (hoje, por exemplo, se contabilizam 22 possibilidades de antirretrovirais divididos em 6 tipos).

⁶⁴ Ver CEDARO, José Juliano, *op. cit.*, p. 103.

ser sempre submetido a medicamentos e analisado clinicamente (para a contagem dos linfócitos, por exemplo, índice fundamental para a evolução do tratamento antirretroviral). É o controle médico, farmacêutico e clínico que garantirá, em larga medida, a qualidade de vida daquele que vive com hiv.

No mais, o vírus aponta para a construção irreduzível da intimidade, agora transformada pela epidemia, como Anthony Giddens⁶⁵ observava no calor do momento. Conviver com hiv, como sugere a canção, é um “segredo” guardado. Pensando-se nas entrevistas realizadas com pacientes durante a década de 1990 e o início dos anos 2000, por Cedaro⁶⁶ e Ferreira⁶⁷, ganha corpo um cotidiano limitado por estratégias para esconder qualquer indício de convivência com o vírus, como a discrição na ida a hospitais e clínicas médicas, o mascaramento dos rótulos de comprimidos antirretrovirais e a dificuldade em se relacionar afetivamente com pessoas soronegativas e compartilhar sua condição sorológica. Aliás, até os dias atuais essa postura ainda é recorrente, porém aos poucos, vai sendo quebrada com a mudança dos paradigmas e dos estereótipos da vida soropositiva.

Como se cantou o hiv/aids?

Como vimos, o hiv/aids surgiu como tema de canções do *pop rock* brasileiro durante os anos 1980 e 1990, revelando sincronicamente os sentidos que envolveram a síndrome e o vírus. Escutar e interpretar tais canções nos faz remontar a trajetória do hiv/aids na sociedade e na cultura brasileira, evidenciando aspectos relevantes da epidemia nos diversos contextos históricos nos quais tais composições foram compostas e gravadas. Da chegada da aids, vinculada aos sentidos da “morte”, até o momento em que o vírus se torna apenas uma condição de saúde com a qual pode-se conviver com o auxílio de medicamentos, a canção popular-comercial retratou as principais movimentações da epidemia, destacando-se os fluxos epidemiológicos (dos Estados Unidos ao Brasil), as estratégias de eufemismo (na busca de atenuação do peso simbólico da doença e do vírus), as escritas subjetivas da aids no corpo soropositivo na sua fase inicial, as construções de redes de solidariedade e de mobilização política e os desdobramentos subjetivos do momento imediatamente pós-coquetel.

No repertório selecionado, notamos igualmente que a aids e o hiv ora surgiram de modo denotativo (isto é, mencionados explicitamente, como em “Aids”, “Americanos” e “O gosto do azedo”), ora de maneira conotativa (ou seja, implícitos em jogos de palavras ou metáforas, como em “Vírus do amor” e nas canções de Cazuza). Essas representações motivaram uma reflexão quanto aos recados deixados de canção em canção, em sua trama simbólica.⁶⁸ Há de se pensar também no seu silenciamento, algo a ser elaborado em próximos estudos: quem fala sobre a aids e quem a ignora? Nessa direção, uma pesquisa acurada a respeito das representações do hiv/aids em outros gêneros

⁶⁵ Ver GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. 2. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

⁶⁶ Ver CEDARO, José Juliano, *op. cit.*

⁶⁷ Ver FERREIRA, Claudio Vital de Lima, *op. cit.*

⁶⁸ Cf. WISNIK, José Miguel, *op. cit.*

que não o *pop rock* nacional pode suscitar novas discussões. Por outras palavras: qual o espaço do hiv/aids na música brasileira nas décadas de 2000 e 2010, quando a epidemia ainda não foi superada, mas houve mudanças comportamentais e científicas sobre a tópica?

Com base na canção “Virgem”⁶⁹, de 1987, retomemos a pergunta feita ao compositor e poeta Antonio Cicero, que inicia este artigo, o que nos permitiria concluir que talvez o vírus e a síndrome nem sempre emergiram nas composições de forma direta, estando presentes, em certos casos, no subtexto das canções que se referiram à perspectiva subjetiva pós-hiv/aids. Em “Virgem”, o eu lírico fala de um erotismo espacial, que percorre, apenas com o olhar, o espaço urbano e os objetos de seu desejo (por vezes metaforizados) para dizer que o desejo é uma armadilha. Evita-se o toque, acanha-se o contato, o amor e a sedução são dimensionados a partir dos riscos que eventualmente impliquem. Aí, pode-se até não se cantar a aids, contudo possivelmente canta-se um erotismo irremediavelmente atravessado pelas implicações culturais, sociais e subjetivas do hiv/aids.

Artigo recebido em 29 de julho de 2021. Aprovado em 7 de outubro de 2021.

⁶⁹ “Virgem” (Marina Lima e Antonio Cicero), Marina Lima. LP *Virgem*, Philips, 1987.

Uma fúria compartilhada em toda parte:

sentimento e cultura material nos primórdios do *punk rock* do interior paulista



Lixo Atômico, 2016,
fotografia do
Facebook (detalhe).

Carlos Eduardo Marquioni

Doutor em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da UTP. Autor, entre outros livros, de *Programas jornalísticos na TV aberta brasileira*: entre atualizações da experiência televisual e a manutenção de antigos contratos de leitura. Jundiaí: Paco, 2016. cemarquioni@uol.com.br

Uma fúria compartilhada em toda parte: sentimento e cultura material nos primórdios do *punk rock* do interior paulista*

A fury shared everywhere: feeling and material culture in the early days of *punk rock* in the countryside of São Paulo State

Carlos Eduardo Marquioni

RESUMO

O artigo analisa ocorrências do *ethos* “Faça você mesmo” (em relação ao *punk rock*) na cidade de Santa Gertrudes no início da década de 1980. Sustenta que traços de um “sentimento” (Raymond Williams) do período podem ser identificados ao relacionar práticas de *punk rockers* em metrópoles mundiais com aquelas assumidas por moradores da pequena cidade paulista, estabelecendo-se o que é intitulado aqui como fúria compartilhada. Isso contribuiria para a superação de dificuldades de acesso a conteúdos a partir da produção e distribuição de artefatos que constituem formas de “cultura material” (Daniel Miller), e para a formação de banda musical local: esses dois aspectos parecem habilitar a inclusão dos santa-gertrudenses na “comunidade imaginada” (Benedict Anderson) do *punk rock*.

PALAVRAS-CHAVE: *Punk rock*; estrutura de sentimento; cultura material.

ABSTRACT

The paper addresses occurrences of the *Do It Yourself ethos* (related to *punk rock*) in Santa Gertrudes city in early 1980's. It is argued that traces of a “feeling” (Raymond Williams) of the period can be identified by relating practices of *punk rockers* in world metropolises with those conducted by residents of that small city (located at the Brazilian State of São Paulo), establishing what is considered in the paper as a shared fury. Such fury would contribute to overcoming difficulties in accessing content starting from the production and distribution of “material culture” (Daniel Miller), and with the establishment of a local musical band: these two aspects seem to enable the inclusion of Santa Gertrudians in the “imagined community” (Benedict Anderson) of *punk rock*.

KEYWORDS: *Punk rock*; structure of feeling; material culture.



Este artigo é parte de uma série de textos relacionados a projeto em curso no qual se investiga o que se intitula aqui como fúria compartilhada associada ao *punk rock*. Para entender a perspectiva adotada, assim como a seleção do recorte e as motivações para a investigação, cabe fazer dois apontamentos iniciais.

* Versões anteriores deste texto foram apresentadas oralmente no eixo temático “Som e cultura” da I Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (realizada na Universidade Federal de Santa Catarina, de 5 a 7 de junho de 2019), e em mesa-redonda do II Colóquio nas Trilhas do Rock: Contracultura e Vanguarda (ocorrido na Unesp/Franca nos dias 16 a 18 de outubro de 2019).

O primeiro se prende ao fato de que (1) o termo fúria (comumente associado ao *punk*) costuma remeter a uma de suas ocorrências inaugurais documentadas, que se deu em matéria de capa (com a manchete “The filth and the fury”) publicada no jornal inglês *Daily Mirror*. Apresentou-se, então, uma polêmica entrevista com os membros e alguns fãs da banda inglesa Sex Pistols, e se informava que “um grupo [de música] pop [maiúsculas no original] chocou milhões de telespectadores na última noite com a linguagem mais suja [já] ouvida na televisão britânica”: enquanto conversavam com o apresentador Bill Grundy, do programa de tevê “Today” (veiculado pela ITV Network), no dia 1 de dezembro de 1979, os Pistols proferiram uma série de palavrões e xingamentos transmitidos ao vivo. O episódio motivou inclusive o cancelamento de parte significativa dos *shows* da banda na turnê (recém-iniciada) agendada no Reino Unido.¹ Apesar da associação costumeira ao escândalo protagonizado pelos jovens ingleses na televisão britânica, fúria é aqui referida não no sentido de choque ou polêmica, mas para designar práticas vinculadas a problemas observados e à motivação em promover alterações para superá-los. Também, (2) em sintonia com depoimento de Rat Scabies (baterista da banda inglesa de *punk rock* Damned), que mencionou que “algo que torna o *punk* muito válido é que, quando você considera que os Saints criavam na Austrália o mesmo que os Ramones em Nova Iorque, fica óbvio que as pessoas queriam fazer algo em todo o mundo. [...] A sincronia era extraordinária”², parto da constatação de que, ainda que fosse possível identificar na passagem dos anos 1970 para os 1980 traços da ocorrência de uma atitude *punk*³ em toda parte, um aspecto fundamental a ser observado se liga ao acesso aos conteúdos para que a sincronia mencionada por Scabies seja classificada como *punk*.

E tal acesso era limitado na virada das décadas de 1970 e 1980, uma vez que conteúdos *punk* não figuravam entre aqueles fartamente disponibilizados pela indústria cultural: havia “dificuldades de divulgação (poucos discos gravados, por temor e hesitação das gravadoras, proibição de execução das músicas em meios de comunicação)”⁴. Em tempos pré-internet, esses obstáculos eram ainda ampliados porque o *punk rock* constituía um gênero musical *antimainstream*.⁵ De todo modo, neste texto procuro evidenciar que, desde

¹ Cf. *The filth and the fury: a Sex Pistols Film*. Dir.: Julien Temple. New York: New Line, 2000 (neste e em todos os demais casos, tradução do autor).

² Apud ROBB, John. *Punk rock: an oral history*. Michigan: PM Press, [2006] 2012, p. 250.

³ Cf. O'HARA, Craig. *A filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros, 2005, p. 161 e 162.

⁴ Cf. ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994, p. 44. Para compreender a relevância do acesso e as dificuldades de divulgação, basta retomar o caso do *heavy metal*, modalidade musical com índices semióticos que permitem inferir que ele seria considerado pela indústria cultural como comercialmente mais lucrativo/vendável do que o *punk rock* (ao menos em relação a algumas de suas vertentes). A propósito, a *Bizz* (revista mensal impressa de música *pop*, que circulou entre 1985 e 2001) manteve seção fixa, HM (Heavy Metal), entre agosto de 1985 e novembro de 1986; dela se originou, em outubro de 1986, a publicação *Bizz Heavy*, para atender pedidos dos leitores do gênero. Cf. *Bizz Heavy*, n. 1, São Paulo, out. 1986, p. 3. Esse período culminaria com canções de *heavy metal* tocando em rádios comerciais brasileiras, o que não acontecia com canções *punk*.

⁵ Tomo *mainstream* como “tendência dominante que define um conjunto de convenções, crenças, valores e atitudes socialmente aceitos e considerados como normais em uma determinada época”. NUNES, Máira de Souza. *God save the queer: mobilização e resistência antimainstream no Facebook*. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – UTP, Curitiba, 2017, p. 140. Uma “posição *antimainstream* representa uma possibilidade de circular por entre as brechas destas estruturas e vínculos, rearticulando relações dentro da própria subalternidade. Perceber as instâncias hegemônicas e suas contradições possibilita compreender

que se disponha de acesso a determinados conteúdos, traços daquela fúria passam a ser notados em ações desenvolvidas não apenas em grandes centros urbanos, como também em localidades interioranas que compartilharam o *ethos* “Faça você mesmo” (ou *Do it yourself – DIY*).⁶

Aqui considero particularmente o que se passou na pequena cidade de Santa Gertrudes, localizada no interior do estado de São Paulo e que contava, no início dos anos 1980, com aproximadamente 6.000 habitantes. Destaco pontos de contato nas ações *punk* em contextos metropolitanos e em Santa Gertrudes. Abordo, mais especificamente, a perspectiva de indivíduos que ouviam a música *punk*, levando em conta a motivação em superar dificuldades de acesso a informações e a constituição da banda de *punk rock* formada na cidade, a Lixo Atômico, cuja única composição se intitula “Santa não tem nada”.⁷

Busco, com a empiria selecionada, reiterar (e expandir) as percepções de que (1) os grupos *punk* não seriam restritos, diferentemente do que se imaginou no passado, aos “centros urbanos do país”⁸, e que a cultura *punk* teria sido (2) “adotada no Brasil apenas por determinados grupos juvenis com definição social específica: [...] moradores de bairros de subúrbio das grandes cidades, que se identificaram com a situação de marginalidade e exclusão”.⁹ Mais, reforço o entendimento de que “não seria possível reduzir o *punk* a essa ou àquela classe social”¹⁰, e analiso a emergência do *punk rock* em Santa Gertrudes, considerando o “sentimento” da época, apoiado em situações, a meu ver, paradigmáticas para evidenciar uma espécie de comunhão, de uma “urgência”¹¹ que resultaria na mencionada fúria compartilhada em toda parte.

O mote da pesquisa foi o contato com biografias de bandas *punk* e de *punk rockers* (registros de história oral em texto e vídeo), que permitiu a identificação de elementos comuns entre as narrativas contidas nessas obras e histórias que o autor deste artigo ouvia quando residia em Santa Gertrudes.¹² Daí que a revisão daquelas biografias, aliada a entrevistas realizadas na cidade, constitui o núcleo do método utilizado na investigação em curso: a inexistência de conteúdos publicados em jornais ou registrados em áudio/vídeo naquele período em Santa Gertrudes tornou as entrevistas um recurso incontornável.¹³ E nessa retomada do passado musical da localidade¹⁴, lanço mão da no-

esse tortuoso caminho e seus atalhos, principalmente a partir do entendimento de como o *mainstream* influencia nos processos de identificação”. *Idem, ibidem*, p. 23.

⁶ É fundamental assinalar que indivíduos sem acesso às materialidades *punk* podem ter executado ações segundo esse *ethos* (afinal de contas, o *DIY* não foi inventado pelo *punk*). Contudo, sem tal acesso (logo, sem a percepção de que haveria o desenvolvimento de uma cultura que remeteria ao *DIY*) não seria possível classificar certas ações como *punk*. Quanto a isso, bem como para um panorama geral do *punk rock*, tendo por base três metrópoles, ver MARQUIONI, Carlos Eduardo. Uma fúria, três metrópoles: breves apontamentos acerca da aurora do *punk rock* em Nova Iorque, Londres e São Paulo. In: FENERICK, José Adriano (org.). *Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Editora Appris, 2021.

⁷ “Santa não tem nada” (Parsifal Filier e Leandro Filier), Lixo Atômico. 1981 (não gravada).

⁸ ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 86.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 97 e 98.

¹⁰ GUERRA, Paula. Vozes da raiva, *punk* e subculturas: um roteiro pelas culturas juvenis no Portugal contemporâneo. In: PEREIRA, Cláudia e BELEZA, Joana (orgs.). *A cultura material nas (sub)culturas juvenis: do DIY às trocas digitais*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Mauad X, 2018, p. 39.

¹¹ PAIVA, Marcelo Rubens e NASCIMENTO, Clemente Tadeu. *Meninos em fúria: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p. 107.

¹² Natural de Santa Gertrudes, lá residi entre 1972 e 1989.

¹³ Santa Gertrudes teve, durante parte da época investigada, um jornal impresso, *O Arauto de Santa Gertrudes*, de circulação gratuita, mas que contava, inicialmente, com a publicação de poucas edições anuais,

ção de “sentimento”¹⁵ – que é parte da “estrutura de sentimento”¹⁶ – como ferramenta teórica.

Quanto à sua organização interna, este texto artigo é dividido em três seções. Em “O ‘sentimento’ para compreensão e análise da fúria compartilhada”, argumento que a “estrutura de sentimento” pode ser articulada à concepção de cena para complexificar as análises do contexto musical, enquanto o “sentimento” é tomado como alternativa conceitual para o desenvolvimento de uma contextualização cultural analítica. Na seção “O compartilhamento de materialidades musicais em Santa Gertrudes” é descortinado o cenário geral de Santa Gertrudes no começo dos anos 1980, enfatizando os meios empregados para ultrapassar a limitação de acesso a músicas *punk* na cidade. Já em “A banda Lixo Atômico e a canção ‘Santa não tem nada’” se enfocam o seu significado no âmbito do *punk rock* local e algumas consequências decorrentes das duas únicas apresentações públicas do grupo.

O “sentimento” para compreensão e análise da fúria compartilhada

A noção de “estrutura de sentimento”, concebida por Raymond Williams, é de importância-chave nesta investigação. O teórico galês sintetiza a “estrutura de sentimento” como a “cultura de um período”.¹⁷ Integrada ao materialismo cultural – que se desenvolveu durante “trinta anos, em um processo bastante complexo”¹⁸ –, ela é articulada pelo pesquisador ao longo de toda sua produção científica, eventualmente até em rápidas menções. Aqui, além de considerar a “estrutura de sentimento”, optei também por destacar o “sentimento”. Para compreender essa opção metodológica, é necessário revisar (ainda que brevemente) determinados momentos da extensa elaboração de Raymond Williams em torno dessa noção e das partes que a compõem.¹⁹

Em um desenvolvimento de sua formulação teórica, Williams salientou a relação da “estrutura de sentimento” com os conceitos de convenção e experiência, informando que uma “convenção abrange tanto o consentimento tácito quanto os padrões aceitos, e é fácil ver que este último tem sido usualmente entendido como um conjunto de regras formais”.²⁰ As convenções caracterizariam espécies de acordos estabelecidos, não necessariamente ensinados formalmente. Enquanto convenção, uma “estrutura de sentimento” des-

que depois se tornaram quinzenais. Cf. PINTO, André Góes Araújo. Entrevista concedida (via WhatsApp) pelo ex-proprietário do jornal *O Arauto de Santa Gertrudes* a este pesquisador. Santa Gertrudes-Curitiba, 21 jan. 2019.

¹⁴ Em 2017 foi lançado um documentário, produzido de modo independente, que traça um panorama geral da música na localidade entre as décadas de 1980 e 2010. Ver *Rock Pé Vermelho*. Dir.: Letícia Tonon e Wagner Tonin. Santa Gertrudes: Ateliê Pé Vermelho, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vUnFUz2dMlk&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1Q_d1Sqm6cTs-tForZ6-WCjy5_bf55jb-87x_mWtC9jluqp3AhW6bEL08>. Acesso em 17 jan. 2021. Contudo, em função da amplitude das suas balizas temporais, pouca atenção se dispensou à banda Lixo Atômico e ao período aqui privilegiado.

¹⁵ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 134.

¹⁶ Cf. *idem*, *The long revolution*. Peterborough: Broadview, [1961] 2001.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 64.

¹⁸ Cf. *idem*, *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 331.

¹⁹ Sobre o assunto, ver trabalhos anteriores do autor: MARQUIONI, Carlos Eduardo. Do rock como materialidade alternativa para acesso a “estruturas de sentimento”: o Velvet Underground e o cenário da música pop no final dos anos 1960. *Per Musi*: Revista Acadêmica de Música, n. 38, Belo Horizonte, 2018, e *idem*, *Uma fúria, três metrópoles*, *op. cit.*

²⁰ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: Chatto & Windus, [1952, 1968] 1971, p. 13.

creveria “a continuidade da experiência de um trabalho particular, desde sua forma particular até seu reconhecimento como uma forma geral, e então a relação desta forma geral a um período”.²¹ A partir desta definição parece possível compreender por que a “estrutura de sentimento” constituiria a cultura de um período. Mas Williams avança com o esclarecimento, apresentando inclusive os termos isoladamente.

Ao aclarar sua escolha do termo “estrutura”, o pesquisador justifica – ao argumentar em outro momento de sua produção – que a cultura de um período seria percebida como sólida (mesmo quando ainda em formação), motivando o uso de uma palavra que remete a algo rígido, fixo (como uma estrutura). Apesar disso, ela operaria “nas partes de nossas atividades mais delicadas e menos tangíveis”.²² A estrutura exporia, assim, a cada experiência, “uma nova maneira de ver a nós mesmos e nosso mundo. [...] O que isto significa, na prática, é a realização de novas convenções”.²³ Ainda considerando a experiência, o “sentimento” corresponderia à experiência conforme “vivida”. O uso do termo reforçaria ainda a dificuldade no aprendizado formal, permitindo entrever as características não formais da cultura: tais características eventualmente não seriam concretamente observáveis ou passíveis de demonstração, porém seriam efetivamente “sentidas”. Isso implicaria a ocorrência de algo etéreo, relacionado a “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações”²⁴, uma experiência que tende a não ser percebida de maneira consciente²⁵ – daí “sentimento”.

Em outra abordagem dessa noção teórica (com relação mais evidente com o materialismo histórico), “estrutura” expressaria uma tensão dialética entre a superestrutura e a infraestrutura (ou base) da produção material, enquanto o “sentimento” seria referente a “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não [...] [deveria ser entendido como] sentimento em contraposição ao pensamento, mas [, sim, no sentido] de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado [...] definindo uma experiência social [...] em processo”²⁶, em desenvolvimento.

Ao optar neste artigo pelo uso não apenas de “estrutura de sentimento” (considerando a articulação de suas duas partes), mas empregando, em separado, o termo “sentimento”, tenciono evidenciar que, independentemente do tamanho da localidade, ao se analisar a cultura de um período é possível observar “uma forma de consciência compartilhada”²⁷, particularmente pontos de contato entre as materialidades culturais que eram efetivamente sentidos e pensados como em processo. Sem falar que, embora eventualmente em relação a aspectos “menos tangíveis”, traços comuns entre grandes cidades e uma localidade interiorana como Santa Gertrudes nos colocam frente “uma experiência social concreta não apenas do campo e da cidade, em suas formas

²¹ *Idem, ibidem*, p. 17.

²² *Idem, The long revolution, op. cit.*, p. 64.

²³ *Idem, Drama from Ibsen to Brecht, op. cit.*, p. 19.

²⁴ *Idem, Marxismo e literatura, op. cit.*, p. 134.

²⁵ *Idem, Drama from Ibsen to Brecht, op. cit.*, p. 18.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 134.

²⁷ *Idem, O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, [1973] 1990, p. 396.



mais singulares, como também de muitos tipos de organizações sociais e físicas intermediárias e novas”.²⁸

Complementando hipótese já apresentada de que (analogamente ao que Raymond Williams mostrou no caso de romances) a música constituiria uma forma de materialidade alternativa²⁹ para acesso a “estruturas de sentimento”, entendo que o “sentimento”, como componente da cultura de um período, pode contribuir, nas investigações musicais, para o estabelecimento de um nexos, de um contexto cultural que auxilie na complexificação das análises e reflexões.

No caso do *punk rock*, o uso da noção permite detectar o desenvolvimento de ações semelhantes entre grupos cujo contato se deu, tipicamente, por intermédio de álbuns musicais. Do meu ponto de vista, um “sentimento” levou a ações próximas/análogas em relação à música em localidades de tamanhos distintos, em países e continentes diferentes em um período pré-internet. Ainda que o “sentimento” faça referência a experiências que tendem a não ser percebidas de forma consciente, os “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações”³⁰ parecem fundamentais para fazer emergir a fúria compartilhada inclusive em pequenas cidades.

A rigor, seria possível afirmar que a “comunidade imaginada”³¹ *punk* em Santa Gertrudes “não precisa ser entendida como imitação [daquelas constituídas nos grandes centros urbanos]: pode ser vista como fruto do reconhecimento de experiências similares, que resultam na adoção das mesmas referências. O fenômeno *punk* parece ter tido essa capacidade de sintetizar uma experiência e expressar um sentimento amplamente generalizado na juventude, em termos mundiais”.³²

Complementarmente, ressalto que nesta pesquisa associo “estrutura de sentimento” a cena. Usualmente a denominação é tomada como metáfora “de microespaços, sociais e simbólicos, vistos como subterrâneos, alternativos e dissidentes relativamente a espaços e culturas juvenis mais institucionalizados, dominantes e intensivamente massificados”.³³ Por sinal, cena é uma “das palavras mais pronunciadas pelos *punks*, [para] designa[r] o ambiente em que estes circulam. Assim, a ‘cena’ é composta pelas casas onde acontecem os shows, pelas lojas que vendem discos *punks*, pelas distros [distribuidoras] que distribuem material *punk* e, obviamente, pelos próprios *punks*, como parte da expressão ‘fulano(a) faz parte da cena’”.³⁴

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 387.

²⁹ Cf. MARQUIONI, Carlos Eduardo. Do rock como materialidade alternativa para acesso a “estruturas de sentimento”, *op. cit.*

³⁰ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*, *op. cit.*, p. 134.

³¹ Cf. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, [1983] 2011.

³² ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis*, *op. cit.*, p. 97. A autora, no caso, se refere basicamente a São Paulo, capital.

³³ FERREIRA, Vitor Sérgio. Ondas, cenas e microculturas juvenis. *Plural*, v. 15, São Paulo, jan.-dez. 2008, p. 101. Acrescente-se que o termo cena “foi apresentado como um modelo mais adequado para compreender e interpretar expressões coletivas de estilo de vida e gosto nas sociedades da modernidade tardia”. BENNETT, Andy. *Music, style, and aging: growing old disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press, 2013, pos. 652 (aqui e em outros casos, pos = posição no Kindle).

³⁴ O'HARA, Craig. *A filosofia do punk*, *op. cit.*, p. 185.

Uma vez que o conceito de cena “consegue articular bem as dimensões local e global das dinâmicas contemporâneas”³⁵, “estrutura de sentimento” auxiliaria a articular a complexidade do contexto cultural vivido – da “cultura de um período” – às materializações musicais associadas, destacando, em particular, o aspecto cultural geral e local na fúria compartilhada, aqui materializada a partir do acesso (mesmo que restrito) a álbuns musicais. De resto, ao se vincular a fúria a “sentimento”, parece razoável afirmar que ela não guardaria relação apenas com aspectos juvenis, pois teria potencial para alcançar inclusive pessoas em idade adulta.³⁶

Tal observação tem a sua relevância porque a “menos precisa, mas a mais popular imagem do *punk*”³⁷ costuma ser a de que ele seria tão somente “uma tendência da juventude [...] [resultando em afirmações como:] ‘Eu vou te dizer o que é o *punk* – um monte de jovens com cortes de cabelo esquisito falando besteiras pseudopolíticas e berrando filosofias de esquerda sobre as quais sabem pouco ou nada”³⁸. Ao contrário, penso que o compartilhamento de significados que definem uma atitude *punk* (como o de fúria) pode ocorrer em outras fases da vida (até na velhice), quando a música é trabalhada como “um dispositivo que facilita a percepção do passado, do presente e do futuro como ligados por um processo de contínua reflexão e desenvolvimento pessoal”³⁹. Em outras palavras, tanto a música popular quanto determinadas práticas culturais podem continuar “a exercer um papel-chave na vida de muitos indivíduos à medida que envelhecem”⁴⁰.

É procurando abordar como aquela fúria se manifestou entre os jovens da pequena e pacata Santa Gertrudes no início dos anos 1980 que avança o artigo.

O compartilhamento de materialidades musicais em Santa Gertrudes

*O café: o solo; a cana: o solo; a telha: o solo; o piso: o solo. O solo talvez seja um dos traços dessa identidade cultural de Santa Gertrudes.*⁴¹

Santa Gertrudes se situa “na porção centro-leste do estado de São Paulo, [...] distando 167 quilômetros por rodovia (Anhanguera e Washington Luiz) [...] da capital do estado”⁴². Um fator que contribuiu decisivamente para a constituição da identidade cultural local foi o solo, em especial a argila de cor avermelhada (que motivou inclusive o gentílico informal dos santagertrudenses de pés-vermelhos).

³⁵ Cf. GUERRA, Paula. Paixões sônicas conservadas em dissonâncias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 22, n. 41, Uberlândia, 2020, p. 11.

³⁶ Adicionalmente, convém salientar a existência de uma percepção relativamente instituída (e simplificadora), segundo a qual, “com a idade [...] os indivíduos crescem de suas identidades ‘alternativas’ do rock, *punk* e outras, e assumem identidades e gostos musicais mais sintonizados com seu status de ‘adultos’ maduros e responsáveis”. BENNETT, Andy, *op. cit.*, pos. 215.

³⁷ O’HARA, Craig, *op. cit.*, p. 45.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 44.

³⁹ BENNETT, Andy, *op. cit.*, pos. 383.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, pos. 2100.

⁴¹ JACOMINI, Wilson *apud* Voz. Dir.: Letícia Tonon. Santa Gertrudes: Ateliê Pé Vermelho, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0uxTZpBisZM>>. Acesso em 13 fev. 2016.

⁴² Cf. GARCIA, Liliana Bueno dos Reis. *O passado e o presente: Santa Gertrudes seu povo e sua história*. Rio Claro: Expressão, 2003, p. 100.

Os primeiros registros da ocupação da região remetem à “introdução da cultura da cana-de-açúcar, já nas primeiras décadas do século XIX”⁴³, que seria substituída pelo café ainda naquele século, transformando a então Fazenda Santa Gertrudes “em uma das mais importantes propriedades produtoras de café da Província de São Paulo”.⁴⁴ Em meados dos anos 1920, “já despontava em Santa Gertrudes uma nova atividade [...], a produção da indústria cerâmica, [notadamente a] produção de telhas, tendo em vista as abundantes reservas de argila na região”.⁴⁵ A produção cerâmica migraria nas décadas seguintes das telhas para a fabricação de pisos: hoje, a “população que trabalha está, em sua maioria, empregada nas indústrias cerâmicas [...] tanto no setor produtivo quanto na administração e transporte do produto final [...] [ou] prestam serviços às cerâmicas”.⁴⁶

A produção cerâmica e o caráter industrial local não redundaram, contudo, no oferecimento de opções culturais na cidade. Na área de lazer e informação, as alternativas no período focado aqui eram bastante restritas: “não havia no município nenhum jornal local [exceto o mencionado *O Arauto de Santa Gertrudes*, com duas edições anuais a partir de 1980] [...]. A cidade também não possuía bibliotecas, livrarias e nem tipografias. O único meio de entretenimento da população era o Cine Recreio, os ‘footing’ pelo jardim, os bate-papos nos finais de semana, as brincadeiras dançantes [...] e [...] também, visitas a parentes e amigos”.⁴⁷

A falta de uma rádio no município era suprida pelo Serviço de Alto-falantes A Voz de Santa Gertrudes⁴⁸, comandado e operado durante boa parte dos anos em que esteve no ar por Roque Arthur⁴⁹, seu principal locutor. Frente a esses serviços, os ouvintes são, em grande parte, reféns do locutor, por não disporem da opção de parar a emissão ou trocar de canal: é-se como que obrigado a acompanhar o gosto musical do responsável pela programação.

Como se isso não bastasse, em 26 de novembro de 1978⁵⁰ o Cine Recreio encerrou suas atividades: o edifício que o abrigava passou a sediar a danceteria Status Disco Dance⁵¹, que se tornou (ainda que, via de regra, abrindo apenas nas noites de sábado) o ponto de encontro de jovens. Na época floresciam salões de dança para segmentos da juventude em cidades maiores: inauguravam-se “espaços voltados para a diversão juvenil, como os imensos salões de dança nos bairros de periferia, [ou] as danceterias nos bairros centrais”.⁵² Em função do tamanho do município, a Status Disco Dance atendia tanto moradores dos bairros quanto da região central, chegando, eventualmente, a atrair frequentadores de localidades vizinhas.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 61.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 106.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 133.

⁴⁸ “Aspecto característico das pequenas cidades do interior [...] diz respeito ao serviço de comunicação realizado por alto-falantes instalados em casas particulares, nos jardins públicos, ou mesmo em veículos que percorrem as ruas das cidades, anunciando à população as notícias mais diversas. Em Santa Gertrudes [o serviço] foi inaugurado [...] em 1948 [...] [e chegou a contar] com alto-falantes instalados em seis pontos da cidade”. *Idem, ibidem*, p. 84.

⁴⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 86.

⁵⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 84.

⁵¹ A Status Disco Dance funcionaria até fins dos anos 1990.

⁵² ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 60.

Além do mais, a passagem da década de 1970 para 1980 ainda apresentava outro problema crítico: a dificuldade de acesso a conteúdos culturais encarados como não lucrativos pela indústria cultural. Era o caso do *punk rock*, um gênero musical com apelo comercial relativamente reduzido: as poucas emissoras de rádio da circunvizinhança sintonizadas nesse período em Santa Gertrudes não costumavam tocar músicas *punk* (e tampouco o serviço de Alto-falantes local). Todavia, isso não era uma exclusividade dessa pequena cidade. Em Los Angeles e Londres, depoimentos dão conta de que tanto o “rádio não iria tocar essa música [*punk*], [quanto] a grande imprensa iria desprezá-la”.⁵³

Nessas circunstâncias, os primeiros contatos dos jovens santa-gertrudenses com o *punk rock* ocorreram no colégio, à semelhança do que se verificou em São Paulo – que teve na Escola Estadual Tarcísio Alves Lobo (Etal)⁵⁴, localizada na Vila Carolina, um ponto de ebulição, ou em Los Angeles, em que a maioria dos *punk rockers* se viam na escola.⁵⁵ Mais especificamente, a aproximação dos jovens de Santa Gertrudes do *punk rock* se deu em uma instituição de ensino da vizinha “cidade de Rio Claro [...] [: foi lá que] a gente conheceu alguns discos [...]. E a gente foi se aprofundando. Esse era o cenário: era o pessoal da escola”.⁵⁶ De todo modo, os estudantes de Rio Claro tinham acesso a álbuns musicais de propriedade de quem frequentava lojas na capital paulista ou, excepcionalmente, em outros países. Nesse contexto, o empréstimo de discos foi fundamental.

Apesar do “interesse [também no interior paulista] dos garotos pelo *punk* [que] começou a instalar-se independentemente de estratégias de marketing e até mesmo relativamente ao largo da *mass media*”⁵⁷, as dificuldades de acesso ao material sonoro do *punk rock* persistiam. Isso explica por que “a princípio a gente emprestava [os discos] desse pessoal de Rio Claro; mas depois a gente descobriu uma loja em São Paulo chamada *Punk Rock*, e a gente juntava uma grana anual para pegar um ônibus, ir lá [...] [e] comprar os álbuns”.⁵⁸ Diante das despesas que essas iniciativas acarretavam, às quais se somava o preço dos discos importados – ainda que os jovens *punk rockers* santa-gertrudenses pertencessem à classe média local) – a saída mais econômica consistia na produção de cópias dos discos em fitas cassete (uma forma de materialização do *ethos DIY* na perspectiva da produção e distribuição de conteúdos): “Quando o Du Califa [um dos colegas de escola em Rio Claro] ficou

⁵³ DOE, John. *Under the big black sun: a personal history of L. A. punk*. Philadelphia: Da Capo Press, 2016, p. 87. Uma das poucas exceções consistia na veiculação de gravações em “cassetes do programa de rádio de Rodney Bingenheimer” em Los Angeles. *Idem*, *ibidem*, p. 136. Em Londres o gênero era ouvido no programa “Peel Sessions”, na *BBC Radio 1*: porém o “*punk*, certamente, dificilmente tocaria no restante do rádio”. ROBB, John, *op. cit.*, p. 254. No Brasil, a exceção ficava por conta da rádio “*Excelsior FM*, de São Paulo. Desde 1979, Kid Vinil tocava *punk rock* num programa às dez da noite”. PAIVA, Marcelo Rubens e NASCIMENTO, Clemente Tadeu, *op. cit.*, p. 28, cujo sinal não alcançava Santa Gertrudes em tempos pré-internet.

⁵⁴ Ver *Botinada: a origem do punk no Brasil*. Dir.: Gastão Moreira. Brasil: ST2 Vídeo, 2006, 1 DVD (110 min).

⁵⁵ Cf. DOE, John, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶ FILIER, Parsifal Lourenço. Entrevista presencial concedida a este pesquisador. Santa Gertrudes, 16 jan. 2017.

⁵⁷ ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁸ FILIER, Parsifal Lourenço, *op. cit.* Consta que o primeiro álbum comprado foi a coletânea de bandas *punk* da Califórnia *Beach Blvd*, lançada no verão estadunidense de 1979. A loja de discos mencionada por Parsifal Lourenço Filier é citada igualmente por Helena Wendel Abramo, que relata que os *punk rockers* de São Paulo se reuniam na frente dela. Ver ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 106.

sabendo que estávamos indo comprar discos na *Punk Rock*, eu encontrei com ele em um sábado e ele falou: ‘vamos trocar os discos [para gravar em fita cassete]’. [...] Mas eu tinha três, quatro [discos]. Ele tinha uma caixa [com muito mais LPs]. Nós entramos na casa do Pezão [Dinael Denardi] para uma sessão de gravação e ficamos uns quinze dias nessa sessão [de gravação]”.⁵⁹

As fitas cassete copiadas passaram a circular de mão em mão e, de cópia em cópia (inclusive à base de cópias de fitas copiadas), a despeito da perda potencial de qualidade sonora. Uma rede analógica foi formada, e práticas e processos de comunicação ampliaram o público do gênero musical na localidade. Em termos conceituais, tanto a circulação de LPs quanto as cópias dos álbuns em fitas cassete podem ser analisadas sob a perspectiva da “cultura material”.⁶⁰ Essa opção teórica é relevante porque, para a cultura material, as coisas são artefatos culturais, e o conjunto das coisas que um indivíduo possui estabelece quem ele é, inclusive em função de sua capacidade de operar e compreender seus objetos.⁶¹ Sob esse aspecto, “as coisas [...] não representam as pessoas, mas constituem quem elas são”.⁶²

No caso aqui examinado, as materialidades compartilhadas consistem em “réplicas”⁶³ que contribuiriam com a percepção de uma “comunidade imaginada” entre os *punk rockers*: “há um relacionamento próximo entre a posse, a construção da identidade e a aderência a certos valores sociais”.⁶⁴ Os empréstimos de LPs e as cópias em fitas cassete ilustram “a importância da cultura material para os relacionamentos sociais”.⁶⁵ Afinal, a partir de uma abstração da objetificação hegeliana⁶⁶, “a tendência é sempre no sentido de [haver] alguma forma de reapropriação através da qual o externo [o objeto material] pode [...] tornar-se parte do desenvolvimento progressivo do sujeito”⁶⁷, além de que os “grupos sociais podem ser segmentados de acordo com a lógica dos objetos com os quais eles estão associados”.⁶⁸

Tais “réplicas” representam, a rigor, um tipo peculiar de “cultura material” (devido a ela ser materializada sob o impulso do *ethos DIY*): a criação da cópia se dava em relação a uma materialidade anterior (LPs), que já constituía, *per se*, “cultura material” e proporcionava pertencimento.⁶⁹ Assim, é ad-

⁵⁹ FILIER, Parsifal Lourenço, *op. cit.*

⁶⁰ Cf. MILLER, Daniel. *Stuff*. Cambridge: Polity Press, 2010.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 53.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 23. Independentemente da idade das pessoas, os conteúdos e objetos consumidos “podem experienciar a música como uma parte importante de seu desenvolvimento biográfico e, também, de história pessoal. Nesse sentido, a música pode se tornar também um aspecto-chave no qual os indivíduos tanto entendem a si próprios quanto se apresentam aos outros [...] [fazendo da] música certamente uma parte importante de seu passado, mas também parte crucial do presente e, podemos assumir, de seu futuro”. BENNETT, Andy, *op. cit.*, pos. 364.

⁶³ ANDERSON, Benedict, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁴ Cf. MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford-New York: Basil Blackwell, 1987, p. 205.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 108.

⁶⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 205.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 180.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 128.

⁶⁹ Ao se abordar a cultura material sob uma ótica musical, “não há necessidade de um artefato físico, ou ainda objeto visual ou simbólico no centro da análise da materialidade, mediação e semiose [...] [Desse modo, a música] não tem uma essência material, mas uma materialidade plural e distribuída [...] [e] pode, portanto, parecer um tipo extraordinariamente difuso de objeto cultural: uma agregação de mediações sonoras, sociais, corporais, discursivas, visuais, tecnológicas e temporais – uma montagem musical, entendida como uma constelação característica de [...] mediações heterogêneas”. BORN, Georgina. Music



missível pensar na ocorrência de uma resistência *antimainstream*⁷⁰ como que de segunda ordem em Santa Gertrudes. Evidentemente, as práticas descritas não eram uma exclusividade local (o que reforça a percepção do “sentimento” da fúria compartilhada em toda parte): há registros de que se apelava para o recurso de cópiagem e distribuição em outras cidades, como em São Paulo.⁷¹ Mas o *ethos DIY* carecia ainda de um representante musical na cidade. A entrada em cena da banda Lixo Atômico supriria essa carência.

A banda Lixo Atômico e a canção “Santa não tem nada”

*Antes do punk havia uma geração aguardando por uma trilha sonora.*⁷²

A primeira banda de *punk rock* formada em Santa Gertrudes, Lixo Atômico, iniciou seus “ensaios em 81, 82”⁷³, e era composta por Parsifal Lourenço Filier (bateria), “Leandro Filier, guitarra, Zé Califa [José Jardini] no contrabaixo e Márcio Jacomini nos vocais. [...] [Havia ainda o] suporte de *roadie* do Pezão [Dinael Denardi]”.⁷⁴ A precariedade dos instrumentos explica o porquê dos serviços de suporte prestados por Pezão: “o Pezão [ficava] segurando o microfone, a bateria, o que fosse cair”.⁷⁵

A Lixo Atômico juntava-se, à sua maneira, ao movimento *punk*. Na sua história é possível identificar índices semióticos peirceanos⁷⁶, que punham em contato uma modesta cidade interiorana com o contexto de metrópoles mundiais. Para a melhor compreensão do contexto em que ela emergiu, enfocarei, na sequência, em linhas gerais, aspectos relacionados ao (1) *rock* produzido na década de 1970, o (2) estado de tensão constante vivido com a iminência de um ataque nuclear motivado pela Guerra Fria e retomarei a questão da (3) percepção da limitação de opções culturais.

As críticas mais comuns ao *rock* do período imediatamente anterior ao surgimento do *punk rock* costumam referir-se a ele como sinfônico e executado por músicos que abusavam do virtuosismo. De fato, a simplicidade da música *punk* é habitualmente apontada como uma “reação ao estrelismo do *rock* progressivo imperante nos anos 70 [...] aparece como busca de uma música simples e rudimentar, sem necessidade de grandes aparatos e virtuosismo, que qualquer garoto com vontade de divertir-se e expressar-se pudesse fazer”.⁷⁷ Glen Matlock (primeiro baixista dos Sex Pistols), por exemplo, declarou que não gostava dos “roqueiros pomposos como [aqueles do grupo] Yes”.⁷⁸ O des-

and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 2011, p. 377. Seja como for, para os *punk rockers* santa-gertrudenses os álbuns e/ou as fitas cassete assumiram importância estratégica. As capas dos discos, por exemplo, contribuíram até para a definição do seu modo de vestir.

⁷⁰ Cf. NUNES, Máira de Souza, *op. cit.*, p. 23.

⁷¹ Ver Botinada, *op. cit.*

⁷² ROBB, John, *op. cit.*, p. 1.

⁷³ *Rock Pé Vermelho*, *op. cit.*

⁷⁴ FILIER, Parsifal Lourenço, *op. cit.*

⁷⁵ Cf. FILIER, Parsifal Lourenço e HENRIQUE, Adinael José. Entrevistas presenciais concedidas a este pesquisador. Santa Gertrudes, 16 jan. 2017.

⁷⁶ Cf. MARQUIONI, Carlos Eduardo. Do rock como materialidade alternativa para acesso a “estruturas de sentimento”, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁸ *Apud* THOMPSON, Dave. *London's burning: true adventures on the front lines of Punk – 1976-1977*. Chicago: Chicago Review Press, 2009, p. 64.

conforto era partilhado em Santa Gertrudes: o baterista da Lixo Atômico Parsifal Lourenço Filier relembra que se impressionou ao ouvir o *punk rock* pela primeira vez porque o gênero constituía uma “opção estética e musical [...] com poucos recursos, [...] mas bastante potência, criatividade”.⁷⁹

A reação ao estrelismo era parte do “sentimento” *punk* do período, que, simultaneamente, colocou em movimento a ideia de que “qualquer pessoa poderia pegar uma guitarra e escrever uma canção; não tínhamos que ser bons músicos, ou tecnicamente brilhantes”.⁸⁰ Nem sequer haveria necessidade de dispor dos melhores instrumentos musicais. Parsifal Lourenço Filier esclarece: “a gente arrumou uma caixinha [caixa de bateria], acho que era da fanfarra [municipal], e um prato. E aí tem um detalhe importante: o prato não tinha suporte. Então quem segurava o prato era o nosso amigo Pezão”.⁸¹ Por sua vez, o vocalista Márcio Jacomini comenta que “a gente procurava tocar o que a gente gostava de ouvir”⁸², e aponta dificuldades que seriam superadas pelo *ethos DIY*: “a gente se reunia em volta do Leandro [Filier, único membro da Lixo Atômico com algum conhecimento musical, ainda que não formal. Assim, ainda que houvesse] [...] os integrantes da banda não tinham os instrumentos e, dos integrantes, só um sabia tocar”.⁸³

Também nesse quesito, a mencionada precariedade não era uma exclusividade santa-gertrudense: depoimentos relativos às bandas *punk* de São Paulo revelam uma realidade semelhante. Redson (vocalista e guitarrista do Cólera), conta que sua banda foi criada “em 26 de outubro de 1979, [mas] no início a gente não tinha nada. A [...] nossa bateria era [...] uma poltrona [...] [Havia ainda apenas] duas baquetas e dois violões”.⁸⁴ Nonô, dos Inocentes, emenda: “as bandas [...] faziam um som mais tosco porque não sabiam tocar, não tinham instrumentos”.⁸⁵ Abordando o contexto estadunidense, Ron Ashton (guitarrista dos Stooges), admite, ao comentar as seções em estúdio para gravação do primeiro LP da banda, que “não conseguíamos tocar se não fosse em volume alto. Não tínhamos habilidade suficiente nos instrumentos, era só na base de acordes porradas. [...] Era o único jeito que a gente sabia tocar”.⁸⁶ Ainda nos Estados Unidos, Dee Dee Ramone (primeiro baixista dos Ramones) confessa: “A gente tentou tirar umas canções de discos, mas não conseguiu. [...] Eu não tinha ideia de como afinar uma guitarra e só conhecia o acorde Sol. Nenhum dos outros era melhor do que eu”.⁸⁷

Nessa época era inegável o estado de tensão associado ao fim do mundo iminente com a eventual deflagração de uma guerra nuclear, como se nota, entre muitos outros, nos registros de Jane Hawking (primeira esposa do físico inglês Stephen Hawking), dando conta de que aquele sentimento era compartilhado pela população em geral (alcançando inclusive pesquisadores e inte-

⁷⁹ FILIER, Parsifal Lourenço, *op. cit.*

⁸⁰ THOMPSON, Dave, p. 88.

⁸¹ *Apud Rock Pé Vermelho, op. cit.*

⁸² *Apud idem, ibidem.*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Apud Botinada, op. cit.*

⁸⁵ *Apud Inocentes: som e fúria* (apresentação comemorativa dos 25 anos da banda). Brasil: Monstro Discos, 2009. 1 DVD (90 min).

⁸⁶ *Apud MCNEIL, Legs e MCCAIN, Gillian. Mate-me, por favor (please kill me): a história sem censura do punk.* Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 72.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 200.

lectuais).⁸⁸ Segundo o depoimento de uma jovem da Califórnia, no “início dos anos setenta [quando] muitos jovens (e provavelmente muitos adultos também) estavam convencidos de que a qualquer momento bombas nucleares iriam explodir [e deixar] o mundo em pedaços”.⁸⁹

Tal estado de tensão foi materializado em algumas produções culturais, a exemplo de álbuns *punk rock* do período (em Nova Iorque, o cenário nuclear foi escancarado no título e na contracapa do LP *Rocket to Russia*, dos Ramones; no Brasil, o título de uma coletânea *punk* do ilustrava o temor que assolava o planeta: *O começo do fim do mundo*). A produção literária não ficava atrás, especialmente na distopia que ganhou corpo no subgênero da ficção científica conhecido como *cyberpunk*. Nessa época, em Santa Gertrudes o “sentimento” relativo a esse estado de coisas foi materializado no nome atribuído à primeira banda *punk* da cidade: Lixo Atômico, que, além do mais, se vinculava à fúria *punk*. Emergia a sensação de que

*não tenho futuro [o que corresponderia à] [...] dramatização de uma percepção real. O desencanto, a falta de otimismo, são reais [...]. A evocação do apocalipse não é um culto, não é um desejo de destruição absoluta. Não é uma desistência, um impulso de morte, não é indiferença. É um diagnóstico, uma declaração de falta de confiança nas medidas e soluções disponíveis para o encaminhamento do futuro social, e há uma luta contra isso que se desenvolve através da sua atenção: uma convocação, um chamado ao combate, um modo de tentar provocar a reação capaz de inverter o estado de coisas.*⁹⁰

O “não tenho futuro” se ligava, entre outras coisas, à percepção de limitação de opções culturais, algo comum inclusive em grandes cidades. No caso de Santa Gertrudes, o “diagnóstico”, misturado à “falta de confiança nas medidas e soluções disponíveis para o encaminhamento do futuro”, levou os integrantes da Lixo Atômico à composição de “Santa não tem nada” (a partir daqui SNTN), com letra de Parsifal Lourenço Filier e música de Leandro Filier. Insisto num ponto: por paradoxal que pareça, a percepção de falta de opções culturais também ocorria em metrópoles mundiais; contudo, em relação a São Paulo, isso era até corriqueiro. Uma declaração de um *punk rocker* entrevistado por Helena Wendel Abramo, por exemplo, dava conta de que haveria uma “falta de coisas acontecendo [...] [pois] em 1980 não tinha nada [nada acontecia na capital paulista]”.⁹¹ O mesmo se verificava em outros países, a julgar por “I wanna be sedated”, do LP *Road to ruin*, dos Ramones (gravado em 1978): nessa canção, *punk rockers* de Nova Iorque afirmavam não ter nada a fazer, ou mesmo nenhum lugar para ir (o que justificaria o desejo de se sedarem 24 horas

⁸⁸ Jane Hawking participava de um “grupo, Newnham Against the Bomb [...] Ele] reunia-se uma vez por mês na casa de Alice Roughton, uma médica aposentada. [...] nos sentávamos em volta de uma fogueira aquecendo as mãos em um copo de vinho quente, enquanto ouvíamos as apresentações de palestrantes experientes, mas pessimistas. [...] redigimos uma carta e a enviamos a todos os nossos amigos em todo o mundo, em particular aos dos Estados Unidos e da União Soviética. Pedimos a eles que protestassem contra a escalada de armas nucleares que ameaçava destruir a população do hemisfério norte e produzir tanta radiação que as perspectivas de vida restante em outro lugar seriam insignificantes”. HAWKING, Jane. *A teoria de tudo: a extraordinária história de Jane e Stephen Hawking*. São Paulo: Única, [1999, 2007] 2014, p. 314.

⁸⁹ DOE, John. *Under the big black sun*, op. cit., p. 15.

⁹⁰ ABRAMO, Helena Wendel, op. cit., p. 115.

⁹¹ Apud *idem*, *ibidem*, p. 122.

por dia).⁹² Retrocedendo alguns anos no tempo, outras duas canções – da banda de *proto-punk* The Stooges, originária de Detroit, – reverberavam o sentimento de carência cultural: “1969” e “No fun”⁹³, gravadas no primeiro álbum do grupo (*The Stooges*), nas quais os músicos lamentam o tédio e a falta do que fazer. Destaque-se que os ingleses dos Sex Pistols também tocariam “No fun” e Joey Ramone (vocalista da banda nova-iorquina Ramones) gravaria “1969” em seu disco solo lançado em 2002. Se considerarmos que, ao regravar uma música *punk*, o intérprete compactua com seu conteúdo, o sentimento de nada a fazer foi notado/compartilhado ao longo de décadas no Reino Unido, nos Estados Unidos etc. e em Santa Gertrudes⁹⁴, como consta da letra de SNTN:

*Santa não tem nada
 Santa não tem punk
 Tudo aqui é pobre e ignorante
 Cheia de burgueses e industriais
 Que ganham suas vidas
 Às custas dos demais
 Punk é você
 Punk somos nós
 E quem não for um punk
 Não tem chance*

Musicalmente, SNTN possibilita estabelecer relações com as canções da banda *punk* californiana Simpletones (que participa da coletânea *Beach Blvd*, anteriormente mencionada), em particular com a canção “California”.⁹⁵ No que diz respeito ao caráter de protesto (particularmente quanto às limitações de acesso à cultura na cidade), o aspecto *no future* é evidente. Nesse sentido, a banda Lixo Atômico e a música *punk* SNTN se mostraram capazes de “sintetizar uma experiência e expressar um sentimento amplamente generalizado na juventude, em termos mundiais”.⁹⁶ Elas materializam um sentimento do período.

Em termos de letra, a menção explícita ao nome da cidade no título da canção (Santa Gertrudes é normalmente referenciada por seus habitantes e pelos moradores das cidades vizinhas apenas como Santa) indica o uso da música para abordar um tema local tido como relevante, uma prática comum no *punk*. No caso do Reino Unido, depoimentos de *punk rockers* (como, por exemplo, o do músico e cineasta Don Letts) frisam que as músicas que não eram *punk* falavam, tempos atrás, do “‘Hotel California’ e nós sequer sabíamos onde era a Califórnia, menos ainda tínhamos feito *check-in* em uma merda de

⁹² “Twenty twenty twenty four hours to go/ I wanna be sedated/ Nothing to do, nowhere to go/ I wanna be sedated”. “I wanna be sedated” (The Ramones), The Ramones. LP *Road to ruin*, Elektra/Rhino, 1978.

⁹³ 1969 é apresentado na canção homônima como “another year with nothing to do”. “1969” (The Stooges), The Stooges. LP *The Stooges*, Elektra/Rhino, 1969, enquanto em “No fun” se diz: “No fun to hang around/ Feelin’ that same old way/ No fun to hang around/ Freaked out for another day”. “No fun” (The Stooges), The Stooges, *op. cit.*

⁹⁴ No âmbito do *punk rock* há uma série de canções que abordam o tema; ver, por exemplo: 15 Punk songs to beat the boredom. *Bored? Isolated? Completed Netflix? These bands know how you feel...* Disponível em <<http://www.kerrang.com/features/15-punk-songs-to-beat-the-boredom/>>. Acesso em 13 abr. 2020.

⁹⁵ Ouvir “California” (Simpletones), Simpletones. LP *Beach Blvd*, Poshboy, 1979.

⁹⁶ ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 97.

hotel”.⁹⁷ No caso paulistano, Clemente, guitarrista e vocalista dos Inocentes, comenta uma ausência que sentia ao ouvir músicas de outros países: “faltava quem falasse da *quebrada* da [Vila] Carolina [onde o músico vivia], o que está acontecendo com você, falasse da rua, da sua realidade”.⁹⁸

Com uma composição e após alguns ensaios no salão paroquial local, a Lixo Atômico fez duas apresentações ao vivo antes de encerrar definitivamente suas atividades: uma delas ao competir no festival de talentos “Vale Tudo”⁹⁹, realizado nas instalações da Status Disco Dance no início dos anos 1980. A banda competiu com SNTN mas não venceu o festival. De acordo com Parsifal Filier, “o prefeito era jurado [...]. Logicamente ele não gostou, mas a galera gostou demais: no outro dia a gente teve que passar a letra para o pessoal”.¹⁰⁰ A segunda apresentação ocorreu em um festival musical municipal, organizado pelo músico santa-gertrudense Antonio Marcos Garcia (apelidado de Bacco, razão pela qual o festival foi chamado de Baccostock, em alusão ao festival de Woodstock). O evento, ainda que esteticamente não fosse *punk*, foi promovido à base de uma atitude *punk*: contou com o apoio dos músicos participantes para ser concretizado, numa clara iniciativa *DIY*.¹⁰¹

Inexistem registros sonoros das apresentações ou de ensaios da Lixo Atômico. Um único registro imagético é a fotografia da apresentação da banda (Figura 1) durante sua participação no festival de talentos sediado na danceteria Status Disco Dance (centralizado, no alto da imagem, nota-se parte do logotipo do estabelecimento, embora um tanto quando apagado pelo transcurso do tempo).¹⁰² Uma rápida observação permite estabelecer comparação direta com aspectos do *ethos* DIY – em especial no caso da bateria, composta por uma poltrona, já mencionada por Redson e relacionada à banda Cólera: partes da bateria são sustentadas por cadeiras; além do mais, o quadro de precariedade (apontado antes) se nota igualmente quando se vê que um prato de bateria está pendurado por um pedaço de madeira e amarrado a um barbante.

De toda maneira, merece ser destacado o fato de que passou a ser comum ouvir alguns santa-gertrudenses que presenciaram alguma *performance* da Lixo Atômico requisitarem, em *shows* na cidade (inclusive ao longo da década de 1990, transcorridos mais de dez anos da curta vida da primeira banda de *punk rock* local): “toca ‘Santa não tem nada’”, ao invés do usual “toca Raul”.¹⁰³

⁹⁷ Apud ROBB, John. *Punk rock*, op. cit., p. 102.

⁹⁸ Apud Botinada, op. cit.

⁹⁹ Cf. FILIER, Parsifal Lourenço e HENRIQUE, Adinael José, op. cit.

¹⁰⁰ FILIER, Parsifal Lourenço. *Entrevista*, op. cit.

¹⁰¹ Em tempos, como em 1981-1982, em que as informações circulavam mais lentamente, antes do advento da internet, assinala-se que, enquanto a Lixo Atômico se apresentava em Santa Gertrudes, em metrópoles do hemisfério norte já se falava em música *pós-punk*. Basta lembrar que John Lydon, ex-vocalista dos Sex Pistols, havia gravado, até 1981, cinco discos com a banda P.I.L. (Public Image Ltd.), que criara ao sair dos Pistols.

¹⁰² Perdida por décadas, quando encontrada foi gentilmente fornecida ao autor deste artigo (em 26 de março de 2020) por Parsifal Lourenço Filier.

¹⁰³ FILIER, Parsifal Lourenço; HENRIQUE, Adinael José, op. cit.



Figura 1. Registro fotográfico de apresentação da banda Lixo Atômico no festival de talentos “Vale Tudo”, realizado em Santa Gertrudes. Da esquerda para a direita: Parsifal Lourenço Filier (sentado, bateria), Pezão (Dinael Denardi, *roadie*, de costas), Zé Califa (José Jardini, contrabaixo), Márcio Jacomini (vocais), Leandro Filier (guitarra).

Pode-se inferir que a Lixo Atômico teria concorrido decisivamente para a formação de conjuntos musicais em Santa Gertrudes nas décadas seguintes: da segunda metade dos anos 1980 em diante assistiu-se à proliferação de bandas de *rock* na cidade, que, se não se sintonizavam necessariamente com uma estética musical *punk rock*, indubitavelmente assumiam uma atitude *punk*¹⁰⁴ (afinal, com as fitas cassete multiplicando-se e circulando entre os habitantes da localidade, o entendimento do *ethos DIY*, que remetia ao *punk rock* também se alastrou, a ponto de alcançar cultores de outras modalidades musicais).

Nesse contexto, de uma forma ou de outra, a modesta Santa Gertrudes, apesar de viver, então, na era pré-internet, continuaria, à sua moda, em conexão com certas tendências musicais internacionais. Longe, portanto, de ser culturalmente uma ilha, fios, por mais tênues que fossem, a ligavam ao que se produzia nas metrópoles do mundo capitalista. Em se tratando, mais especificamente, do *punk rock*, um sentimento comum irmanava, sob muitos aspectos, os roqueiros santa-gertrudenses e os de locais os mais distantes, aproximados pela música. Ao fim e ao cabo, Santa tinha alguma coisa a dizer.

Artigo recebido em 23 de maio de 2021. Aprovado em 22 de agosto de 2021.

¹⁰⁴ Na esteira da Lixo Atômico, outras bandas surgiram, tanto de *punk rock* quanto de outros gêneros musicais. Cf. *Rock pé vermelho*, op. cit.

Um artesão entre a honra e a infâmia:

a trama de um ourives alentejano
na Inquisição portuguesa



Terreiro do Paço de Lisboa, antes do terramoto de 1755. Gravura de artista anônimo do século XVII, fotografia (detalhe).

Luiz Fernando Rodrigues Lopes

Doutor em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Professor de História no Instituto Federal de Brasília (IFB). Autor do livro *Vigilância, distinção & honra: Inquisição e dinâmica dos poderes locais nos sertões das Minas setecentistas*. Curitiba: Prismas, 2014. luizfernando_rl@yahoo.com.br

Um artesão entre a honra e a infâmia: a trama de um ourives alentejano na Inquisição portuguesa

A craftsman between honor and infamy: the story of an Alentejo goldsmith in the Portuguese Inquisition

Luiz Fernando Rodrigues Lopes

RESUMO

O interesse central deste artigo é, a partir da reconstituição e da análise da trajetória do ourives do ouro Antônio Pereira Colaço, compreender os meandros institucionais do Tribunal do Santo Ofício em seu exercício de classificação social, com especial atenção ao peso que a fama pública teve na avaliação de candidaturas em dois momentos diferentes da história desse órgão. O roteiro de vida do personagem, que foi de aspirante a familiar do Santo Ofício a réu preso e processado pela Inquisição, faz de sua trajetória um arquétipo processual bastante representativo das conjunturas vividas por muitos frente ao poder punitivo e também classificatório da instituição. O exame desse enredo visa colaborar com a compreensão da historicidade dos regimes simbólicos do provimento inquisitorial e, em alguma medida, com a mensuração do impacto que teve a Inquisição na estigmatização e na exclusão social no Antigo Regime português.

PALAVRAS-CHAVE: Inquisição; honra; cristãos-novos.

ABSTRACT

The main interest of this article is to understand the institutional intricacies of the Court of the Holy Office in its exercise of social classification, with special attention to the weight that public fame had in the evaluation of candidacies at two different moments in the Court's history, with the help of the reconstitution and analysis of goldsmith Antônio Pereira Colaço's life. This character's life path, from an aspiring familiar of the Holy Office to a defendant arrested and prosecuted by the Inquisition, makes his career a procedural archetype that is quite representative of the circumstances experienced by many in the face of the institution's punitive and also classificatory power. The examination of this plot aims to collaborate with the understanding of the historicity of the symbolic regimes of the inquisitorial career and, to some extent, with the measurement of the impact that the Inquisition had on stigmatization and social exclusion in the Portuguese Old Regime.

KEYWORDS: Inquisition; honor; new-christians.



Em obra publicada em Portugal no ano de 1728, Raphael Bluteau (1638-1734), importante dicionarista daquele período, ao definir o conceito de honra aproximaria o significado desta palavra às noções de crédito e reputação, alegando que “só com muitos quilates de virtude se compra a inestimável pérola da honra”. Ainda segundo seu conceito, *honra* “umas vezes é o respeito e reverência com que tratamos as pessoas em razão da sua nobreza, dignidade, virtude ou outra excelência; outras vezes é o crédito e a boa fama adquirida com boas ações; outras vezes é a dignidade da proeminência de algum car-

go na República”. Sobre o processo de construção da honra, o autor concluiria ainda que dela “nenhum homem deve ser liberal, sempre há de acrescentá-la”.¹

Nas sociedades ibéricas de Antigo Regime a busca pelo acréscimo pessoal da honra, como Bluteau sugeria fazer, foi expediente bastante comum especialmente aos estratos mais privilegiados. Como se sabe, era a boa qualificação da honra – ou seja, o reconhecimento público – o elemento que autorizava ou interditava o acesso a espaços de poder e distinção nestas sociedades. Como muitos estudiosos já explicaram, o desejo de distinção social mobilizava um vasto mercado simbólico de nobilitações, e a busca por dignidades, mercês e privilégios fazia girar uma vigorosa engrenagem de classificação social.² Nessas sociedades, a regulação da normatividade era assentada na qualidade de nascimento e profundamente marcada pelo ideal de nobreza; o acesso a cargos, hábitos e títulos tinha como valência decisória a reputação, demarcando as hierarquias e bem-aventurança social.³ Em Portugal, dentre as instituições mais consideradas no exercício de reconhecimento da apuração geracional estava o Tribunal do Santo Ofício.

Em troca de cooperação na vigilância da ortodoxia católica, a Inquisição portuguesa oferecia à sociedade valiosos provimentos de qualificação social. A política de recrutamento de agentes colaboradores, já bem estudada pela historiografia ao longo dos últimos trinta anos, fundamentava-se na verificação de pré-requisitos: exigia-se do candidato ter limpeza de sangue, isto é, ser cristão-velho, sem antepassados judeus ou muçulmanos, mas também era fundamental desfrutar de crédito moral e possuir alguma renda para se apresentar como autoridade à sociedade. Ao final do processo de habilitação, depois de uma longa e rigorosa devassa do passado parental e procedimental do habilitando, aqueles que tinham suas genealogias e capacidades aprovadas pelos inquisidores e pelo Conselho Geral eram nomeados como comissários e familiares, e teriam como ganho social o direito de ostentar uma insígnia vista como um prêmio ratificador da autoridade. Estava aí o valimento do ingresso na carreira inquisitorial: os cargos do Santo Ofício davam lastro à pureza de sangue e à reputação e, conseqüentemente, serviam para afastar suspeitas e controvérsias em torno da honra dos agraciados.⁴

¹ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino*: aulico, anatomico, architectonico, 8 vols. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Verbetes Honra. Disponível em <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em 5 out. 2020.

² Há um sem-número de trabalhos sobre a economia das mercês no Antigo Regime português, mas destaco aqui os estudos de Fernanda Olival, que elucidaram os critérios reguladores da distinção e os diferentes meandros da classificação social do Antigo Regime português. Ver OLIVAL, Fernanda. *As Ordens militares e o Estado moderno*: Honra, Mercê e Venalidade em Portugal (1641-1789). Lisboa: Estar, 2001, *idem*, Mercado de hábitos e serviços em Portugal (séculos XVII-XVIII). *Análise Social*, v. XXXVIII, n. 168, Lisboa, 2003, *idem*, Rigor e interesses: os estatutos de limpeza de sangue em Portugal. *Cadernos de Estudos Sefarditas*, n. 4, Lisboa, 2004, e FIGUEIROA-REGO, João de e OLIVAL, Fernanda. Cor da pele, distinções e cargos: Portugal e espaços atlânticos portugueses (séculos XVI a XVIII). *Tempo*, n. 30, Niterói, 2011.

³ Para compreender a aplicação dos estatutos de limpeza de sangue nas instituições portuguesas do Antigo Regime, ver FIGUEROA-REGO, João de. *A honra alheia por um fio*: os estatutos de limpeza de sangue no espaço de expressão Ibérica (sécs. XVI- XVIII). Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. Sobre o peso da fama pública nas sociedades coloniais, ver MELLO, Evaldo Cabral de. *O nome e o sangue*: uma parábola familiar no Pernambuco colonial. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000, e SILVEIRA, Marco Antônio. *Fama pública*: poder, costumes nas Minas setecentistas. São Paulo: Hucitec, 2015.

⁴ Trabalhos como os de José Veiga Torres, Daniela Calainho, James Wadsworth, Aldair Carlos Rodrigues, Lucas Monteiro, Bruno Lopes e o meu próprio buscaram avaliar o valor da familiatura e o perfil social dos

Contudo, a confirmação do provimento inquisitorial não foi sempre o arremate comum às candidaturas que chegavam à instituição. Habilitandos das mais diferentes condições foram reprovados no acesso às carreiras do Santo Ofício pelos mais diferentes motivos, e muitas vezes tiveram que amargar o questionamento público de suas reputações. Foram frequentes os candidatos de honra controversa que procuravam na comissaria e na familiatura uma chance de dirimir alguma infâmia, mas que acabaram frustrados.⁵

O foco deste estudo é, a partir da reconstituição e da análise da trajetória do ourives do ouro Antônio Pereira Colaço, compreender os meandros institucionais do Tribunal do Santo Ofício em seu exercício de classificação social, com especial atenção ao peso que a fama pública teve na avaliação de candidaturas no começo do século XVIII e no terço final da mesma centúria, dois momentos bastante distintos da ação institucional. O roteiro de vida desse personagem, que foi de aspirante a familiar do Santo Ofício a réu preso e processado pela Inquisição, faz de sua história um arquétipo processual bastante representativo das conjunturas vividas por muitos frente ao poder punitivo e também classificatório do tribunal. Desse modo, o exame do enredo aqui apresentado visa colaborar com a compreensão da historicidade dos regimes simbólicos do provimento inquisitorial, chamando a atenção para a necessidade de estudar o funcionamento e, em especial, as decisões do Santo Ofício para além de seus dispositivos puramente regimentais. Por fim, busca ainda contribuir com a mensuração do impacto da ação da Inquisição na estigmatização e na exclusão social no Antigo Regime português.

Em busca da limpeza da honra

A primeira vez que Antônio Pereira Colaço, natural e morador de Beja, no Alentejo, tentaria se tornar um familiar do Santo Ofício seria no ano de 1718, quando ainda era um rapaz de 17 anos de idade e vivia na casa de seu abastado pai, José Pereira Botelho, aprendendo com ele o ofício da ourivesaria de ouro. Além de seu genitor, seu avô materno, Manuel Varela Colaço, já falecido na ocasião da candidatura, também havia ganhado a vida desempenhando um ofício manual, tendo sido oficial de ferreiro na mesma cidade ao longo das últimas décadas do século XVII.

A ourivesaria foi um ofício artesanal bastante comum nas terras ao sul da Península Ibérica, região marcada por um importante fluxo de metais e

familiares do Santo Ofício nos mais diversos recortes espaciais do império português. Ver TORRES, José Veiga. Da repressão à promoção social: a Inquisição como instância legitimadora da promoção social da burguesia mercantil. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 40, Coimbra, out. 1994, CALAINHO, Daniela. *Agentes da Fé: familiares da Inquisição portuguesa no Brasil colonial*. Bauru: Edusc, 2006, WADSWORTH, James E. *Agents of orthodoxy: Inquisitorial and prestige in colonial Pernambuco, Brazil*. New York and Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2008, RODRIGUES, Aldair Carlos. *Limpos de sangue: familiares do Santo Ofício, Inquisição e sociedade em Minas Colonial*. São Paulo: Alameda, 2011, MONTEIRO, Lucas M. *A Inquisição não está aqui? A presença do tribunal do Santo Ofício no extremo sul da América portuguesa, 1680-1821*. Jundiá: Paco, 2015, LOPES, Bruno. *A Inquisição em terra de cristãos-novos*. Arraiolos, 1570-1773. Lisboa: Apenas, 2013, e LOPES, Luiz Fernando Rodrigues. *Vigilância, distinção & honra: Inquisição e dinâmica dos poderes locais nos sertões das Minas setecentistas*. Curitiba: Prismas, 2014.

⁵ Em minha tese de doutoramento analisei os procedimentos administrativos da rejeição e o perfil dos principais grupos sociais rejeitados na carreira inquisitorial portuguesa. Ver *idem*, *Indignos de servir: os candidatos rejeitados pelo Santo Ofício português (1680-1780)*. Tese (Doutorado em História) – Ufop, Ouro Preto, 2018.

pedras preciosas que circulavam entre Lisboa e Sevilha, principais portos marítimos dos impérios português e espanhol na Época Moderna e, consequentemente, portas de entrada das riquezas coloniais.⁶ Segundo Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, a ourivesaria é a arte de trabalhar e moldar uma grande diversidade de peças em metais preciosos utilizando diferentes técnicas e materiais, englobando sempre o manuseio de ouro, prata e gemas preciosas. Dentre as regiões de reconhecido desenvolvimento desse saber artístico em Portugal estavam as cidades alentejanas de Évora e Beja⁷; nestas localidades havia, inclusive, um ensaiador municipal, cargo criado e regulamentado em Portugal no ano de 1688, e desempenhado por um oficial que aferia o teor dos metais preciosos para verificar seu peso, seu toque e seu quilate.⁸ A família de Antônio Pereira Colaço foi mais uma família alentejana a perpetuar a tradição geracional da ourivesaria, um saber frequentemente passado de pai para filho.

Os trâmites do processo de habilitação do jovem artífice seriam precocemente interrompidos pela Inquisição logo depois que as investigações revelaram os rumores que tocavam sua ascendência parental: havia suspeitas de que o habilitando tinha sangue cristão-novo por parte de pai e antepassados mulatos por parte de mãe.⁹ Sobre o rigor na apreciação da limpeza de sangue de petionantes infamados, vale destacar que, a variar pelo momento histórico, o Santo Ofício português teve maior ou menor intransigência para vetar candidaturas relativamente controversas. Se, a partir do segundo terço do século XVIII a instituição teria maior disposição para investigar a fundo um rumor duvidoso, para o período que vai dos Seiscentos até as duas primeiras décadas do século XVIII, a máxima exigência frente à opinião pública foi o procedimento ordinário diante do mais leve rumor de sangue cristão-novo, de longe o motivo mais recorrente para a reprovação na carreira inquisitorial.¹⁰ Esse padrão de procedimento é reflexo do que Marccoci e Paiva já destacaram: a segunda metade do século XVII é uma das épocas de maior segregação dos cristãos-novos e de maior necessidade de obtenção de prova de que não se possuía sangue “infecto”.¹¹ O Tribunal evitava ao máximo conceder habilitação a alguém infamado; afinal, prover alguém de honra minimamente controversa como seu representante significava pôr em risco a credibilidade da própria instituição. Portanto, no momento em que o artesão alentejano solicitava a familiatura, o mais leve rumor desfavorável ainda era o suficiente para vetar precocemente sua candidatura.

⁶ Rocio Velasco Tejedor tem se dedicado a estudar os grêmios de ourives da prata das cidades de Évora, no Alentejo, e de Córdoba, na Andaluzia, estando em etapa final de preparação de uma tese de doutoramento sobre o tema, sob supervisão de Fernanda Olival, na Universidade de Évora. Cf. TEJEDOR, Rocio Velasco. *Trabalho e família entre os cristãos-novos ibéricos: grupos artesanais no Sul da Península Ibérica (1550-1750)* [trabalho inédito].

⁷ Cf. SOUZA, Gonçalo de Vasconcelos e. A prataria civil portuguesa nos séculos XVII e XVIII. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (dir.). *Portugal/Brasil – Brasil/Portugal: duas faces de uma realidade artística*. Lisboa: CNCDP, 2000.

⁸ Cf. CARLOS, Rita. O ofício de ensaiador da prata em Lisboa (1690-1834). *Cadernos do Arquivo Municipal*, v. 2, n. 7, Lisboa, jun. 2017.

⁹ Ver Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Tribunal do Santo Ofício (TSO), Concelho Geral (CG), Habilitações Incompletas (HI), documento 657.

¹⁰ LOPES, Luiz Fernando Rodrigues. *Indignos de servir, op. cit.*

¹¹ MARCOCCI, Giuseppe e PAIVA, José Pedro. *História da Inquisição portuguesa (1536-1821)*. Lisboa: A Esfera, 2013, p. 175.

Colaço não seria o primeiro nem o último oficial de ourives a ter o pleito a familiar do Santo Ofício reprovado; em décadas anteriores e posteriores à sua candidatura, ultrapassa as três dezenas o número de artesãos do ouro e da prata vetados na carreira inquisitorial. Como ele foram os casos, por exemplo, de Francisco Luís, que era ourives do ouro da vila de Nazaré e que em 1705 também quis a medalha de familiar, mas terminou reprovado por carregar fama pública e constante de cristão-novo¹²; também Antônio da Maia, que exercia a ourivesaria do ouro em Évora na altura de 1707 e foi vetado porque era “murmurado por nota de mulato”¹³; Jerônimo Rodrigues, que vivia da mesma arte na Rua dos Ourives em Lisboa, foi considerado indigno de servir ao Santo Ofício em 1687 em razão da falta de limpeza de sangue exigida¹⁴; o mesmo enredo aconteceu em 1710 com Luís da Costa, ourives do ouro que carregava pública e constante fama de cristão-novo¹⁵, e ainda com Martinho Moreira, morador em Viana, também renegado em 1695 por descender de judeus.¹⁶

No entanto, a história de nosso personagem se destaca tragicamente não só por seu fracasso na busca pela distinção e prestígio que a familiatura dava, mas ainda por recair sobre ele a própria ação repressiva do Santo Ofício: Colaço e sua família seriam presos e teriam a honra arruinada por serem algumas das muitas vítimas do famoso farsante Francisco de Sá e Mesquita, médico cristão-novo que forjou diversas denúncias à Inquisição portuguesa contra seus inimigos.¹⁷ Para compreender sua trajetória é preciso conhecer o imbróglio originado por essa impressionante trama de vingança.

Farsa e estigma

O largo histórico processual de Sá e Mesquita, icônico personagem da história do Tribunal da Inquisição portuguesa, conta que o célebre embusteiro era natural de Faro, onde nascera no ano de 1680, depois de sua avó, de marcada ascendência judia, ter sido degredada pela Inquisição de Coimbra para o Algarve. Logo após se formar em Medicina na Universidade de Coimbra no ano de 1703¹⁸, Mesquita estivera diante dos inquisidores pela primeira vez, quando compareceu por livre iniciativa na Inquisição daquela cidade para confessar suas culpas de judaísmo. Dois anos depois, se apresentaria de novo, desta vez no Palácio dos Estaus, para autodenunciar seu marranismo na Inquisição de Lisboa e acusar diversos parentes e conhecidos de também praticarem secretamente o culto à lei de Moisés. Por delatar seus próprios desvios de fé, provavelmente antecipando uma denúncia já realizada por terceiros, conseguiria aliviar suas penas. Em uma condenação de dano menor dentre as



¹² Ver ANTT, TSO, CG, HI, doc. 1816.

¹³ Ver *idem*, doc. 568.

¹⁴ Ver *idem*, doc. 2300.

¹⁵ Ver *idem*, doc. 3674.

¹⁶ Ver *idem*, doc. 4794.

¹⁷ Ver Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Manuscritos reservados. *Colecção das mais celebres sentenças das Inquisições de Lisboa, Évora, Coimbra e Gôa, algumas dellas originaes e outras curiozamente annotadas de mui interessantes e singulares noticias* (manuscrito compilado por Antonio Joaquim Moreira, 1863. Disponível em <<http://purl.pt/15393>>. Acesso em 5 out. 2020.

¹⁸ Ver Arquivo da Universidade de Coimbra, Índice dos alunos da Universidade de Coimbra, Letra M, 008339 – Francisco de Sá e Mesquita.

possíveis, acabou saindo reconciliado em auto da fé abjurando *de levi*, teve seus bens confiscados, foi condenado à instrução na fé, a cumprir penitências e ao pagamento das custas.¹⁹

Depois de passar algum tempo em Lisboa, buscava fazer a vida no Alentejo, tendo se casado na cidade de Beja. Em seu círculo de relações sociais na localidade despertou antipatias e criou inimizades. Descendente de judeus, reconciliado em auto da fé e endividado, Mesquita se via como um pária naquela comunidade, sendo alvo constante de troças e humilhações em virtude de sua condição e da infâmia pública vivida. Ao Santo Ofício alegaria

*se ver vexado de muitas pessoas com quem tinha razões de inimizades e diferenças, com mostrarem que gostavam das suas vexações, e por se ver falta de cabedais, perseguido por dívidas e execuções que se lhe faziam, tentado pelo demônio e com ânimo de vingança, foi em certas ocasiões que declarou às Mesas do Santo Ofício deste reino e nela se denunciara falsamente contra um grande número de pessoas dizendo que eram crentes e observantes da lei de Moisés [...].*²⁰

O grau de dissimulação do médico cristão-novo para promover sua vingança impressiona: compareceu ao tribunal lisboeta em setembro de 1720 com uma lista de mais de cem nomes de pessoas que acusava de apostasia. Transcorrido quase um mês inteiro, por não ver o Santo Ofício empreender esforços para punir seus desafetos, resolveu então comparecer ao palácio da Inquisição de Évora com uma cabeleira loira na cabeça, um acento castelhano um tanto fajuto e, sob o falso nome de João Manuel de Andrade, apresentou-se à Mesa do Santo Ofício daquela cidade alegando ser um cristão-novo natural de Sevilha, casado e residente em Lisboa. Levava consigo uma lista de acusações quase idêntica àquela apresentada um mês antes na Inquisição lisboeta. Só então, a partir dessa segunda denúncia, o Santo ofício resolveu se mover. Passados alguns dias após as novas acusações, diversos mandados de prisão foram expedidos contra os delatados. Entre os que foram detidos nessa farsa estavam o jovem artífice e postulante a familiar do Santo Ofício Antônio Pereira Colaço, personagem central deste artigo, bem como seus pais.

Naquele mesmo ano de 1720, Colaço daria entrada nos cárceres da Inquisição de Évora em data inexata, pois seu processo não foi localizado até o momento. O que se sabe é que sua mãe foi presa em 21 de outubro e seu pai em quatro de novembro, segundo consta nos processos movidos contra eles.²¹ Sua prisão muito provavelmente ocorreu em data próxima às de seus genitores. Foram todos acusados como apóstatas da fé católica que judaizavam em segredo.

A acusação de marranismo feita pelo farsante contra os membros desta família alentejana iria ao encontro da murmuração sobre ascendência hebraica constante das investigações inquisitoriais realizadas para habilitar Antônio Pereira Colaço dois anos antes das denúncias. Tal circunstância indica que, provavelmente, o desejo do ourives de alcançar a familiatura resi-

¹⁹ Ver ANTT, TSO, Inquisição de Lisboa, processo 11300 – Francisco de Sá e Mesquita.

²⁰ *Idem*.

²¹ Ver ANTT, TSO, Inquisição de Évora, processo 5520 – Maria da Cruz Varela e ANTT, TSO, Inquisição de Évora, processo 5400 – José Pereira Botelho.

dia na vontade de clarificar sua qualidade de nascimento, desvanecendo a fama que ele julgava injusta e, com a medalha de familiar no peito, limpar sua honra diante de todos. O enredo leva a crer, ainda, que as acusações empreendidas pelo médico cristão-novo poderiam encontrar algum respaldo na opinião pública da comunidade a respeito daquela família. Como se vê, o efeito das delações forjadas por Mesquita guarda um elemento infame rotineiro nas causas das vítimas da Inquisição: farsas que por vezes tinham algum fundo de “verdade vulgar”, ou meias-verdades retocadas e alardeadas pela voz pública. Esse caso ilustra dois dos aspectos mais sórdidos da ação do Tribunal: a capacidade de consagrar os descendentes de judeus convertidos como criptojudaisantes em potencial, e o risco de abonar a fama pública controversa corrente nas bocas dos desafetos. Materializa, ainda, de forma contundente, a definição de Bluteau, que alegava que a fama pública seria como uma mulher com asas formadas por olhos e com uma trombeta na boca, e que traz a todos mentiras misturadas de verdade.²² Outro ponto que vale destacar é como, por meio do Santo Ofício, uma denúncia falsa poderia produzir culpas verdadeiras. Mesquita denunciou descendentes de judeus inventando ocasiões de rituais e cultos secretos, mas, quando presos, alguns desses marranos, como assinalou o genealogista Arlindo Correia, caíram na ratoeira da Inquisição: fizeram orações e jejuns típicos da fé mosaica, judaizando verdadeiramente nos cárceres inquisitoriais sob vigilância secreta dos guardas, e “comprovaram”, assim, suas culpas.²³

O jovem ourives passaria, tal como seu pai e sua mãe, algum tempo nos cárceres inquisitoriais de Évora. Ganhariam liberdade e sairiam por vontade própria no auto da fé celebrado na antiga igreja do convento de São João Evangelista da referida cidade no domingo do dia 26 março de 1724, depois de três anos e meio na prisão. A essa altura, a farsa criada pelo médico cristão-novo já havia sido descoberta, e o farsante, que era relapso, foi novamente processado e, dessa vez, condenado a ser relaxado ao braço secular. Francisco de Sá e Mesquita havia sido queimado publicamente “por jurar em falso em matéria de Fé, convicto e confesso”, no auto da fé realizado em Lisboa em 10 de outubro do ano anterior.²⁴

Em meio a essa trágica história, o elemento que mais nos interessa é a apreciação genealógica acerca da limpeza de sangue de que Antônio Pereira Colaço e seus pais foram submetidos no Tribunal do Santo Ofício. Durante o período de prisão e o desenrolar dos processos, a família conseguiu provar sua qualidade de cristãos-velhos; no processo da mãe, dona Maria da Cruz Varela, há, inclusive, o parecer da Mesa da Inquisição de Évora considerando-a “cristã velha, limpa e sem raça de cristã-nova”, o que foi posteriormente endossado por assento do Conselho Geral.²⁵ Depois do reconhecimento da limpeza de sangue por parte do Tribunal, a mãe do candidato permaneceria presa

²² Cf. BLUTEAU, Raphael, *op. cit.* Verbete *Fama*. Disponível em <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em 5 out. 2020.

²³ Arlindo Nogueira Marques Correia escreveu um detalhado roteiro da vida do farsante de Beja e sobre o desenrolar desse caso com base em seus processos no Santo Ofício. Disponível em <<http://arlando-correia.com/050612.html>>. Acesso em 6 out. 2020.

²⁴ Ver ANTT, TSO, Conselho Geral do Santo Ofício, Livro 435. Autos da fé (1540-1725), Listas dos autos da fé da Inquisição de Lisboa (1542-1778), folha 275v.

²⁵ Ver ANTT, TSO, Inquisição de Évora, processo 5520 – Maria da Cruz Varela.

ainda por mais um ano, tal como seu marido e seu filho. Quando saíram no cerimonial punitivo da Inquisição, foi na condição de “pessoas julgadas como cristãs-velhas absolutas da instância que foram presas por culpas de judaísmo”, o que na prática tinha efeito análogo ao de considerá-los cristãos-velhos acusados injustamente de judaizar. Segundo Marcocci e Paiva, os réus absolvidos podiam optar por comparecer ao auto da fé para publicamente recuperarem a sua honra. Nestas ocasiões, “eram levados ao cadafalso após a procissão, acompanhados por três familiares do Santo Ofício. [...] Sentavam-se na primeira fileira da bancada e eram os primeiros a escutar a sentença, abandonando o palco apenas terminada a cerimônia”.²⁶ De fato, os nomes de José Pereira Botelho, Antônio Pereira Colaço e Maria da Cruz Varela são os primeiros da lista de pessoas que saíram naquele espetáculo público, destacando-se sua condição de cristãos-velhos absolvidos.²⁷ Assim, a comprovação da qualidade de sangue que Colaço buscava com a candidatura a familiar do Santo Ofício veio, ironicamente, em decorrência de sua condição de réu do Tribunal. De todo modo, o peso dessa qualificação dada pelo Santo Ofício deveria, teoricamente, ser de grande valia para Colaço e seus pais, pois o fato de o próprio Tribunal reconhecer a “boa qualidade” de seu passado genealógico significava que a própria instituição admitia a farsa a qual foram injustamente submetidos, dando chances legais para membros dessa família dirimirem as suspeitas de marranismo que os afetavam e deixar evidente a injustiça da detenção nos cárceres inquisitoriais.

Em busca da redenção

No entanto, o reconhecimento da limpeza de sangue parece não ter sido a realidade pública vivenciada por eles após deixarem a prisão. Sete anos depois de ganhar a liberdade, Colaço enviaria uma nova petição para o Santo Ofício relatando o infortúnio do estigma que o tempo de cárcere inquisitorial lhe acarretou, solicitando mais uma vez o posto de familiar para compensar todo o infortúnio que vivera. O renitente candidato recuperaria todo o enredo de seu infortúnio e destacaria a qualidade de sangue de sua família reconhecida pela própria Inquisição. Em fevereiro de 1731, doze anos após a primeira tentativa de ourives de alcançar familiatura, chegaria à Mesa da Inquisição de Évora seu novo pedido:

*Diz Antônio Pereira Colaço, ourives do ouro, natural da cidade de Beja, [...] que ele suplicante e seu pai e mãe pela falsa denúncia que deles deu e de outros muitos mais Francisco de Sá de Mesquita, foram presos pela Inquisição de Évora no ano de 1720 e, por averiguar ser o suplicante e seus pais avós maternos e paternos cristãos-velhos de todos os quatro costados, limpos de toda a infecta nação e não terem concorrido em culpa alguma, saíram por sua livre vontade no Auto Público da Fé que se celebrou na cidade de Évora em 26 de março de 1724, julgados e declarados e havidos por cristãos-velhos e absolutos da instância [...].*²⁸

²⁶ MARCOCCI, Giuseppe e PAIVA, José Pedro, *op. cit.*, p. 272 e 273.

²⁷ Ver ANTT, TSO, Conselho Geral do Santo Ofício, Livro 434. Autos da fé (1540-1725), Listas dos autos da fé da Inquisição de Évora (1542-1763), folha 245-246v.

²⁸ ANTT, TSO, CG, HI, doc. 657.

Nesse novo requerimento o artesão destacaria ainda o peso atroz da fama pública constante em sua vida, deixando claro que a prisão alimentou o descrédito de sua honra e, por isso, queria ardentemente a carta de familiar da Inquisição como forma de reparar o dano que sofreu. Foi na expectativa de reafirmar e publicizar, perante a opinião pública, o valoroso parecer genealógico do Tribunal, por meio da medalha de familiar, que Colaço recorreria ao prestígio da própria Inquisição no anseio de atenuar os muitos prejuízos que tivera com o embuste armado pelo farsante e com a prisão injusta:

e porque a continuação do tempo e dos anos consome as memórias pretéritas, e muitas vezes pela tradição da fama se não pode averiguar a verdade com certeza e fica infamada uma geração com notável prejuízo de todos os descendentes e colaterais, com inabilidade para serem religiosos ou clérigos, ou cavaleiros de alguma das três ordens militares ou terem qualquer ocupação honorífica, pois basta a fama para o tempo futuro do suplicante e seus pais serem presos pelo Santo Ofício daquela Inquisição o terem saído naquele Auto público para lhes ser um grande impedimento, pois se não averiguará a causa formal da sua prisão, por falta desta notícia em cujos [termos] como este Santo Tribunal costuma honrar e acreditar semelhantes famílias injustamente presas e denunciadas, admitindo-as a familiares desta Santa casa e no suplicante concorrem todos os requisitos necessários [...].²⁹

Como bem aponta Isabel Drumond Braga, as implicações negativas à vida dos que passavam pelos cárceres inquisitoriais eram muitas, gerando prejuízos à saúde, à vida financeira e notadamente à honra pública.³⁰ O relato do ourives em sua nova petição revela que o fato de ele e seus pais terem ficado presos por três anos e meio representava um grande impedimento para a inserção social e o acesso a postos honoríficos dos membros da família. Tal ensejo expõe o efeito devastador da ação da Inquisição na qualificação da honra e da imagem pública daqueles que foram processados e detidos pelo tribunal, fosse qual fosse a sentença que ao final tivessem.

Saliente-se ainda a escolha da família de sair no auto da fé em Évora na condição de absolvidos diante da comunidade. Representação máxima do papel da instituição, o auto da fé tinha caráter essencialmente pedagógico. Levando-se em conta toda a sua retórica religiosa e fundamentação procedimental, a razão de ser desse grande cerimonial era, além de externar o poder da Inquisição, demonstrar o triunfo da fé, e não da morte, como parte da historiografia pensou em outro momento.³¹ O auto é, então, antes de tudo, um ato penitencial promovido para mostrar à comunidade a correção da fé e o arrependimento dos desviantes que naquela solenidade eram recebidos à reconciliação com a Igreja diante da remissão de suas culpas. Nas palavras de Marccoci e Paiva, o auto da fé era tido como o “teatro da redenção”.³² Os condenados que não renegavam a heresia deveriam ser relaxados ao braço secular, ou seja, entregues ao poder civil, que, na figura do monarca, não alienava seu direito de matar. A maneira como o público deveria consumir o evento está,

²⁹ *Idem.*

³⁰ Ver BRAGA, Isabel Drumond. *Viver e morrer nos cárceres do Santo Ofício*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2015.

³¹ Cf. NAZÁRIO, Luiz. *Autos-de-fé como espetáculos de massa*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2005 (originalmente apresentada como dissertação de mestrado em 1989).

³² MARCCOCCI, Giuseppe e PAIVA, José Pedro, *op. cit.*, p. 274.

portanto, intimamente ligada à assimilação daquilo que a Inquisição queria transmitir e aparecia consagrada em seu lema: “justiça e misericórdia”. Mesmo a cerimônia sendo claramente marcada por uma cuidadosa elaboração cênica das hierarquias, prevendo e designando para tal fim o papel de cada condenado no rito, com seus trajes e vestes equivalentes às suas inocências, culpas e castigos, a compreensão por parte da comunidade naturalmente poderia fugir do controle da Inquisição. No caso da família de Beja, o fato de ficarem detidos nos cárceres inquisitoriais por mais de três anos evidentemente comprometeria a sua imagem pública, ainda que tivessem sido vistos no auto da fé daquele domingo como réus absolvidos. Para a comunidade que conhecia Colaço e seus pais, o fato de pessoas infamadas terem permanecido presas nos cárceres inquisitoriais era razão suficiente para o descrédito de suas honras. A prisão pelo Santo Ofício por si só destruía reputações e consagrava infâmias.

Diante do estigma social, Antônio Pereira Colaço retomaria a busca pela medalha de familiar. Agora com base no argumento de que teve sua honra arruinada por uma farsa, o ourives insistiria na busca da honraria enxergando na medalha de familiar a oportunidade de reverter todo o dano. Mas qual seria a posição da Inquisição frente a essa delicada situação em que um cristão-velho vítima de um embuste tivera a honra arruinada?

Após a chegada da nova petição em 1731, o Santo Ofício encomendaria novas diligências para averiguar a limpeza de sangue e a capacidade do candidato. Para o desgosto do pleiteante, o parecer do investigador constatou serem presentes na opinião pública em Beja os velhos rumores de doze anos atrás: murmurações de que tinha ascendência cristã-nova por parte de pai e mulata por parte de mãe. O informante destacaria ainda que, embora o pai do candidato tenha servido de procurador e almotacel da Câmara de Beja, e que tenha saído nas listas do Santo Ofício como cristão-velho, “ainda acho a mesma fama, e parece que ainda mais clara informação do que quando a tirei por ordem do meu prelado”³³. Como se vê pelo relato, mesmo tendo sido considerado cristão-velho pela própria instituição que o prendeu e processou, os anos de encarceramento agravaram as suspeitas que já haviam de ascendência impura daquela família aos olhos da comunidade. Mais uma vez o pedido de familiatura de Antônio Pereira Colaço seria indeferido por causa de tais notícias.

Esse caso expõe o dilema do Santo Ofício, dividido entre conceder uma medalha de agente inquisitorial para reabilitar a honra de uma família lesada por uma infâmia ou acolher a opinião pública e correr o risco de arranhar sua própria imagem. Mesmo considerando Colaço e seus pais como legítimos cristãos-velhos, que como tais foram absolvidos da acusação de marranismo que sofreram, a Inquisição optaria por fazer valer a força da fama pública que recaía sobre o passado genealógico da família.

Na expectativa de deixar a memória social esquecer a fama que enxovalhava sua honra, o ourives tentaria pela terceira vez alcançar o cargo de familiar do Santo ofício pouco mais de vinte anos depois. Já andava próximo

³³ ANTT, TSO, CG, HI, doc. 657.



dos 50 anos de idade quando, em 1752, escreveria pela última vez ao Tribunal alegando que

pela falsa acusação que lhe fez Francisco de Sá e Mesquita foi preso pelo Tribunal do Santo Ofício donde esteve três anos e meio com detrimento de sua honra, saúde e fazenda, e foi solto publicamente e absoluto da instância e aprovado por cristão-velho; pelo zelo que tem de servir o Santo Tribunal e por restaurar o seu crédito fez petição a Sua Eminência há muitos anos para ser familiar de que teve despacho e [se passaram] as ordens para as diligências do estilo para o tribunal da Inquisição de Évora, e pela grande demora presume o suplicante que no tempo da sua prisão ou no tempo presente alguns seus inimigos lhe fingiriam algum defeito de obstáculo [...].³⁴

Nessa nova petição ele alegaria ainda que, “constando haver murmuração moderna pela dilação, fez petição ao Juiz de Fora que hoje serve de Juiz do Fisco para justificar o seu procedimento e as circunstâncias”. Ciente da permanência da fama, enviaria dois instrumentos judiciais na tentativa de abonar a limpeza de sangue, tanto pela parte paterna quanto pela materna, “para que se passem as ordens para a averiguação da verdade”. Frise-se que Colaço em momento algum questionaria abertamente o Tribunal que lhe recusava a familiatura, apesar de ter sido considerado legítimo cristão-velho anteriormente; preferia sempre questionar a fama pública que lhe imputavam. Mais do que estratégia retórica para não se indispor com o Santo Ofício, parecia ele ter plena consciência que era nela, na voz pública, que a Inquisição se baseava para negar ou prover a habilitação. Sabia ser a fama o elemento central da engrenagem que balizava o sucesso ou o fracasso das candidaturas. Por isso, o candidato, ao pleitear o posto de agente inquisitorial, não se apegava ao parecer favorável à sua limpeza de sangue concedido pela própria instituição em outro momento, mas, sim, buscava esvaziar a “murmuração moderna” que arruinava suas ambições recorrendo a argumentos, instrumentos judiciais e à estratégia do esquecimento social.

Antônio Pereira Colaço terminaria seus dias sem a desejada medalha de familiar, insígnia tão almejada a fim de “comprovar” sua limpeza de sangue perante os que o maldiziam. Mesmo tendo deliberado no sentido oposto à controversa voz pública, o Santo Ofício não se oporia à força da fama que alijava o passado familiar do ourives. Teria o Tribunal se pautado na diretriz regimental que impedia pessoas presas pelo Santo Ofício de servirem a instituição?

Um novo momento, um novo olhar: o veto reanalisado pela Inquisição reformada

Fundada no reino de Portugal em 1536, a Inquisição chegaria à década de 1760 sofrendo rigorosas transformações em seus preceitos doutrinários e procedimentos institucionais. Os ventos da Ilustração e a diretriz regalista da política governativa de Dom José, levada à frente pelo ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, promoveriam mudanças decisivas no funcionamento do Tribunal do Santo Ofício, especialmente a partir do ano de 1768. Dentre algu-

³⁴ *Idem.*

mas ações ocorridas na instituição após a sua elevação a tribunal diretamente submetido ao rei estaria o procedimento administrativo verificado entre 1769 e 1770, momento em que houve uma reavaliação de antigos processos de habilitação que haviam sido abortados por incorrerem em impeditivos regimentais, reconsiderando-os então à luz das novas diretrizes políticas que vigoravam no Estado português naqueles tempos.

O processo de habilitação de Colaço seria, depois de tantos óbices, um dos mais de 270 casos novamente analisados pelo Santo Ofício português ao longo do ano de 1770. Seguindo orientação avaliativa diferente daquela que em outros tempos fundamentara a negação da familiatura, a Mesa da Inquisição de Évora teria um novo entendimento a respeito de conceder ou não o provimento ao candidato. No parecer do tribunal eborense, os inquisidores recuperariam todo o roteiro dos pleitos fracassados de Colaço em busca da insígnia de agente inquisitorial. Primeiro, destacaram que o pretendente “fez súplica para ser familiar do Santo Ofício em 1719, a qual ficara suspensa pela fama que havia de ser cristão-novo”. Depois, ao sublinharem o episódio de sua prisão sob a acusação de judaizar e sua posterior absolvição como cristão-velho, o parecer da Mesa explicitaria a razão pela qual suas sucessivas petições terem sido indeferidas: “fez o suplicante segunda e terceira petição em 1731 e 1752 com a mesma pretensão, que ficaram suspensas, pelo motivo de ter sido preso nos cárceres deste Santo Ofício”. Desse modo, o caso da reprovação de Antônio Pereira Colaço parece ter sido fruto de uma interpretação fria e incondicional do Regimento de 1640, que, no capítulo 2. do título I, delibera que os ministros e oficiais do Santo Ofício deveriam ser “limpos de sangue e sem fama em contrário”, e ainda que “não tivessem sido presos e penitenciados pela Inquisição”.³⁵ Dessa maneira, ainda que fosse vítima de uma farsa que lhe rendeu anos de prisão e tivesse limpeza de sangue “comprovada”, o candidato, na visão dos inquisidores, incorria nos termos regimentais que o impediam de alcançar a medalha de familiar.

Por outro lado, é possível interpretar a rejeição empreendida pela Inquisição entendendo que o fato de ter sido preso pelo Santo Ofício fez aumentar a infâmia do candidato, mesmo que injustamente, tornando inviável sua nomeação como familiar por colocar em risco o respaldo e o rigor doutrinário da Inquisição. O uso do impeditivo regimental empreendido pelos inquisidores pode ter sido o caminho mais adequado para não se reconhecer naquela altura a injustiça cometida.

Na ocasião da reanálise do processo de habilitação, Antônio Pereira Colaço já havia falecido. Ainda assim, um procedimento tomado pelo Santo Ofício, inédito até aqueles anos, poderia representar a chance de reabilitação da honra de sua família. É que a Inquisição reformada por Sebastião José de Carvalho e Melo, já um tanto esvaziada de sua força persecutória e de sua antiga obsessão antijudaica, sugeriria para esse caso, em um claro propósito de compensação, quase indenizatório, conceder a habilitação a algum parente do candidato falecido. Em seu parecer, os inquisidores eborenses alegariam:

³⁵ Regimento do Santo Ofício da Inquisição dos Reinos de Portugal, ordenado por mandato do ilustríssimo e reverendíssimo senhor Bispo Dom Francisco de Castro, inquisidor-geral do Conselho de Estado de Sua Majestade – 1640. Livro I, título I, parágrafo 2. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 157, n. 392, Rio de Janeiro, 1996, p. 694.

temos informação de que ele é falecido sem deixar descendentes, e que tem um irmão por nome Francisco Pereira Botelho que devia nascer depois dos pais saírem destes cárceres, porque dele não faz menção na genealogia, o qual é atual juiz de fora da vila de Palmela, e nos parece que este se avise para que querendo continuar com a pretensão que tivera seu irmão de ser familiar do Santo Ofício faça depósito e então se procederá as mais diligências precisas [...].³⁶

Tudo indica que, ao cabo, a oferta feita pela Inquisição naquela altura não surtira efeito, e que o referido irmão de Colaço não seria provido no cargo de familiar do Santo Ofício. Os trâmites do processo se encerram após o referido parecer da Mesa e não há qualquer processo de habilitação para agente inquisitorial em seu nome.

Saliente-se que, dentre as muitas habilitações reanalisadas, diversos casos eram de processos interrompidos há muito tempo e, em razão do longo período decorrido, muitos candidatos já haviam falecido quando seus pleitos foram revistos. O alferes de infantaria José Vitorino de Távora Girão, por exemplo, peticionara a familiatura em 1740, mas seu processo teve os trâmites abortados por ter antepassados inscritos nas fintas dos cristãos-novos. Seu pleito foi reanalisado em 1770, com continuidade dos trâmites recomendada pelos inquisidores, mas o candidato já estava morto na ocasião.³⁷ O mesmo aconteceu com o padre Manuel Pereira de Pinho, cônego da Sé de Elvas, que em 1730 pediu para ser comissário, mas teve o andamento do processo de habilitação suspenso em razão da fama de cristão-novo que carregava. Em 1770 os inquisidores da Mesa eborense reavaliaram seu caso para indicar ou não a continuidade e constatam que naquela altura ele e seu irmão já haviam morrido.³⁸ Em alguns desses casos, as mesas distritais ofereciam a continuidade do processo a um parente próximo, apontando para a intenção quase reparatória, como no caso de Colaço.

Esse procedimento administrativo ocorrido e materializado na reanálise da candidatura do ourives de Beja e nos demais casos citados demonstra como a capacidade de classificação social empreendida pelo Santo Ofício esteve em evidente reforma por meio de ajustes de seus critérios e paradigmas em fins da década de 1760. Ainda que vigorasse legalmente o regimento inquisitorial de 1640, só substituído por um novo em 1774, as transformações políticas que a Coroa portuguesa alavancava naquela altura promoveram um claro alargamento da base social que passaria a ter direito ao provimento da Inquisição, implicando um novo direcionamento institucional que ia no sentido de desobstruir famílias que haviam ficado estigmatizadas pela reprovação na carreira inquisitorial em outros tempos.

Em suma, cabe depreender algumas conclusões mais gerais derivadas deste esforço analítico. Trajetórias como a de Antônio Pereira Colaço, marcadas por controvérsias a respeito da ascendência cristã-nova, foram bastante comuns e revelam que, muitas vezes, a razão da candidatura ao Santo Ofício de pessoas infamadas era exatamente o desejo de que a Inquisição empreendesse sua rigorosa investigação para averiguar e esclarecer a fama pública que

³⁶ ANTT, TSO, CG, HI, doc. 657.

³⁷ Ver ANTT, TSO, CG, HI, doc. 3558.

³⁸ Ver ANTT, TSO, CG, HI, doc. 4464.

os próprios julgavam por falsa e injusta. A expectativa dos habilitandos de honra questionável era de ingressar no corpo de agentes do Tribunal e, por essa via, afastar as injúrias e acusações de possuir sangue infecto. Em 1718, ao requerer pela primeira vez a medalha de familiar, Colaço quis usar a capacidade de classificação social do Santo Ofício para limpar sua honra; no entanto, a falsa denúncia de apostasia da fé católica e a consequente ação persecutória da própria instituição à qual almejava servir alimentaram a infâmia que recaía sobre sua família. Com a injusta prisão nos cárceres inquisitoriais por mais de três anos, o rumor existente tornou-se fama vigorosa, ganhando peso de verdade pública incontornável e promovendo efeito nefasto em sua imagem pública. Diante desse infortúnio, o artesão alentejano insistiria, ao longo das décadas seguintes, no ingresso na carreira inquisitorial com claro interesse de usar a familiatura para dirimir a mácula que a própria Inquisição robusteceu e consagrou. Não obteve êxito em vida, pois não viu chegar os definitivos tempos de intervenção régia no Santo Ofício, quando seus parentes teriam o aceno da instituição para finalmente conceder a habilitação inquisitorial a alguém da família. Dessa maneira, a trama de sua vida configura os efeitos destrutivos da fama pública da bem-aventurança social no Portugal da Época Moderna, bem como dimensiona seu lastro decisório na mensuração da honra.

Ao cabo, a análise desse enredo colabora para a compreensão da historicidade dos regimes simbólicos do provimento inquisitorial. Parece claro que os regimentos inquisitoriais não dão conta de explicar o processo de transformação doutrinária do Tribunal do Santo Ofício português, o que implica a necessidade de perscrutar os meandros da rotina institucional a fim de se compreender adequadamente o funcionamento e ação da Inquisição portuguesa. A trama do ourives de Beja materializa dois períodos bastante distintos da história da Inquisição portuguesa: em um primeiro momento, no começo do século XVIII, o veto de sua candidatura a familiar ilustra a fase em que o exercício de classificação social do Santo Ofício era de acentuado rigor mediante a fama pública; depois, já na década de 1770, a reanálise de seus pedidos exemplifica as mudanças da política regalista do reinado de Dom José, quando a Inquisição, já consideravelmente desvigorada de seu poder repressivo e prestigioso, promoveria a revisão de antigas candidaturas interdidas de modo a desobstruir o acesso à familiatura de determinados grupos sociais e a reformar o entendimento da honra pública no Portugal da época pombalina. Portanto, é a análise sistemática, vertical e comparativa das tomadas de decisão da instituição a maneira mais adequada para se conhecer adequadamente o processo de transformação que ela atravessou ao longo de seus quase trezentos anos de existência.

Artigo recebido em 2 de novembro de 2020. Aprovado em 18 de fevereiro de 2021.

Escrita literária, leitura filosófica: as *Canções sem metro*, de Raul Pompeia



Raul Pompeia, desenho de
Eduardo Warpechowski,
2021.

Marconi Severo

Doutorando em Ciências Sociais da Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM). marconisevero@hotmail.com

Escrita literária, leitura filosófica: as *Canções sem metro*, de Raul Pompeia

Literary writing, philosophical reading: the *Canções sem metro*, by Raul Pompeia

Marconi Severo

RESUMO

Este texto é dedicado à análise de *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. Sustento aqui dois argumentos que, de certa forma, estendem-se a todo o legado artístico-literário do escritor: em primeiro lugar, abordo o pessimismo frequentemente atribuído a ele, e supostamente realçado em tal obra, o que acredito tratar-se de uma interpretação equivocada; e, em segundo lugar, entendo que, para o autor, o ser humano é essencialmente mau, fato que coloca em dúvida tanto os usos que a humanidade faz dos recursos naturais, quanto as relações estabelecidas entre os homens. Por outro lado, e apesar de sua concepção negativa da natureza humana, argumento que Pompeia não deixa de crer na possibilidade de uma sociedade melhor, conforme expressa por meio da ideia de “progresso relativo” e do ideal de “esperança”.

PALAVRAS-CHAVE: *Canções sem metro*; Filosofia; Raul Pompeia.

ABSTRACT

This text is dedicated to the analysis of the work *Canções sem metro*, by Raul Pompeia. I defend here three arguments which, in a certain way, extend to the entire artistic-literary legacy of the writer: firstly, I address the pessimism often attributed to him, and supposedly highlighted in *Canções*, which I believe is a mistaken interpretation; Secondly, I defend that, for Pompeia, the human being is essentially bad, a fact that puts in doubt both the uses that humanity makes of natural resources, as well as the relations established between men. On the other hand, and despite his negative conception of human nature, Pompeia does not fail to believe in the possibility of a better society, which he expresses through the idea of “relative progress” and the ideal of “hope”.

KEYWORDS: *Canções sem metro*; Philosophy; Raul Pompeia.



Raul Pompeia manifestou-se no Ateneu um psicólogo da raça. Analista feliz, claro, transparente, nenhuma das qualidades indispensáveis parecem-lhe faltar para torná-lo um Stendhal moderno; o que quer dizer que, além de um artista, nesse escritor existe um filósofo, um pensador.

Araripe Júnior¹

A consagração de Raul d’Ávila Pompeia (1863-1895) junto aos grandes nomes da literatura brasileira deve-se, sobretudo, ao seu romance intitulado *O*

¹ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *O Ateneu e o romance psicológico*. *Novidades*, ano II, n. 267, Rio de Janeiro, 12 dez. 1888.

Ateneu. Sua produção intelectual, contudo, vai muito além desse romance: Pompeia foi também um cronista perspicaz – Eloy Pontes, seu primeiro biógrafo, chegou a afirmar que “o jornalismo era seu verdadeiro destino”² –, assim como contista, ensaísta e novelista. Em meio às suas produções figuram suas *Canções sem metro* (muito provavelmente sua segunda obra mais conhecida). Publicadas de forma avulsa desde 1883, as “canções” só seriam compiladas postumamente, em 1900. Para Silva³, essa é uma obra “cosmogônica”, resultado de um trabalho que Pompeia “acalentou durante toda a sua vida de artista”, tal como já havia dito Eloy Pontes⁴, segundo o qual as *Canções sem metro* “foram compostas entre 1882-1883, revistas de ‘fond en comble’, em 1885-1886, e, de novo, escritas em 1893-1894”, mas nunca compiladas pelo simples fato de que o seu autor “regressava sempre ao trabalho feito. O gênio é uma grande paciência”, o que comprova, sob o pretexto de contrariar a crítica de todo um século, que para o escritor a sua principal produção artística não era *O Ateneu*, e sim suas *Canções sem metro*.

Aliás, essa mesma crítica secular, no duplo sentido do termo, é a principal responsável pela constituição de um imaginário mais ou menos difundido que não hesita em associar Raul Pompeia à figura de um escritor pessimista, triste e, por vezes, mórbido. Sustento, entretanto, que tal concepção é equivocada e que, nesse sentido, a análise de *Canções sem metro* inegavelmente contribui para uma melhor compreensão do legado artístico-literário, bem como da personalidade de Pompeia. Daí a necessidade de apreender as influências exercidas sobre o escritor como condição necessária para compreender como ele próprio concebia sua obra, o que equivale a problematizar como o escritor esperava que fosse sua recepção artística. Para tanto, apoio-me em duas fontes analíticas: de um lado, o programa especificado em suas crônicas, especialmente àquelas publicadas na seção “Pandora” do jornal *Gazeta de Notícias*, ao longo de 1888; de outro, as contribuições filosóficas contidas em *Canções sem metro*, ou seja, aquilo que proporcionaria ao leitor, conforme escreveu Pompeia em crônica sobre as poesias de Olavo Bilac, o “benefício moral da leitura”.⁵

É nessa perspectiva que tomo o problema já proposto por Silva⁶ – e retomado por ele em texto publicado no ano seguinte⁷ –, quando sugere que existe uma ausência de interpretações sobre o conjunto dessa obra, isto é, sobre o seu viés artístico e filosófico.⁸ Para ele, efetuar uma análise das canções

² PONTES, Eloy. Raul Pompeia, sua vida, seu tempo, sua obra. *Revista Brasileira*, n. 5, Rio de Janeiro, dez. 1934, p. 187.

³ Ver SILVA, Marciano Lopes e. A Pandora de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*, v. 24, n. 1, Maringá, jan.-dez. 2002, p. 36.

⁴ PONTES, Eloy, *op. cit.*, p. 194.

⁵ POMPEIA, Raul. Pandora: poesias de Olavo Bilac. *Gazeta de Notícias*, ano XIV, n. 281, Rio de Janeiro, 8 out. 1888.

⁶ Ver SILVA, Marciano Lopes e. A recepção crítica das *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum*, *op. cit.*

⁷ Ver *idem*, Decadência das civilizações e memória dos ideais: a filosofia da história na obra de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*, v. 25, n. 2, Maringá, jul.-dez. 2003.

⁸ Em outro texto, Silva ressaltou que “podemos observar não somente uma preocupação moralizadora como também um apelo revolucionário” em *Canções sem metro*, o que o levou a concluir que nessa obra a “dimensão filosófica se sobrepõe à literária”. *Idem*, Raul Pompeia: impasses de um formalista *avant la lettre*. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*, v. 24, n. 1, *op. cit.*, p. 26. Em minha opinião, não se trata de uma sobreposição, mas sim uma justaposição de duas dimensões distintas que se complementam; quanto

como um todo, além contribuir “para uma compreensão holística da obra de Raul Pompeia”, também é importante “para uma reflexão sobre as relações entre literatura e sociedade”.⁹ Daí a opção pelos pressupostos metodológicos típicos da análise sociológica. Acredito que por intermédio deles seja possível superar aquilo que Silva chamou de “postura positivista presente nos estudos preocupados com a inserção estilística das obras nas escolas literárias”, superação que só se dá mediante a “análise da significação dos temas e das figuras juntamente com o estudo da intertextualidade e da interdiscursividade”¹⁰ que transcenda a mera literariedade, conforme o programa dos formalistas russos. Digo isso por oposição às práticas dos que costumam tomar isoladamente uma parte da obra sem conectá-la com o todo, do que resultam interpretações como as de Sandanello¹¹, para quem os poemas em prosa da primeira parte do livro são repetitivos, cansativos e vazios (o mesmo ocorre com aqueles que utilizam *O Ateneu* como padrão analítico para o estudo da produção de Pompeia, fato que explica a tão recorrente classificação do escritor ora como impressionista, ora como realista, além do hábito de atribuir-lhe a contragosto o caráter de autor de um romance autobiográfico – interpretação que ele repudiava com veemência).

A fim de que fosse possível empreender este estudo sem que houvesse o perigo de recair nos clássicos lugares-comuns das interpretações sobre outras interpretações, sempre que possível lancei mão de fontes originais, tais como contos, crônicas, livros etc.¹² A cautela com as versões das quais fiz uso se justifica duplamente: primeiro, porque permite reconstituir o cenário social, político e cultural brasileiro à época e de acordo com a concepção do próprio escritor (especialmente através de suas crônicas); em segundo lugar, porque a análise desse material possibilita uma melhor compreensão de como Raul Pompeia concebia sua obra e de como ele esperava que ela fosse recebida e interpretada. (Por isso podemos conceber a literatura como uma forma de interação de um autor com sua sociedade e época, do que decorre a impossibilidade de asserções ao estilo “estava à frente de seu tempo”).

Ao contrário de certas teorias que veem a literatura como uma espécie de “espelho” social (pois refletiria, aquém de uma interação, isto é, desconsiderada a refração, a realidade da sociedade de onde se origina), procuro analisá-la tomando por base sua capacidade de expressar, constituir e reconstituir visões de mundo. O interesse pelas produções literárias – dentro do universo de bens culturais – pauta-se na capacidade inerente às obras dessa natureza de abordar inúmeras temáticas, bem como na maneira como essa abordagem

ao “apelo revolucionário”, penso ser um exagero, pois nenhuma canção (ou seu conjunto) permite sustentar tal afirmativa.

⁹ SILVA, Marciano Lopes e. A recepção crítica das *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*, v. 24, n. 1, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Ver SANDANELLO, Francisco B. Raul Pompeia, leitor de Baudelaire: da teoria das correspondências às canções sem metro. *Opiniões*, v. 2, n. 3, São Paulo, jan.-jun. 2011.

¹² Agradeço à equipe responsável pela disponibilização do acervo digital da Biblioteca Nacional, cujo material pesquisado foi indispensável para a elaboração deste artigo. Com relação aos contos citados, salvo os casos referenciados, os demais são oriundos da Biblioteca Digital de Literaturas de Língua Portuguesa, mantida pela Universidade Federal de Santa Catarina. Contudo, impõem-se observações: (1) embora nesta plataforma conste o título “Contos completos”, em pesquisa junto ao acervo da Biblioteca Nacional encontrei alguns que não figuram na mencionada coletânea; (2) em razão da disponibilização em formato digital, os contos oriundos desta fonte estão sem data (s./d.) e sem indicação de páginas (s./p.).

pode ser realizada. Tal reflexão levou Bourdieu a salientar que aquilo que é dito por meio da literatura poderia ser praticamente impossível de ser dito através da linguagem científica, uma vez que ela é capaz de “concentrar e de condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual”, que funcionaria “ao mesmo tempo como metáfora e como metonímia”, toda “a complexidade de uma estrutura e de uma história”, tarefa “que a análise científica precisa desdobrar e estender laboriosamente”¹³, caso queira se aproximar, sob esse aspecto, da obra literária.

Embora seja consensual entre os pesquisadores que a Sociologia da Literatura – ou “crítica sociológica”, para Souza¹⁴ – ainda não possua um programa específico (tal como se verifica com a Sociologia da Religião, da Educação etc.), parece haver algum entendimento de que a obra literária não deve ser considerada como um simples “objeto” de análise. Ora, se literatura e sociedade estão “mutuamente referidas em uma relação significativa”, tal como preconizado por Botelho e Hoelz¹⁵, logo, a análise de uma obra literária não só pode como deve ser vista igualmente como um objeto multifocal, uma vez que envolve escritores, editores, leitores, mercado e consumo de bens culturais. É sob esse viés que reconheço o potencial de condensação e transmissão de conhecimentos pela via da literatura, como exemplificado em *Canções sem metro*.

Originalmente este texto compunha-se de duas grandes seções que visavam analisar as *Canções*, a primeira focada na análise geral da obra e sua filosofia tácita, e a outra, na segunda parte do livro, a fim de melhor apreender o estilo literário de Raul Pompeia, ou seja, aquilo que eu chamei de circularidade interna e *chiaroscuro* (técnicas que possibilitariam, sob pena de incompreensão crítica, a leitura e a interpretação filosófica “do todo”). Todavia, por razões meramente textuais, vi-me obrigado a reestruturá-lo.¹⁶ Tem-se, assim, que a estrutura do artigo se delineia da seguinte forma: em um primeiro momento, elaboro algumas reflexões acerca da concepção e a publicação (avulsa e compilada) das *Canções*; na sequência, analiso a estrutura geral da obra tomando como base a edição de 1900 (contrastando-a com a de 2013); por fim, precedendo as considerações finais, discuto o suposto pessimismo de Raul Pompeia, procurando entendê-lo de acordo com sua concepção filosófica da natureza humana (que, diga-se de passagem, é muito semelhante àquela adotada por Dostoiévski).

¹³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 39.

¹⁴ SOUZA, Roberto A. Q. *Teoria da literatura*. 10. ed. 3. reimpr. São Paulo: Ática, 2010.

¹⁵ BOTELHO, André e HOELZ, Maurício. Sociologias da literatura: do reflexo à reflexividade. *Tempo Social*, v. 28, n. 3, São Paulo, set.-dez. 2016, p. 280.

¹⁶ Razão pela qual a segunda parte do livro, intitulada “Amar”, foi analisada separadamente. Quanto às técnicas estilísticas, ou melhor, ao estilo literário de Raul Pompeia (tema de uma pesquisa ainda em andamento), basta dizer, por ora, que a circularidade interna consiste na composição de cada canção seguindo uma estrutura de introdução-desenvolvimento-conclusão, tal como ocorre com as partes do livro e com o próprio livro como um todo (o que permite sua leitura hermenêutica); já o *chiaroscuro* literariamente empregado por Pompeia, à *lá* Caravaggio (1571-1610), implica um rigoroso emprego de substantivos e adjetivos para descrever um cenário sombrio para que, com isso, uma única mensagem transpareça como a “luz” (o ideal de “esperança”).

Concepção e publicação de *Canções sem metro*

As *Canções sem metro*, ao lado de *O Ateneu*, figuram entre as produções literárias mais conhecidas de Raul Pompeia. Publicadas aleatoriamente em folhetins desde 1883 (quando o escritor possuía cerca de 20 anos), só foram compiladas postumamente, em 1900. Desde então, surgiram várias reedições, variando em número de páginas e adereços artísticos (imagens, diagramação, impressão etc.). Prezando pela originalidade textual, este trabalho pauta-se precisamente nessa primeira edição póstuma. Mas isso quer dizer que ela é a melhor edição já compilada? Não necessariamente. Como sua escolha se deve sobretudo ao seu valor histórico, utilizei, para fins de leitura comparada e complementar, a edição organizada por Gilberto Araújo¹⁷, que é, a meu ver, a melhor e mais completa versão atualmente disponível. A exemplo de Silva¹⁸, também Araújo se refere a Raul Pompeia como um vanguardista brasileiro no gênero do poema em prosa, ou prosa poética, conforme expressão de Braga-Pinto (2014)¹⁹, embora ambos concordem que o escritor tem sido lembrado apenas por referência a *O Ateneu*, do que resulta, segundo Araújo, a insustentável caracterização de Raul Pompeia como “autor de um livro só”²⁰ –, fato que, obviamente, contribui para obnubilar suas demais produções. Daí que Silva frise que a incompreensão crítica sobre o legado de Raul Pompeia é tão renitente que não seria errado afirmar que ele “se encontra entre os que têm sido incompreendidos ou injustiçados”²¹ pela crítica especializada.

A prática de publicação em folhetins seguida, conforme o caso, de posterior compilação textual, deve ser vista como uma atividade corriqueira naquele momento: para me restringir à produção de Pompeia, pode-se dizer que o mesmo processo ocorreu com *O Ateneu*, que, publicado originalmente em folhetim, foi compilado ainda no mesmo ano, em 1888.²² Por outro lado, é importante salientar que a publicação em folhetim, para Pompeia, não decorria de uma busca de aprovação dos seus textos perante a “opinião pública”. Tal prática era uma alternativa dentro de um universo de possibilidades frente aos padrões de gosto e comercialização de bens culturais e literários da época. Sobre esse aspecto, é elucidativo citar o próprio autor, em crônica intitulada “Glória latente”: “Escrever: formular, comunicar. Mas que pretendemos dos outros? Aplauso? A arte que vive do aplauso rebaixa-se, prostitui-se; as chamas ardem para cima”. E acrescenta: “Critério? A arte que não tem apoio na

¹⁷ Ver ARAÚJO, Gilberto. Introdução. In: POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Organização, introdução e notas de Gilberto Araújo. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

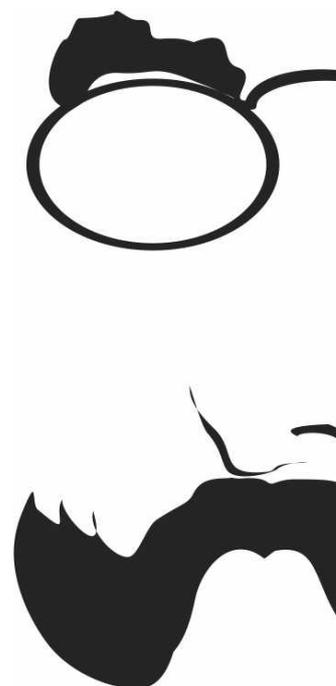
¹⁸ Cf. os artigos de SILVA, Marciano Lopes e. citados anteriormente.

¹⁹ BRAGA-PINTO, César. The Honor of the abolitionist and the shamefulness of slavery. *Luso-Brazilian Review*, v. 51, n. 2, Madison, jul.-dez. 2014. Para uma abordagem sobre esse gênero literário, nascido na primeira metade do século XIX na França, ver KEMPINSKA, Olga. “A alegria é *una*”: O poema em prosa e a poética da ironia. *Calígrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 24, n. 3, Belo Horizonte, set.-dez. 2019. Chama a atenção, contudo, que a autora ignora a contribuição de Paul Pierson, concentrando-se, tal como faz Sandanello (citado na nota 11) em Baudelaire. Também é digno de nota que não há nenhuma menção, para o caso brasileiro, a Raul Pompeia nem a Cruz e Souza (1861-1898), com seu *Missal*.

²⁰ ARAÚJO, Gilberto, *op. cit.*, p. 11.

²¹ SILVA, Marciano Lopes e. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*, v. 23, Maringá, jan.-dez. 2001, p. 109.

²² Já no final de maio anunciava a *Gazeta de Notícias*: “Está impresso em volume o romance de Raul Pompeia, que tanto agradou quando publicado nesta folha. Vende-se em nosso escritório a 2\$000”. *Gazeta de Notícias*, ano XIV, n. 150, 30 maio 1888.



convicção da própria força sucumbe; a hesitação atrofia e anula; a arte forte cresce de si mesmo, organicamente”.²³

Pompeia não possuía uma única filiação estilística (romantismo, naturalismo, simbolismo); o seu programa era tão somente a produção de obras que, independentemente do estilo, seriam em primeiro lugar artísticas, contassem ou não com a aprovação do público leitor.²⁴ Sobre isso, é interessante mencionar uma das conclusões de Silva, baseado no seu estudo da seção “Pandora”: “Raul Pompeia misturava diversos gêneros em busca de uma nova forma expressiva – daí a sua singularidade e importância para a renovação da Literatura Brasileira no final do século XIX”.²⁵ Para este estudioso, a melhor classificação estilística que pode ser atribuída a Raul Pompeia, mesmo consciente de sua limitação e inaplicabilidade a algumas de suas obras, recairia em algo como “uma mundividência romântica em crise” caracterizada por uma visão desencantada, beirando o pessimismo, mas sem por isso ser classificada como simbolista ou decadentista.²⁶ Sem nos atermos a esses caminhos tortuosos das classificações estilísticas, o que nos interessa reter aqui é que Raul Pompeia transitou – e com relativa desenvoltura – em terrenos que vão do realismo ao simbolismo, do romantismo ao impressionismo, sem, contudo, se fixar em nenhuma dessas correntes. Seja como for, ao contrário de Silva, penso que, de maneira geral, em quaisquer de suas obras de cunho estritamente literário (excluindo-se, portanto, suas crônicas e escritos políticos), predomina uma preocupação com o compromisso da arte pela arte, à margem do pertencimento a qualquer escola.

A estrutura da obra

Quanto à edição de *Canções sem metro* aqui analisada²⁷, a despeito de se tratar de uma compilação, não há nela, como costumeiramente se observa, uma introdução que forneça ao leitor maiores informações sobre sua publicação. Essa falta, no entanto, é corrigida na metade do livro, onde consta uma nota explicativa que é igualmente uma homenagem do editor (e amigo) ao autor. Sob o título de “12 de Abril” (dia de nascimento de Raul Pompeia), João Andréa explica que essa data lhe pareceu a melhor para dar publicidade à obra do “glorioso artista”, missão que lhe foi delegada pela mãe do escritor, segundo os escritos reunidos pelo filho. De acordo com o editor, tal versão corresponde “à fiel reprodução dos originais”: “abroquelado, pois, contra a possível suspeita de uma temerária colaboração na obra de Raul Pompeia, assino esta folha, assim destacada, para que nem mesmo se dê a intromissão do nome de um amigo neste livro de arte”.²⁸

²³ POMPEIA, Raul. Pandora: Glória latente. *Gazeta de Notícias*, ano XIV, n. 261, 18 set. 1888. Para Silva, este texto constitui um conto e não uma crônica, apesar de ele ser um “metatexto fundamental para a compreensão dos valores estéticos de Raul Pompeia e para a compreensão do projeto artístico que fundamentou as *Canções sem metro*”. SILVA, Marciano Lopes e. A Pandora de Raul Pompeia, *op. cit.*, p. 36.

²⁴ Este foi, inclusive, o tema de uma das palestras do Prof. Cláudio, *alter ego* de Raul Pompeia em *O Ateneu*.

²⁵ SILVA, Marciano Lopes e. A Pandora de Raul Pompeia, *op. cit.*, p. 37.

²⁶ *Idem*, Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompeia, *op. cit.*, p. 118.

²⁷ POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Typographia Aldina, 1900.

²⁸ ANDRÉA, João. 12 de abril. In: POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*, *op. cit.*, p. 33.

Assinale-se que a edição de 1900 é significativamente menor do que a organizada por Araújo em 2013, porque muitas canções não foram publicadas na primeira compilação. Isso provavelmente se deve – e aqui, infelizmente, não poderemos ir além de uma conjectura – a duas razões: ou o editor fez uma seleção arbitrária das canções (o que é pouco provável) ou, de fato, publicou a versão organizada pelo próprio escritor antes de suicidar-se. Em defesa desta última hipótese, o editorial da *Gazeta da Tarde*, de 26 de dezembro de 1895, ou seja, um dia após o suicídio de Raul Pompeia e cinco anos antes da edição de 1900, traz a seguinte nota: “Os Srs. Alves & Cia. vão publicar brevemente um livro de Raul Pompeia, denominado *Canções sem metro*, cujo manuscrito entregou, três horas antes de suicidar-se, à sua desolada mãe”.²⁹ Daí o valor histórico e hermenêutico da publicação original: idealizada pelo próprio escritor como sua versão final, ela permite supor como Raul Pompeia gostaria que o público a conhecesse.

O livro original das *Canções sem metro*, apresentado ao leitor por meio de um prólogo – citação, no original em francês, de *Métrica natural da linguagem*, de Paul Pierson (1851-1880) –, estrutura-se em cinco partes distintas: I - Vibrações, II - Amar, III - Ventre, IV - Vaidades e V - Infinito. Na primeira parte encontra-se uma “canção” (a maior de todas) que, após breve introdução, se subdivide em vários subtítulos que associam uma cor a um sentimento (“Verde, esperança”; “Amarelo, desespero” etc.), e finaliza com dois trechos distintos, em tom conclusivo: “o incolor diáfano do vidro”³⁰ e a “coloração indistinta dos sentimentos, nas almas deformadas”.³¹ Na segunda parte, intitulada “Amar”, encontramos um quantitativo maior de “canções”: são cinco temas diferentes, os quatro primeiros correspondentes às estações do ano (Inverno, Primavera, Verão e Outono, respectivamente), arrematados por uma reflexão com o sugestivo título de “Ilusão renitente”. A terceira parte, “Ventre”, é constituída por oito “canções”, mais a mencionada nota explicativa do editor. A quarta e a quinta partes, “Vaidades” e “Infinito”, enfeixam nove canções cada uma. Entretanto, na última, figura uma “Conclusão” que serve tanto para a quinta parte do livro quanto para a obra como um todo, motivo pelo qual a considero à parte. Tem-se, então, que a primeira edição de *Canções sem metro* é formada por um prólogo, uma nota explicativa do editor e cinco partes que somam trinta e duas “canções”. Desse total, somente sete não possuem epígrafe (duas em “Ventre”: “Comércio” e “Ventre”; duas em “Vaidades”: “História de amor” e “Revoluções”; três em “Infinito”: “Ontem”, “Hoje” e “Solução”).

Em que pese não ser comum entre os críticos de obras artísticas, especialmente das obras literárias – assim como também não é costumeiro entre aqueles que tomam a literatura como “objeto” de investigação –, observar a importância de recursos estilísticos empregados pelo autor, tais como imagens e epígrafes, afora idiomas, creio que esse material é indispensável para a análise da produção literária. É com base nesses recursos textuais que podemos mapear as influências e intenções estilísticas do autor (ou editor). Em se tratando de Raul Pompeia, por exemplo, é possível citar dois casos paradigmáti-

²⁹ *Gazeta da Tarde*, Editorial, ano XVI, n. 354, Rio de Janeiro, 26 dez. 1895.

³⁰ POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. op. cit., p. 14.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 15.

cos. A publicação de *O Ateneu*³² em volume único, em 1888, não conta com as gravuras elaboradas pelo próprio autor, reconhecido entre os seus pares por sua grande habilidade artística com gravuras e desenhos; porém, na segunda edição, datada de 1905³³, foi incrementado ao livro um total de quarenta e três desenhos que permitem compreender mais a fundo como Raul Pompeia imaginava o ambiente do internato escolar por ele criado.

Por essa razão, já na introdução Araújo sublinha que o “imbricamento/literário pictórico e o gráfico/editorial” repercutiu sobremaneira na obra de Raul Pompeia, uma vez que ele era “exímio desenhista”, a tal ponto que, além de ilustrar os seus próprios textos, “também foi capista e ilustrador de livros alheios”³⁴. Rodrigo Octávio, amigo de Raul Pompeia (cujo livro *Festas nacionais* foi prefaciado com um polêmico texto político do escritor), ressaltou que “era notória a aptidão do ilustre moço para a pintura e escultura. Alguns pequenos trabalhos deixou, cabeças de criança, troncos de mulher, frutos apenas de sua intuição, alheios completamente aos ensinamentos do mestre, que não teve”, e mais, que “nos últimos tempos ele falou-me várias vezes numa projetada viagem à Itália e ‘de lá voltarei escultor, dizia ele. Ainda é tempo de aprender’”.³⁵

No caso de *Canções sem metro*, as epígrafes empregadas cumprem um papel semelhante, ou seja, possibilitam mapear as influências exercidas sobre Pompeia por outros autores, além de auxiliarem na compreensão do universo artístico-literário no qual ele se situava. Com relação a elas, observou Domício da Gama, que, “ao mesmo tempo” em que “revia as provas de uma edição das *Canções sem metro*”, Raul Pompeia “procurava ainda epígrafes, ‘porque com epígrafes’, dizia ele, ‘pode-se concentrar num livro toda a poesia humana’”, emendando que o escritor, porém, “não encontrou sem dúvida todas as de que carecia, pois que em oito anos o livro não ficou pronto”.³⁶ Se o próprio escritor devotou tamanha atenção às epígrafes, como negligenciá-las?

Embora não exista nenhuma gravura na compilação original das *Canções sem metro*, há uma abundância de epígrafes. Por meio delas percebe-se que Raul Pompeia tinha noções, no todo ou em parte, de pelo menos seis idiomas. São eles, por ordem de incidência em número de epígrafes: francês (nove), latim (sete), italiano (cinco), inglês (duas), espanhol (duas) e catalão (uma). Isso explicita dois fatos igualmente significativos: de um lado, a forte influência do francês como língua utilizada internacionalmente à época (como é hoje o inglês); de outro, que o latim, atualmente em desuso, figurava ainda com força entre as classes dominantes de então. Aliás, sob este aspecto, não devemos particularizar Raul Pompeia, mas antes tomá-lo como um homem de sua classe e de sua época.

A passagem por colégios de elite (Colégio Abílio e Pedro II), com posterior formação em Direito (iniciada em São Paulo e concluída em Recife), nada mais era do que uma consequência de sua condição social privilegiada: a

³² *Idem*, *O Ateneu*: crônica de saudades. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1888.

³³ *Idem*, *ibidem*, 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia., 1905 (versão definitiva, conforme os originais e os desenhos deixados pelo autor).

³⁴ ARAÚJO, Gilberto. *op. cit.*, p. 15.

³⁵ OCTÁVIO, Rodrigo. Raul Pompeia: saudades e evocações. *Revista Brasileira*, ano II, tomo V, Rio de Janeiro, 1896, p. 110.

³⁶ GAMA, Domício [pseudônimo de Domício A. Forno]. Discurso proferido na Academia Brasileira de Letras. *A República*, ano XV, n. 160, Rio de Janeiro, 22 jul. 1900.

aprendizagem de idiomas como francês e latim, por exemplo, mais do que uma exigência institucional dos estabelecimentos de ensino que frequentou, era sinal de distinção social. De resto, a formação intelectual nesse período pautava-se, em larga medida, em materiais importados. Entende-se assim o porquê de o mercado editorial de então investir pouco em traduções para o vernáculo, já que ele era relativamente restrito às mesmas classes que poderiam acessar os textos em sua língua original³⁷ (é emblemático que a epígrafe de “Tormenta e bonança”, presente na última parte do livro, consista em uma tradução de Heine – originalmente em alemão – para o francês, idioma lido e citado por Raul Pompeia).

Não nos esqueçamos, paralelamente, do uso arraigado, naquele tempo, de citações textuais de palavras estranhas ao nosso idioma (grande parte delas atualmente incorporada à língua portuguesa). É conveniente ainda explorar as informações referentes à autoria das epígrafes, o que equivale a apreender a influência, direta ou indireta, exercida por outras pessoas sobre Raul Pompeia. Os autores citados nas epígrafes em francês, além da tradução mencionada anteriormente e do prólogo, são, na sua ampla maioria, de coetâneos do escritor: Charles Baudelaire (1821-1867), Auguste Brizeux (1803-1858), Victor Hugo (1802-1885), Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) e Molière (1622-1673). Em latim predominam as citações da Bíblia (três em Gênesis, uma em Salmos), sem contar as de alguns autores de procedência incerta.³⁸ Em italiano as citações são de Dante Alighieri (1265-1321), com três epígrafes, e Giacomo Leopardi (1798-1837), com duas. As duas epígrafes em inglês correspondem a Thomas Nashe (1567-1601) e a William Shakespeare (1564-1616). Por fim, as duas em espanhol são de José Espronceda y Delgado (1808-1842), a que se soma outra em catalão, de Jacinto Verdaguer y Santaló (1845-1902). Se considerarmos os idiomas e os autores citados, bem como nuances estilísticas do escritor, nada impede de atribuirmos a ele o adjetivo de intelectual cosmopolita (o que explica sua desenvoltura ao percorrer diversas correntes artístico-literárias).

Contudo, a despeito de não ser citado nem uma única vez, entendo que a maior influência na composição de *Canções sem metro*, pelo menos no que concerne ao seu conteúdo, deve-se ao húngaro Max Nordau (1849-1923). A propósito, é curioso que quase nenhum dos analistas brasileiros de Raul Pompeia tenha dado a merecida atenção a esse aspecto de sua obra (nem mesmo Marciano Silva, um dos últimos grandes estudiosos de Pompeia); o único pesquisador, que eu saiba, a identificar tal influência foi Braga-Pinto, que estudou minuciosamente o legado de Raul Pompeia.

³⁷ De acordo com José Murilo de Carvalho, o “elemento poderoso de unificação ideológica da política imperial foi a educação superior”, “porque quase toda a elite possuía estudos superiores, o que acontecia com pouca gente fora dela: a elite era uma ilha de letrados num mar de analfabetos”. CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem e Teatro de sombras*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Relume-Dumará, 1996, p. 55. Apesar de Raul Pompeia ser um republicano convicto, pertencia à mesma classe dos “letrados”.

³⁸ Tudo leva a crer que sejam os seguintes os autores das epígrafes correspondentes às “canções” mencionadas: “História de Amor”, de Bernardo de Claraval (1090-1153); “Veritas”, de Jacopone da Todi (1236-1306), e “Conclusão”, de Alain de Lille (1128-1202). Ver SOUZA, Francisco Edi de Oliveira. *Uma leitura de Canções sem Metro: a partir do diálogo com a obra de Baudelaire*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

Em crônica intitulada “Os ‘paradoxos’ de Max Nordau”, de 6 de agosto de 1888, Pompeia discorre acerca de suas impressões sobre os livros *Mentiras convencionais* e *Paradoxos* (ambos desse escritor). Para ele, essas obras são de um “azedume pessimista da crítica”, com uma base argumentativa assentada sobre “o desgosto dos erros artificiais que concorrem para tormento da humanidade com as contingências desagradáveis da ordem natural”, ou seja, sobre os usos indevidos que a humanidade faz dos seus progressos científicos e industriais, sem que isso erradique a possibilidade de uma “esperançada da corrigenda”. Para Pompeia, Nordau estuda as mentiras religiosa, matrimonial, econômica, política e “toda a hipocrisia social reinante” com o intuito não de “construir o mundo feliz de Pangloss”, mas sim “para que a existência mais se conforme com a relatividade agridoce, que é a partilha comum do ser”.³⁹

Nordau fala de “relatividade agridoce”; Pompeia, de “progresso relativo”. Ambos não concebem saídas revolucionárias aos problemas por eles reconhecidos, e sim medidas que poderíamos chamar de reformistas (“corrigendas”). É por isso que Pompeia conclui sua crônica afirmando que, apesar do pessimismo atribuído a Nordau, o escritor “admite a possibilidade do aperfeiçoamento da sociedade, e esta esperança contraria a imputação de pessimismo que se lhe queira fazer: dado o caso de assim denominar-se o outro modo de pensar”.⁴⁰ Ele ironiza, portanto, aqueles que colam no escritor húngaro a pecha de pessimista pelo simples fato de não concordarem com suas opiniões (talvez motivados por um viés demasiado reacionário ou, pelo contrário, revolucionário).

Pessimismo, filosofia e natureza humana

Não é difícil encontrar entre os críticos assertivas acerca do pessimismo de Raul Pompeia. No entanto, convém atentar para o que o próprio Raul Pompeia escreveu, em 8 de junho de 1889: “não molho a pena no canto do olho, para colher uma lágrima de pessimismo; porque, além do risco de furar o olho, garanto-lhes que traria a pena seca”.⁴¹ Anteriormente, noutra crônica do dia 28 de abril de 1889, Pompeia sustenta ironicamente que “as classes literárias”, “de pretenciosas ambições, são expressamente melancólicas. A mocidade letrada acha gosto em ser triste e passar por triste”. Não satisfeito e em tom de troça, segue seu raciocínio: “arranja, logo que pode, uma miopia às pressas, que desculpa os óculos precoces, o grave apêndice de senilidade e aros de tartaruga que lhes garante um bom acolhimento entre os velhos...” Afinal, esses jovens literatos “precisam ser sisudos. Amanhã, podem todos vir a ser políticos, mestres e guias da vida social. Precisam ir disciplinando o físico da profissão”.⁴² Isso nos conduz à conclusão de que, se há um viés pessimista ou melancólico em suas obras, ele não deve ser buscado na adesão de Pompeia a determinados preceitos literários da época (descritos, como visto, em registro zombeteiro), mas antes, a meu ver, em sua concepção negativa da

³⁹ POMPEIA, Raul. Pandora: Os “paradoxos” de Max Nordau. *Gazeta de Notícias*, ano XIV, n. 218, 6 ago. 1888.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Idem*, A vida na Corte. *Diário de Minas*, ano II, n. 369, Belo Horizonte, 8 jun. 1889.

⁴² *Idem*, *ibidem*, ano I, n. 300, Belo Horizonte, 28 abr. 1889.

natureza humana (seria no mínimo contraditório conceber alguém como Pompeia, fervoroso republicano e acerbado nacionalista, como melancólico e pessimista).

O pessimismo que a crítica alega existir em suas “canções” se deve, muito provavelmente, aos mal-entendidos quanto às técnicas estilísticas empregadas por Pompeia. Um bom exemplo disso, com relação ao que eu chamo de circularidade interna, está em Marciano Silva, para quem o escritor elaborou uma “concepção evolucionista da História” tensionada por uma “concepção cíclica e decadentista do tempo histórico”.⁴³ Quando Silva afirma, na mesma página, que é possível encontrar em *Canções sem metro* uma espécie de “tempo linear do progresso científico e tecnológico interno e subordinado ao tempo circular de nascimento, ascensão, apogeu, decadência e morte das civilizações”, ele está parcialmente em sintonia com a noção de circularidade interna. A “parcialidade” se deve à sua interpretação duplamente limitada: primeiro, porque a circularidade não cumpre uma função apenas temporal, mas também estilística e textual; em segundo lugar, se Silva compreendeu o percurso cíclico esboçado por Pompeia (isto é, as fases que vão do nascimento à morte), ele, do meu ponto de vista, remete ao sujeito errado, ou seja, a humanidade ao invés do homem.

O que o levou a cometer o que considero um equívoco hermenêutico foi, sem dúvida, o fato de haver se concentrado na noção de “cataclisma”. Ora, tal noção acarreta inevitavelmente o antagonismo entre “utopia” e “degradação”, o que, por conseguinte, faz da última opção a mais “concreta”, senão a única possível. Em outras palavras, a forma como Silva construiu sua interpretação não poderia produzir outro resultado senão o de concluir pela decadência das civilizações.

Utilizado por Pompeia como uma imagem metafórica pautada na sua visão da natureza humana, o “cataclisma” funciona como uma espécie de ameaça: sendo o homem mau por natureza, naturalmente ele tende antes para a destruição do que para a salvação. O suposto “cataclisma” figura, contudo, como se fosse um plano de fundo em suas “canções”, constantemente desautorizado pelo próprio escritor (é o que querem dizer os termos “ilusão renitente”, “estranho sonho” etc.), ao mesmo tempo em que confere concretude e efetividade à noção de “ciclo vital humano”. Decorre disso que a filosofia de *Canções sem metro* comporta semelhança com a de Nordau, ao conceber a história como algo ambíguo: se, por um lado, o homem promove o desenvolvimento social, econômico e cultural, por outro, ele também fomenta um cenário em que a “fome é a suprema doutrina” e “consumir é a lei”, conforme sugere a “canção” “Ventre”.⁴⁴ Pompeia não era, como se pode perceber, contra o progresso; ele questionou os benefícios e prejuízos, reais ou potenciais, advindos

⁴³ SILVA, Marciano Lopes e. Decadência das civilizações e memória dos ideais: a filosofia da história na obra de Raul Pompeia, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁴ Ver POMPEIA, Raul. *Ventre*, *op. cit.*, p. 42. Compare-se essa reflexão com a seguinte proposição de Dostoiévski (1821-1881): “Numa palavra, pode-se dizer tudo da história universal – tudo quanto possa ocorrer à imaginação mais exaltada. Só não se pode dizer o seguinte: que é sensata”. DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Memórias do subsolo*. 6. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 43. Raul Pompeia, leitor das traduções francesas da obra de Dostoiévski, afirmou certa vez que o escritor russo possuía uma “impetuosa intensidade” em sua forma de escrever. POMPEIA, Raul. Pandora: Leituras. *Gazeta de Notícias*, ano XIV, n. 271, 28 set. 1888.



dos maus usos que os homens fazem dos avanços científicos e tecnológicos (do que deriva a noção de “progresso relativo”, citada na mencionada crônica 8 de junho de 1889).

Tal interpretação é passível de melhor compreensão quando contrastada com o conto “Correspondências íntimas II”: “Eu entendo que o remédio é uma consequência do mal. São dois fatos correlativos e complementares. Mal e remédio, isto é que é a vida. Lutar não é outra coisa senão remediar”.⁴⁵ Cabe perguntar o óbvio: remediar o quê? A morte. A última coisa que o escritor pretende transmitir com isso é a ideia de fatalismo frente ao qual nada podemos fazer. Pretende, pelo contrário, fomentar a noção de uma natureza maior, perante a qual somos insignificantes e efêmeros, o que não nos impede de lutar com os recursos de que dispomos (remédios) para retardar o máximo possível o inevitável (a morte). Tal concepção se resume na seguinte proposição: a morte para o homem, o “cataclisma”, para a humanidade; certeza para o primeiro, incerteza para o segundo. Por essa lógica, se a morte é incontornável para o homem, ela não o é para a humanidade. E é justamente isso o que possibilita o incremento das conquistas angariadas pelas gerações anteriores, como representado por cada novo ciclo que se reinicia.

Nos seus textos filosoficamente mais bem-acabados, as referências ao ciclo vital, ao “progresso relativo” e ao embate entre o homem e a natureza constituem temas recorrentes. Em algumas “canções” (que não constam na edição de 1900), essa temática frequentemente aparece sob a forma da “esperança”. É o caso de “A bandeira branca”, “Frutos verdes”, “Hebe imortal”, “Lágrimas da Terra” e “O ramo da esperança”.⁴⁶ Há, no entanto, dois outros textos de difícil classificação (que prefiro chamar de meditações) nos quais o escritor aborda os mesmos assuntos: “Cavaleiros andantes” e “Cartas ao futuro” (este em publicação póstuma). Em “Cavaleiros andantes”⁴⁷, por exemplo, ao meditar sobre as relações entre a humanidade e suas religiões – que, à medida que envelhecem, são substituídas por outras, como indica a epígrafe de “Os deuses”⁴⁸ –, Pompeia sugere que o Deus característico do século XIX, que já não é tão metafísico quanto os anteriores, embora seja mais opressivo e cruel, não é outro senão uma criação humana por excelência: a indústria. Já o texto “Cartas ao futuro” pode ser entendido como uma sequência da dialética decadência/evolução: “o turbilhão universal é uma série gradual de fases e aspectos, o tempo é uma série de sucessos ininterrompidas em movimento perpétuo”. Para Pompeia, as “obras geniais da arte, os esforços geniais da ciência são outros tantos desmascaramentos da hipocrisia falaz da natureza”, desmascaramento pelo qual “o gênio desmoraliza o mundo”, mesmo consciente de que “o mundo não quer ser desmentido”, pois sua dissimulação é necessária, dado que a “natureza pretende esmagar a humanidade, sem que ela compreenda o esmagamento”.⁴⁹

⁴⁵ *Idem*, Correspondências íntimas II. In: *Contos*. Biblioteca Digital de Literaturas de Língua Portuguesa: UFSC. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/?locale=pt_BR>. Acesso em 21 maio 2019.

⁴⁶ Ver *idem*, *Canções sem metro*. Organização, introdução e notas de Gilberto Araújo *op. cit.*

⁴⁷ Ver *idem*, *Cavaleiros andantes*. In: *Contos*. *op. cit.* s/p.

⁴⁸ Ver *idem*, *Canções sem metro*, *op. cit.*, p. 70. Trata-se de uma citação de *El diablo mundo*, de José de Espronceda, na qual se lê: “*Las criencias que abandonas/ Los templos, las religiones/ Que pasaron, y que luego/ Por mentira reconoes/ Son. quiza, menos mentira/ Que las que ahora te forges?*”

⁴⁹ *Idem*, *Cartas ao futuro*. *Gazeta da Tarde*, ano XVIII, n. 169, 27 dez. 1897, p. 1.

Em outras palavras, o que Pompeia tenciona explicitar é a insignificância do ser humano perante a natureza, se bem que não retire dele, em ambos os casos, a possibilidade de conquistá-la, nunca completamente, e sim aos poucos e conforme as circunstâncias: “aproveitando-se do trabalho destes gigantes insurgidos contra o Olimpo das forças misteriosas do mundo, a humanidade conhece melhor o universo e melhor compreende sua miséria”, ele salienta em “Cartas ao futuro”. Mas, se é verdade que “o homem nasce para morrer, unicamente para morrer; e cada expansão da vida é a reclamação enérgica deste banal destino”, nem por isso o autor sustenta a existência de um fatalismo inevitável, uma vez que “transformar, transformar é a lei: é preciso que deixemos aos outros a ribalta, por onde passamos a representar a triste comédia da matéria”. Da luz presente nessa ribalta encarregam-se a arte e a ciência (na linha de sua narrativa em “Cartas ao futuro”, se até mesmo “o gênio padece no mundo”, sua obra, entretanto, fica-nos como prova do seu legado, para melhor “guiarmo-nos”).⁵⁰ Tem-se aqui, portanto, outra alusão à supremacia da arte.

É com base nesse raciocínio que considero “Conclusão” como uma “canção” que finaliza não somente a quinta parte do livro, mas ele como um todo: parafraseando um grande cataclisma (dilúvio), Raul Pompeia escreve que, passada a tormenta, findo o ciclo, “torna também o firmamento à limpidez da bonança. Ao mar, aos homens, reapareceu, sem mácula, a amplidão do azul”. E reforça: “Sem mácula!”, sem deixar de alertar que “pode vir de novo a coorte dos nimbos travar o drama da tempestade. Pode vir a estrela e prosseguir a jornada nômade que leva”.⁵¹ Convém destacar que esse mesmo cenário já havia sido descrito na segunda parte de *Canções sem metro*, mais precisamente em “Ilusão renitente”, acentuando que a imagem catastrófica nada mais era do que um “estranho sonho”, assim como há a certeza – exemplificada pela personagem que desperta da letargia ao ver a “luz de um olhar” – de que “nem tudo perecera”.⁵² Logo, a noção reincidente do “cataclisma” serve para corroborar uma dupla mensagem, ao ressaltar a insignificância do ser humano perante as forças da natureza para, em seguida, aludir ao caminho naturalmente autodestrutivo que os homens tendem a trilhar, embora seja possível evitá-lo (posto que alertados). É por isso que Pompeia apresenta como solução ao problema hipotético do “cataclisma” justamente a oportunidade real de reiniciar o ciclo da vida (sem se esquecer da cumulatividade dos ciclos anteriores).

Esse reinício é expresso, no seu modo mais bem-acabado, na segunda parte do livro, intitulada *Amar*, recorrendo a alusões, metáforas e alegorias: a primavera equivale à juventude, o verão, ao início da vida adulta, o outono, ao amadurecimento humano e o inverno, à morte. Cada estação e fase é intrínseca à própria natureza, fugindo, portanto, ao controle humano. O fator da cumulatividade, representado pelo patrimônio científico e artístico da humanidade, constitui uma herança dos ciclos anteriores aos sucessivos ciclos vindouros. O que precede e embasa essas considerações é a concepção que Raul Pompeia tinha da natureza humana. Sobre tal aspecto, impõem-se alguns es-

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Idem*, *Canções sem metro*, *op. cit.*, p. 76.

⁵² *Idem*, *ibidem*, p. 27.

clarecimentos. Para esse fim, “Os animais” (com a sugestiva epígrafe de Gênesis 1:26) é uma “canção” que serve melhor do que qualquer outra.⁵³ Escrito como um simulacro da criação bíblica do homem, nesse poema em prosa Pompeia visa recriar alguns elementos da natureza humana supostamente negligenciados no relato de Gênesis, o que é feito via comparação homem *versus* animal.

Após o preâmbulo – “Vosso rei! proferiu Jeová, entregando o Homem à criação” –, a “canção” continua: “A imagem de argila acordou pouco a pouco num frêmito de vida que lhe percorreu suavemente os membros. O olhar do homem abriu-se claro, infantil e nobre. Era ainda a majestade cândida do olhar dos anjos”. Registre-se que, na sua origem, o homem é bom, tal como um “anjo”. A própria natureza lhe seria totalmente submissa e acolhedora, tal como no “paraíso”: “Para dar caminho ao Rei”, isto é, ao homem, “abriram-se dóceis os penhascos; as franças debruçaram-se, formando grinaldas festivas em arcarias triunfais”, e “irromperam em pressa dos cálices as pétalas das flores, como lábios, para sorrir-lhe aos pés – matizaram a relva, os prados, em grande gala”. A corrupção do homem inicia-se, porém, com a “chegada dos animais”, quando “cada qual ofertou ao Homem, em tributo, o que julgava a melhor das dádivas do Criador” (atente-se para a ironia que recobre os adjetivos malícia, vileza, traição, luxúria etc., tidos como “o melhor das dádivas” concedidas por Deus, o que, no fundo, coloca em dúvida a própria natureza divina):

*Veio a águia e ofereceu as asas e os estímulos elevados; o leão ofereceu a juba arrogante e a majestade selvagem; o tigre ofereceu as garras e a sede de sangue; o elefante, a força colossal; o símio, a malícia; a raposa, a sagacidade; a serpente, o veneno e as linhas curvas; o cão, a leal vileza; a hiena, os instintos da traição; o asno, a perseverança; o cavalo, o dorso e a celeridade; o avestruz, o poderoso estômago e a cobiça; o bode, a luxúria; o porco, o próprio ventre e a torpeza; o pombo a alvura das penas; o cisne, o derradeiro canto; o pavão, a vaidade; o rato, a rapacidade – perícia prática do instinto.*⁵⁴

Mais significativo é o seu desfecho: “O Rei apossou-se de tudo. Estava transformado o anjo de argila. E a natureza unânime aclamou esse monstro”. Como se percebe, a concepção que Raul Pompeia tinha do ser humano é a matriz de toda sua filosofia. Tal concepção, todavia, não era exclusividade dele. Sem a intenção de efetuar uma análise comparada, e limitando-nos unicamente a uma exemplificação, examinemos, por exemplo, um trecho de *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski: “Penso até que a melhor definição do homem seja: um bípede ingrato. Mas isto ainda não é tudo, ainda não é tudo, ainda não é o seu maior defeito; o seu maior defeito é a sua permanente imoralidade”.⁵⁵ A semelhança é inegável. No entanto, se, por um lado, predomina

⁵³ Ver *idem, ibidem*, p. 35 e 36. A epígrafe, no original em latim, é seguinte: “Aí Ele [Deus] disse: – Agora vamos fazer os seres humanos, que serão como nós, que se parecerão conosco. Eles terão poder sobre os peixes, sobre as aves, sobre os animais domésticos e selvagens e sobre os animais que se arrastam pelo chão” (Gênesis, 1:26). Cf. Gênesis. In.: *Bíblia Sagrada*. Sociedade Bíblica do Brasil. Disponível <em <https://www.sbb.org.br/>>. Acesso em 18 set. 2020.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor M., *op. cit.*, p. 42.

essa filosofia negativa, por outro, a redenção está presente em ambos os escritores, e de maneira assaz semelhante: em Pompeia, com o início de um novo ciclo (o nascimento sem mácula); em Dostoiévski igualmente com o nascimento de uma criança (sem máculas) que faz com que a personagem-narrador formule a seguinte reflexão: “Mas não está nisso toda a felicidade, quando ficam juntos os três – o marido, a mulher e o filho? Em troca de momentos como este, muita coisa se pode perdoar”.⁵⁶

Mesmo aqui, em um cenário que está longe de ser um “mundo feliz de Pangloss”, não há nada que impeça a “esperançada da corrigenda”, marcada nas duas situações pelo recomeço da vida, por uma nova possibilidade.⁵⁷ Devido ao caráter duplamente cíclico da formulação de Pompeia, isto é, temporal e metafórico, de um lado, e textual e estilístico, de outro, não há como conceber, a exemplo de Silva⁵⁸, que exista alguma espécie de “apelo revolucionário” no autor, nem tampouco a expressão de uma total decadência das civilizações. Sua concepção da natureza humana, confundida erroneamente com um pessimismo de extração vulgar, desautoriza medidas extremas, ao passo que em momento algum é negada a possibilidade de que a humanidade se aperfeiçoe a cada novo ciclo vital. O próprio ciclo representa a possibilidade efetiva da crença em um futuro melhor, guiado, por sua vez, pelas conquistas daqueles que se insurgiram através da arte e da ciência contra a natureza (seja ela física ou humana). Daí a noção de “progresso relativo” que, à maneira de Nordau, expressa a ambiguidade da evolução histórica da humanidade (sem que Pompeia seja por isso evolucionista).

Portanto, *Canções sem metro* é uma obra que permite vislumbrar uma concepção invariavelmente negativa do ser humano, mas em cuja origem encontra-se a própria essência deste, que seria mau por natureza. Decorre dessa concepção que os avanços científicos e tecnológicos seriam “maculados” por tal natureza, já que engendrados por ela. A descrença na bondade natural, o que impossibilitaria utopias (mas não “cataclismas”), constitui um fenômeno recorrente em toda a produção de Raul Pompeia (romances, contos, crônicas). Nisso não se manifesta nenhuma contradição: primeiro, porque, se o homem é essencialmente mau, nem por isso ele deixa de praticar boas ações, como sugere a “canção” “Primavera”; segundo, porque a evolução histórica da humanidade, a despeito de sua ambiguidade, está inserida em um plano maior, caracterizado por um progressivo controle do homem sobre a natureza. À vista disso, não se trata de pessimismo, fatalismo e muito menos de conformismo; antes, de um incentivo à perseverança. O que nem sempre favoreceu essa compreensão foi a forma empregada por Pompeia para incentivar metaforicamente os homens: para ele, em vez de nos espelharmos no “paraíso” como meta, devemos nos ater à ameaça do pior, ou seja, ao espectro do “cataclisma” (sempre mais próximo de nós do que o primeiro).

De fato, como evidencia a intenção do escritor, apesar da morte ser algo contra o qual nada se pode fazer senão remediar, ainda assim ela não impossibilita a vida (sem a qual sequer existiria), como tampouco impossibilita

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 113.

⁵⁷ Reflexão semelhante é proposta por João Cabral de Melo Neto. Ver MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

⁵⁸ Ver SILVA, Marciano Lopes e. Raul Pompeia: impasses de um formalista *avant la lettre*, *op. cit.*

que novas vidas nasçam das já existentes, reiniciando o ciclo vital. Essa é a filosofia de *Canções sem metro*, e seu ideal, a “esperança”. Pompeia era, por esse ângulo, o que se pode chamar de visionário. Por fim, resta dizer que, estilisticamente, ao analisarmos suas “canções”, fica também evidente a maestria com a qual ele abordou temas que considerava filosoficamente relevantes, politicamente decisivos e artisticamente respeitáveis, o que atesta seu diversificado e apurado programa estilístico. Como disse Higinio, nele a “paixão inventiva é tanto do criador literário como do filósofo. Um e outro inventam coisas com o pensar”.⁵⁹

Artigo recebido em 18 de setembro de 2020. Aprovado em 11 de novembro de 2020.

⁵⁹ HIGINIO, Nuno. Entre filosofia e literatura: responsabilidade infinita. *Revista Humanística e Teologia*, v. 32, n. 2, Porto, jul.-dez. 2011, p. 74.

Propaganda fascista en Chile:

el caso de *Cile e Patagonia* (1930), de Mario Appelius



Capa do livro *Cile e Patagonia*, de Mario Appelius, 1930, fotografia (detalhe).

Ivan Sergio

Doutor em História pela Universidad Autónoma de Chile. Investigador do Instituto de Estudios Sociales y Humanísticos (Idesh), de Santiago de Chile. ivan.sergio@uautonoma.cl

Propaganda fascista en Chile: el caso de *Cile e Patagonia* (1930), de Mario Appellius

Fascist propaganda in Chile: the case of *Cile e Patagonia* (1930), by Mario Appellius

Ivan Sergio

RESUMEN

El presente artículo se centra en una experiencia de propaganda fascista en el extranjero, en concreto sobre la obra de Mario Appellius, *Cile e Patagonia*. Empezaremos con trazar algunas de las características generales de la propaganda de Mussolini a nivel nacional e internacional, poniendo mayor énfasis sobre el concepto de cultura fascista. En segundo lugar, abordaremos el tema de la cultura fascista en el extranjero, haciendo hincapié sobre los mecanismos utilizados por el Duce para aumentar su consenso. Después, nos centraremos en la figura de Mario Appellius y analizaremos algunos capítulos de su obra dedicada a Chile, focalizándonos en la actitud del autor hacia el pequeño país andino; por último, trazaremos nuestras conclusiones subrayando los aspectos más interesantes de esta experiencia literaria de propaganda fascista en Chile.

PALABRAS CLAVE: propaganda fascista; Mario Appellius; *Cile e Patagonia*.

ABSTRACT

The current article focuses on an experience of fascist propaganda abroad, specifically on the work of Mario Appellius, Cile e Patagonia. At first, we track some general characteristics of Mussolini's propaganda (both national and international), particularly emphasizing the concept of fascist culture. Secondly, we address the issue of the fascist culture abroad, highlighting the mechanisms adopted by the Duce in order to increase his consensus. We then concentrate on the figure of Mario Appellius, by analyzing few chapters of his work dedicated to Chile, and by focusing on the author's attitude towards the small Andean country. As a final point, we draw our conclusions by highlighting the most interesting aspects of this literary experience of fascist propaganda in Chile.

KEYWORDS: fascist propaganda; Mario Appellius; *Cile e Patagonia*.



La historiografía italiana ha mostrado un amplio interés por el fenómeno del fascismo, abordando varias cuestiones¹ que han arrojado nueva luz

¹ Dada la extensa bibliografía existente sobre este período histórico, que es uno de los acontecimientos en el que los historiadores italianos más se han concentrado, señalamos aquí sólo algunas de las obras que han abordado principalmente la cuestión cultural relacionada con el período fascista, sin la pretensión de proporcionar una bibliografía completa sobre el tema: TANNEBAUM, Edward Robert. *L'esperienza fascista: cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*. Milano: Mursia, 1974; CANNISTRARO, Philip V. *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*. Bari: Laterza, 1975; BORDONI, Carlo. *Cultura e propaganda nell'Italia fascista*. Messina: D'Anna, 1974; MAZZATOSTA, Teresa M. *Il regime fascista tra educazione e propaganda, 1935-1943*. Bologna: Cappelli, 1978; CAVAROCCHI, Francesca. *Avanguardie dello spirito: il fascismo e la propaganda culturale all'estero*. Roma: Carocci, 2010; BOSCA, Giovanni. *Duce: La propaganda murale del regime fascista – una memoria storica del XX secolo*. Cuneo: Araba Fenice, 2010; SPULCIONI, Gianni.

sobre los métodos y contenidos de la ideología mussoliniana. En la historia de Italia este período se conoce también como *ventennio fascista* en cuanto el régimen de Mussolini duró desde el 29 de octubre de 1922, la fecha de la famosa Marcha sobre Roma, hasta el 25 de julio de 1943 cuando, durante la sesión del Gran Consejo del Fascismo, el Duce perdió su carga presidencial y fue encarcelado en una prisión en el *Gran Sasso*; este período, por lo tanto, cubrió aproximadamente veinte años de la historia italiana dominada por la ideología mussoliniana.

En este trabajo nos ocuparemos principalmente del aspecto cultural de este período histórico, con especial atención a los discursos generados por la ideología fascista. El primer y más importante episodio, en este sentido, fue sin duda la Marcha sobre Roma que representó la toma del poder estatal por parte de Mussolini. Este episodio de la historia italiana presenta todavía muchas incertidumbres, ya que no puede considerarse un golpe de Estado por los fascistas, y ni siquiera una rendición pasiva de los otros partidos políticos de la época; sin duda, la decisión del rey de Italia Vittorio Emanuele III de no proclamar el Estado de sitio, cuando las tropas del partido nacional fascista entraron a la capital italiana, fue decisivo para el inicio del régimen.

El primer período² relacionado con el *ventennio* fascista se puede definir, siguiendo la hipótesis de Aurelio Lepre, un régimen monárquico-fascista, precisamente porque la figura de Vittorio Emanuele III seguía prevaleciendo en la relación entre el rey y el Duce. Esta situación de desequilibrio entre los dos poderes se mantuvo sin cambios hasta 1925, cuando Mussolini logró reducir en gran medida los poderes del rey, utilizando su partido y el Gran Consejo; pero, sobre todo, cuando obtuvo el apoyo del ejército que hasta ese entonces se mantuvo siempre fiel a la monarquía de los Savoia. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que, a partir de 1925, todas las medidas adoptadas por Mussolini, tanto en el ámbito político como económico, aumentaron de intensidad e influyeron más profundamente en el tejido social italiano.

Sin embargo, la influencia de Mussolini sobre grandes sectores de la población se puede comparar con una parábola ascendente que comenzó con la Marcha sobre Roma en 1922 y terminó en 1936 cuando Italia logró invadir Etiopía después de la entrada de las tropas italianas en la ciudad de Addis Abeba. Esta campaña militar tuvo mucha resonancia internacional y los efectos concernieron también a las comunidades italianas esparcidas en todo el mundo que vieron en el Duce un jefe carismático y autoritario que había logrado fortalecer la nación tanto a nivel nacional, suprimiendo la amenaza de una revuelta socialista, como a nivel internacional, a través de la anexión de Etiopía y la formación del África Oriental Italiana. La percepción, especial-

L'organizzazione del consenso nel ventennio fascista: dall'Ufficio Stampa al Ministero della Cultura Popolare. Roma: Aracne, 2014; FALASCA ZAMPONI, Simonetta. *Lo spettacolo del fascismo.* Soveria Mannelli: Rubbettino, 2003; SIMONINI, Augusto. *Il linguaggio di Mussolini.* Milano: Bompiani, 1978; BELARDELLI, Giovanni. *Il fascismo e l'organizzazione della cultura.* In: QUAZZA, Guido (org.). *Fascismo e società italiana.* Torino: Einaudi, 1973.

² Lepre identifica este período desde el 28 de octubre de 1922, fecha de la ocupación militar de Roma por los fascistas, hasta el 3 de enero de 1925, cuando Mussolini pronunció un discurso sobre el asesinato del congresista Matteotti asumiéndose la responsabilidad política de la violencia que se estaba desencadenando en el país. Cf. LEPRE, Aurelio y PETRACCONI, Claudia. *Storia d'Italia dall'Unità ad oggi.* Bologna: Il Mulino, 2008, p. 178.

mente entre los italianos en el extranjero, era que Italia, por medio de los fascistas, había finalmente encontrado un papel protagonista en Europa, junto con las otras potencias de la época.

Lo que nos interesa destacar aquí son los aspectos relacionados con la cultura fascista, y con la propaganda del régimen, que cambiaron la política internacional de Mussolini; como resultado de esta nueva política, los mecanismos utilizados por la diplomacia italiana modificaron radicalmente la imagen de Italia en las comunidades italianas en el extranjero. El análisis del componente cultural del régimen, por lo tanto, nos permitirá, sucesivamente, analizar la obra del escritor y periodista Mario Appellius, con especial referencia a la situación chilena. Finalmente, resulta evidente que la cultura fue, durante la época fascista, un “vehículo ideológico”³ y contribuyó de manera fundamental a una “pedagogía básica de la imagen aplicada a la dominación de las masas”⁴; los discursos escritos y aquellos en forma de imágenes, por lo tanto, caracterizaron un aspecto importante de la ideología fascista a lo largo del *ventennio*.

Cultura, prensa y propaganda fascista

Uno de los elementos clave del fascismo fue la propaganda cultural impulsada por Mussolini para aumentar el consenso dentro del país, pero también fuera de las fronteras nacionales. De hecho, dentro del gobierno, había un Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio que era el principal responsable de distribuir comunicados de prensa gubernamental, pero, al mismo tiempo, servía para controlar la prensa nacional y entregar las directrices a la prensa extranjera. Mussolini había intuido el potencial de una reforma cultural que le permitiría difundir los valores del fascismo más rápidamente y con mayor eficacia; la idea del hombre “nuevo” promovido en esa época encontró en los instrumentos de la cultura la caja de resonancia perfecta.

Cabe destacar que durante los años veinte los medios de comunicación más eficaces seguían siendo los periódicos, ya que la radio y la televisión no habían entrado todavía en todas las casas de los italianos, a diferencia de la prensa; fue sólo en la década de 1930 que la radio y, en parte, el cine, se unieron a los periódicos italianos para la expansión de la propaganda fascista en Italia y en el extranjero.

El Ufficio Stampa fue sin duda el instrumento más eficaz para el control de la prensa, convirtiéndose en la única fuente responsable de transmitir las noticias que se publicaban y las que se excluían en los principales periódicos italianos; el objetivo era describir una nueva Italia⁵ en la que todo funcionaba perfectamente gracias a las habilidades de su jefe, el Duce, que se convir-

³ IELUZZI, Gianmarco e TURCO, Francesca. Nullis in verba. L'industria chimica: iconografia e propaganda durante il fascismo. *Atti del XII Convegno nazionale di storia e fondamenti della chimica*. Firenze, 2007, p. 408.

⁴ *Idem*.

⁵ El Ufficio Stampa del régimen se ocupaba de todos los aspectos de la vida cotidiana de los italianos, sin dejar nada a la causalidad; por ejemplo, la figura femenina se reinterpretaba sobre la base de sus cualidades de “madre” en lugar de “mujer” y, en consecuencia, los periódicos y revistas italianos debían presentar al público imágenes de mujeres empleadas en asuntos domésticos o de maternidad, incluidos el cuidado y la formación de los hijos, aboliendo cualquier imagen considerada obscena y ofensiva para la dignidad personal, como escenas de desnudos o poses extravagantes.

tió casi en una figura mítica, transformándose en el héroe nacional que poseía las mejores habilidades de gestión política.

En este escenario, la lengua italiana jugó también un papel fundamental. La idea de Mussolini, de hecho, era unificar a los italianos por medio de la homologación de la lengua en todas sus formas. Muchas de las palabras extranjeras que habían entrado en el uso común fueron prohibidas y sustituidas con traducciones improbables; además, hubo un intento de prohibir el uso de varios dialectos culpables de enfatizar los diferentes componentes del localismo y regionalismo italiano que el régimen totalitario de Mussolini, evidentemente, quería eliminar.

Mussolini conocía bien el mundo de la prensa italiana porque lo había experimentado durante su carrera como periodista. Antes de tomar el gobierno del país, el Duce colaboró con varios periódicos italianos, entre los cuales, la *Avanguardia Socialista*, de Milán, el *Avvenire del Lavoratore*, de Trento, *La Lotta di Classe*, de Forlì, y fue director de *Il Popolo d'Italia* y de *L'Avanti* que, en esta época, era el órgano de prensa del Partido Socialista Italiano (PSI); como resultado, Mussolini conocía el potencial de la prensa para controlar la opinión pública y, durante su gobierno, fue capaz de utilizar toda su fuerza, a diferencia de sus predecesores. Desde este punto de vista, el Duce demostró ser un estratega hábil, logrando someter casi toda la prensa italiana ya en los primeros años de su gobierno.

El régimen utilizó principalmente dos estrategias para lograr este objetivo: la primera, fue el uso de la violencia *squadrista* para someter a los periódicos más pequeños, especialmente en las provincias; la segunda, fue la de entrar entre los accionistas mayoritarios de las principales gacetas italianas de la época, como, por ejemplo, fue el caso del *Corriere della Sera*⁶, o mediante medidas legislativas específicas que limitaban el poder de la prensa de oposición al régimen.

Las nuevas normas que entraron en vigor en 1924 marcaron una línea fronteriza en comparación con el pasado; la libertad de prensa se abolió a través de la concesión de mayores poderes a la figura del prefecto, que tenía la posibilidad de censurar artículos o incluso suspender las publicaciones de todo el periódico.

En 1925, fue directamente Mussolini quien elegía a los editores de los periódicos limitando la acción de los editores italianos. Además, en ese mismo año, se creó la Orden de los Periodistas Italianos, los cuales tenían la obligación de inscribirse en el registro correspondiente. Esta iniciativa marcó profundamente la profesión de los periodistas que fueron obligados a registrarse en la *Federazione Fascista dei Giornali Italiani* antes que inscribirse a dicha orden, que de hecho reemplazó a la antigua *Federazione Nazionale della Stampa Italiana*. Durante la década de 1920, Mussolini alcanzó a poner bajo su control a una gran parte de la prensa italiana; pero, fue en la década siguiente cuando logró organizar los nuevos periódicos más sistemáticamente, por medio de la creación de nuevas gacetas y modernizando las existentes.

⁶ Aunque durante la década de 1920 casi toda la prensa italiana estuvo sometida al régimen, hay que tener en cuenta que el mecanismo de afiliación de los grandes periódicos italianos fue un proceso mucho más lento con respecto a los pequeños órganos provinciales; a este propósito, la censura desempeñó un papel fundamental en la fascistización de los principales periódicos nacionales.

El culmen de su éxito, con respecto al monopolio de los medios de comunicación y que, como resultado, marcó el punto más alto de su popularidad dentro y fuera de las fronteras nacionales, fue sin duda la segunda mitad de la década de 1930 cuando Italia logró invadir Etiopía; el 1936 fue el año en el que el Duce recibió las alabanzas de una gran parte de la población italiana después de la invasión de Addis Abeba. En esta ocasión, paradójicamente, fueron precisamente los periódicos creados por el Duce los menos incisivos respecto a los grandes periódicos nacionales que, en cambio, elogiaron en sus páginas el trabajo del jefe de gobierno:

Muchos en esos meses apreciaron la acción tomada por el Duce, tanto que en ese período hubo el ápice del favor popular y no popular hacia el fascismo. Entre los medios utilizados para lograr tal resultado, el recién creado Ministerio de Prensa y Propaganda [...] desempeñó un papel de liderazgo en la organización y movilización del consenso en la dirección deseada por Mussolini. El Duce estaba satisfecho con el trabajo llevado a cabo por los medios de comunicación: la guerra de Etiopía había sido una prueba severa pero superada en abundancia, lo que dio un nuevo impulso a la labor de centralización de la política cultural. Pero si la prensa italiana en general había dado una buena prueba de sí misma, [...] no se podría decir tanto de la prensa de partido, siempre un poco más anémica que los grandes periódicos (tda).⁷

La prensa, por lo tanto, fue el principal medio utilizado y manipulado por Mussolini para crear consenso en torno a su figura y para fortalecer su poder. La ideología fascista se expresaba en las páginas de los periódicos a través de la propaganda⁸ que cubría todos los sectores de la vida cotidiana de los italianos, sin descuidar aspectos que a primera vista podían parecer banales o cuanto menos marginales. La originalidad de los mensajes del Duce y de su política de comunicación radicaba en la yuxtaposición entre publicidad y propaganda y en la formación de un tipo de discurso que logró involucrar a grandes masas de italianos a través de eslogan, como, por ejemplo, “*molti nemici, molto onore*”; era la primera vez que, a nivel lingüístico y comunicativo, la retórica publicitaria se utilizaba para fines claramente políticos.

Mussolini, de hecho, como Cesarani subraya muy bien en su artículo⁹, trató de vender su imagen a los italianos como si fuera un producto publicitario que “consumir”, anticipando los mecanismos publicitarios que serán la

⁷ MALFITANO, Alberto. *Giornalismo fascista. Giorgio Pini alla guida del «Popolo d'Italia»*. *Italia contemporanea*, n. 199, Milano, jun. 1995, p. 270. [Furono in molti in quei mesi ad apprezzare l'azione condotta dal Duce, tanto che in quel periodo si colloca l'apice del favore, popolare e non, verso il fascismo. Tra i mezzi utilizzati per raggiungere un tale risultato, l'appena costituito ministero per la Stampa e la Propaganda [...] ebbe un ruolo di primo piano nell'organizzazione e nella mobilitazione del consenso nella direzione voluta da Mussolini. Il Duce poté ritenersi soddisfatto dall'opera compiuta dai mezzi di comunicazione di massa: la guerra d'Etiopia era stato un test severo ma abbondantemente superato, che diede uno slancio ulteriore all'opera di centralizzazione della politica culturale. Ma se la stampa italiana aveva dato in generale buona prova di sé, [...] non altrettanto poteva dirsi della stampa di partito, sempre un po' più anemica rispetto ai grandi quotidiani].

⁸ Propaganda y publicidad se utilizan a veces como sinónimos, pero tienen características diferentes; por ejemplo, la publicidad trata de acercarse a su público utilizando códigos de lenguaje y terminologías que son utilizados también por el destinatario, mientras que la propaganda pretende imponer principalmente el lenguaje del emisor. La distinción es importante porque revela dos objetivos distintos; la publicidad busca vender un producto y utiliza un punto de vista subjetivo, que a menudo coincide con la marca del producto, mientras que la propaganda quiere que su mensaje sea percibido por sus lectores como un hecho objetivo.

⁹ Ver CESARANI, Gian Paolo. *Storia della pubblicità in Italia*. Bari: Laterza, 1988.

base de las sociedades capitalistas modernas. Este elemento de novedad se confirmaba no sólo por el nuevo enfoque de las noticias presentes en los periódicos, sino también por los mismos discursos pronunciados por el Duce en las principales plazas italianas y, durante la década de 1930, también en los programas radiofónicos que utilizaron técnicas de persuasión masiva. Mario Apellius, que trataremos más adelante, fue uno de los casos más emblemáticos de propaganda fascista dirigida por los micrófonos de la radio italiana.

En el campo editorial hubo también un cambio profundo debido en parte, al nuevo modelo propuesto por el fascismo, y en parte al nuevo tipo de público al que se dirigían los libros y las revistas. Durante la primera mitad del siglo XX, de hecho, la industria editorial tuvo que responder a las necesidades de los nuevos lectores como, por ejemplo, la clase media representada por la pequeña burguesía emprendedora¹⁰, las mujeres, que encontraron cada vez más espacio dentro de nuevas revistas especializadas¹¹, y el mundo de los niños; con respecto a esta última categoría de nuevos lectores, el desarrollo de la literatura escolar se convirtió en un vehículo fundamental para la afirmación ideológica del régimen.¹²

El núcleo más fuerte de la industria editorial se trasladó desde Florencia hasta las ciudades del norte como Milán y Turín, donde hubo un notable desarrollo de algunas empresas editoriales, como, por ejemplo, Mondadori, y la fundación de otras como Einaudi y Bompiani. Por último, la introducción de imágenes y la creación de revistas ilustradas ampliaron el público de los lectores, involucrando también a personas con un nivel cultural más modesto; desde este punto de vista, el régimen fue capaz de utilizar las imágenes para fortalecer el consenso y proponer nuevos valores y símbolos que explotaron el potencial ofrecido por las nuevas técnicas de impresión.

La nueva forma de hacer propaganda trató de transmitir estos símbolos y valores considerados necesariamente fascistas y que, en esa época, terminaron coincidiendo con el concepto de *italianità*. Los términos que formaban parte de la oratoria de Mussolini se basaban en conceptos como patria, tradición y religión. El antiguo poder de Roma – la *romanità* –, finalmente, se convirtió en un valor para todos los italianos; Mussolini en sus mensajes trataba de eliminar la barrera entre él y su público, destacando la originalidad del fascismo y especialmente su novedad, comparada con lo que los italianos habían experimentado desde el final de la Primera Guerra Mundial, cuando el país había caído en una dramática posición de subordinación a las otras potencias europeas. Su discurso, por lo tanto, tenía el claro objetivo de hablar a las emociones de los italianos más que a sus cabezas. Como señala María Rosa Capozzi,

El esquema argumentativo de la oratoria mussoliniana, de clara matriz dannunziana, se refiere, en algunos aspectos, a la retórica psicoterapéutica «arrastrando almas», una retórica más de apariencia que de sustancia, una retórica que saca más del género epi-

¹⁰ Los años del fascismo coincidieron con la fundación de nuevos *target* y nuevas formas de consumo, como, por ejemplo, la difusión de libros “amarillos” o de cómics ilustrados.

¹¹ En 1938 nació una de las revistas especializadas más famosa que continúa sus publicaciones hasta la actualidad, *Grazia*.

¹² Cf. FERRABOSCHI, Alberto. Editoria. In: DE MARIA, Carlo (org.). *Fascismo e società italiana: Temi e parole chiavi*. Bologna: BraDypUS, 2016, p. 184.

*díctico, típico de la comunicación publicitaria, que, del género deliberativo, típico del discurso político. Si examinamos los medios de prueba utilizados por la retórica del Duce, queda claro que la elección depende principalmente de esos medios empáticos – como los éthos y los phátos de la retórica clásica – que están vinculados a la credibilidad del orador, el otro finalizado eminentemente a la implicación afectiva y emocional de la audiencia – a en lugar de los tipos racionales, como el “lógos”.*¹³

La política cultural fascista en el extranjero

Mussolini, a través de la diplomacia cultural extranjera, decidió adoptar estrategias diferenciadas para ampliar su consenso entre los emigrantes italianos. La mayor dificultad residía en el hecho de que en algunos países la ideología fascista era fuertemente puesta en duda por los gobiernos nacionales y, por supuesto, el Duce no podía recurrir a ciertos medios, como la censura o la violencia del *squadrismo*, ampliamente utilizados para resolver algunas cuestiones de política nacional. Sin embargo, entre los años veinte y treinta del siglo XX, se formaron diferentes grupos de *fasci all'estero*, que trabajaban paralelamente en las embajadas italianas, con el objetivo de difundir los nuevos valores fascistas y crear consenso fuera de las fronteras nacionales.

En cuanto al caso chileno, no es una casualidad que el mayor grupo fascista fuera creado por Giorgio Ricci, fundador de la colonia de Capitán Pastene¹⁴, quien dedicó varios de sus escritos al fascismo y a su propaganda entre los ítalo-chilenos. Una de las herramientas utilizadas por los grupos fascistas que operaban en el extranjero, a través de la financiación procedente directamente del gobierno italiano, fue la de participar como accionistas mayoritarios en los periódicos étnicos más importantes, especialmente en Argentina y Brasil¹⁵, ya que era imposible imponer una censura estricta, como ocurría en Italia.

Por un lado, por lo tanto, los *fasci all'estero* contribuyeron al aumento del consenso entre los italianos en el extranjero, y por el otro, el régimen adoptaba en paralelo otras estrategias para la difusión del nuevo modelo cultural propuesto por Mussolini. Desde este punto de vista los *Istituti Italiani di Cultura*, nacidos en ese período, y las sociedades educacionales dispersas fuera de las fronteras nacionales, en primer lugar, la *Dante Alighieri* que, en 1889 ya tenía muchas oficinas en varios países extranjeros incluyendo Chile, desempeñaron un papel fundamental.

¹³ CAPOZZI, Maria Rosa. I linguaggi della persuasione: propaganda e pubblicità. *Gentes*, año I, n. 1, Perugia, 2014, p. 102 (traducción del autor) [Lo schema argomentativo dell'oratoria mussoliniana, di chiara matrice dannunziana, si rifà, sotto alcuni aspetti, alla retorica psicagogica «trascinatrice degli animi», una retorica più di apparenza che di sostanza, una retorica che attinge più al genere epidittico, di tipo laudativo, tipico della comunicazione pubblicitaria, piuttosto che al genere deliberativo, tipico del discorso politico. Se esaminiamo i mezzi di prova adoperati dalla retorica del Duce risulta evidente che la scelta pende principalmente verso quei mezzi di tipo empatico – come l'éthos e il phátos della retorica classica- l'uno legato alla credibilità dell'oratore, l'altro finalizzato eminentemente al coinvolgimento affettivo ed emotivo dell'uditorio – piuttosto che a quelli di tipo razionale, come il lógos].

¹⁴ La colonia de Capitán Pastene es la única experiencia de inmigración italiana asistida en Chile que perdura hasta la actualidad.

¹⁵ Sergi ha examinado el cierre del diario más importante de los italianos residentes en Argentina, *La Patria degli Italiani*, por parte del fascismo que contribuyó a la crisis del periódico a través de maniobras económicas precisas que apuntaban al boicoteo de la gaceta fundada por Basilio Cittadini. Ver SERGI, Pantaleone. Fascismo e antifascismo nella stampa italiana in Argentina: così fu spenta «La Patria degli Italiani». *Altretaliaie*, Torino, jul. -dic. 2007.

Los *istituti* tenían principalmente el objetivo de promover el “nuevo” italiano en el extranjero que en ese momento coincidió con el italiano fascista. Para perseguir este objetivo, como recuerda Rubén Domínguez Méndez en su artículo¹⁶, los institutos utilizaron diversas estrategias: la organización de conferencias y seminarios dedicados al fascismo en Italia, y también exposiciones de arte y eventos teatrales y musicales; la formación de cursos de cultura e idioma italianos, con la posibilidad para los estudiantes de acceder a becas que incluían viajes a Italia; la apertura de nuevas oficinas en provincias conectadas con la oficina central en Italia; acuerdos con las autoridades consulares para introducir la enseñanza obligatoria de la lengua italiana en la escuela, así como la creación de nuevos cursos de italiano en las universidades.

Desde este punto de vista, las escuelas italianas en el extranjero recibieron un fuerte impulso del régimen de Mussolini, que consideraba la educación como una herramienta fundamental para introducir los valores fascistas en las nuevas generaciones y difundir su ideología en el extranjero; por eso, comenzó un fuerte trabajo de propaganda que progresivamente se convirtió en una activa labor de proselitismo para aumentar el número de acólitos al fascismo entre la juventud italiana.¹⁷

En lo referente a la cuestión de la emigración, Mussolini, después de un breve período durante los primeros años de su gobierno en el que se alineó con políticas liberales anteriores que no habían intervenido decisivamente en este aspecto, definió directrices precisas. En primer lugar, el emigrante se designaba por primera vez como “*italiano all'estero*” para tratar de eliminar la connotación negativa que lo había acompañado en años anteriores. Los grupos e instituciones mencionadas tenían, entre otras tareas, la de apoyar a las embajadas y organizaciones de beneficencia en la labor de apoyo a sus compatriotas más desfavorecidos. Mussolini decidió, además, promover viajes de verano a Italia para los hijos de los inmigrantes, que tenían así la oportunidad de ver por primera vez la patria de sus familias y conocer personalmente el progreso del fascismo a nivel económico y social, aumentando el número de compatriotas que más tarde testificarían la bondad de la obra del fascismo cuando regresaran a los países de acogida.

El objetivo del Duce, a partir de finales de los años veinte, era reducir el número de emigrantes, favoreciendo más el movimiento de los intelectuales que difundirían un ejemplo ilustre de Italia en el extranjero: el concepto de italiano se convirtió en un valor universal que debía transmitirse a los compatriotas residentes en el extranjero. La imagen de los italianos, por lo tanto, tenía que transformarse; no como el pobre trabajador que por razones económicas se mudó a otro lugar, sino el viajero que ofrecía la oportunidad de dar a conocer la grandeza de Italia, a partir de los logros artísticos y literarios reconocidos por todo el mundo. Mussolini fue muy hábil en la venta de su imagen en el extranjero, ganando más consenso entre las diversas comunidades que ahora estaban más orgullosos de pertenecer a una nación que había vuelto a ser considerada como una de las grandes potencias europeas de la época; por

¹⁶ Ver DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, Rubén. Dos instrumentos en la propaganda exterior del fascismo: emigración y cultura. *Hispania Nova*, n. 10, Madrid, 2012.

¹⁷ Cf. DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, Rubén. De la propaganda cultural al proselitismo fascista. *Investigaciones Históricas*, n. 33, Valladolid, 2013, p. 170 e 171.

lo tanto, para los italianos emigrados, “la adhesión al fascismo fue funcional a sus deseos de emancipación social”.¹⁸

A tal propósito, el régimen fascista intentó, en la medida de lo posible, obstaculizar la nacionalización de los italianos, especialmente en aquellas situaciones en las que el número de emigrantes era considerable, como en Argentina o en Brasil, aunque logró pocos resultados.¹⁹ Para terminar, cuando no podía influir en la política, Mussolini lo hizo a nivel cultural, destacando la importancia del aporte de nuestros compatriotas en los países de acogida y apoyando la lucha contra los estereotipos que acompañaban desde siempre a los emigrantes italianos:

Como parte de la reivindicación fascista por la italianità de los inmigrantes en el extranjero, el régimen participó en la lucha contra los estereotipos tradicionales en contra de los italianos. Ensalzando la «grandeza» del linaje italiano, el fascismo luchó por la reevaluación del estatus de los italianos en el extranjero, un tema que entró plenamente en su proyecto de política exterior. La violencia, el crimen, la inferioridad social, la deshonestidad, eran etiquetas que el régimen rechazaba con determinación y orgullo, reivindicando la función histórica del italiano en el mundo. [...] Por lo tanto, parece evidente que en Roma las comunidades italianas en el extranjero (o al menos una parte de ellas) se consideraban verdaderos instrumentos de una política expansionista con connotaciones imperialistas.²⁰

El caso de Mario Appellius

Uno de los aspectos propagandísticos del fascismo en Chile fue, sin duda, la obra *Cile y la Patagonia*²¹ del periodista y escritor Mario Appellius. Consideremos este texto como uno de los discursos culturales generados por un activo defensor del fascismo, Appellius, quien visitó el país andino con el objetivo de dar a conocer Chile a los italianos que querían emigrar a Sudamérica, exaltando todas las cualidades exóticas del país andino; de hecho, Appellius fue el autor de numerosas obras²² escritas durante sus innumerables viajes por todo el mundo. Finalmente, debemos considerar que, en la imaginación

¹⁸ Cf. PRETELLI, Matteo. La risposta del fascismo agli stereotipi degli italiani all'estero. *Altretalio*, v. 28, Torino, en. – jun. 2004, p. 55 (traducción del autor) [l'adesione al fascismo fu pertanto strumentale al loro desiderio di emancipazione sociale].

¹⁹ También hay que tener en cuenta que existían muchos militantes antifascistas y exiliados políticos en Argentina y, como resultado, la oposición al régimen mussoliniano fue mucho más decisiva. En Chile, sin embargo, la comunidad italiana era menos numerosa, y esto permitió una homologación más efectiva de gran parte de la colectividad a la ideología fascista. Cf. SANFILIPPO, Matteo. Il fascismo, gli emigranti italiani e l'America Latina: a propósito de un libro reciente. *Studi Emigrazione*, XLIII, n. 163, Roma, 2006, p. 761.

²⁰ PRETELLI, Matteo, *op. cit.*, p. 58 e 59 (traducción del autor) [Nell'ambito della rivendicazione fascista dell'italianità degli immigrati all'estero, il regime s'impegnò nella lotta contro i tradizionali stereotipi cui venivano fatti oggetto gli italiani. Esaltando la «grandeza» della stirpe italica, il fascismo si adoperò per la rivalutazione dello status dell'italiano all'estero, soggetto che entrava a pieno titolo nel proprio progetto di politica estera. La violenza, la criminalità, l'inferiorità sociale, la disonestà, furono tutte etichette che il regime respinse con decisione e orgoglio, rivendicando la funzione storica dell'italiano nel mondo. [...] Appare pertanto evidente come a Roma si considerassero le comunità italiane all'estero (o almeno una parte di esse) veri e propri strumenti di una politica espansionistica dai connotati imperialisti].

²¹ APPELLIUS, Mario. *Cile e Patagonia*. Milano: Alpes, 1930.

²² Entre las muchas obras del periodista toscano, todas publicadas con la editorial Alpes de Milán, recordemos: *La sfinge nera*, 1924; *India*, 1925; *Asia Gialla*, 1926; *Cina*, 1927; *Nel paese degli uomini nudi*, 1928; *Il cimitero degli elefanti*, 1928; *La tragedia della Francia*, 1940.

italiana, Chile representaba una realidad mucho más distante y desconocida²³ que, por ejemplo, Argentina o Brasil²⁴, que acogían un flujo mayor de migrantes italianos. En consecuencia, en estos países los italianos, que mantenían una relación directa con sus familias, lograron representar al menos en parte su nueva tierra a través de la prensa étnica y el envío de cartas a Italia; además, los informes diplomáticos relacionados con los países de la costa atlántica son numéricamente más altos con respecto a los de Chile.

Mario Appellius demostró, desde que era muy joven, una marcada propensión a los viajes y a la aventura que lo llevó a lo largo de su vida a visitar diferentes continentes, incluyendo Europa, África, Asia y América. Su carrera como periodista comenzó en 1922 gracias a su estrecha amistad con Arnaldo Mussolini y a su primera colaboración en el *Popolo d'Italia*. Una de las etapas más importantes de su carrera como periodista fue en Argentina cuando, en 1929, fue enviado por el gobierno fascista a Buenos Aires para fundar el periódico *Il Mattino d'Italia*.

Durante sus viajes, Appellius escribió también reportajes y libros donde recogía sus impresiones de los lugares y ciudades que visitó. A pesar de su pasión por la escritura, sin embargo, logró su mayor éxito colaborando en Italia en programas radiofónicos desde el año 1941; aquí su voz entró en las casas de los italianos para narrar la guerra, a través de un lenguaje retórico que utilizaba expresiones violentas en contra de los enemigos de la patria – su invectiva más famosa era “*Dio stramaledica gli inglesi*” – y a veces, inventando algunas noticias sobre las victorias de los fascistas y de los nazis, como la de la famosa batalla del Kattegat que nunca se combatió.

Aunque su reputación como viajero era bien conocida, sus descripciones y relatos a menudo tenían una fuerte influencia eurocéntrica; otras veces, sin embargo, como afirmó otro periodista italiano, Indro Montanelli, Appellius inventaba descripciones de los lugares que visitaba sin salir de su habitación de hotel. Este aspecto en particular, como Gianluca Frenguelli describe brillantemente, era parte de los discursos sobre la otredad, siguiendo la línea abierta por Said y su concepto de “orientalismo”:

²³ Aunque Chile era poco conocido en el contexto italiano, ya había algunas obras que trataban de acercar al lector europeo al contexto andino, como recuerda Emilia Perassi: “tanto *I miei viaggi nella Terra del Fuoco*, de 1923, como el documental *Terre magellaniche* (estrenado el 26 de mayo de 1933 en el Politeama Chiarella en Turín), y sucesivamente *Ande patagoniche*, de 1949, inauguraron una nueva cultura de la mirada sobre el fin del mundo. Dicha cultura se apoyó de manera determinante en unos medios y estrategias comunicativas que representaron una forma diferente de apropiación del otro, medios y estrategias que facilitaron la comprensión de tanta otredad al destinatario europeo o europeizante”. PERASSI, Emilia. Representación de Chile en la literatura italiana: miradas colonizadoras (1924-1930). *Recorte*, v. 12, n. 1, Três Corações, 2015, p. 6.

²⁴ Mario Appellius tenía fama de ser un gran aventurero, y en realidad viajó a muchos países americanos. Para un análisis inicial de su trabajo en algunos de estos países, además de sus escritos, citamos tres estudios publicados recientemente: CAPPELLI, Vittorio. Miguel Marsicovetere y Durán (1912-1989), il futurismo e la presenza culturale italiana in Guatemala. In: FAY, Claudia Musa, CONEDERA, Leonardo de Oliveira y VENDRAME, Maíra Inês (orgs.). *História e narrativas transculturais entre a Europa mediterrânea e a América Latina*. Porto Alegre: Edipucrs, 2017; SAVARINO ROGGERO, Franco. Nacionalismo en la distancia: los italianos emigrados y el fascismo en México (1922-1945). *Pasado y memoria: Revista de Historia Contemporánea*, n. 11, Alicante, 2012; PERASSI, Emilia. Nota a “Le terre che tremano (Guatemala, Salvador, Nicaragua, Honduras, Costa Rica, Panamá)” di Mario Appellius. *Oltreoceano. Terremoto e terremoti*, n. 12, Udine, 2016.

Más allá de la anécdota periodística, no es de extrañar esta actitud de Appellius. Si miramos más allá de la contingencia histórica que influyó en su obra, nos damos cuenta de que la ideología que atraviesa las obras de Appellius es sólo una de las muchas declinaciones, quizás una de las más evidentes, pero ciertamente no la única, del «orientalismo» de saidiana memoria. Como ha demostrado el crítico de origen palestino E. W. Said, Oriente «es uno de los símbolos más recurrentes y arraigados del Diverso» por lo tanto, gran parte del conocimiento que tenemos de este mundo no es fruto de una descripción objetiva sino de una visión eurocéntrica del mundo, condicionada por prejuicios, fantasías, simplificaciones.²⁵

Otro elemento a considerar, antes de entrar en el análisis del trabajo de Appellius, es que el régimen fascista adoptó una estrategia diferente para Sudamérica respecto a la que aplicó en el continente africano. La Campaña de Etiopía ha demostrado claramente el carácter violento de la colonización italiana en África, mientras que en los países americanos el régimen utilizó los canales diplomáticos y, en última instancia, varias herramientas culturales. Este último aspecto es claramente visible con el caso de Argentina, donde la mayoría de los italianos residentes eran antifascistas o, al menos, hostiles a la ideología mussoliniana, hecho que dificultaba la labor de los diplomáticos enviados desde Italia.

Es en este contexto, por lo tanto, que debemos leer la obra de Appellius, considerándola como un discurso cultural italiano modelado sobre los nuevos valores propuestos por el fascismo.

Cile e Patagonia (1930)

La obra *Cile e Patagonia* describe en clave narrativa las etapas del viaje de Mario Appellius en Chile, recorriendo las principales ciudades del país andino, partiendo por el desierto de Atacama hasta llegar a la Patagonia austral. El libro es rico en descripciones del paisaje andino²⁶ desde su llegada a la costa chilena a bordo del barco Virgilio; la estructura del texto está formada por treinta y cinco capítulos en los cuales el autor describe el paisaje americano junto con informaciones sobre las principales ciudades chilenas, anécdotas de viajes, historias de chilenos encontrados en el camino y varios informes sobre la comunidad italiana y sus principales instituciones presentes en el país. En esta ocasión, dada la extensión del texto de Appellius, nos detendremos en aquellas partes, en nuestra opinión, más significativas y que demuestran la presencia de la propaganda fascista en la escritura del periodista toscano.

²⁵ FRENGUELLI, Gianluca. La scrittura coloniale di Mario Appellius (1892-1946). In: FRENGUELLI, Gianluca y MELOSI, Laura (orgs.). *Lingua e cultura dell'Italia coloniale*. Roma: Aracne, 2009, p. 63 (traducción del autor) [Al di là dell'aneddota giornalistica, non c'è da stupirsi di questo atteggiamento di Appellius. Se si guarda al di là della contingenza storica che ne influenzò l'opera, ci si rende conto che l'ideologia che attraversa le opere del nostro è soltanto una delle tante declinazioni, forse una delle più evidenti, ma certamente non l'unica, dell'«orientalismo» di saidiana memoria. Come ha dimostrato il critico di origine palestinese E. W. Said, l'Oriente «è uno dei più ricorrenti e radicati simboli del Diverso», pertanto gran parte delle conoscenze che noi abbiamo di questo mondo non è frutto di una descrizione oggettiva ma di una visione eurocentrica del mondo, condizionata da pregiudizi, fantasie, semplificazioni].

²⁶ El paisaje chileno es descrito por Appellius como un lugar no tocado por la civilización; en esta concepción emerge una dicotomía entre el europeo civilizado y el americano incivil, más genuino, pero, también, negativamente primordial con respecto al progreso europeo de la época.

El texto se abre con una dedicatoria dirigida a Enrico Di Pompeo²⁷, quien, según el autor, fue un amigo muy precioso en las primeras etapas que llevaron a Appellius a viajar por el mundo. En el texto, hay también varias tablas ilustradas que representan algunos vislumbres del paisaje natural y algunas particularidades de las principales ciudades chilenas, entre ellas: algunas imágenes panorámicas de Valparaíso y de Santiago, las heliografías de los lagos de Juca, de Llanquihue, de Sarmiento, de Nordenskiöld, las representaciones de indígenas mapuche y de un cementerio araucano, hasta las imágenes de las torres del Paine tomadas desde diferentes perspectivas y ángulos.

Después de narrar brevemente el viaje a bordo del Virgilio y la primera impresión recibida de la gran cordillera de los Andes, que el escritor define “*la Muraglia Incantata*”, Appellius llega por la noche a Valparaíso, llena de luces “*che si confondono col tremolio delle stelle*”²⁸, describiéndola con estas palabras:

*Il quadro è attraente e mi par già di averlo visto. Non so dove e non so quando. Risveglia vaghi ricordi lontani che accarezzano l'anima e che mi trattengono lungamente fra i bastingaggi a contemplare lo scintillio dei poggi diamantati. Poi vicino a me qualcuno pronunzia un nome: Genova! E immediatamente riconosco la Superba, vista di notte, dal ponte di una nave ancorata nel porto. Vi è, difatti, una notevole rassomiglianza che scompare totalmente di giorno, ma che si riproduce ogni notte, quando i quartieri commerciali del piano illuminano le loro strade scalettate ad anfiteatro e si accendono sulle montagnole di roccia i quartieri popolari, sparpagliati irregolarmente di qua e di là secondo la vicenda delle alture, ora raccolti negli avvallamenti, ora spiegati sui pianori, ora proiettati nell'infinito come lembi di via latte terrestre.*²⁹

En la descripción de Appellius encontramos inmediatamente algunas características de su narrativa; la descripción de Valparaíso, de hecho, no se conduce sobre un plano objetivo, sino que refleja la concepción eurocéntrica del escritor que la compara inmediatamente con una ciudad italiana más familiar para él, Génova. Aunque la analogía se percibe sólo por la noche, Appellius parece describir la ciudad italiana con sus luces vistas desde el puerto y no la ciudad chilena; el discurso nacionalista que surge en las primeras páginas del texto se mueve en paralelo a la falta de conocimiento del ambiente chileno que no se describe por lo que es, sino por los elementos que les recuerdan su patria lejana.

El descubrimiento del “otro”, por lo tanto, tiene lugar sólo en la relación que mantiene con su propia identidad; lo que Appellius está haciendo es dirigirse a los lectores italianos diciéndoles que en la ciudad chilena reconocerán Génova, aunque, excluyendo la presencia del puerto, las dos realidades presentan varios aspectos diferentes. Como observa Emilia Perassi, el puerto chileno por Appellius “no proporciona pues el acceso a otro mundo, sino la

²⁷ Appellius se dirige a su amigo a través de un discurso íntimo que sirve también para acercar el lector a la dimensión privada del escritor toscano. Ver APPELLIUS, Mario. *Cile e Patagonia, op. cit.*, p. 5.

²⁸ Hemos decididos, de aquí en adelante, dejar en lengua original la obra de Appellius en cuanto que se trata de un texto literario. La traducción, en este caso, no permitiría ver todos los matices de la obra integral; además, en nuestro análisis entendemos el texto de Appellius como fuente primaria de investigación. *Idem, ibidem*, p. 27.

²⁹ *Idem*.

permanencia en el propio a tal punto que [...] Valparaíso deja de ser Valparaíso, y resulta la copia de otra ciudad, de otro puerto: «Genova!»³⁰

Incluso en la descripción de Valparaíso hecha durante el día, después de visitarla más en profundidad, permanece en la narrativa de Appellius un prejuicio sobre el desarrollo de la ciudad, que sigue nuevamente el modelo europeo, distinguiendo el espacio central como el más auténtico y la periferia como la parte artificial, sin detenerse a reflexionar en profundidad sobre la importancia de algunos lugares, como, por ejemplo, el puerto, que representa una auténtica característica de la ciudad chilena. A continuación, transcribimos dos episodios que describen esta dicotomía entre el centro y la periferia, empezando por esta última:

*A destra del porto c'è il quartiere degli affari e a sinistra si sgranano quei rioni tipici d'ogni porto che alternano i bars agli uffici marittimi, i ristoranti a buon mercato coi negozi di cordami e di vele, le case di spedizione fragranti di catrame coi miserabili postriboli per gente di mare che odorano di giaciglio sudicio e di birra nera. [...] Di notte, chiuse le banche e i negozi, svuotati gli uffici pubblici e privati, la città diventa quasi deserta. Alle dieci di sera si percorrono strade intente senza incontrare anima viva.*³¹

Cuando, en cambio, el discurso pasa a la descripción del centro de Valparaíso, surge la parte más auténtica de la ciudad:

*Gli stranieri si limitano in genere a visitare la parte bassa di Valparaíso e la moderna Viña del Mar, mentre la vera Valparaíso tipica è quella alta dei cérros, delle quebradas, dei barrancos, della Scuola Navale, del vecchio convento di San Francesco, delle stradine integliate nella roccia dura, delle case di legno dipinte che aspettano il terremoto, delle terrazze fiorite che dominano il largo, delle dimore operaie nelle quali vivono donne e ragazze che scendono al piano sì e no una volta al mese. A vagabondare per certe stradine strette e tortuose [...] si scopre una popolazione pittoresca e minuta che non ha nulla a che fare con gli uomini d'affari del quartiere del porto. [...] La Valparaíso insomma dei romanzi di avventure!*³²

El centro urbano, por lo tanto, sigue el modelo presente en las novelas de aventura ambientadas en la ciudad chilena, reflejando perfectamente las expectativas del autor. Las periferias, por otro lado, están degradadas, activas sólo durante el día y vacías de noche, como si el comercio de Valparaíso no fuera, de hecho, una de las partes más auténticas y vivas de la ciudad, el lugar privilegiado de intercambio entre diferentes culturas; el discurso desarrollado en las páginas de Appellius sobre la distinción entre centro y periferia, por lo tanto, tenía el objetivo de familiarizar al lector italiano con estos esquemas, mental y urbano, típico de la Italia de la época.

Otro capítulo clave en el discurso cultural de Appellius es el número ocho, titulado “*Gli italiani del Cile*”.³³ Uno de los objetivos del fascismo era cambiar la concepción que se tenía en aquella época del emigrante italiano.

³⁰ PERASSI, Emilia, *op. cit.*, p. 9.

³¹ APPELLIUS, Mario. *Cile e Patagonia*, *op. cit.*, p. 31 e 32.

³² *Idem*.

³³ *Idem, ibidem*, p. 65.

Como ya hemos visto, la imagen del inmigrante italiano se transformó con la propaganda convirtiéndose en “el italiano en el extranjero” y, en consecuencia, perdió el valor negativo que lo había acompañado a lo largo de la época liberal. Durante el fascismo no sólo se cambió la terminología utilizada para designar a los inmigrantes, sino que se subrayaba el aporte fundamental de los italianos en los países de acogida, insistiendo en los éxitos que lograron, mejorando las realidades locales en las que se establecían.

En el octavo capítulo del libro, pues, el escritor enfatizaba este aspecto de la migración italiana en Chile; aunque ésta fue cuantitativamente menor con respecto a la de Argentina o Brasil, benefició al país andino en varios niveles. En primer lugar, en lo relativo a las pequeñas empresas, formando, según el autor, las primeras tiendas y las primeras grandes industrias alimenticias. Los italianos, comenzando con pequeñas empresas familiares, como pulperías o almacenes, fueron capaces de transformar el tejido social y comercial de Chile gracias a las *“virtù di risparmio, di lavoro e di costanza che sono proprie dell’italiano all’estero”*.³⁴ En segundo lugar, la capacidad de los emigrantes italianos de integrarse en el tejido social de Chile más que las demás comunidades presentes; una vez más, la integración fue el resultado de la *“straordinaria capacità di adattamento all’ambiente”*³⁵ y de la *“«vis» dinamica che è propria degli Italiani e che fa di loro un elemento prezioso in tutti i paesi”*.³⁶ En tercer lugar, desde el punto de vista artístico, la contribución italiana al desarrollo de Chile fue fundamental gracias a las obras de algunos intelectuales que trabajaron en el país andino, como, por ejemplo, Giuseppe Toesca, Eusebio Chelli, Alessandro Ciccarelli, Giovanni Macchi, Carlo Bestetti, Luigi Sada, entre otros.

Finalmente, llegando al límite de la propaganda política, los italianos en Chile fundaron uno de los grupos fascistas extranjeros más importantes del continente americano, especialmente en cuanto a fidelidad hacia Mussolini. En Chile la colonia italiana, mejor que todas las demás, logró ligar el concepto de *italianità* con el del fascismo:

*Dal punto di vista fascista la colonia del Cile è una delle migliori dell’America. Possiede venti Fasci disseminati in tutta la Repubblica. L’idea fascista va progressivamente unificandosi con quella di Patria, così come deve essere. Le ultime resistenze sono dovute più a misoneismo dei vecchi che a vero antifascismo. La frase lapidaria, dura ma perfetta «chi è contro il Fascismo è contro l’Italia» va penetrando nello spirito degli ottimi connazionali del Cile e va creando nelle coscienze quell’adesione unanime della colonia al Fascismo che è ormai scritta nel destino degli italiani all’estero in forza della loro stessa intelligenza e del loro stesso patriottismo. L’italianità della colonia del Cile è una delle più belle costatazioni del mio lungo viaggio d’America.*³⁷

En lo que concierne a la descripción de la capital chilena, presente en el capítulo nueve del libro³⁸, Appellius a menudo recurre al uso de la comparación, especialmente con otras ciudades americanas como Buenos Aires o Río

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 66.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 67.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 68.

³⁸ Ver *idem, ibidem*, p. 72.

de Janeiro. En su narración el escritor toscano no rescata su juicio personal de italiano de la descripción objetiva de Santiago. Como resultado, afirma que uno de los aportes más importantes en la historia de la capital chilena fue el del arquitecto italiano Gioacchino Toesca, quien construyó el Palacio de la Moneda, *“il più bello dei suoi edifici”*.³⁹ Por otra parte, como ya había ocurrido con la descripción de la ciudad de Valparaíso, en el texto persevera la dicotomía centro/periferia; el centro auténtico de la capital, por lo tanto, *“è costituito da un ristretto quadrilatero di poche strade rettilinee che s’intersecano a scacchiera fra la antica Plaza de Armas e la moderna Alameda”*.⁴⁰

Dentro del capítulo dedicado a la capital, además, Appelius hace referencia a algunas descripciones de las mujeres chilenas. Aunque admite que no son de extraordinaria belleza, el escritor enumera una serie de cualidades que las distinguen de otras mujeres sudamericanas. El hecho sorprendente es que, una vez más, la belleza de las chilenas no es una característica autóctona, sino que deriva de las otras culturas europeas que se asentaron a lo largo de los siglos en el país andino; consecuentemente, las mujeres *“debbono all’abbondante incrocio anglo-sassone una statura superiore alla media, che sono debitrice della Germania di molte chiome bionde, che hanno ereditato dalla madre Spagna la fronte pura e la bocca andalusa”*.⁴¹

Appelius dedica otro capítulo, titulado *“Il prigioniero delle Ande”*⁴² a la descripción del pueblo chileno; una de las primeras características destacadas por el autor, como puede deducirse por el título, es el aislamiento en el que vive este pueblo, cerrado entre el desierto de Atacama y los glaciares de la Tierra del Fuego. El océano también se concibe como una gran montaña insuperable que, al menos hasta la apertura del canal de Panamá, ha ayudado a hacer prisionero al chileno en sus propias fronteras. El desarrollo de su historia también ha seguido líneas diferentes con respecto a las naciones vecinas, siempre a causa de su geografía que, sin embargo, según el autor, hizo que el pueblo chileno fuese *“senza dubbio quello più completamente formato, sia dal punto di vista etnico che da quello dello sviluppo civile”*.⁴³

El juicio general de Appelius es indudablemente positivo, aunque, como él mismo reconoce, el alma del chileno es difícil de comprender plenamente *“se non si sa intendere con sensibilità di poeta il dramma silenzioso e secolare di questa lunga striscia di terra che le Ande e l’Oceano Pacifico tengono prigioniera”*.⁴⁴ Finalmente, además de la descripción a nivel cultural de la gente y de sus supuestas características, el escritor proporciona también algunos datos relacionados con las principales actividades económicas del país, y con la situación social y política⁴⁵ de las que, sin embargo, destaca únicamente noticias muy superficiales y estereotipadas.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 73.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 74.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 79.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 83.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 86.

⁴⁵ En cuanto al aspecto político Appelius se centra en particular en los puntos programáticos de los dos políticos más influyentes de la época, es decir, Arturo Alessandri y el general Ibáñez Del Campo; el trabajo de este último, además, se compara indebidamente con el operado de Mussolini en Italia.

El último aspecto que vale la pena mencionar, antes de trazar nuestras conclusiones, es la descripción de los pueblos indígenas presentes especialmente en el decimoquinto capítulo, titulado “*Tra le rucas degli indios araucani*”⁴⁶. El juicio de Appellius es muy cercano al de otros comentaristas de la época que consideraron a los nativos araucanos como los sobrevivientes de una antigua tradición guerrera que hasta la fecha había perdido por completo su identidad y estaba lista para integrarse en el tejido chileno de la época. El autor describe algunas tradiciones todavía presentes en la escasa población indígena, como, por ejemplo, la arquitectura de sus hogares o los rituales, definidos mágicos, con los que los nativos hacen frente a la mayoría de las enfermedades, confiando en el poder de los chamanes que practican rituales misteriosos y primitivos. Desde este punto de vista, por lo tanto, Appellius confirma una tendencia eurocéntrica común a la época: el guerrero indígena se había convertido en un primitivo que pronto desaparecería del teatro de la historia llevándose sus tradiciones y rituales antiguos:

*Rustici e chiusi, continuano a obbedire ai loro caciques, rimanendo fedeli agli usi e agli indumenti degli avi, continuando a preparare i loro antichi alimenti e a tessersi personalmente sul telaio di famiglia i rozzi ma solidi tessuti di lana; però ogni anno che passa vede assottigliarsi il loro numero. Già le ragazze araucane non resistono ai begli occhi del criollo che le corteggia e ai baffi insolenti del roto che insidia le loro carni color di mattone. Già molti giovani si lasciano sedurre dall’uniforme di soldato della Repubblica e, una volta viste le città e conosciute le donne dei bianchi, non tornano più alla ruca paterna, preferendo restare in mezzo alla gente civile dove, pian piano, formano famiglia e si stemperano nella massa.*⁴⁷

Relaciones culturales entre Italia y Chile

El control de la prensa fue sin duda uno de los medios más eficaces adoptados por el fascismo para mantener el poder, pero Mussolini utilizó diferentes estrategias para *fascistizzare* otras áreas relacionadas con la cultura. Un aspecto importante a tener en cuenta es que el fascismo se enfrentó por primera vez con una cultura de masas que tuvo que ser domesticada para ocultar la violencia a través de la cual fueron eliminadas todas las formas de oposición al régimen. El hecho relevante es que la gran mayoría de los intelectuales de la época se pusieron a favor del Duce: profesores universitarios, artistas, estudiantes, arquitectos, urbanistas, escritores, debido a que el Estado fascista ofreció ocupaciones prácticas y reales a esta categoría de profesionales.

El ejemplo más emblemático, en relación con la inmigración italiana en Chile, fue el texto de Mario Appellius, *Cile e Patagonia*, publicado en el año 1930. La impresión final que se obtiene al leer el texto de Appellius es que, junto con algunas descripciones sugestivas del paisaje chileno, hay estereotipos y prejuicios que provienen de su perspectiva europea. Desde este punto de vista, la obra del escritor toscano se integraba perfectamente con los nuevos valo-

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 133.

⁴⁷ *Idem*.

res e ideales del régimen y con la necesidad de auto-representación que, como hemos visto, emerge constantemente en las páginas de *Cile e Patagonia*.

Este proceso de auto-representación, utilizando las palabras de Andrea Masseroni, “necesita construcciones mitopoéticas que pretendan fundar los aspectos del fascismo: narraciones que tienen el objetivo de hacer estables y definitivos los pilares del fascismo”.⁴⁸ El objetivo de Appellius, para concluir, era aumentar el interés y la pasión por los países de ultramar, fomentando así el consenso hacia la empresa colonial; su trabajo, por lo tanto, fue funcional a la causa fascista y se produjo paralelamente a la acción de los diplomáticos italianos nombrados directamente por Mussolini.

Artigo recebido em 14 de julho de 2020. Aprovado em 12 de outubro de 2020.

⁴⁸ MASSERONI, Andrea. Analisi dell'attività mitopoietica negli anni dell'Italia fascista. Il caso di Mario Appellius. *Avanguardia: Rivista di Letteratura Contemporanea*, XIX, n. 56, Roma, 2014, p. 8 (traducción del autor) [ha bisogno di costruzioni mitopoietiche che intendano fondare gli aspetti del fascismo: narrazioni che hanno lo scopo di rendere stabili e definitivi i pilastri del fascismo].

1932, heróis de farda e farsa:

capital, trabalho e memória, em posições



Capa do livro *Marco zero I: a revolução melancólica*, de Oswald de Andrade, 1978, fotografia (detalhe).

Marcio Luiz Carreri

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do curso de História da Universidade Estadual do Norte do Paraná (Uenp-Jacarezinho). Autor, entre outros livros, de *O socialismo de Oswald de Andrade: cultura, política e tensões na modernidade de São Paulo na década de 1930*. Curitiba: CRV, 2017. carreri@uenp.edu.br

1932, heróis de farda e farsa: capital, trabalho e memória, em posições*

1932, heroes of uniform and farse capital, labor and memory, in positions

Marcio Luiz Carreri

RESUMO

Este texto é uma reflexão sobre o conjunto de eventos da “Revolução Constitucionalista” de 1932. O movimento bélico traduziu-se, antes e durante a sua ocorrência, em disputas sociopolíticas pela representação da memória. O vencedor nas trincheiras investiu em apregoar aos paulistas o caráter separatista, conservador e oligárquico da “revolução”. Na sua contraparte, uma historiografia de memória paulista, amparada em monumentos oficiais, somou esforços, após a derrota, na produção de uma outra narrativa e entronizou na memória social a celebração cívica ao 24 de julho, como um marco de resistência a um poder central autoritário e inconstitucional. Capital e trabalho participaram, cada um a seu modo, com suas representações, partidos políticos, como o PRP, PD e PCB, além de artistas, imprensa, sociólogo e literatos, entre eles Mário e Oswald de Andrade, com suas interpretações coletivas e singulares sobre as tensões e contradições naquele tempo.

PALAVRAS-CHAVE: revolução constitucionalista; capital e trabalho; memória.

ABSTRACT

This text is a reflection on the set of events of the “Constitutionalist Revolution” of 1932. The war movement was translated, before and during its occurrence, into sociopolitical disputes for the representation of memory. The winner in the trenches invested in proclaiming to the paulistas the separatist, conservative and oligarchic character. In its counterpart, a historiography of São Paulo memory, supported by official monuments, joined efforts, after the defeat in the dispute, in the production of another narrative, and the civic celebration on the 24th of July was enthroned in social memory as a landmark of resistance to an authoritarian and unconstitutional central power. Capital and labor participated, each in their own way, with their representations, political parties, such as the PRP, PD and PCB, as well as artists, press, sociologist and literary, among them Mário and Oswald de Andrade, with their collective and singular interpretations about the tensions and contradictions at that time.

KEYWORDS: *constitutionalist revolution; capital and labor; memory.*



A década de 1930 marca a emergência do moderno, com projetos diversos postos em disputa e identidades forjadas, continuamente em formação e redefinindo-se em um ritmo de lutas acelerado, em um valor fundamental da modernidade¹, com seus atores e diversidade de rostos sob a máscara do

* Este artigo é resultado de estudos do estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP), sob supervisão do Prof. Dr. Francisco Alambert Jr.

¹ Cf. SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Vozes, 2001.

moderno.² Trata-se de um período também marcado pela radicalização política³ e um tempo de catástrofes, convulsões e crises. Aos olhos dos socialistas, no entendimento de Loureiro⁴, o capitalismo beirava o colapso.

O movimento de 1932, conhecido como “Revolução Constitucionalista” é um episódio constantemente revisitado na recente história política de São Paulo, como resultado dos frementes anos 20⁵ e da “revolução” de 1930, que nasceu e não se desvencilhou do signo da contradição em si. Essas contradições são evidenciadas primeiramente em relação ao título que o anuncia, “revolução”; segundo, pela própria tentativa de construção de sua referência identitária antes, durante e depois da “guerra”, elemento utilizado como motivação para os apoiadores e combatentes, além de para os populares em disputas pela memória, constituindo-se em memória histórica, largamente utilizada pelos grupos sociais nas décadas seguintes.

Empregado sempre de maneira enfática, muito em função da retórica política e menos em função de seus resultados práticos, o termo “revolução” é variável e, segundo Koselleck⁶, a imprecisão conceitual é tão grande que poderia vir a ser um clichê. Para Paulo Prado, revolução é a força que surge destruidora das velhas civilizações e das quimeras do passado.⁷ Em *A longa revolução*⁸, livro de 1961, Raymond Williams aborda a construção do conceito, retomando a revolução democrática do século XVIII, a econômica no XIX e a cultural no século XX.

“Qual revolução?”⁹ No caso do movimento de 32, a ideia de revolução foi levantada e defendida por diversos atores sociais e políticos. A pergunta que fez Edgar de Decca para o contexto de 1930 não está distante do de 1932. Mário de Andrade, sobre o último, inquiriu a respeito do seu resultado: “Todos cantando vitória, isso é glória?”¹⁰ O termo, comum naquele contexto, foi empregado como contraponto a 1930 e como contribuição às lutas dos que vieram depois, e apresenta, em si, contradições e paradoxos.

O movimento, transformado em guerra, e sua memória, operada em diversas narrativas, tomaram de empréstimo do domínio da política o conceito de revolução. Momento privilegiado de conflitos entre as classes que, no caso, contraditoriamente, aponta para um sentido contrário ao que o termo sugere, quando se pretende algo que esteja dentro da ordem, como a luta por uma constituição. Após 1917, o termo recebeu apropriações de toda ordem; não pelo acaso, deu o nome ao movimento, em uma luta pela restituição da

² Cf. FURET, François. *A oficina da história*. Portugal: Gradiva, 1990.

³ Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O diabo nas bibliotecas comunistas: repressão e censura no Brasil dos anos 1930. In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas e MOLLIER, Jean-Yves. *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política: Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*. São Paulo: Annablume, 2006.

⁴ Cf. LOUREIRO, Isabel Maria Frederico Rodrigues. Teoria e prática revolucionária em Rosa Luxemburgo. *Encontros com a Filosofia*. Niterói, ano 8, n. 11, 2020.

⁵ Cf. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁶ Ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2006.

⁷ Cf. PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁸ Ver WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

⁹ DECCA, Edgar S. de. *O silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 87.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Lira paulistana seguida de O carro da miséria*. São Paulo: Livraria Martins, s./d., p. 19.

normalidade na perspectiva do tempo progressivo, carregado de positividade. Mário de Andrade, no conto “Primeiro de maio”, estabeleceu as diferentes apropriações da noção: “cabeça inchada, porque não vê que ele havia de se matar por causa de um besta de revolução diz-que democrática, vão ‘eles’ [...]. Se fosse o primeiro de maio, pelo menos”.¹¹

Em “O que é revolução”¹², Florestan Fernandes informou que o uso das palavras traduz relações de dominação. O contrassenso é evidente, do mesmo modo que a pretensão de se configurar como um pensamento hegemônico nas disputas com outras forças do passado e o que se apresentam para condução do Estado e do país. O movimento defendia, com o aporte do discurso, um caráter homogêneo para a sociedade paulista, conseguindo, assim, uma unicidade de suas oligarquias¹³ e reivindicou, desde o seu princípio, um caráter hegemônico de união e coesão social, para além das classes e seus conflitos de interesses. Essa identidade, como demonstrou Sawaia, “esconde negociações de sentido, choques de interesse, processos de diferenciação e hierarquização das diferenças”.¹⁴

O Partido Democrático e o Partido Comunista: participação e crítica

*Permitem a uma pessoa coisas surpreendentes, desde que tenha dinheiro. Sócrates, pobre, é apenas uma fazedor de frases, estúpido e pernicioso, sendo tolerado unicamente no teatro, porque apraz ainda ao burguês ver a virtude em cena. Este burguês é uma pessoa estranha, proclama francamente que o dinheiro constitui a suprema virtude e a obrigação humana e ao mesmo tempo, gosta terrivelmente de aparentar a mais elevada nobreza de caráter.*¹⁵

*Ia devagar porque estava matutando. Era a esperança dum turumbamba macota, em que ele desse uns socos formidáveis nas fuças dos polícias. Não teria raiva especial dos polícias, era apenas a ressonância vaga daquele dia. Com seus vinte anos fáceis, o 35 sabia, mais da leitura dos jornais que de experiência, que o proletariado era uma classe oprimida. E os jornais tinham anunciado que se esperavam grandes “motins” do Primeiro de Maio, em Paris, em Cuba, no Chile, em Madri [...].*¹⁶

O Partido Democrático (PD) foi, por excelência, o partido dos movimentos liberais da modernidade de São Paulo, nos acontecimentos de 1930 a 1932. Isso se configura especialmente em relação ao último, pois sua atuação se deu em consequência da primeira. Acima de tudo, mas não exclusivamente paulista, a agremiação era composta por profissionais liberais, como bacharéis formados na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (em São Paulo), pequenos e médios empresários, prefeitos de pequenas cidades do estado, médicos e escritores. Para os comunistas, era um típico partido pequeno-burguês. Todavia, incorporou grandes empresários da crescente metrópole, incluindo fazendeiros, e, apesar da crítica e dissidência do Partido Republica-

¹¹ *Idem*, Primeiro de maio. In: *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

¹² Ver FERNANDES, Florestan. *O que é revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

¹³ BORGES, Vavy Pacheco. *Tenentismo e revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

¹⁴ SAWAIA, Bader, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O crocodilo e notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 126 e 127.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. Primeiro de maio, *op. cit.*, p. 35.

no Paulista (PRP), seus quadros receberam muito bem os senhores da lavoura. O partido, portanto, em um lance, uniu os interesses da burguesia paulista, dos proprietários da cidade e do campo. O seu manifesto-programa apontava as diretrizes do partido, das quais se destacam: “1º defender os princípios liberais consagrados na Constituição [...]; 3º vindicar para a lavoura, para o comércio e para a indústria a influência a que têm direito, por sua importância na direção dos negócios”.¹⁷

Advindo do racha do PRP, partido vinculado à política das negociatas do café com leite, contou com figuras proeminentes do empresariado e da burguesia paulistana em ascensão, como os Camargo, Prado e Vergueiro, além de intelectuais do porte de Mário de Andrade e seu capital cultural construído com a Semana da Arte Moderna de 1922. Entre os seus líderes estavam Francisco Morato, Paulo Duarte e Marrey Junior. Sobre a burguesia brasileira, sua composição e interesses, “mais que uma compensação e que uma consciência falsa, eram um adorno, um objeto de ostentação, um símbolo de modernidade e de civilização”¹⁸, como pensou Florestan Fernandes. Maria Lígia Prado contrapôs o discurso ao verdadeiro interesse do partido: “Em suma, o discurso liberal do Partido Democrático invoca o ‘povo’ como legitimador de sua ação; no entanto, sua prática política estava sempre distanciada do ‘povo’, que entrava na cena política não como sujeito, mas como objeto manipulado pelos interesses dos demais grupos”.¹⁹

Liberais, eram favoráveis à Constituição e limitação dos poderes de Getúlio Vargas e do governo. O partido nasceu em 1926 e tinha muito a ver com as críticas ao PRP, a ascensão da burguesia citadina e sua organização como classe, tendo em vista que a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), sucessora do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo (Ciesp), surgira em 1931, com a decisiva participação do industrial Roberto Sionsen, tanto na organização da entidade antecessora como na organização da indústria para o esforço de guerra. O PD apoiou Vargas nas eleições de 1929 e tramou a “Revolução de 1930”, rompendo com Vargas quando da nomeação do interventor do estado de São Paulo, o tenente João Alberto.

O partido foi incorporado ao recém-criado Partido Constitucionalista, em 1934. Sua abreviada história de oito anos ajuda a explicar o contexto da política paulista e brasileira da época e o seu pragmatismo, em um investimento de aliar poder econômico e político, nas palavras de Mário de Andrade, em *Pauliceia desvairada*, “monções da ambição”²⁰ dos bandeirantes. Em suma, o Partido Democrático teve o mérito de vir a ser o novo estilo de consórcio das oligarquias agrárias com o capitalismo urbano. Distante da dicotomia pensada pelo Partido Comunista, a transição era marca daquele tempo. Perrepista, pepista e pouco comunista, São Paulo (e seus líderes) era conservadora e moderna; ao mesmo tempo, ainda que todos reivindicassem a modernidade, que foi

¹⁷ NOGUEIRA FILHO, Paulo. *Ideais e lutas de um burguês progressista*: subsídio para a história do Partido Democrático e da Revolução de 1930. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 156.

¹⁸ FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*: ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 242.

¹⁹ PRADO, Maria Lígia Coelho. O Partido Democrático de São Paulo: adesões e aliciamento de eleitores (1926/1934). *Revista de História*, n. 117, São Paulo, 1984.

²⁰ ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 87.

um dos motivos para a saída de cena do PRP, a cidade se apresentava meio futurista e passadista, como em “A procissão”, escrita por Oswald:

*Os chofers ficam zangados
Porque precisam estacar diante da pequena procissão,
Mas tiram o boné e rezam
Procissão tão pequenina tão bonitinha
Perdida num bolso da cidade
Bandeirolas [...].²¹*

O Partido Comunista do Brasil (PCB), por sua vez, tinha apenas uma década de história quando eclodiu o “levante paulista”. O partido esbarrou em sérios problemas na sua curta e, ainda assim, “acidentada trajetória”.²² Além dos conflitos internos, nos campos ideológico e de relação interpessoal, comuns em qualquer organização política, viveu a maior parte de sua existência na ilegalidade, trabalhando na clandestinidade, convivendo com violência, repressão política ferrenha oposição das classes dominantes.²³

Jamais fora fácil ser comunista. Não bastasse o trabalho político, o ativista lidava com um sentimento construído e com os efeitos do fenômeno histórico do anticomunismo, em um duplo movimento. O militante enfrentava, do ponto de vista interno, seus fantasmas da convivência com os camaradas e com o sentimento de mudar o mundo, e, externamente, as fantasmagorias engendradas por instituições e governos contra a “ameaça vermelha”.

Em abril de 1929, o braço sindical do PCB criou a Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT), sendo eleito Minervino de Oliveira, operário marmorista, para a secretaria-geral. Minervino havia sido eleito intendente (espécie de vereador) da então capital federal, Rio de Janeiro, pelo Bloco Operário e Camponês (BOC), organização sociopolítica criada em 1928. Ele também foi candidato à presidência da República, em 1929, pelo bloco, e o Brasil conheceu, ainda no processo de sua modernização urbana e econômica, uma grande novidade no campo político-eleitoral, um candidato preto, operário e comunista.

O partido vinha seguindo uma tendência de proletarização, confirmada em posteriores eventos. O VI Congresso da Internacional Comunista, no verão de Moscou, radicalizou a organização. A política da “frente única” com alianças com a pequena burguesia, inclusive com Prestes²⁴, foi abortada e em

²¹ ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VII: Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 121 e 122.

²² Ver MOREIRA, Raimundo. Nonato Pereira, Antônio Maciel Bomfim ou o “célebre Miranda”: entre a história e a memória. In: SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias de (org.). *Capítulos de história dos comunistas no Brasil*. Salvador: Edufba, 2016, p. 78.

²³ O empresário do setor de comunicações Assis Chateaubriand chegou a mostrar-se “desconfiado” da radicalidade e pretensão comunismo dos tenentes: “Quando João Alberto anunciou que iria permitir a legalização do Partido Comunista em São Paulo, o mesmo Chateaubriand que no governo Washington Luís defendera o direito de expressão dos comunistas passou a acusar o interventor de ‘transformar São Paulo num laboratório de atividades políticas e sociais soviéticas’”. In: MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 223.

²⁴ A filiação de Prestes, para as urgências do Partido, demorou. Missões anteriores não convenceram o líder, que se definiu somente em 1931, mesmo ano em que se mudou para a Rússia, deixando o exílio e o trabalho em Montevideú. O partido viveu um período tenso, com a destituição de Astrojildo Pereira, então secretário-geral (com exigência inclusive de pesara autocrítica), o afastamento de Otávio Brandão e a

seu lugar venceu a proposta de radicalização e enfrentamento aberto contra o capitalismo mundial.²⁵

No final de 1928 e início de 1929, em Niterói, por outro lado, ocorreu o III Congresso do PCB. Ambos os encontros ofereceram as linhas mestras de atuação dos partidos comunistas. No caso do Brasil, essa determinação será relevante para a definição do PCB sobre o acontecimento da “revolução” de 1932; uma delas muito significativa, de acordo com as orientações do referido congresso, sobre as instâncias de deliberação do Partido deverem ser ocupadas por operários. Esse período ficou conhecido como obreirista, com a presença majoritária dos líderes sindicais. Outra questão era a própria agenda dos trabalhadores, com as greves em 1932 sendo convertidas em prioridade política do partido.

Quanto às greves, notadamente as protagonizadas pelos sapateiros e ferroviários da São Paulo Railway, o movimento se ampliou para outras categorias de trabalhadores industriais e bancários; os principais centros de atividade da indústria paulista foram afetados. Atividades clandestinas e frequentes agitações dos comunistas ligados aos sindicatos e aos anarcossindicalistas chamaram a atenção da polícia política varguista, que produziu relatórios detalhados sobre as estruturas e o funcionamento dos movimentos.²⁶

Não por acaso, o governo Getúlio Vargas, que havia criado o Ministério do Trabalho em novembro de 1930, publicou dois decretos tratando da regulamentação da jornada de trabalho de 8 horas, reivindicação ainda da histórica greve de 1917: para os do comércio, o decreto 21.186 e, para os trabalhadores da indústria, o decreto 21.364, o primeiro, em março, e o segundo, em maio de 1932. Além disso, instituiu a Junta de Conciliação como tentativa de resolução de conflitos trabalhistas e, principalmente, deu o pontapé ao processo que culminou com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), em 1943, e a implantação oficial da estrutura e organização sindical, no Estado Novo.

O comunismo brasileiro não participou do 1932, como em 1930, até mesmo pela “debilidade de sua direção e ação política, inclusive de assimilação da teoria marxista-leninista”²⁷, conforme foi apontado em Carta do

expulsão de importantes quadros como Leôncio Basbaum e Heitor Ferreira Lima, condutores da política de alianças.

²⁵ Após a morte de Lenin (1923), o direcionamento da política soviética no âmbito internacional, sob o comando de Stalin, refreou os movimentos revolucionários. Muito criticada por Trotski e seus seguidores, principalmente Mário Pedrosa, por ser uma análise mecânica do processo, em especial no seu segundo período, e por permitir, na prática, uma política de colaboração, não de luta de classes. Em 1928, Molotov, que substituiu Bukhárin na liderança do *Komintern*, formulou a teoria do terceiro período, de enfrentamento direto ao capitalismo e ao imperialismo. No entanto, essa guinada, no primeiro momento, pôs a América Latina e o Brasil no mapa do comunismo internacional, por anunciar um programa para os países que estivessem em “situação semicolonial” e, no segundo momento, influenciar a política mundial de enfrentamento ao fascismo, que, aqui, tomou a forma do integralismo, movimento criado por Plínio Salgado, em 1932.

²⁶ “Do trabalho sindical resultaram consequências imediatas, entre elas a criação de um permanente estado de agitação em vários sindicatos, notadamente bancários, comerciários, contadores, ferroviários, agitação essa capeada pelas reivindicações econômicas de classe. Os movimentos grevistas da época tiveram notória publicidade [...], entre eles o de têxteis e ferroviários da SPR, dirigida por comunistas, e padeiros, que embora orientada por anarquistas, foi largamente explorada pelo partido comunista como movimento de massas”. A propaganda comunista no Estado de São Paulo. 10 jul. 1935. Prontuário Deops/SP n. 2431, do PCB, v. 9. In: FLORINDO, Marcos. T. A grande repressão de 1932 em São Paulo. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 4, n. 8, Rio Grande, dez. 2012, p. 295.

²⁷ Carta do Secretariado da Internacional Comunista para a América do Sul ao Comitê Central do Partido Comunista do Brasil, 1933 (manuscrito).



Komintern ao Comitê Central do PCB, em 1933. Tratou o evento como jogo de cena no palco das elites, ou até como uma oportunidade para a ação, após o enfraquecimento destas.²⁸ Todavia, criticava a velha estrutura social com base no latifúndio: “O empreendimento colonizador capitalista ia nos grandes grileiros e nos empreendedores da morte do sertão”²⁹, pensou o autor de *Marco zero*, Oswald de Andrade. Estavam ressabiados com 1930; afinal, “os senhores que fizeram o movimento de 30 nem sequer tocaram no latifúndio”³⁰, além de uma “revolução pelo alto”, sem participação popular, outro jogo das elites. O PCB fez a crítica ao movimento e, após o conflito, investiu em uma tentativa de reestruturação teórica e prática no sentido de tornar-se de fato uma efetiva organização no enfrentamento do fascismo, tendo em vista as novas lutas que se aproximavam com a fundação da Associação Integralista Brasileira (AIB).

A luta de classes, no caso específico da “revolução de 32”, estaria reduzida, de acordo com Capelato³¹ à crise das oligarquias e à ação do movimento tenentista. A dimensão histórica ficou ocultada das análises *a posteriori*, não somente pelo fato da não participação dos comunistas, mas pela ação deliberada dos agentes sociais presentes no conflito, desde a apropriação contraditória do conceito de revolução, por parte dos paulistas, e de rebeldes, pelo governo central.

Construções literárias e análise sociológica

Com base nos literatos que escreveram sobre a cena da contenda de 1932, entende-se que a violência não apenas foi empregada com legitimidade³², todavia ela se deu no processo de construção do silêncio. As camadas populares, ainda que parte delas tenha participado do conflito diretamente de forma voluntária, se viu envolvida nas frutíferas tentativas de forjar uma identidade de paulista a partir do Estado. Isso pode também ser dimensionada nos processos de construção de legitimidade e pretensa homogeneidade, mas também de exclusão e obliteração que afasta os que se opõem ou ficam indiferentes.

Contudo, ninguém ficou indiferente naqueles três meses de confrontos. Os escritores e artistas modernistas, dez anos depois da Semana de Arte Moderna, possuidores de um capital cultural considerável, tomaram o partido da guerra paulista. A campanha “Ouro para o bem de São Paulo”³³ contou

²⁸ Lênin, em que pesem as críticas e consequências do Tratado de Brest-Litovisk, chamado por ele como “A Paz de Tilsit”, que ratificou a retirada da Rússia da Primeira Guerra Mundial, avaliava desse modo a relação entre a guerra europeia e o movimento revolucionário mundial: “a guerra cria na Europa uma situação revolucionária, e todas as circunstâncias econômicas e sociopolíticas do período imperialista levam a uma revolução do proletariado”. In: KRAUSZ, Tomáz. *Reconstruindo Lênin: uma biografia intelectual*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 217.

²⁹ ANDRADE, Oswald de. *Marco zero I: a revolução melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 15.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

³¹ CAPELATO, Maria Helena. *O Movimento de 1932: a causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

³² O obelisco Mausoléu conta 700 paulistas mortos na guerra civil, não considerando muitos populares que não constam em listas e centenas de combatentes das tropas legalistas que tombaram, além de outras centenas de feridos em diversas frentes, *fronts* de batalhões, municípios e estados.

³³ Campanhas fazem escola. Em 1964, após o golpe, no governo de Castelo Branco, o grupo de mídia comandado por Assis Chateaubriand lançou, em São Paulo, a campanha “Ouro para o bem do Brasil”, para “ajudar” o governo a superar a crise econômica.

com o apoio da Igreja Católica (a Caixa Econômica de Cristo, segundo Oswald), de rádios e jornais do estado, incentivando a classe média e os populares a doarem ouro para a causa de São Paulo, inclusive alianças pessoais, com o assentimento dos padres e bispos. Diversos modernistas engajaram-se nas mobilizações, como Alcântara Machado, Anita Malfatti, Paulo Duarte e escritores como Monteiro Lobato e Couto de Barros. Mário de Andrade, filiado ao PD, e Menotti Del Picchia, do PRP, tiveram participação mais ativa.

Mário de Andrade relata sua contribuição para a citada campanha: “Ouro dei tudo. Bronzes, metais, só não demos o indispensável da casa e os meus três Brecherets”.³⁴ O entusiasmado Menotti Del Picchia, por sua vez, conclamou: “Paulistas, vós que tendes corações de ouro, dai ouro a São Paulo. Dai ouro à terra que vos deu a vida. Paulistas! Devolvei um pouco do tudo que São Paulo vos deu!”.³⁵ Já Guimarães Rosa participou, recém-formado, como médico voluntário na Força Pública da Revolução, transferindo-se para Barbacena, na condição de oficial-médico do 9º Batalhão de Infantaria.³⁶

O uso de mecanismos de persuasão via propaganda foi intenso, visto que a grande imprensa paulista foi utilizada largamente, como os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã*, *A Gazeta* e *Diário Nacional*, além de rádios da capital e do interior, que colaboraram para que os populares se aproximassem do movimento. Estavam alimentados por um sentimento difuso de excepcionalidade paulista dos bandeirantes modernos³⁷, que se uniam “por São Paulo”, escondendo diferenças, crises, conflitos e classes sociais. Na distribuição das tarefas, aos intelectuais coube a colaboração em campanhas e postos de alistamento, na criação, edição e distribuição de panfletos com a propaganda da Liga de Defesa Paulista.³⁸ Assim, pois, segundo Oswald, “São Paulo não ficará sob a bota dos interventores”.³⁹

Nem todos os modernistas paulistas fizeram coro com o movimento de guerra. Afonso Schimidt, colaborador de jornais operários como *A Lanterna*, *A Plebe* e *A Vanguarda*, participante do Grupo Zumbi – experiência efêmera de sociabilidade literária anarquista –, entendia de outro modo a empresa da guerra e seus personagens. Em “A locomotiva – a outra face da revolução de 1932”, o autor assim se referiu ao povo simples em relação à guerra paulista: “Havia receios, principalmente do povinho nas ruas, trabalhado por agentes subversivos. Imagine se a escumalha, sem rei nem roque, leva a sério essa

³⁴ Apud SANTOS, Marco Cabral dos. e MOTA, André. São Paulo 1932: memória, mito e identidade. São Paulo: Alameda, 2010, p. 36.

³⁵ Apud *idem*, *ibidem*, p. 41.

³⁶ Cf. ROCHA, Luiz. Otávio Savassi. *Guimarães Rosa e a Medicina*. Belo Horizonte: Scripta, 2002.

³⁷ Euclides da Cunha, que escrevia para o Estadão, assim se referiu aos mamelucos audazes: “o paulista – e a significação histórica desse nome abrange os filhos do Rio de Janeiro, Minas, São Paulo e regiões do sul – erigiu-se como um tipo autônomo, aventureiro, rebelde, libérrimo, com a feição perfeita de um dominador de terra, emancipando-se, insurreto, da tutela longínqua, e afastando-se do mar e dos galeões da metrópole, investindo com os sertões desconhecidos, delineando a epopeia inédita das “Bandeiras”. In: CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Abril Cultural, 1989, p. 71.

³⁸ A Liga de Defesa Paulista, sob a orientação do Comando Supremo do Exército Constitucionalista, criou o *Jornal das Trincheiras*, que publicou, a partir de 1932, treze números, como “órgão oficial” da “Revolução”. Distribuído no *front*, teve Guilherme de Almeida, atuante modernista, como redator-chefe. A redação localizava-se na Rua Barão de Itapetininga, região central da cidade, e contava com a colaboração de intelectuais próximos ou vinculados à Frente Única. Com o objetivo de informar e incentivar aos combatentes, utilizava-se de tons ufanistas e triunfantes, dispondo da contribuição de diversos intelectuais.

³⁹ ANDRADE, Oswald de. *Marco zero*, *op. cit.*, p. 62.

pantomina de revolução? Que faremos nós que temos alguma coisa a perder ou a ganhar, para arrancar os fuzis e as metralhadoras de suas garras? Já pensou no perigo de uma patuleia?”⁴⁰ Por outro lado, o jornalista Octávio Frias de Oliveira, explicou as motivações de sua participação voluntária, comuns a muitos jovens de elite da época: “Foi uma histeria coletiva em São Paulo, todo mundo se alistou. Eu não acreditava naquela revolução, achava que nós íamos perder, mas a pressão era tão grande que eu resolvi me alistar também, para desespero de meu pai, que não queria que eu fosse de jeito nenhum”.⁴¹

O voluntarismo do alistamento foi narrado dessa forma por Oswald de Andrade, em *Marco zero*: “Aonde é a Casa do Sordado? Eu me alistei por caso da bóia”.⁴² Em outra passagem, em resposta à pergunta retórica da propaganda “Onde estão os voluntários paulistas”, Oswald descreveu a situação dos bravos guerreiros de São Paulo: “Epaminondas apontou com um gesto. Ele aproximou-se e deu de cara com duas dúzias de homens murchos e amuados que vestiam os mais desconexos resíduos da indumentária paisana. Desmoralizava-os uma atitude de displicência, cinismo e miséria. Estavam jogados na barranqueira. Uns de bruços no chão de capim, outros deitados de cara para o céu, outros, os mais numerosos, sentados, o queixo nas mãos, as pernas dobradas. Ninguém se mexeu”.⁴³

Mário de Andrade, por sua vez, aborda a realidade brasileira de forma crítica, e em vários pontos suas perspectivas sobre a guerra de 1932 são conflitantes com as posições tomadas uma década antes, no calor dos acontecimentos, como em sua carta a Carlos Drummond de Andrade, em 6 de outubro de 1932: “Mas agora tenho um orgulho contundente de São Paulo [...] Agora eu sou paulista. Não sinto o Brasil mais, e ainda não readquiri a minha internacionalidade. Retrogradei vinte anos na minha vida. Voltei ao menino estudante que inda tinha senso político de pátria. E a minha pátria é São Paulo. E isso não me desagrada!”⁴⁴

A carta escrita em 1932 representa uma visão extremamente paulista e positiva do levante “constitucionalista”, contudo a narrativa do poema “O carro da miséria”, como também observado nos contos “Café” e “Primeiro de Maio”, mostra um Mário de Andrade muito mais crítico e consciente das forças que operavam por trás do maquinário ideológico de 32: “Fui trapaceado / Tanto heroísmo tanto estralo / Que arrisquei tudo em São Paulo / Mas quem deu foi a treição”.⁴⁵ Outro trecho da poesia que indica essa inflexão do autor é o seguinte:

*Não foram esses heróis revolucionários
Que ficaram heróis revolucionários
Martirizados pelo encalhe do café
Não foram esses heróis vestidos de farda e farsa
Capazes de vencer na luta pizzico-física*

⁴⁰ *Apud* CAPELATO, Maria Helena, *op. cit.*, p. 58.

⁴¹ *Apud* SANTOS, Marco. C. e MOTA, André, *op. cit.*

⁴² ANDRADE, Oswald de. *Marco zero*, *op. cit.* p. 160.

⁴³ *Idem*, *ibidem*, p. 165 e 166.

⁴⁴ ANDRADE, Mário de Andrade *apud* SANTOS, Marco Cabral dos. e MOTA, André, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵ *Idem apud* SANTOS, Matilde Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 218.

*Crentes ainda de corage e covardage
Que fizeram vosso dia
Não nasceu o salvador*⁴⁶

Dentre os importantes intérpretes do movimento de 32, dando a ele um aspecto literário, político e histórico, encontra-se Oswald de Andrade. O escritor paulistano, envolvido naquele contexto, idealizou no começo da década de 1940 um grande projeto para entender a guerra e a história do Brasil do começo do século XX, sob o ponto de vista dos trabalhadores. Denominado “Marco zero”, chamado por ele de “comício de ideias”, Oswald pensou sua execução em 5 volumes: “A revolução melancólica”, “Chão”, “O beco do escarro”, “Os caminhos de Hollywood” e “A presença do mar”. Publicou somente dois volumes, o primeiro, sobre a guerra de 32.

Enquanto o conflito acontecia, Oswald, percorria os bairros populares da capital do estado, colhendo impressões e memórias das pessoas simples, mas mantinha seus contatos com a elite, do tempo da Semana de Arte Moderna, e outras sociabilidades, inclusive com latifundiários. A questão da terra, objeto de disputas entre posseiros e grileiros assassinos, associados aos coronéis, é o tema do primeiro capítulo, além da difícil vida dos pequenos produtores que perdem suas propriedades.

Problemas familiares das pessoas simples, como a fome e o tétano; conflitos conjugais, preconceitos raciais, a ocupação dos bairros populares por migrantes pobres e ricos, tudo é afetado pela “revolução”, e os cenários que ele desenha dos campos de batalhas não são nada animadores. Oswald, já filiado ao Partido Comunista, defende a tese, depois consagrada, do levante como consequência da derrocada do café, por representar uma revolta da elite de São Paulo, em uma tentativa de recuperar o poder perdido com a “Revolução de 1930”. Um dos personagens de seu livro, diagnosticou o movimento de 1932: “dizem que mudando de governo acaba a miséria. Acaba para eles, mas é o povo que vai dar duro e morrer nas trincheiras”⁴⁷, e, em seguida, fornece a terapêutica: “O povo continua cada vez mais miserável se não lutar a favor do Partido Comunista. É preciso separar a revolução de ricos arruinados que procuram os seus próprios interesses, mas o trabalhador tem um dia que se libertar da exploração dos capitalistas”. Pouco citada e quase esquecida, a crítica oswaldiana sobre o acontecimento de 1932 não recebeu a devida atenção da historiografia e crítica.⁴⁸

Sob outro ângulo, Florestan Fernandes, em artigo escrito em 1949 para o Arquivo Municipal de São Paulo, intitulado “A Revolução Constitucionalista e o estudo sociológico da guerra”, analisa um diário do ex-combatente Paulo Duarte, publicado dois anos antes com o título “Palmares pelo avesso”. No entender do sociólogo, este configura uma descrição “viva e dramática” da

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 89.

⁴⁷ ANDRADE, Oswald de. *Marco zero*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁸ Roberto Schwarz propõe e realiza uma leitura materialista e dialética da produção de Oswald de Andrade, que, para ele, foi além da festejada fórmula de inovação de linguagem da poesia modernista. Ver SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. O romance *Marco zero*, como conteúdo histórico e crítica social, foi apresentado como inaugurador, no campo historiográfico, de uma nova chave de compreensão do escritor paulista, cf. FERREIRA, Antonio Celso. *Eldorado errante*. São Paulo: Edunesp, 1996.

participação de Duarte nos combates do Destacamento Leste, na região do Vale do Paraíba. Fernandes vê nele “uma rica fonte primária da guerra”⁴⁹ e faz uma análise sociológica do conflito, mas acaba por contribuir, com seus estudos, para as comemorações dos 20 anos da contenda.

O pós-guerra: memória oficial e historiografia crítica

Engendrada para produzir sentido de um movimento identitário do povo de São Paulo – uma concepção plural não cabe nessa lógica –, a ideia da “Revolução de 1932” parte também de uma construção histórica para produção de memória. A eleição das datas dos principais eventos, como as primeiras manifestações de descontentamento com o governo central, coincide, em primeiro lugar, com as comemorações do 378º aniversário da cidade, nos comícios de 25 de janeiro de 1932, na praça da Sé, com discursos e panfletos que reivindicavam a formação de uma Assembleia Nacional Constituinte. Sobre a “unificação” dos paulistas, pelas suas elites, em meio à construção de um movimento, Oswald resumiu: “A praça continuou o comício em torno das cores regionais: lágrimas, colheita, potência, anseio, bombardeio, maremoto, cratera, sementeira, sangue, São Paulo”.⁵⁰ Em outra ocasião, agora no dia 23 de maio, em uma manifestação, quatro “estudantes”⁵¹ foram mortos por tropas federais, “morrendo por um ideal”. A junção das iniciais dos seus nomes formou a sigla MMDC (Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo), utilizada em cartazes, discursos, manuais de guerra e fardas dos voluntários.

A “Frente Única” capitaneada por São Paulo concentrava todos os esforços em prol de um único objetivo, isto é, a reconquista do poder oligárquico perdido. Importante mencionar que, a rigor, a própria denominação “frente única” não era cabível, pois a esquerda, lado considerável do espectro político, não compôs o consórcio da guerra. Tendo o regionalismo como marca, salvo em regiões de fronteira com o Paraná, Mato Grosso e Minas Gerais, o conflito se deu dentro e nos limites do estado de São Paulo. Foi um conflito aberto entre a paulistanidade, que Martins Fontes chamou, em 1957, de Paulistânia – ambos sucedâneos do bandeirantismo – contra um sentimento mal-ajambrado de brasilidade, ou, para usar o termo da época, brasileirismo, algo que o povo de São Paulo, inclusive, contribuiu para construir. A participação dos paulistas e paulistanos, sua elite política, intelectual, econômica, religiosa e popular,



⁴⁹ FERNANDES, Florestan. *Leituras & legados*. São Paulo: Global, 2010.

⁵⁰ ANDRADE, Oswald de. *Marco zero*, op. cit. p. 129.

⁵¹ A mitologia construída em torno dos “estudantes” e “manifestantes” que juntos formaram um acrônimo (MMDC) escondeu a origem e o destino dos personagens até a manifestação ocorrida em 23 de maio de 1932 em frente à sede do Partido Popular Paulista, na esquina da Rua Barão de Itapetininga com a Praça da República. Mário Martins de Almeida era filho de cafeicultores, havia estudado na Faculdade Mackenzie e estava apenas de passagem pelo local. Euclides Bueno Miragaia era de São José dos Campos e trabalhava no cartório do tio, em São Paulo. Dráusio Marcondes de Souza era, de fato, estudante; nasceu na capital, era filho de farmacêutico, tinha apenas 14 anos. Antonio Américo Camargo de Andrade não era estudante; seu pai era fazendeiro na região de Amparo, no interior do estado, e ele era casado e tinha 3 filhos. E, finalmente, Orlando Alvarenga, teve o A incorporado pelo projeto 435/2003 à sigla: era escrevente, passava pelo local, levou um tiro de fuzil que esfacelou sua coluna, de acordo com o médico e historiador Hely Carneiro, do Instituto Histórico, Geográfico e Genealógico de Sorocaba, autor do projeto de lei aprovado pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Por essa via, MMDC converteu-se, oficialmente, na sigla MMDCA, em mais uma tentativa, a mais recente, de edificação, consolidação, e perpetuação da memória dos “constitucionalistas”.

como não poderia deixar de ser, deu evidência às diferenças e principalmente às contradições apresentadas, ampliando-as. Inaugurada na modernidade paulista, povo heterogêneo formado por povos desenraizados de variadas diásporas, de todo o Brasil e muitas partes do mundo, “fenômeno estudado num aglomerado onde todas as raças se chocam”⁵², a pergunta sobre qual era a identidade do paulista na década de 20 foi assim pensada por Sevcenko: “Não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado”.⁵³

De todo modo, não somente porque a derrota foi escamoteada em função dos louros divididos por um acordo que redundou na Assembleia Constituinte, despontou, no final das contas, um ineditismo histórico vinculado à produção historiográfica banhada pela paulistanidade. Trata-se de fato histórico relativamente singular, pois a memória dos vencidos se sobrepôs, no campo da cultura, à dos vencedores da guerra.

A derrota de 1932 contribuiu para o processo de chegada da Missão Francesa e fundação da Universidade de São Paulo e, principalmente, para produção de memória por parte dos derrotados. Aureliano Leite, por exemplo, digno representante da elite paulistana na organização do conflito e na produção da memória⁵⁴, listou, em artigo para a *Revista de História*, da USP, mais de 600 títulos sobre o conflito, a ampla maioria de caráter laudatório, de participantes da guerra, testemunhos e discursos de parlamentares sobre a “epopeia paulista”. A abundância memorialística do evento foi igualmente registrada por Áureo de Almeida Camargo.⁵⁵ Em 1972, nas comemorações do cinquentenário do conflito, arrolou a produção sobre o período no artigo intitulado “Roteiro 1932”. Listou, em 58 páginas, 420 autores e 794 obras sobre o levante, incluindo escritores, jornais, instituições, associações, dezenas de batalhões, delegacias, grupos escolares e copiosa produção distribuída entre livros, reportagens, manifestos, relatos, boletins, poesias, moções e discursos.

Tal “efeméride” não tardou a surgir, das trincheiras aos escritórios, dos gabinetes para as editorias e, finalmente, para o espaço urbano de São Paulo, capital, litoral e interior. Sufocada no período do Estado Novo (1937-1945), as comemorações dos vinte anos do conflito marcaram a oficialização da memória dos combates e dos combatentes. Uma série de eventos se repetiu nas co-

⁵² ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990, p. 76.

⁵³ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁴ Formado nos quadros do Largo de São Francisco, estandarte principal da “revolução”, Leite compôs a direção da Ordem dos Advogados do Brasil, foi membro da Academia Paulista de Letras e presidente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Integrou a direção do MMDC, organização que teve papel central na estratégia e coordenação do levante, tornou-se deputado constituinte em 1934 e, depois do fim do Estado Novo, novamente constituinte, em 1946. São 13 as obras sobre a “revolução”, assinadas por Aureliano Leite, até 1961. Ver LEITE, Aureliano. *Bibliografia da Revolução Constitucionalista*. *Revista de História*, n. 51, São Paulo, 1962. Na mesma edição, saiu um segundo artigo de sua autoria, *Causas e objetivos da Revolução de 1932*.

⁵⁵ Ver CAMARGO, Áureo de Almeida. *A epopeia*. São Paulo: Saraiva, 1933, no qual expõe sua visão sobre o acontecimento e o cotidiano dos soldados na região onde combateu. Então estudante de Direito no Largo de São Francisco, local do Comando do MMDC e de alistamento dos voluntários, esse combatente participou do Batalhão 14 de Julho, com atuação na região sul de São Paulo, fixando-se em Itararé, cidade de fronteira, com a “missão” de conter as tropas federais que vinham do Rio Grande do Sul e Paraná.

memorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, e novamente em 1957, no “jubileu de prata” do início dos combates, com previsão de inauguração do monumento-mausoléu em homenagem aos que tombaram em 1932. Nesse momento, iniciou-se um processo de construção de uma nova identidade, com os monumentos e comemorações. Inaugurava-se uma nova tradição, pois “inventam-se tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quando do lado da oferta”.⁵⁶

A minoritária historiografia crítica, composta a partir das produções do PCB, intelectuais progressistas e revisionistas da academia, por seu turno produziu uma vertente importante de análise para a reinterpretação daquele movimento. O partido, no calor dos acontecimentos, o olhou com ceticismo, pois fora da “revolução paulista” havia uma revolução mundial; percebia o jogo das elites de São Paulo, mas, por outro lado, não se filiava à política varguista de cooptação de classe com a promulgação de leis para os trabalhadores urbanos. Maria Helena Capelato (1981)⁵⁷, Stanley Hilton (1982)⁵⁸, Vavy Pacheco Borges (1997)⁵⁹ e Jeziel de Paula (1999)⁶⁰ reviram, com muita competência, a leitura construída em torno de 1932 e refizeram a trajetória de ídolos e mitos. Esse conjunto de produções inovou nos aspectos de ampliação do escopo da história política e cultural, porém não foi suficiente para modificar substancialmente a memória estabelecida.

Para Capelato, em *O movimento de 1932: a causa paulista*, a luta, sugerida no subtítulo do seu livro, era a marca de São Paulo, que investiu em um discurso que reativou “a versão especializada do binômio atrasado/adiantado, que nos anos anteriores já imprimira sua marca na ideologia da classe dominante paulista”. Nesse sentido, “através desse imaginário, São Paulo representava o moderno, em oposição aos outros estados (do Norte e Nordeste principalmente), expressões do atraso. Embasados nas teorias evolucionistas e nas doutrinas organicistas, justificavam as diferenças regionais e apontavam o caminho a ser seguido para vencer o atraso”.⁶¹ A autora refere-se à ideia de “locomotiva”, termo inventado nos anos 20, potencializada em 1932, que colocaria o país “nos trilhos”. Bem edificado, o mito, por meio dessa bem engendrada metáfora, persiste até os nossos dias.⁶²

Percebeu-se, no entanto, uma contraofensiva em reação a essa historiografia. Em 1992, durante o governo estadual paulista de Fleury Filho, foi produzido um documentário denominado “32, a guerra civil”, para as comemorações dos 60 anos da “Revolução Constitucionalista”, com financiamento

⁵⁶ HOBBSAWM, Eric J. Introdução. In: HOBBSAWM, Eric J. e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 12.

⁵⁷ CAPELATO, Maria Helena, *op. cit.*

⁵⁸ HILTON, Stanley E. *A guerra civil brasileira: história da Revolução Constitucionalista de 1932*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁵⁹ BORGES, Vavy Pacheco, *op. cit.*

⁶⁰ PAULA, Jeziel de. *1932: imagens construindo a história*. Campinas-Piracicaba: Editora da Unicamp/Editora da Unimep, 1998.

⁶¹ CAPELATO, Maria Helena, *op. cit.*, p. 53.

⁶² O Paraná, estado vizinho, eminentemente agrícola, tendo o norte e noroeste como nova fronteira do café e do povo paulista, sente e resente a memória do acontecido. As cidades de fronteira entre os estados de São Paulo e Paraná viveram o conflito e registraram isso. Uma campanha publicitária do atual governo do Paraná, por exemplo, alude a um celeiro do mundo e a uma suposta “locomotiva” do país, emprestando a enferrujada expressão do estado paulista, do tempo das primeiras ferrovias.

do Banespa, então banco estatal. Projeto de André Singer, com produção de Cláudio Kahns, ele apresenta, entre outras, uma fala emblemática do cientista político Paulo Sérgio Pinheiro, para quem “a esquerda deverá fazer as pazes com a revolução de 32”⁶³, e conta com pronunciamentos contundentes dos historiadores Boris Fausto e José Murilo de Carvalho, este último caracterizando o movimento como federalista, civilista e liberal.

Contra o argumento separatista, na virada do século, nas comemorações dos 70 anos do evento, o historiador Hernani Donato enfatizou o caráter nacional da “revolução” e reafirmou a luta dos paulistas contra a ditadura, além de esforçar-se em demonstrar o alcance da guerra para além de São Paulo.⁶⁴ Já em 2010, outro historiador, Marco Antonio Villa, publicou, de uma só vez, dois livros, antecipando o aniversário de 80 anos da guerra. No primeiro, ele desloca o assunto da perspectiva de reação pela perda de poder estatal da oligarquia cafeeira e reivindica para o evento a luta pela democracia contra a ditadura; no segundo, retrata o cenário paulista com fotos, jornais, artefatos bélicos e diversas fontes da época. Seus trabalhos corroboram a memória oficial do evento e reforçam a tendência analítica predominante junto à elite paulista.

Francisco Quartim de Moraes, ponto fora da curva, em livro mais recente, pesquisou as inconsistências cronológicas do levante, apontando as questões complexas que escondiam o apelo constitucionalista. Segundo ele, as motivações da historiografia não encontram eco na materialidade cronológica das fontes. “Revolução” na memória e na identidade, a guerra ocorreu dentro da ordem, uma contradição que terminou em conciliação das elites paulistas e do governo Vargas, e em um saldo de mortos e esperanças frustradas.⁶⁵ “Lati-fundiários em armas”, para Oswald de Andrade, “os caipiras haviam se levantado” e muitos negros, tombados. “O negro está sendo vendido nesta guerra [...] enquanto nós dávamos duro nas trincheiras, as mães negras estavam sendo despejadas dos cortiços do Piques e da Bela Vista. Me contaram que elas apareciam com os filhinhos esfomeados, de trouxa e cacareco, na delegacia. E ninguém tomava providência”.⁶⁶

Na perspectiva de compreensão no campo classista, o movimento foi eficaz em tomar para si a concepção de revolução. Mais do que isso, estabeleceu, com a colaboração da cultura histórica, um entendimento junto ao senso comum de que os empresários e capitalistas de São Paulo são, para além de modernos – empregando o termo muito em voga na época –, futuristas. No nosso tempo poderiam ser entendidos como progressistas e democratas, importando pouco se essa democracia é de qualidade burguesa e liberal e que a expressão futurista tenha se associado ao fascismo. Indo além, impingiu à esquerda, principalmente ao comunismo e aos comunistas, e depois, por extensão, a outros partidos, a pecha de autoritários, fartamente utilizada em outras lutas sociais durante todo o século passado, inclusive atualmente. Os eventos da “Revolução Constitucionalista”, por si só, talvez não tenham tido a relevância almejada e, por conseguinte, capacidade de

⁶³ PINHEIRO, Paulo Sérgio. In: ESCOREL, Eduardo. *32 – a guerra civil*. São Paulo: Publifolha/Banespa, 1992.

⁶⁴ DONATO, Hernani. *A Revolução de 32*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

⁶⁵ Cf. MORAES, Francisco Quartim de. *1932: a história invertida*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2018.

⁶⁶ ANDRADE, Oswald de. *Marco zero, op. cit.*, p. 196.

produção de um imaginário político ainda mais significativo. Todavia, com certeza, sua utilização *a posteriori*, produto da fabricação da memória sobre tal evento, continuamente, institucional e socialmente, muito contribuiu para sua disseminação, alargando sua dimensão, pela transformação, da representação pelo real, do acontecido.

Os atores sociais e políticos envolvidos nos processos sociais de 1932 e seus efeitos – e isso se aplica também à sua antecedente, a “revolução” de 1930 – oferecem, com seus conflitos e tensões, uma reflexão sobre a empresa moderna que anunciam, a “revolução”, pois, se revolucionários fossem seus acontecimentos, a repercussão de seus empreendimentos teria a força de anular seu próprio projeto após o florescimento; mas, seus esforços em estabelecer os episódios como marcos e referências põem em desconfiança a própria ideia de cultura e os limites do moderno que a “revolução de 1932” inscreveu e se propôs.

Artigo recebido em 17 de junho de 2021. Aprovado em 6 de setembro de 2021.

Para Paulo Francis, com amor e sordidez: o naufrágio político da geração '60



Paulo Francis, s./d.,
fotografia (detalhe).

Carlos Eduardo Rebello de Mendonça

Mestre em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Professor do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Autor, entre outros livros, de *Trotsky e a revolução permanente*. Rio de Janeiro: Garamond/Faperj, 2014.
carloseduardorebellodemendonca@gmail.com

Para Paulo Francis, com amor e sordidez: o naufrágio político da geração '60*

To Paulo Francis, with love and squalor: the political wreck of the 1960s generation

Carlos Eduardo Rebello de Mendonça

RESUMO

Este artigo se debruça sobre a carreira do jornalista e ensaísta Paulo Francis (1930-1997) buscando explicar a razão da sua influência e da mudança das suas posições políticas num sentido cada vez mais direitista, como uma história de caso que habilitaria uma investigação sobre o papel e evolução política dos intelectuais de classe média no Brasil e no mundo, de meados para fim do século XX e na passagem da ditadura militar a uma redemocratização de cunho neoliberal.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Francis; história brasileira contemporânea; política brasileira.

ABSTRACT

This paper investigates the career of the Brazilian journalist-essayist Paulo Francis (1930-1997), the reasons for his influence and for the change in his political stance towards an ever more extreme rightist position. It takes Francis' case-history as a tool allowing discussion on the role and political evolution of middle-class intellectuals in Brazil and worldwide from the mid- 20th. Century to the present – and, in the specific Brazilian context, from the military dictatorship towards neoliberal re-democratization.

KEYWORDS: Paulo Francis; contemporary Brazilian history; Brazilian politics.



Considerando as circunstâncias, você matou aquele gatinho da maneira mais varonil possível.

J. D. Salinger. “Para Esmê, com amor e sordidez”.

Escrever um *festschrift* como este é assumir uma dívida intelectual, reconhecer uma influência – escrever em “honra de”. E este *festschrift*, dirigido a uma personagem sobre cuja influência intelectual o autor não pode ter dúvida alguma – não fosse ele quem me apresentou, em finais dos anos 1960, à figura de Trotsky –, não deveria colocar problema algum, não fosse pela lastimável trajetória política e intelectual do homenageado, tão lamentável a ponto de acabar por pôr em dúvida sua qualidade mesma de intelectual...¹ Um jornalista pretensioso que virou intelectual de televisão e morreu afogado nas suas próprias secreções reacionárias; o que há aí para ser homenageado?

* Artigo concluído no Rio de Janeiro em 25 abr. 2021, dia do 93º aniversário de meu pai, a cuja memória dedico este trabalho. Agradeço as sugestões do parecerista.

¹ Ver LEITE, Ligia Chiappini Moraes, DIMAS, Antônio e ZILLY, Berthold, (orgs.). *Brasil, País do passado?* São Paulo: Edusp, 2000, p. 20.

Começamos, portanto, falando do que constitui a qualidade de “intelectual”. Há diversos trechos dos *Cadernos do cárcere* de Gramsci em que o marxista sardo lembra, *en passant*, que nenhuma produção cultural é ontologicamente “intelectual” no sentido de ser absolutamente “original” ou “universal”, e que, portanto, em toda “alta” cultura existe sempre um elemento “folclórico” (local, provinciano), do mesmo modo que na literatura mais popular existe um pouco da “filosofia da época”: assim, no *Conde de Monte Cristo*, nos deparamos com a consciência popular (e pequeno-burguesa) das injustiças sofridas, a serem resolvidas por uma desforra individual.² Ao mesmo tempo, na filosofia nietzscheana, esse ressentimento pequeno-burguês é elevado à dignidade filosófica do “super-homem”.³ E conclui Gramsci dizendo que se, num Garibaldi, havia muito de herói de folhetim de capa e espada, rasgos pomposos e melodramáticos que tornariam o velho líder do *Risorgimento* ridículo até na Itália do início do século XX, era que tais traços, nesse país novecentista, não seriam ridículos de forma alguma: “em sua época, Garibaldi não era na Itália nem anacrônico nem provinciano, porque toda a Itália era anacrônica e provinciana”.⁴

Não existe, pois, um fosso intransponível entre a “alta” cultura e a “cultura popular”; inclusive porque todos, intelectuais profissionais e leigos, participam em certa medida de uma concepção de mundo que deriva da sua inserção automática num grupo social.⁵ Francis, aliás, dizia coisa semelhante de Nelson Rodrigues ao assinalar, como um dos traços mais salientes do teatrólogo pernambucano, a sua sesquipedal ignorância⁶, que se combinava organicamente ao seu anticomunismo visceral: “Nada sabia do assunto [...] detestava o comunismo porque este previa uma sociedade organizada logicamente [*sic*]. E Nelson odiava a lógica por definição”.⁷ Em outras palavras, o grande dramaturgo detestava qualquer modernidade, mesmo que burguesa, com todas as suas forças de pequeno-burguês enfurecido e ignorante; e o culto à sua genialidade, que tanto agastava os intelectuais progressistas contemporâneos – “taradão ilustre”, como escreveu Oswald de Andrade⁸ - talvez fosse, mais do que a expressão de uma carência, dos “abismos da nossa incultura”⁹, a expressão da cultura própria de um determinado momento histórico: o culto a si mesmo de um Brasil pequeno-burguês, enfurecido e ignorante, ao qual nem sequer os intelectuais “superiores” puderam escapar em alguma medida.

O mau gosto e o melodramático não seriam, assim, em tais casos, efeitos de uma insuficiência intelectual objetiva, mas sim de exigências da situação histórica: “como certos países permaneceram provincianos e atrasados [...]

² Cf. GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 169.

³ *Idem, ibidem*, p. 231.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 232.

⁵ Cf. GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, v. 1, p. 93 e 94.

⁶ “É uma das pessoas mais ignorantes que conheço. Só lê jornais e, assim mesmo, com ênfase nas seções de polícia e esportes [...] sua ignorância é justificada, em parte, por um supersticioso senso de defesa de sua personalidade”. FRANCIS, Paulo. *Opinião pessoal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 171).

⁷ Obituário de Nelson Rodrigues, publicado originalmente em 28 dez. 1980. FRANCIS, Paulo. *Diário da Corte*. São Paulo: Três Estrelas, 2012, p. 130.

⁸ ANDRADE, Oswald de. O analfabeto coroado de louros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1952. Disponível em <<http://prosaocatica.blogspot.com/2008/07/picuinhas-literarias-oswald-de-andrade-x.html>>. Acesso em 31 dez. 2020.

⁹ *Idem*.

em alguns países ainda se está em Monte Cristo e Fenimore Cooper”.¹² E tal reação pequeno-burguesa à estreiteza do meio social poderia manifestar-se de várias maneiras, diz Gramsci: no gosto da política entendida como conspiração e intriga – mas também num elitismo pseudo-aristocrático de imitação, cujo representante por excelência em Gramsci era Curzio Malaparte, cujas características mais salientes eram o “arrivismo desenfreado, uma desmedida vaidade e um esnobismo camaleônico: para ter sucesso [...] era capaz de qualquer perfídia”¹³. Na periferia do capitalismo imperialista, tal esnobismo terá como uma das suas formas mais comuns “o sentimento [...] de perda de encanto pela pátria, a sensação de que ‘o Brasil já era’”.¹⁴

Gramsci acrescenta, no caso, que este último estado de espírito, a recusa da própria cultura e do povo, seria precisamente um sintoma da doença que supostamente quer combater: “além de ser uma estupidez, é um índice importante da ausência de espírito nacional-popular”.¹⁵ O intelectual pequeno-burguês enfasiado censura no “povo” a sua dependência da classe dominante: “em vez de admitirem sua própria incapacidade orgânica, consideram mais cômodo admitir que todo um povo é inferior, pelo que nada mais resta a fazer senão acomodar-se”.¹⁶ “No meu fim está o meu começo” – citação de um dos *Quatro quartetos*, de T. S. Eliot, que pertencia ao estoque de citações recorrentes de Francis, e que termina propondo que a agitação do mundo se resolvesse na quietude metafísica (*The only wisdom we can hope to acquire! Is the wisdom of humility*).¹⁷ A revolta moralizante do intelectual insatisfeito aponta desde sempre para sua reconciliação final com a ordem estabelecida. O *angry young man* contém em germe o moralizante reacionário que verbera a humanidade pecadora – “um cachorrinho ferido que fica lambendo eternamente a própria ferida”.¹⁸

Que os praticantes de tais lamentações moralizantes e outras semelhantes não sejam considerados “dignos” do nome de intelectuais é algo que decorre - como sumariza Gramsci na sequência dum trecho famoso dos *Cadernos* (“todos os homens são filósofos”) – do erro que consiste em supor que o intelectual seja necessariamente a consciência crítica do seu tempo, o guia de si mesmo; muito pelo contrário, é mais comum que ele dê uma forma mais expressiva a uma concepção de mundo já existente no seu grupo social.¹⁹ Outro trecho, já citado, dos mesmos *Cadernos*, Gramsci chega a perguntar-se se Nietzsche não teria sido “de algum modo influenciado pelos romances de folhetim franceses”, na medida em que o intelectual pequeno-burguês, numa sociedade atrasada, tenderia a ser irresistivelmente atraído “por tais imagens romanescas, que são seu ‘ópio’, seu ‘paraíso artificial’, em contraste com a mesquinhez e a estreiteza de sua vida real imediata [...] ‘é melhor viver um dia

¹² GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, v. 4, p. 57.

¹³ *Idem, ibidem*, v. 6, p. 81.

¹⁴ KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica*. São Paulo: Perseu Abramo, 1998, p. 87.

¹⁵ GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, v. 6, p. 81.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 82.

¹⁷ ELIOT, T. S. *Four quartets*. Disponível em <<http://philoctetes.org/documents/Eliot%20Poems.pdf>>. Acesso em 29 dez. 2020

¹⁸ FRANCIS, Paulo. *Diário da Corte*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹ Concepção de mundo “que pode ser a própria aldeia ou a província, pode se originar na paróquia e na ‘atividade intelectual’ do vigário [...] na mulher que herdou a sabedoria das bruxas, ou no pequeno intelectual avinagrado”. GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, v. 1, p. 94.

como leão do que cem anos como ovelha' [é um dito de] sucesso particularmente intenso junto a quem é precisa e irremediavelmente uma ovelha".²⁰ Como no caso, por exemplo, de um jornalista de pretensões intelectuais infladas gastando-se no ramerrão de uma redação de jornal num país periférico.

Trotsky, aliás, num ensaio de juventude sobre Nietzsche, não escreveu nada muito diverso de Gramsci quando disse que o nietzscheanismo era de certa forma "apenas" a ideologia de um *parasitenproletariat* composto por "aventureiros das finanças, super-homens da Bolsa, chantagistas inescrupulosos da política e do jornalismo [...] toda uma massa de proletários parasitários [...] que, de uma forma ou outra, não vivem tão mal assim às custas da sociedade sem dar-lhe nada em troca"²¹; aqueles que rejeitam a superestrutura da moral burguesa convencional, mas nunca sua base econômica. Finalmente, seria um outro autor marxista (muito utilizado por Paulo Francis), Isaac Deutscher, que diria que a marca dos intelectuais originais está na ausência relativa de impacto imediato: "Uma obra de grande mérito literário é usualmente complexa demais na sua textura e demasiadamente sutil em pensamento e forma para prestar-se à exploração *ad hoc*"; inversamente, os intelectuais "secundários" estarão muito mais apetrechados para responderem de maneira imediata a uma "demanda social" por um efeito de "atordoamento"²² (o que nem sempre será uma tarefa prejudicial ou reacionária).

Francis no seu tempo: Goulart e a revolução brasileira

Tanto como a obra dramaturgica do seu duplo Nelson Rodrigues ("a flor da obsessão"), a obra intelectual de Francis – seus ensaios e crônicas – não evoluiu quanto ao seu conteúdo e forma: num texto da década de 1990, encontram-se os mesmos tropos, *bon mots* e citações recorrentes dos anos 1950 e 1960, talvez apenas acrescidos de um coloquialismo dos tempos *d'O Pasquim*, que foi se tornando numa chulice cada vez mais sórdida, avidamente copiada pelos seus epígonos tardios de direita. Isto dito, por que não ir direto à fonte? No caso, a coletânea de ensaios que Francis publicou logo após o golpe de 1964, *Opinião pessoal*, num momento em que ainda prevalecia uma frente única informal das esquerdas para a resistência à ditadura, numa conjuntura que estimulava, de certo modo, a redação de sínteses intelectuais e busca de denominadores comuns; e daí viria a peça que abre a coletânea, "Tempos de Goulart". Superficial que possa hoje parecer – mas até que ponto essa "superficialidade" não seria apenas o pensamento da época? –, trata-se de uma tentativa de reflexão sobre o tema da liderança política daquilo que um Nelson Werneck Sodré chamaria "a Revolução Brasileira".

Surpreendentemente para quem lê em 2020 esse artigo escrito em 1966, é impressionante o quanto o seu autor – com todas as suas carências evidentes de conhecimento teórico e de ideias gerais – consegue realizar uma apreciação do seu passado recente e da situação presente de forma fundamentalmente justa. A contrapelo do que se tornou uma interpretação revisionista corrente –

²⁰ *Idem, ibidem*, v. 4, p. 55 e 57.

²¹ TROTSKY, Leon. *On the philosophy of the superman* [1900]. Disponível em <<https://www.marxists.org/archive/trotsky/1900/12/nietzsche.htm>>. Acesso em 29 dez. 2020.

²² DEUTSCHER, Isaac. *Heretics & renegades*. Londres: Hamish Hamilton, 1955, p. 36 e 35.

a de que o golpe de 1964 decorreu da rejeição, pela esquerda, do reformismo produtivo dentro do quadro institucional vigente e de uma opção pelo radicalismo insurrecional²³ –, o que Francis começa lembrando é que a coalizão reformista tinha padecido da extrema timidez da cúpula; Goulart tinha sido precisamente, durante toda a sua carreira política, o herdeiro de Vargas, um político de conchavos e acordos, do dar tempo ao tempo, e que mesmo a acusação do seu “despreparo” para propor uma agenda negociada caía falsa – bastaria pensar na simples comparação entre um Celso Furtado e Evandro Lins e Silva com as “sumidades” do primeiro governo da ditadura... Inclusive – acrescentava Francis – porque liderança política não é simplesmente cultura formal – “ou Trotsky, e não Stalin, teria tomado o poder depois de Lênin” –, e sim “o senso de oportunidades de ação, dos meios de aproveitá-la e a energia para esgotá-las”.

Por mais intuitiva que seja, trata-se de uma definição impecavelmente maquiavélica da política como *virtú*, e da situação revolucionária como imposição “manobrada” de uma resolução das contradições acumuladas – o que Francis reitera quando lembra o passado imediato: “Eu próprio, em vários artigos para o *Última Hora*, instiguei [Goulart] a valer-se do poder na plenitude, a livrar-se da quinta-coluna em todo o organismo executivo, o que acabou sendo feito pelos usurpadores do 1º de Abril [...] Mas o Presidente recusou-se a governar”.²⁴ O poder é – conforme Michel Foucault –, antes de qualquer coisa, algo que se exerce.

De maneira titubeante e intuitiva, o articulista vai desenvolvendo seus argumentos: naquele Brasil dos anos 1960, o consenso reacionário teria duas faces: uma, manifestamente reacionária, a do moralismo burocrático: “honestidade e eficiência” – que correspondem ao *common sense* pequeno-burguês, de quem vê na política uma “extensão de suas batalhas com as empregadas, varejistas de mantimentos, etc.”²⁵ –, a expressão do grande patrimônio nacional de ignorância... Mas a sua segunda cara, não menos reacionária, seria a do “populismo”, das ideias mínimas reformistas: “anti-imperialismo”, “reforma agrária” – todas estas posições sendo perfeitamente compatíveis, de partida, com a institucionalidade burguesa, e que Francis compara, grotescamente (porém de forma bastante significativa) “com “o ‘quadro sério’ no teatro-revista da Praça Tiradentes [carioca], onde, para quebrar a rotina de pornografia, representava-se uma exaltação à Pátria e suburbanices [sic] congêneres. Era um acréscimo dispensável ao espetáculo, mas presumivelmente apaziguava a consciência dos empresários”.²⁶

Esta tirada é importante, precisamente pelo seu caráter emblemático: ela expressa e ressalta um ponto forte de Francis – a sua capacidade de estabelecer uma ligação direta entre a “conversa de botequim” e o debate culto. Esse jornalista, que seus próprios contemporâneos já caracterizavam como “chutador” e portador de uma cultura de almanaque adquirida em leituras de ore-

²³ “Os grupos esquerdistas [...] para obter as reformas, propunham e estavam dispostos a apoiar soluções não democráticas”. FIGUEIREDO, Angelina Cheibub. *Democracia ou reformas?* São Paulo: Paz e Terra, 1993, p. 202.

²⁴ FRANCIS, Paulo. *Opinião pessoal*, op. cit., p. 16 e 17.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 16.

²⁶ *Idem*, *ibidem*, p.19.



lhas de livro (“pula de um livro para outro como uma gazela”, teria dito – *et pour cause* – o seu alvo e duplo Nelson Rodrigues²⁷), tinha por vezes o talento de resumir, com uma única expressão feliz, o que normalmente exigiria todo um texto acadêmico – como o de Roberto Schwarz, escrito na década de 1970, em que o autor, ao final de várias páginas, chega a conclusões praticamente idênticas às de Francis: o programa das esquerdas brasileiras dos anos 1960 resumia-se a “uma problemática explosiva mas burguesa de modernização e democratização [que] no plano ideológico resultava [n]uma noção de ‘povo’ apologética e sentimental”.²⁹

Como lembra Francis no seu texto, tal reformismo filantrópico e sem contornos de classe poderia perpetuar-se indefinidamente – contanto que seus sujeitos permanecessem, sempre, no campo das elites tradicionais; porque, “quando a esquerda perde a cabeça e se julga no poder, ou participante dele, como nos últimos tempos de Jango” – (e Francis certamente estava pensando no CGT, o Comando Geral dos Trabalhadores, nas ligas camponesas e no movimento dos sargentos) –, “o populismo se alinha com a mais negra reação para defender o estado de coisas, pois é um dos seus sócios proprietários”.³⁰ E Francis destaca que o espectro invocado pelas direitas da época – e apropriado *tel quel* pelo revisionismo histórico subsequente – da possibilidade de Goulart decretar o estado de sítio em 1963 contra Lacerda e Arraes e impor uma ditadura nacionalista de base militar era, de saída, irrealizável, pois “lhe seria insuportável conviver com uma esquerda estrutural e ideológica, que ameaçasse apagar as aspas do processo revolucionário [...] se arriscaria a perder o controle do movimento popular, se este se organizasse e diversificasse”.³¹

A questão da liderança revolucionária

Em outras palavras, Francis claramente chegou a dominar os fundamentos da aplicação da teoria da revolução permanente de Trotsky à conjuntura brasileira dos anos 1960, ao considerar que as tarefas propriamente liberal-burguesas da revolução brasileira exigiriam objetivamente meios mais radicais do que o simples reformismo:

as esquerdas viveram de certa maneira o dilema menchevique/bolchevique de 1917 [na verdade, mais o dilema no interior do próprio bolchevismo a partir do enunciado das Teses de abril por Lênin]: apoiariam um movimento burguês anti-imperialista, que concretizasse as promessas da Revolução de 1930 [supondo o caráter “liberal” desta...], ou executariam um salto dialético, passando do desenvolvimento semicolonial a uma tentativa de república popular [sic]?³²

Até aí, tudo bem – não fora o fato de que, a tal diagnóstico da situação brasileira pré-1964, segue-se uma descrição resumida e idiossincrática da Revolução Russa: “Sabemos que a Revolução soviética foi um golpe de estado

²⁷ Cf. BELÉM, Euler de França. O centenário de Nelson Rodrigues. *Revista Bula*, 28 abr. 2012. Disponível em <<https://acervo.revistabula.com/posts/colunistas/o-centenario-de-nelson-rodrigues>>. Acesso em 23 jan. 2021.

²⁹ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 13.

³⁰ FRANCIS, Paulo. *Opinião pessoal, op. cit.*, p. 19.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 20.

³² *Idem, ibidem*, p. 21.

minuciosamente planejado e executado, onde [sic] uma minoria capitalizou o descontentamento popular e, já no poder, deu-lhe configuração socialista”.³³

Como descrição, nada há de errado no parágrafo acima: a Revolução de Outubro foi um golpe de mão, um evento pontual intencionalmente planejado, preparado e executado por um grupo reduzido de pessoas. Como análise de um processo histórico, no entanto, a descrição é claramente insuficiente, e adoece do igualmente claro elitismo – à maneira de Dumas/Nietzsche – do narrador.

Há um escrito aparentemente menor de Trotsky em que ele discute tal problema do papel da liderança revolucionária, polemizando, em fins da década de 1920, com um Winston Churchill que ainda não tinha chegado a primeiro-ministro, mas que já era uma das vozes autorizadas do conservadorismo britânico e ministro das Finanças. Churchill escrevera uma história do mundo do pós-“Grande Guerra” na qual Lênin e a Revolução Russa eram, obviamente, atacados nos termos mais vitriólicos; quanto à revolução como processo, o conservador inglês contentava-se com uma explicação simples e conspiratória: ela pôde desencadear toda sua força destrutiva a partir do momento em que, após a Revolução de Fevereiro, a prática de bater continência aos oficiais foi proibida (explicação que é preservada, somente com mais detalhes tópicos, na história da revolução do americano ultrarreacionário Richard Pipes). Trotsky replica:

Este era o ponto de vista dos velhos generais descontentes e dos jovens subalternos ambiciosos; no mais, é simplesmente absurdo. O velho exército representava a supremacia das velhas classes dominantes e foi destruído pela revolução. Quando os camponeses tomam as terras dos latifundiários, é difícil imaginar que seus filhos possam continuar a servir sob as ordens de oficiais que são filhos de latifundiários. O exército não é uma organização puramente técnica preocupada apenas com paradas e promoções, mas uma organização moral, que se funda sobre um esquema definido de relações entre classes e indivíduos. Se tal esquema é desbaratado por uma revolução, o exército entra inevitavelmente em colapso. Sempre foi assim...³⁴

O que Trotsky está dizendo é que, na origem da Revolução Russa, estava a disposição espontânea e generalizada das massas populares de desbaratarem as relações de classe existentes na sua generalidade – e com elas, os seus penduricalhos morais, políticos e ideológicos. Os “de baixo” simplesmente não queriam mais ser governados como vinham sendo³⁵, e o que os bolcheviques fizeram foi dar uma forma política definida a um tsunami elementar. E é exatamente nesse ponto, ao não reconhecer a existência de uma base espontânea, do movimento “de baixo para cima” sobre o qual a Revolução Russa desenvolveu-se, que Francis começa a treslar a revolução brasileira e seu caráter: como seu análogo italiano, Malaparte, ele vê na revolução apenas uma

³³ *Idem.*

³⁴ TROTSKY, Leon. Churchill as biographer and historian. In: *Art and revolution*. New York: Pathfinder, 1992, p. 168.

³⁵ Condição necessária – mas não suficiente – de qualquer situação revolucionária, cf. LÊNIN, V. I. *The collapse of the Second International*. Disponível em <<https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1915/csi/ii.htm>>. Acesso em 1 jan. 2021.

“técnica do golpe de estado”. Ele não vê o que Trotsky chamava o desejo das massas de “falar alto”, *заговорить вслух*.³⁶

Sempre que mencionado nas histórias da época, Francis é descrito como brizolista radical e aficionado dos Grupos de Onze. É interessante, no entanto, que, olhando para trás em 1966, ele faça questão de desautorizar retrospectivamente a tentativa de golpe de mão do caudilho, em fins de 1963, para apoderar-se da agenda pública do governo do cunhado, que empossaria Brizola no ministério da Fazenda.³⁷ Mais interessante ainda é o fato de que Francis fizesse questão de declarar-se retrospectivamente, em plena ditadura, como um entusiasta da permanência de banqueiro Carvalho Pinto no dito ministério, o que para ele viabilizaria a agenda da “revolução brasileira” nos termos mesmo de um Werneck Sodré e do PCB (revolução “antifeudal e anti-imperialista”): “o progresso viria de cima para baixo, sob o comando das forças empresariais brasileiras, amparadas nos pacientes [*sic*] trabalhadores. O imperialismo americano seria derrotado [*sic*] pela frente única do capital e trabalho nativos”.³⁸ Que a política econômica do político e banqueiro paulista fosse apenas uma continuação da política de austeridade fiscal do Plano Trienal de Celso Furtado & Santiago Dantas, que não apontava para qualquer possibilidade de mudança estrutural ou de investimento público, fora uma vaga “expansão seletiva do crédito”³⁹ –, isso não é sequer mencionado.

E nem poderia ser diverso, aliás: romper com a camisa de força da austeridade fiscal, naquele momento – fosse tal ruptura viável ou não – seria oferecer capacidade de pressão extra aos movimentos sociais reformistas, deixá-los com as mãos livres, coisa que a “burguesia nacional” jamais admitiria. É óbvio que Francis era completamente ignorante em Economia – mas também o era Brizola, que se mostrou perfeitamente capaz de entender o objetivo político da sua manobra, como lembra Neiva Moreira: “Naquele tempo, o Ministério da Fazenda exercia uma função política reitora. Então, o Brizola achava que, indo para o Ministério da Fazenda, ele poderia mudar completamente a linha política do governo. [...] Eram essas as nossas preocupações: fazer as reformas, conseguir recursos para executá-las”.⁴⁰

Só que, para Francis, Carvalho Pinto é que seria o homem certo no lugar certo, já que se tratava de um burocrata fundamentalmente correto, capaz de barrar a porta do ministério às negociatas e oferecer uma base fiscal sólida aos projetos reformistas: “Carvalho Pinto reduziu as verbas da oligarquia po-

³⁶ Trotsky, Leon. *ИСТОРИЯ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ – ТОМ ВТОРОЙ ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ*. Disponível em <<https://www.marxists.org/russkij/trotsky/works/trotl009.html>>. Acesso 31 dez. 2020.

³⁷ Cf. *Dicionário biográfico do CPDoc*. Verbete Leonel de Moura Brizola. Disponível em <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/leonel-de-moura-brizola>>. Acesso 30 dez. 2020.

³⁸ FRANCIS, Paulo. *Opinião pessoal*, *op. cit.*, p. 24 e 25.

³⁹ BATISTA, Felipe Ferreira e CARVALHO, Carlos Eduardo. Carvalho Pinto: três aspectos de um destacado político paulista do século XX. *Anais do XIII Congresso Brasileiro de História Econômica*. Criciúma, set. 2019. Disponível em <<http://www.abphe.org.br/arquivos/2019-felipe-ferreira-batista-carlos-eduardo-carvalho.pdf>>. Acesso em 30 dez. 2020.

⁴⁰ Cf. ROLIM, César Daniel de Assis. A formação da Frente de Mobilização Popular e a organização do povo contra o antipovo nos pronunciamentos políticos de Leonel Brizola (1963-1964). *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, jul. 2015. Disponível em <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434420931_ARQUIVO_CesarDanieldeAssisRolim.pdf>. Acesso em 30 dez. 2020.

pulista, que o empregara. Revelou-se, portanto, um ‘subversivo’ do único tipo não tolerado no Governo Goulart”.⁴¹

Tal pressuposto – o de que reformas econômicas consequentes só pudessem vir a ser realizadas por um homem do “mercado”, ou seja, um burocrata da iniciativa privada – dá conta dos limites do “radicalismo” de Francis. Reformas de base, sim, radicalismo sim, mas “de acordo com o regulamento” – isto é, com respeito às exigências instrumentais objetivas, aplicadas imparcialmente por gestores qualificados. O problema é que a gestão burocrática está subordinada à organização política geral da sociedade, e se esta sofre uma transformação revolucionária, a desorganização da burocracia é inevitável. Que Francis não percebesse tal coisa explicita a causa principal da sua subsequente derrota reacionária – e de tantos outros membros da “geração 60” brasileira: o seu elitismo fundamental.

Como recorda Isaac Deutscher num artigo sobre o diplomata-historiador britânico E. H. Carr, a Revolução Russa, especialmente a partir dos anos 1920, proveu-se de uma série de simpatizantes conservadores – como o próprio Carr –, intelectuais da burguesia educada que viam com admiração a capacidade dos bolcheviques, após o “comunismo de guerra”, de reconstruírem um aparelho de Estado não apenas funcional como eficiente. Como assinala Deutscher, a “simpatia” de Carr por Lênin era extremamente qualificada e condicional:

*Aplica-se a Lênin como estadista e mestre autodidata da arte de governar, em distinção ao pensador e revolucionário marxista. É o Lênin que constrói um Estado que evoca sua admiração, não o que derruba um Estado, e menos ainda o que obstinadamente sonha com o “deperecimento” gradual deste Estado que é sua obra [...] Ele se deixa impressionar por aquilo que Lênin pudesse ter tido em comum com – digamos – Bismarck, e não por aquilo que demonstre sua afinidade com Marx, os communards, ou Rosa Luxemburgo.*⁴²

E nem precisaríamos sair do Brasil, em termos de exemplos em apoio de uma posição semelhante: o Lênin exaltado calorosamente pelo católico integrista e filofascista Octavio de Faria no seu *Destino do socialismo* é o Lênin de 1920 e da NEP (Nova Política Econômica), em oposição ao de 1917 e da Revolução de Outubro. Tal atitude política, pré-Guerra Fria, era tão comum a ponto de receber um nome: o “nacional-bolchevismo”. Tratava-se – sobre o pano de fundo da depressão capitalista endêmica do período do entreguerras – de de-sejar emular os êxitos econômicos soviéticos (urbanização, industrialização, alfabetização, os planos quinquenais), rejeitando a sua base social (a ditadura do proletariado).

Trotsky, como Francis o via, era a representação de uma atitude e de uma visão de mundo similares: é o Trotsky comissário da guerra e grande orador – mas jamais o militante revolucionário fazendo trabalho de base juntamente com as massas. Na verdade, é o Trotsky dos intelectuais de esquerda americanos antistalinistas da *Partisan Review* nova-iorquina, com os quais cer-

⁴¹ FRANCIS, Paulo. *Opinião pessoal*, op. cit., p. 25.

⁴² DEUTSCHER, Isaac. E. H. Carr e as historian of the Bolshevik Régime. In: *Heretics & renegades*, op. cit., p. 97 e 98.

tamente Francis entrou em contato durante sua pós-graduação (incompleta) sob a supervisão do crítico, dramaturgo e tradutor de Brecht para o inglês Eric Bentley, na Universidade de Columbia: uma figura monumental, mas, ao mesmo tempo, alienígena.

Note-se que, na época de Francis, o “nacional-bolchevismo”, diante da prosperidade econômica do mundo capitalista do pós-guerra e do declínio do regime stalinista, tinha cessado de ser uma postura política válida –, mas não as simpatias por um esquerdismo sem afiliação de classe, só que agora de tonalidade politicamente libertária. Daí a face idealizada dos anos 1960, como passaram a ser recordados desde a época de Margaret Thatcher: como uma espécie de paraíso perdido em que floresciam a liberação de costumes, a secularização da sociedade, a abertura a todo tipo de experimentos políticos; alguma coisa como a fórmula *ad hoc* “Maio 68 + Woodstock”. O que essa idealização não deixa perceber é que a cultura *soixante-huitarde* era basicamente elitista – cultivada basicamente por uma pequeno-burguesia emergente gozando do seu veranico político-social⁴³ antes do longo inverno da sua proletarização/precarização – e politicamente frágil: a história de maio de 1968 é a história do seu fracasso em sequer começar a abalar a hegemonia do PCF sobre a massa proletária. E que o Maio francês tenha durante muito tempo desembocado na exaltação deslocada a uma representação mais que idealizada do maioísmo da Revolução Cultural dá bem conta do seu caráter mais do que autoritário, apolítico: a crença nas ilusões redentoras de preferência à política real.⁴⁴ Um dos membros do gabinete de Thatcher comparava a década de 1960 a uma “residência assistida” de idosos [*sunset home*]⁴⁵; e, de certa forma, tinha razão: a crença nos belos ideais adquiria uma qualidade ilusória, de miragem, com qualidades quase de demência, que encobria a realidade da luta de classes *sans frase* e escondia, principalmente, a convicção burguesa absoluta do seu direito de continuar governando.

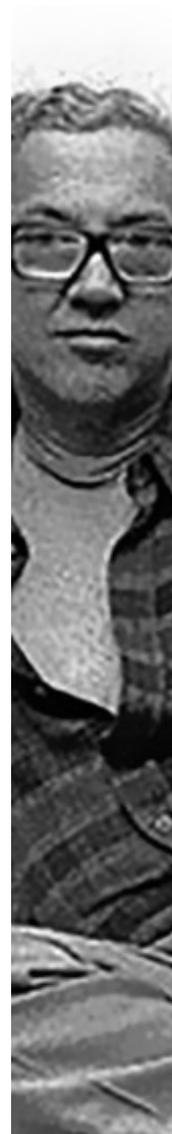
O que tinham em comum esses empreendimentos políticos fracassados? Um desejo de realizar algumas tarefas históricas bastante concretas – a modernização econômica, a democratização política radical – que incumbiriam objetivamente, sob o capitalismo, a certas classes determinadas – a burguesia ou o proletariado –, porém sob a liderança político-intelectual de uma seção de outra classe: a pequeno-burguesia educada. O que não é impossível, desde que respeitados os limites das realidades sociais objetivas: o sujeito histórico concreto de qualquer transformação social radical sob o capitalismo é, em última instância, o proletariado – e não, como lembra Trotsky, a ideia democrática “pura” (чистой демократи).⁴⁶

⁴³ Uma das crônicas de Francis, da década de 1980, fala das suas viagens em 1968 e faz uma descrição do *chienlit* parisiense: “Para aproximar a cena dos meus leitores [...] devo dizer que parecia aquela superiluminação dos filmes de Spielberg, e se cantava, gritava, dançava sem parar”. *Se non è vero, è molto ben trovato...* FRANCIS, Paulo. *Diário da Corte*, op. cit., p. 284.

⁴⁴ “Acreditou-se que na China maoísta os homens e as coisas não tinham a mesma banalidade cotidiana que entre nós. Infelizmente, tomou-se esta verdade feérica por um programa político de verdade”. VEYNE, Paul. *Les grecs ont-ils cru à leur mythes?* Paris: Seuil, 1983, p. 33.

⁴⁵ CLARKE, Peter. *Hope and glory: Britain 1900-2000*. Penguin Books, 2004, p. 379.

⁴⁶ O adjetivo em russo passa subsidiariamente – como em português – a ideia de “limpeza”, no sentido de “pureza moral”. Trotsky, Leon. *ИСТОРИЯ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ – ТОМ ПЕРВЫЙ-ФЕВРАЛЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ*. Disponível em <<https://www.marxists.org/russkij/trotsky/works/trotl007.html>>. Acesso em 23 jan. 2021.



Nas condições brasileiras, entretanto, o elitismo subjacente aos ideais dos anos 1960 só poderia ficar ainda mais marcado. “A imaginação no poder” – mas a imaginação de uma minoria, porque, no mais, valia e vale a pergunta retórica – e furiosa – do protagonista do filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*: já imaginaram “essa gente” no poder?

Não se trata aqui de justificar Paulo Francis, mas de explicar a sua geração e sua época. Como intelectual público, Francis podia ser uma mistura excessivamente indigesta de pretensão, elitismo pequeno-burguês *fake* e esnobismo; contudo, sua trajetória nada teve de particularmente único, de irreduzivelmente pessoal. Kucinski propõe como termo de comparação a tríade Francis-Geraldo Vandré-Glauber Rocha: “todos abandonaram o Brasil nos anos 70, e todos sofreram um processo de descolamento intelectual, de perda de referências que os levou a graus variados de excitação mental”.⁴⁷ Mas ele poderia propor uma lista que se expandiria quase indefinidamente, de intelectuais pequeno-burgueses, de posição progressista e que conseguiram algum grau de proeminência na resistência à ditadura – seja na resistência intelectual, na política parlamentar ou na luta armada –, que, precisamente sob a redemocratização, foram assumindo posições cada vez mais descoladas do seu passado, e sempre no sentido de serem cada vez mais abertamente reacionárias. Há uma causa genérica aqui, portanto; mais do que uma psicologia individual, temos uma política.

O sujeito do processo histórico

Em 1908, quando Tolstoi comemorava o seu octogésimo aniversário, Trotsky, exilado em Viena, escreveu um comentário sobre a efeméride em que começava dizendo que o grande escritor, que já estava entrado nos trinta quando da abolição da servidão, como descendente das “gerações intocadas pelo trabalho”, inevitavelmente tinha “amadurecido e tomado forma na atmosfera da velha nobreza, entre propriedades herdadas, numa casa senhorial espaçosa, à sombra de alamedas de tílias”. Assim, por mais que ele tivesse chegado à velhice como um anarquista cristão, “na sua última obra maior, *Ressurreição*, ele ainda coloca no centro da sua atenção artística o mesmo proprietário aristocrático rico, em torno ao qual está colocada a mesma teia dourada de conexões, hábitos e recordações aristocráticas”. Daí que o populismo de Tolstoi não contradizia o seu aristocratismo, antes o reforçava, pois “da mansão do proprietário, uma trilha estreita e direta leva à cabana do camponês. Tolstoi, o poeta, fez este caminho muitas vezes [...] antes que Tolstoi, o moralista, o transformasse no caminho da salvação. Mesmo depois da abolição da servidão, ele continuou a considerar os camponeses como coisa ‘sua’ – parte inalienável do seu inventário material e espiritual”.⁴⁸

O que temos aqui é uma situação comum a toda a periferia do capitalismo: no Brasil de 1964, como na Rússia de 1908, a modernidade é uma planta de estufa, uma ideia fora do lugar, diz Schwarz.⁴⁹ E nesta periferia, mesmo para os mais “modernos” dos “modernos”, a modernidade é algo, em princí-

⁴⁷ KUCINSKI, Bernardo, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁸ TROTSKY, Leon. Tolstoy: poet and rebel. In: *Art and revolution*, *op. cit.*, p. 128 e 129.

⁴⁹ SCHWARZ, Roberto, *op. cit.*, p. 59, 83, *passim*.

pio, só aceitável na forma que Tolstoi lhe deu em Iasnaia Poliana, onde o velho escritor e aristocrata vivia cercado de instrumentos de trabalho manual, foice e machado – no salão central da sua mansão ancestral. Aconteça o que acontecer, o sujeito e centro do processo modernizador são sempre as elites, reais ou supostas como tais, já que, sob o verniz da modernidade arranhado, se oculta o “odor a Dostoievsky” dos mujiques bêbados falando alto demais – ou de Lula e comitiva.

O ontem e o hoje da história do Brasil

O teste de ácido da esquerda dos anos 1960 seria exatamente a emergência do PT, por tudo aquilo que tinha de inesperado, de não conscientemente preparado; ela se deu toda no período final da ditadura, a partir do “em si” das classes populares e das suas lutas elementares. Um “em si” que, ao trazer consigo a mera possibilidade do “para-si” já era suficiente para retirar dos esquerdistas pequeno-burgueses o seu protagonismo, o seu inventário. Subitamente, por assim dizer, passou-se da filosofia clássica alemã a Marx: o processo histórico deixou de ser a expressão da modernidade como ideal, da razão universal, para converter-se em expressão do conflito social real. Diante desse teste, a imensa maioria dos esquerdistas dos anos 1960 – que pretendiam recomeçar o jogo exatamente na mesma posição em que estavam em 1964/68 – seria reprovada. E Francis mais do que todos; nos seus escritos a partir de 1988, como diz Kucinski, ele só se referia ao PT em termos tão abjetamente pornográficos a ponto de interditar qualquer reprodução num escrito sério.⁵⁰

Nada objetivamente exigia de Francis esse comportamento desequilibrado (ele já era há muito um jornalista bastante valorizado profissionalmente, alguém que podia escolher a cada momento do que e como falar), e tal comportamento tinha certamente raízes bem mais profundas do que o mero carreirismo. Era mais provavelmente um mecanismo de defesa, uma repetição do medo e nojo que havia sentido do seu contato com as massas nordestinas de 1952 numa viagem como membro do Teatro do Estudante de Pascoal Carlos Magno: “nunca imaginei que existisse algo igual na face da terra”.⁵¹ E seria esse nojo diante do Absolutamente Outro, do que não era nem jamais seria “seu” que acabaria por explodir em 1989, às vésperas da eleição presidencial, numa diatribe reacionária em que o aristocratismo simulado esconde muito mal o desespero e o medo:

O que Lula tem com o meu Brasil? Nada. Alguém quer a classe trabalhadora no poder? Bem, não Lênin [sic]. Ler O que fazer? [sic] [...] Lula começou como deveria ter terminado, líder sindical de metalúrgicos, tentando obter melhores condições de trabalho para seus comandados [sic].⁵² [...] Todos os meus amigos [sic] dizem que o

⁵⁰ Ver KICISNKI, Bernardo, *op. cit.*, p. 84.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 92.

⁵² Formulação absurda (desde quando a história é o lugar do dever-ser?) que mostra, no entanto, que mais do que injuriar, o objetivo principal de Francis era o apontado, à época mesmo, por Eduardo Suplicy: “[Francis] procura bestimar a importância do Lula na vida política brasileira e faz isso de maneira consciente”. *Apud* Lord Francis no caldeirão dos nativos. *Imprensa*, ano III, n. 31, mar. 1990. Disponível em <<https://portalimprensa.com.br/imprensa25anos/img/internas/capas/09.pdf>>. Acesso em 25 abr. 2021.

*país acabou, que não dá mais pé. Acho isso humilhante e mais humilhante ainda ter de escrever sobre essa gente.*⁵³

O texto acima, por sinal, é uma expressão exemplar de uma denegação – *Verneinung* – freudiana: “o conteúdo de uma imagem ou ideia reprimida pode abrir caminho até a consciência, com a condição de que seja negado”.⁵⁴ A deformação da concepção leninista (para Lênin, a consciência de classe espontânea não seria uma condição suficiente da ação política socialista do proletariado, mas nem por isso deixa de ser uma condição necessária, sob pena de se romper com a concepção marxista de que “o ser social determina a consciência”) serve para que Francis tome abertamente uma posição abjetamente reacionária – pretendendo que tomar tal posição seja “realmente” de esquerda e generalizada (como “todos” dizem...). Ele quer persistir na posição de sujeito discursivo que representa o Outro, negando o fato objetivo de que esse Outro já começou a representar a si mesmo e impõe que se fale dele nos seus próprios termos.

É interessante notar, aliás, que o Francis de 1966 era perfeitamente capaz de desmentir antecipadamente o de 1989, quando escreve que “[Lênin] analisa a dificuldade de os partidos revolucionários se adaptarem às mudanças súbitas da história, quando os slogans certos para ontem tornam-se hoje irremediavelmente arcaicos, embora continuem a ser repetidos com teimosia pelos conservadores inatos”.⁵⁵

É interessante também perceber que outro intelectual pequeno-burguês ilustrado – não da “classe média” carioca, mas da oligarquia nordestina arruinada – como Gilberto Freyre, ao passar por Columbia e tomar contato com a Antropologia Cultural de Franz Boas – e sua crítica à noção biologizante de raça – na década de 1920, foi capaz de assumir uma posição conservadora que passaria por progressista, ao considerar que a classe dominante brasileira necessitava assumir seu caráter mestiço e sua cultura não ocidental, e reconhecer – paternalisticamente que fosse – as massas populares tal como efetivamente a história pretérita as tinha constituído. Só na sua extrema velhice é que esse programa de realidade revelou-se insuficiente – mas aí ele já tinha idade para ser reacionário sem muito desdouro. Francis voltou da mesma Columbia, nos anos 1950 – onde havia estudado sob a supervisão doutro expatriado, britânico e germanófilo, apetrechado de toda uma série de instrumentos críticos da indústria cultural contemporânea, e com um projeto, ao fim e ao cabo, tão conservador como o freyriano: fazer a cultura brasileira assumir como sua a modernidade, sair do mundo do que ele denominava como do “Nhonhô, a vaca do compadre Ermelindo, e coisas semelhantes”⁵⁶ – e aceitar a imersão numa existência burguesa, urbana e dotada de uma consciência crítica.

Era, no fundo, algo como o desejo das elites da República Velha, descritas por Freyre em *Ordem e progresso*, de fazerem tabula rasa do Brasil colonial em prol de um Brasil moderno e “científico” (tudo era científico, até a

⁵³ FRANCIS, Paulo. *Diário da Corte*, op. cit., p. 332.

⁵⁴ FREUD, Sigmund. *A denegação*. Disponível em <<https://psicanalisedownload.files.wordpress.com/2012/08/dieverneinung1.pdf>>. Acesso em 30 dez. 2020.

⁵⁵ FRANCIS, Paulo. *Opinião pessoal*, op. cit., p. 28.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 129.

presidência de Nilo Peçanha...). Só que desta vez o sonho realizou-se: mas de forma tal que devolveu à classe de Francis – a pequeno-burguesia “distinta” que se pretendia forte por força do que Bourdieu chamaria de capital cultural⁵⁷ – a consciência mais que desagradável do seu próprio paternalismo, da “estratificação em camadas”⁵⁸ de que ela se julgava isenta. E Francis ainda não tinha envelhecido o suficiente para que sua ultrapassagem intelectual pela história fosse perdoável – nem ele foi capaz de atualizar-se, daí morrer pateticamente abraçado ao seu reacionarismo, tentando desesperadamente manter-se relevante à custa de qualquer perfídia.

Francis, na verdade, nunca entendeu bem as consequências últimas da teoria da revolução permanente, que ele interpretava como uma tentativa heroica de ocidentalizar o mundo, de chamar as classes operárias do mundo desenvolvido “em socorro da atrasada Rússia, e [...] estabelecerem o socialismo em escala mundial”.⁵⁹ Já escrevi sobre este assunto em outro lugar, mas basta reiterar que, para Trotsky, a teoria da revolução permanente consiste em dizer que as revoluções burguesas são o ontem, que o hoje do liberalismo “exige” objetivamente a revolução socialista.

Historicamente, a expressão política do descontentamento com o capitalismo pode permanecer, dependendo das situações concretas, por longo tempo, num lusco-fusco ideológico – o que Schwarz chama “temário socialista dúbio”⁶⁰ – que permite às “classes médias” falarem pelos de baixo, erigir-se em sujeitos de uma razão supraclassista; tal aconteceu tanto nas sociedades da Europa Ocidental – em vários momentos dos séculos XIX e XX – quanto no Brasil dos anos 1960. Há um momento, entretanto, objetivamente inevitável – e no Brasil esse momento se deu no início da década de 1980 – em que a materialidade do conflito de classes impõe-se. Como lembrava Trotsky, o marxismo não é uma “cultura”, uma análise de textos, senão da luta de classes na sua objetividade.

A modernidade burguesa, em si mesma, contém o atraso, e a superação deste exige o Absolutamente Outro: nas condições brasileiras, o proletariado, mas um proletariado mais que precarizado que tenha a si mesmo por negro e feminino – e isto só para começar. É a “política de identidade” – mas agora sobredeterminada e radicalizada pelas reações de classe subjacentes (é o que explica porque Francis, quanto mais contestado era na sua posição de sujeito do suposto saber, mais odiosamente racista e misógino se tornava).⁶¹ Tais são os sinais de que a alteridade já está aqui – e muito provavelmente resistirá a qualquer tentativa de repressão e cancelamento.

O que aprender?

Francis tinha como um dos seus maiores lauréis intelectuais a erudição shakespeareana – mais o fato de haver começado na imprensa com uma crítica

⁵⁷ BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 1979.

⁵⁸ FRANCIS, Paulo. *Opinião pessoal*, op. cit., p. 130.

⁵⁹ *Idem*, *Diário da Corte*, op. cit., p. 59.

⁶⁰ SCHWARZ, Roberto, op. cit. p. 16.

⁶¹ Um exemplo basta: na sua diatribe furiosa anti-PT de 1989, ele solta o comentário odioso: “Lula [...] nos transformaria em Sudão [sic], numa grande bosta”. FRANCIS, Paulo. *Diário da Corte*, op. cit., p. 329.

da adaptação cinematográfica do bardo, o *Júlio César*, de 1952, dirigido por Joseph L. Mankiewicz⁶² (filme que hoje é conhecido principalmente pela atuação de Marlon Brando como Marco Antônio). Isso permite uma rápida abordagem para a conclusão deste trabalho, por via de uma questão sobre a oportunidade do “enterro” do próprio Francis, já que teria se tornado impossível exaltá-lo – pois *the evil that men do lives after them...* Mas entre o “exaltar” e o “enterrar”, existe um *tertium*, assinalado por Spinoza: o compreender. Recuperar Paulo Francis, especialmente na sua miséria intelectual final (para dar um sentido mais preciso ao *squalor* original do conto de Salinger), exige explicá-lo – mais do que ele mesmo, à sua circunstância histórica. É começar pelo mote dado por outro membro da “geração 60”, o romancista americano Philip Roth, que dizia, ao fim da vida (terminada em misantropia extrema, aliás), ter feito “o melhor que podia com aquilo que tinha”.

Podemos resumir – sem nos aprofundarmos muito numa investigação que ultrapassaria os limites atuais deste texto – falando, por exemplo, do contemporâneo mais velho de Francis, Nelson Werneck Sodré, que, num dos seus melhores achados intelectuais como historiador, percebeu que aquilo que ele chamava de revolução brasileira – um processo de radicalização democrática e emancipação nacional – só poderia realizar-se, nas condições históricas legadas pelo passado colonial da sociedade brasileira, a partir de um *Sonderweg*, uma “revolução passiva” em que incumbiria a uma “classe média atenta e ideologicamente receptiva”⁶³ ser o sujeito “substituto” do que seria, objetivamente falando, uma revolução burguesa – e que seria a essa classe que caberia, naquele momento histórico, “ser povo”. E, de fato, mesmo depois de 1964, é a classe média letrada que será o sujeito da “democracia” na nossa sociedade. Só que essa pulsão reformista e democrática simplesmente não resistiu – e isso no processo mesmo de redemocratização – à entrada no jogo político do que Trotsky chamava de “as pesadas massas populares”. Um caso típico de “o Ser é ele mesmo e outra coisa”. E explicar tal dialética, o seu “como”, – é explicar, não só Paulo Francis, como boa parte dos seus contemporâneos e muito das causas da nossa história mais recente.

Seja como for, a obra de Francis está aí, e pela luz que ela joga, mesmo que involuntariamente, sobre o nosso ontem, não pode ser simplesmente descartada. Importa apenas que entendamos bem a sua posição no tempo – principalmente, que dela não se poderá tirar a poesia do nosso amanhã.

Artigo recebido em 25 de abril de 2021. Aprovado em 19 de junho de 2021.

⁶² *Idem, ibidem*, A segunda mais antiga profissão do mundo, p. 390.

⁶³ SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Iseb, 1960, p. 34.

“El circo que hacemos hoy”:

posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina



“La que vuela: Andrea Silva. Abajo: Gota, Luciana Losada, Lucila Rocca, Mariana López Pésico”. Ensaio do espetáculo *Mamushka*. Companhia Circo Negro, 2016, fotografia (detalhe).

Julieta Infantino

Doutora em Ciências Antropológicas pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora do Departamento de Ciências Antropológicas da UBA. Pesquisadora do Conicet. Autora, entre outros livros, de *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2014. julietainfantino@gmail.com

“El circo que hacemos hoy”: posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina

“The circus we do today”: possibilities, trajectories and limits in the resignification of circus art in Argentina

Julieta Infantino

RESUMEN

Diversos cambios históricos se sucedieron desde aquel circo, clasificado hoy como circo “tradicional”, que se reproducía de generación en generación y que se caracterizaba por su itinerancia. En estos procesos de transformación se disputan las maneras legítimas de hacer circo, que, en Argentina, así como en otros territorios, se caracterizan por una tensión dinámica entre la tradición y la innovación, entre el pasado, el presente y el futuro. Asimismo, dichos procesos involucran debates acerca de las clasificaciones de estilos/modalidades del género artístico – fundamentalmente entre el llamado circo tradicional, el nuevo circo, el circo contemporáneo –, así como en relación con el lugar que ocupan la técnica, el cuerpo, las proezas, el mensaje artístico y la creatividad/originalidad, generando tensiones en torno a las posibilidades y límites en los procesos de resignificación artística. Por consiguiente, el propósito de este trabajo es analizar los debates que se vienen desarrollando en torno a las posibilidades de resignificación del circo por lo menos desde las últimas tres décadas en Argentina. Para ello, trabajaré con fuentes históricas junto con los datos provenientes de los diferentes trabajos etnográficos que realicé junto a artistas circenses en las últimas décadas.

PALABRAS CLAVE: circo; procesos de resignificación; tradición.

ABSTRACT

Various historical changes have taken place since that circus, currently classified as a “traditional” circus, which was reproduced from generation to generation and characterized by its itinerancy. In these transformation processes, legitimate ways of doing circus are disputed, which, in Argentina, as well as in other territories, are characterized by a dynamic tension between tradition and innovation, between the past, the present and the future. In addition, these processes involve debates about the classifications of the artistic genre style – fundamentally between the so-called traditional circus, the new circus, the contemporary circus –, as well as in relation to the place occupied by technique, body, artistic message and creativity, generating tensions around the possibilities and limits in the processes of artistic resignification. Therefore, the objective of this article is to analyse the debates around the possibilities of resignification of the circus that have been developing in at least the last three decades in Argentina. Historical sources will be used together with data from different ethnographic researches that I have been developing together with circus artists in the last decades.

KEYWORDS: circus; resignification processes; tradition.



El propósito de este trabajo es analizar los procesos de resignificación del circo como género artístico y atender a las tensiones que se desatan en torno a las clasificaciones de las diversas maneras de hacer circo que se desarrollan en los tiempos actuales. Asimismo, propongo analizar las disputas y/o acuerdos que estos procesos de resignificación fueron habilitando en las últimas décadas en Argentina para profundizar el análisis en el “circo actual”, “el circo que hacemos hoy”.

Comencé a trabajar con artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires en el año 1999 cuando era una joven estudiante de antropología. En artículos, tesis de grado y posgrado fui analizando diversos aspectos de esa formación cultural integrada por jóvenes artistas que no provenían de la histórica forma de reproducir estas artes transmitidas de generación en generación al interior de lo que muchos denominan como “tradición familiar circense”. El circo en Argentina fue un arte que, si bien tuvo períodos de gran esplendor y reconocimiento, a partir de los años 1960 ingresó en un proceso de retracción hasta que luego de la última dictadura militar (1976-1983) comenzó a resurgir. El proceso que se fue dando desde 1983 a 2011 en la ciudad de Buenos Aires fue el foco de estudio en mi tesis doctoral. Allí indagué en el resurgimiento del arte circense dando cuenta de los vínculos que establecieron las “nuevas” prácticas con la “tradición” circense, instaurando variantes genéricas que fueron seleccionando aspectos de aquella tradición y dejando otros de lado. Analicé los modos en los que los artistas fueron manipulando el género y las causas – contextuales, o sea, sociales, políticas, económicas, históricas, locales y globales – que motivaron estas resignificaciones, así como las disputas que generaron.¹ Ya pasaron varios años de aquellas definiciones en disputa, por lo cual hay nuevos procesos y nuevas búsquedas que intentaré analizar en este texto.

Uno de los ejes que trabajaré se vincula con analizar algunas de las tensiones, significaciones y complejidades que involucran las definiciones de las distintas maneras de hacer circo que, aún sin demasiado consenso, se usan y circulan en la arena contemporánea. Tal como argumenta Oliveira, uno de los problemas de las categorías de circo tradicional, nuevo circo o circo contemporáneo (que son las que más circulan y se usan para hablar de las maneras en que se viene resignificando el género artístico) es que muchas veces son utilizadas, tanto en el campo de estudios del circo como entre artistas y críticos, para referir a dimensiones de análisis diferentes:

A veces son usadas para definir la temporalidad de las producciones (siendo el circo tradicional el más antiguo, que se desplegó en su forma moderna a partir del final de siglo XVIII; el nuevo circo como aquel que se desarrolló especialmente en Europa a partir de los años 1980; y el contemporáneo o el que se practica a partir de los años 90). Otras veces se usan con referencia al espacio donde tienen lugar las presentacio-

¹ Ver INFANTINO, Julieta. *Cultura, jóvenes y políticas en disputa: rácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis (Doctorado en Ciencias Antropológicas) – UBA, Buenos Aires, 2012.

nes (el tradicional/clásico es solo ese circo que sucede bajo la carpa de circo y los otros son los que ocurren en espacios alternativos). A veces son utilizadas para definir diferentes “estilos” de circo (el tradicional/clásico es el que generalmente se presenta como un espectáculo de números variables, sin la presencia de una sola línea narrativa; el nuevo como el que tiene la técnica pegada a una capa dramática más canónica, fundada en la representación y la narrativa; y el contemporáneo como el que tiene más afinidad con la representación y las formas teatrales no lineales).²

Más allá de los debates que se presentan en torno a estas diversas maneras de usar las categorías y las complejidades para definir la multiplicidad de formas, estilos y modos de hacer circo, lo cierto es que este arte en los tiempos actuales combina, mezcla y superpone prácticas y representaciones de todas estas diversas maneras de hacer circo y de recrear el género. Gerardo Hochman, artista y educador circense, lo plantea en estos términos, “conviven, como en la sociedad y en todas las artes, lxs tradicionalistas con los rupturistas, lxs conservadores con lxs innovadores, lxs puristas con lxs mixturadores, lxs clásicos con lxs modernos, lxs conformistas con lxs inquietos, lxs repetidores con lxs creativos”.³

No obstante, como he planteado en diversos trabajos, los distintos estilos o formas de hacer, producir y reproducir al género artístico circo que actualmente coexisten y se rotulan bajo las nociones de circo tradicional, nuevo, contemporáneo – y otras formas de nombrar que van apareciendo en el camino –, no lo hacen siempre de manera armoniosa. De hecho, analicé cómo la disputa por definir quién tiene el poder para manipular y actualizar el género artístico ha desatado intensos debates entre innovadores *vs.* tradicionalistas, si se me permite por ahora plantearlo en estos términos dicotómicos sencillos.⁴

Entonces, partiendo de lo expuesto hasta aquí propongo recorrer los debates acerca de las resignificaciones del circo del siguiente modo. En un primer apartado me interesa detenerme en la emergencia de la categoría circo tradicional. Mi propósito es justamente analizar cómo aquel circo que se definió como un género performático para finales del s. XVIII y que en todo su desarrollo mantuvo un gran carácter innovador, en los últimos treinta o cuarenta años pasó a ser clasificado como tradicional, estanco y no innovador.

² OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. *Repertório*, v. 23, n. 34, Salvador, 2020, p. 66 (mi traducción).

³ HOCHMAN, Gerardo. El lenguaje de las hazañas humanas. In: INFANTINO, Julieta, SÁEZ, Mariana e SCHWINDT SCIOLI, Clarisa (eds.). *Pedagogías circenses: experiencias, trayectorias y metodologías*. La Plata: Club Hem, 2021, p. 49. Mantengo el uso del lenguaje inclusivo en las citas que transcribo cuando allí es utilizado y no lo incorporo en este texto, aun acordando con su uso, para facilitar la lectura en ámbitos académicos internacionales.

⁴ Trabajé desde una perspectiva teórico-metodológica que retoma los aportes de Bajtín (Ver BAJTÍN, Mijail. El problema de los géneros discursivos, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI) y actualiza los estudios folklóricos en la que se propone pensar a los géneros – tanto primarios/orales/simples como complejos ya sea escritos, artísticos, mediáticos – como conjuntos convencionalizados de reglas y recursos estéticos, que, en la puesta en acto o *performance*, se manipulan. Cf. BAUMAN, Richard e BRIGGS, Charles. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, v. 11, Buenos Aires, 1996. Desde estos abordajes, el género, en mi caso el circo, se presenta como un conjunto de recursos comunicativo-expresivos nucleares o prototípicos –las diferentes técnicas o disciplinas acrobáticas, aéreas, de manipulación de objetos, de comicidad; la teatralidad; la musicalidad, entre otras – que los distintos actores usan de manera diversa y que jamás permanecen fijos, sino que se negocian y cambian según los contextos de uso. Ver INFANTINO, Julieta. El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *Ilha: Revista de Antropología*, v. 15, n. 2, Florianópolis, 2013, e *idem*, *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2014.

Propondré aquí atender a las disputas de poder que se desplegaron una vez que irrumpieron nuevos actores sociales en el mundo del circo, esto es, los jóvenes que no provenían de las familias circenses y que aprendieron este arte en escuelas y espacios de enseñanza que comenzaron a desarrollarse en los años 1980 post dictatoriales, en un principio en la ciudad de Buenos Aires y luego en todo el país.

Luego, estudiaré algunos de los debates que se dan hoy en el circo actual entre los diversos sujetos que lo recrean. Aquí me centraré en analizar las críticas a la proeza como foco de la narrativa circense, la valoración ambigua de la técnica y la cuestión de la creatividad y el mensaje artístico. Recuperaré mis trabajos de campo previos, así como un corpus actualizado conformado por entrevistas, foros y mesas de debate, textos reflexivos volcados en las redes sociales por los artistas con los que vengo trabajando y el diálogo con algunos aportes de literatura analítica del novedoso campo de estudios sobre circo.⁵

La definición del circo moderno y su transformación en “tradicional”

La definición del género artístico circo tal como lo conocemos hoy se vincula con la idea de invención/creación atribuida a Philip Astley, caballero inglés que en 1768 entrecruzó en un mismo espectáculo las destrezas ecuestres que eran una gran atracción en la Europa del s. XVIII, con artistas de ferias, saltimbanquis, funambulistas, acróbatas, adiestradores de animales, cómicos, entre otros.⁶ A partir de aquí comienza a estructurarse una modalidad performática definida como sucesión de números basados en destrezas, entremezclados con comicidad, con una apuesta hacia el riesgo y la transgresión de los límites humanos como eje estructurante de la performance. Esta definición que se centra en el “origen” del circo moderno, muchas veces suele simplificar los procesos de resignificación de las prácticas culturales, que más que absoluta invención, involucran procesos de mezclas y actualizaciones, tal como argumenta Erminia Silva, historiadora referente para los estudios de circo en Brasil.⁷ Justamente, lo que nos muestran las fuentes históricas relevadas por

⁵ Me gustaría plantear a modo de agradecimiento que gran parte de las actualizaciones reflexivas que compartiré aquí se despertaron nuevamente en mi gracias a algunas instancias interesantes de trabajo que desarrollé junto con los artistas. A lo largo de diversos momentos de mi trayectoria trabajé con distintas modalidades de construcción de los datos además del trabajo etnográfico; realicé asesorías, organicé charlas, foros, hice trabajos colaborativos, participé política y colectivamente junto a los artistas para demandar políticas públicas de fomento de las artes del circo en Argentina y, en los últimos dos años emprendí una nueva modalidad: la organización y edición de libros escritos por artistas circenses que, a lo largo de estos años se fueron también convirtiendo en académicos, investigadores, escritores. Así, algunos de los trabajos que cito corresponden a estos escritos y a tesis de grado y posgrado de los últimos cinco años de investigadores en el mundo del circo de Argentina, pero también de Brasil, Uruguay, Chile, México. Destaco estos diálogos porque ciertas cuestiones que había trabajado en mis investigaciones de grado y posgrado sin demasiados interlocutores, encontraron nuevos caminos a partir de estos intercambios.

⁶ Algunos autores argumentan que posiblemente aquellos actos que antes se congregaban en el “circo romano”, vagaron por separado durante los años que comprenden la desaparición de dicha modalidad de espectáculo y la aparición del circo moderno. Ver REVOLLEDO, Julio Cárdenas. *La fabulosa historia del circo en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

⁷ Ver SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007, SILVA, Erminia e ABREU, Luis Alberto. *Respeitável público: o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, e LOPES, Daniel de Carvalho. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872*, Dissertação (Mestrado em Artes) – Unesp, São Paulo, 2015.

distintos historiadores es que todo lo que se unió en esa modalidad de espectáculo ya existía, y no solo en Europa, sino también en diversas culturas no occidentales.⁸

Ahora bien, aquel circo que se definió como moderno a partir de la “originalidad” atribuida a Astley de unir diversas prácticas existentes en una “nueva” modalidad performática, mantuvo a través de casi toda su historia un gran carácter innovador. Cabe destacar que esa búsqueda de innovación se consagró como marca de la industria del entretenimiento en los modelos norteamericanos y europeos durante el siglo XIX. Gillian Arrighi, investigadora australiana especializada en historia del circo, sostiene a través del estudio de los folletos y anuncios de los circos del siglo XIX, que dicha apelación a la novedad se evidenciaba en la valoración de las habilidades sobrehumanas de artistas que posteriormente se convirtieron en celebridades. Por lo tanto, era común buscar “actos más nuevos, más duros, más inteligentes, más extremos, más hermosos y técnicamente más complejos [...]. Las narrativas de ‘novedad’ y ‘por primera vez’ fueron intrínsecas a las declaraciones promocionales de los circos del largo siglo XIX”.⁹

No obstante, esa búsqueda también se erigió en una búsqueda a nivel de las performances y de lo que se podía contar desde las mismas. Lo que nos muestran las investigaciones históricas es que el circo ha sido un arte que permanentemente se redefinió, se reinventó e innovó incorporando, mucho antes que lo hiciera el circo nuevo o contemporáneo, diversos tipos de innovaciones; desde la invención de nuevos aparatos para realizar destrezas hasta la incorporación y cruce con otros lenguajes artísticos – danza, música, teatro – así como la incorporación de innovaciones tecnológicas. Por ejemplo, para Silva y Lopes, el circo de Brasil que analizan, históricamente se caracterizó por desplegar los más variados diálogos con movimientos culturales, sociales y artísticos de Brasil y del mundo. Los autores sostienen a través del ejemplo de la pantomima acuática del Circo Pery, escenificada en el Teatro São Pedro de Alcântara en 1898, como muchas de las apreciaciones de la “novedad” atribuidas a las últimas décadas y a la renovación del circo europeo o canadiense, existían en nuestros territorios mucho antes que se dieran en el Cirque du Soleil, circo al que se le atribuye internacionalmente la autoría de la renovación circense.¹⁰

En una línea similar trabajé para el caso argentino, a partir de las fuentes históricas en relación a las innovaciones performáticas que implicó la creación del formato escénico de primera y segunda parte del circo criollo y la



⁸ “En la historia del circo mundial cada acto circense ha tenido un proceso histórico peculiar, así tenemos algunos vestigios de pinturas con figuras acrobáticas circenses en Cnosos, la Isla de Creta 2400 años a.C., malabares e ilusionismo entre los egipcios 2200 a.C., la presencia de funambulistas en la India y Grecia Antigua, números de equilibrio en Egipto y China 2000 años a.C. y siglos después en Roma. China posee registros de acciones circenses de más de cuatro mil años de antigüedad. [...] También las culturas mesoamericanas o precolombinas dejaron vestigios importantísimos de figuras e imágenes que hoy asociamos con el circo”. REVOLLEDO, Julio Cárdenas. 250 años del circo moderno en América Latina. Disponible en <<https://www.saberesdecirco.com/saberes/250-anos-del-circo-moderno-en-america-latina>>. Acceso en 5 dic. 2020.

⁹ ARRIGHI, Gillian. The circus and modernity: a commitment to ‘the newer’ and ‘the newest’. In: TAIT Peta e LAVERS Katie (eds.). *The circus studies reader*. London-New York: Routledge, 2016, p. 393.

¹⁰ Cf. SILVA, Erminia e LOPES, Daniel de Carvalho. A contemporaneidade da linguagem circense no Rio de Janeiro do século XIX. *Ilinx: Revista do Lume*, v. 13, 2018.

incorporación/ diálogo del circo con los movimientos literarios – literatura popular criollista – de fines del s. XIX.¹¹ Así la mezcla en un mismo espectáculo de las historias de gauchos justicieros junto a la crítica sobre temas de actualidad de los payasos payadores acompañados de grandes despliegues escénicos e innovaciones tecnológicas – dobles o triples escenarios, rampas para entradas de animales, etc. – pueden pensarse como apuestas innovadoras que no distan tanto de lo que internacionalmente comienza a ser promovido como nuevo circo en los años 1980.

Podemos también pensar otros ejemplos en relación al mensaje crítico, comprometido o “político” que se presenta como búsqueda novedosa de muchos artistas contemporáneos. Quizás uno de los ejemplos más claros es el de la obra “Moscú se está quemando” encargada a Mayakovsky para el 25 aniversario de la revolución rusa. Traigo este ejemplo no solo porque nos sirve para pensar al circo como un arte que a lo largo de su historia se vinculó con temas de su época y con intereses políticos/críticos, sino también porque nos permite analizar algunos otros ejes que solemos pensar como exclusivos de las búsquedas narrativas y estéticas de la arena contemporánea. Comparto una descripción del espectáculo:

La obra movilizaba esencialmente técnicas pantomímicas como los vehículos para su retrato satírico de la Rusia Imperial; trabajando a través de canciones y de payasos (que representaban a los oficiales del zar y a la policía), una serie de cuadros (una inmensa pirámide representando la sociedad pre-revolucionaria con el zar en la cima y trabajadores encadenados en la base) y espectaculares trucos circenses (un trabajador se balancea de un trapecio a otro, lanzando panfletos mientras la policía lo persigue) [...]. La estructura narrativa convencional de las pantomimas circenses se reemplazó por un estilo de montaje en el cual la yuxtaposición de los números se combina con el uso de proyecciones cinematográficas.¹²

La descripción de la obra no solo nos muestra el cruce entre las destrezas/técnicas circenses con la comunicación de un “mensaje” político, sino también el uso de recursos narrativos que suelen pensarse como novedosos en tiempos “contemporáneos”, por ejemplo, en torno a la hibridación/cruce/mezcla con otros lenguajes artísticos o la unidad estética narrativa en la puesta en escena.

Podría seguir mencionando ejemplos de diversas latitudes y temporalidades en las que el circo se fue resignificando e incorporando innovaciones, pero más bien me interesa plantear la siguiente pregunta: ¿qué pasó en el proceso histórico para que el carácter permanentemente innovador del circo ingresara en cierta crisis? ¿Ese circo llamado hoy tradicional dejó de innovar? Si así fuera y pudiera generalizarse a todos los circos “tradicionales”, ¿cuáles son los motivos – históricos, políticos, sociales, económicos – para que esto haya sucedido?

¹¹ Ver CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane, 1969, PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988, SEIBEL, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993, INFANTINO, Julieta. *El circo de Buenos Aires y sus prácticas op. cit.*, e *idem*, The criollo circus (circus theatre) in Argentina: the emergence of a unique circus form in connection with the consolidation of the Argentine nation state. In: ARRIGHI, Gillian e Jim DAVIS (eds.). *The Cambridge companion to the circus*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹² STODDART, Helen. *Aethhetics*. In: TAIT, Peta e LAVERS, Katie (eds.), *op. cit.*, p. 19.

Tal como sostuve en mis investigaciones o como argumentan diversos especialistas en el campo de estudios sobre el circo, lo verdaderamente novedoso en este proceso histórico de resignificación del arte circense no debe buscarse tanto en las estéticas, las poéticas, el acento en la técnica o en el mensaje, la narrativa o la dramaturgia sino más bien en la irrupción de nuevos sujetos sociales que ingresaron al “mundo del circo” a partir de la apertura de la enseñanza de estos saberes otrora exclusivos para las “familias circenses”.¹³

La renovación “contemporánea” del circo se vinculó, tanto en Argentina como en otros países occidentales, a la apertura de la enseñanza de estos saberes por fuera de la tradicional manera de reproducirlos que era dentro de las familias de circo. Hasta la apertura generalizada de las escuelas de circo para fines de los años 1970 y principios de la década de 1980, esos saberes circenses se transmitían de generación en generación al interior de lo que, por ejemplo, los hermanos Videla, maestros creadores de la primera escuela de circo en Argentina, pensaban como “un modo de vida”.¹⁴ Ese modo de vida vinculado a la itinerancia es lo que entró en crisis a escala global, aunque con particularidades en distintos países. Esos circos que eran grandes compañías, con grandes *troupes* y espectáculos, con carpas con capacidad para 2000 o 3000 espectadores, se enfrentaron con dificultades económicas al tener que montar sus carpas en espacios cada vez más alejados de los cascos urbanos. Y eso repercutió en la calidad y cantidad de circos. Tal como narra Oscar Videla acerca de los años 1980 en los que decidieron abrir la Escuela de Circo Criollo: “empezamos a ver que los circos ya no tenían más artistas. El que había tenido suerte se había ido a Europa o a Estados Unidos. Y ahí decidimos abrir la Escuela para incorporar sangre nueva”.¹⁵

Entonces, el hecho realmente novedoso para la historia reciente del circo fue justamente el surgimiento de las escuelas de circo. Fue este hecho lo que modificó el lenguaje circense en diversas latitudes a nivel global, al incorporar a nuevos sujetos sociales al aprendizaje de ese “modo de vida” y de esos saberes. Rodrigo Matheus, artista e investigador de Brasil sostiene que fue esa apertura de la enseñanza – que en su país sucedió en la misma época que en Argentina – la que influyó a su vez los usos y significaciones de ese lenguaje artístico. Los espacios formativos comenzaron a habilitar el ingreso de artistas con otras historias, otras formaciones y otros modos de pensar el arte circense que comenzaron a generar tensiones entre “nuevos” y “viejos”, entre la innovación y la tradición.¹⁶

En un punto, los debates que se fueron dando se rodearon de cierta representación esencialista de la noción de tradición como algo inmutable y estanco para caracterizar al circo como “tradicional” y atribuirle la exclusividad

¹³ Ver SILVA, Erminia. O novo está em outro lugar. *Palco Giratório*. Rio de Janeiro: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas, 2011, BORTOLETO, Marco Antonio Coelho, ONTAÑÓN BARRAGAN, Teresa y SILVA, Erminia. *Circo: horizontes educativos*. Campinas: Autores Associados, 2016, e MATHEUS, Rodrigo. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unesp, São Paulo, 2016.

¹⁴ Si bien la enseñanza de circo por fuera de la tradición familiar se generaliza en este contexto en diversas partes del mundo, cabe destacar que Rusia había iniciado la institucionalización de la formación en artes del circo mucho antes, específicamente en 1927 cuando inauguró en Moscú la primera escuela de formación en circo.

¹⁵ Entrevista a Oscar Videla, artista de tercera generación familiar de circo y maestro circense, 2008.

¹⁶ Ver MATHEUS, Rodrigo, *op. cit.*

de la innovación a los “nuevos”. Así, se fue naturalizando cierta representación – extendida frecuentemente entre artistas y público en general – que adjudica la idea de innovación sólo en términos estéticos/estilísticos al nuevo circo o al circo contemporáneo, catalogando en paralelo al circo tradicional como estático, conservacionista. Dicha representación suma la idea de que la fidelidad a la tradición, la no innovación, siempre ha sido una característica de ese circo, negando procesos de innovación en las estructuraciones performáticas, en las dramaturgias, en los espacios de circulación y las modalidades de reproducción artística que se sucedieron desde fines del siglo XVIII cuando “nace” el circo moderno.¹⁷

Lo interesante es entonces pensar que hubo algo que sucedió sobre todo a partir de los años 1980 en Argentina – pero que puede analizarse también para otros países – que hizo que esa característica de búsqueda permanente de innovación que había definido al circo se fuera diluyendo al tiempo que aquellos protagonistas de ese circo innovador se erigieron como guardianes de la tradición. Y ese algo se vincula justamente con disputas de poder. La apertura de la enseñanza del circo a nuevos sujetos sociales fue realmente una innovación que implicó grandes movimientos y cambios. Esos nuevos sujetos traían otros saberes, provenían de otras trayectorias de vida y también de otros sectores sociales; eran jóvenes urbanos de clase media, artistas que venían del teatro, de la danza y que se acercaban al circo como otro saber que podían aprehender e incorporar a sus performances. En este proceso se generaron resignificaciones, intercambios, flujos, pero también mucha disputa de poder por quién tenía la legitimidad y autoridad sobre el género artístico.

Estos procesos desataron mecanismos de distinción en los que algunos artistas intentaron defender su espacio de autoridad manteniendo su legitimidad en torno al resguardo de la tradición. Por consiguiente, se estableció cierta fidelidad hacia las convenciones del género que en algún momento histórico se fijaron como circo: esa performance definida por la sucesión de números basados en destrezas, entremezclados con comicidad, con una apuesta hacia el riesgo, la proeza y la transgresión de los límites humanos como eje estructurante de la narrativa.

En este sentido, podríamos decir que cuando aparecieron los “renovadores” también emergieron los “tradicionalistas”; antes había solo circo y cirqueros. Considero entonces de central importancia resaltar que para entender las renovaciones artísticas del circo – y por supuesto de cualquier arte – debemos alejarnos de miradas simplificadoras y comprender justamente estas cuestiones como procesos, que involucran tensiones que no solo se dirimen en el terreno estético, sino que se vinculan con disputas económicas, políticas, simbólicas. Fue en esta línea que analicé los procesos de resurgimiento y resignificación del circo que se dieron en Argentina a partir de los años 1980 post dictatoriales, buscando comprender las prácticas de estos “nuevos” artistas en tanto actores sociales que podían retomar y resignificar un género artístico, dotarlo de nuevos significados, manipularlo y a través de esos procesos, generar adscripciones identitarias, alteridades y disputas.

¹⁷ SILVA, Erminia. O novo está em outro lugar, *op. cit.*

Tal como señalé en la introducción de este trabajo, ya pasaron varios años de los procesos que analicé y comienzan a aparecer nuevos aspectos, nuevas generaciones de artistas que abren nuevos ejes de debate y/o reinstalan viejos. Propongo entonces analizar en el próximo apartado las discusiones que rodean a las posibilidades de renovación del circo “que hacemos hoy”, tal como lo definió una artista en una charla que tomaré como fuente para el análisis.

“Circo actual”, “circo presente” o el “circo que hacemos hoy”: la búsqueda de identidad trascendiendo las clasificaciones

Gran parte de las búsquedas creativas por renovar al circo en años recientes se vincula con el planteo de que la técnica – o sea el dominio del propio cuerpo entrenado para realizar proezas – no puede considerarse el foco del mensaje artístico. Cabe destacar que esta cuestión ya se debatía en contextos precedentes, pero adquirió ciertas particularidades en los últimos años. Uno de los argumentos en los que se basa esta cuestión se relaciona con lo que esa focalización en la técnica históricamente comunicó, en tanto la performance centrada en el truco también estaría reproduciendo de manera acrítica ciertos valores como la supremacía de la humanidad sobre la naturaleza, o el cuerpo como instrumento entrenado/domesticado, que forjaron la “creación” o emergencia del denominado “circo moderno” o “tradicional”. Este argumento crítico circula en los mundos del circo local al tiempo que dialoga con ciertos debates que se vienen dando a nivel internacional. Por ejemplo, Bauke Lievens, artista e investigadora belga en su primera carta abierta al circo, titulada “La necesidad de redefinirse” de 2015, argumenta:

Durante la mayor parte de su historia, el circo se ocupó casi en su totalidad de la habilidad y la técnica y, por tanto, de la forma. Esto no significa que no tuviera contenido: en el circo tradicional, el dominio de técnicas peligrosas y exigentes físicamente y la domesticación de animales salvajes pueden verse como expresiones de una creencia en la supremacía de la humanidad sobre la naturaleza y sobre las fuerzas naturales como la gravedad. [...] [Hoy], el dominio de la habilidad técnica (la forma) expresa esa visión antigua y tradicional del Hombre y del mundo en general. Lo que presentamos en el escenario son héroes y heroínas, a menudo sin ninguna crítica o ironía, de una manera anacrónica e inverosímil en el contexto de nuestras experiencias posmodernas, meta-modernas o incluso post-humanas del mundo que nos rodea.¹⁸

Interesante crítica al anacronismo de la focalización en la proeza como eje de la narrativa circense. Ahora bien, este llamado a la necesidad de redefi-

¹⁸ Lievens desarrolla un proyecto de producción y difusión de cartas públicas difundidas vía internet que invitan a los artistas circenses actuales a reflexionar sobre sus prácticas. El proyecto fue realizado junto a Quintijn Ketels y Sebastian Kann. Ver LIEVENS, Bauke. First open letter to the circus: the need to redefine. *Etcétera*, n. 142, dic. 2015. Disponible en <<http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine>>. Acceso en 1 nov. 2020, LIEVENS, Bauke. Second open letter to the circus: the myth called circus. *Etcétera*, n. 146, sep. 2016. Disponible en <<http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus>>. Acceso en 1 nov. 2020, e KANN, Sebastian. Third open letter to the circus: who gets to build the future? *Etcétera*, n. 152, mar. 2018. Disponible en <<https://e-tcetera.be/open-letters-to-the-circus>>. Acceso en 1 nov. 2020. Agradezco a Carolina Oliveira quién permitió que me acercé a este material de análisis y recomendando sus trabajos en los que también recupera y analiza estos documentos. Ver OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, *op. cit.*

nirse ¿no estaría transmitiendo una visión un tanto esquemática de las potencialidades ambiguas del lenguaje circense? Considero que hay algo que se vincula con la estructuración performática de ese circo luego catalogado como tradicional que muchas veces se está dejando de lado en este tipo de apreciaciones. Si el circo se define en ese contexto de época reforzando los valores, narrativas e imaginarios de esos tiempos modernos, también lo hizo a partir de una mezcla con elementos de contextos previos, como mencionamos en el apartado anterior.

La particularidad de la estructuración performática episódica centrada en el “número” circense – ya sea de destrezas ecuestres, o de malabares, acrobacias, equilibrios, etc. basados en la proeza/destreza de los cuerpos entrenados – combinada con la comicidad popular y lo grotesco, permitió la conjunción en un mismo espectáculo de narrativas modernizadoras junto con otras asociadas a aquella cultura cómica popular que Mijaíl Bajtín estudia como inversión carnavalesca o subversión del oscurantismo medieval.¹⁹ En definitiva, en el circo aquellos cuerpos entrenados, eficientes y “modernos” que transmitían dominio de la naturaleza, progreso y superioridad, coexistieron con otros cuerpos: los cuerpos festivos, populares e ilegítimos de los payasos, los freaks, los contorsionistas; cuerpos viajeros/ambulantes que itineraban de pueblo en pueblo y que en cierta medida “resistían” las narrativas modernizadoras.

Por diversos motivos que exceden este trabajo, el circo fue atravesando un proceso en el que se fue desplegando un mayor acento en la destreza y en la proeza al tiempo que se atenuaban aquellos elementos premodernos, desde la exhibición de freaks y rarezas a la domesticación de animales. Ese acento en la “perfección” técnica también se asoció a paradigmas de belleza inspirados “en dioses, semidioses, héroes o súper héroes, en la adoración de la belleza helénica inmaculada, simétrica y poderosa, o en la fragilidad de lo etéreo y puro”.²⁰

No obstante, en el contexto argentino, muchxs de lxs artistas que se fueron acercando al circo desde los años 1980 post dictatoriales, lo hicieron asociando sus prácticas con referencias de sentido que retomaban no tanto aquellos significantes de belleza, pureza o perfección sino más bien aquellos vinculados a lo grotesco, lo crítico, lo transgresor. Aquí, la búsqueda de un acto comunicativo provocador que trascendiera la “técnica”, que se consolida en el país en los años 1990, se resolvía en cierta medida a partir de la ocupación del espacio público, con espectáculos de circo callejero “a la gorra” – estrategia de

¹⁹ Bajtín analiza esa cultura popular de la Edad Media – de la que el carnaval podría ser considerada la festividad mayor – como inversión de “lo establecido”, como cultura de subversión y oposición a “la cultura oficial”. Para Bajtín el carnaval instauraba un período de licencia donde solía circular un tipo particular de comunicación relacionada con la lógica de las cosas al revés, con la permutación de lo alto y lo bajo, con las parodias, inversiones, degradaciones y bufonadas. Ese realismo grotesco conlleva a su vez la construcción de una corporalidad donde se exageran las protuberancias, las panzas, las risas, las curvas y todo lo que parezca excesivo y descomunal. Esos cuerpos grotescos aparecerán luego como deformes, monstruosos y peligrosos ante el requisito moderno de un cuerpo domesticado. Ver BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza, 1985. Analicé algunas ambigüedades que atraviesan la corporalidad circense en otros textos. Ver INFANTINO, Julieta. *Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: la ambigüedad en los cuerpos circenses. Runa: archivos para las ciencias del hombre*, v. 31, n. 1, Buenos Aires, 2010.

²⁰ HOCHMAN, Gerardo, *op. cit.*, p. 47.



cobro por el espectáculo a partir del aporte monetario voluntario de los espectadores –, con un fuerte discurso de democratización del arte. Un artista y pedagogo circense de la ciudad de Rosario se refiere a aquellos artistas con estas palabras: “Hijos de la generación diezmada por la dictadura, herederos de la tradición de artistas que reapropiaron el espacio público, a esta generación le es urgente salir, sobrevivir, gritar y burlarse de todo antes de que se acabe el mundo. Allí encuentran una alternativa que hace de la alegría una herramienta crítica, y a diferencia de la autodestrucción del cuerpo que provenía del punk, esta nueva generación lo recupera, y lo entrena como herramienta de expresión”.²¹

Podríamos decir que aquella resignificación del género circo tuvo una primer gran preocupación en relación al “mensaje” artístico; o sea, qué se podía comunicar más allá de la proeza que se había consolidado como eje central de las performances del llamado circo tradicional. Sin embargo, bastante de esa “búsqueda” por un arte que transmitiera “algo” más allá de ese mensaje asociado a la figura del superhéroe o superheroína que realiza proezas, se logró a través del enlace con un discurso popular, crítico y transgresor vinculado a la ocupación del espacio público: “en los 90 ir a hacer una función a la plaza era realmente un acto casi revolucionario de una disputa política de ir a ocupar un espacio público y el solo hecho de estar con un espectáculo ya significaba mucho sin importar tanto el contenido o la crítica interna de la función. [...] Creo que todo eso está medio naturalizado ya... ves un payaso en la calle, ves un espectáculo en la calle y la gente pasa y no se conmueve políticamente con eso”.²²

Algo de lo que empezó a emerger en años recientes en vínculo con un nuevo contexto de época y una nueva experiencia generacional, es justamente una nueva pregunta acerca de las posibilidades del lenguaje circense. Lo comparto desde un texto de un artista que lo plantea en estos términos:

*En algún momento el circo apareció en nuestras vidas, nos enamoramos. Adicción, adrenalina, fraternidad, vivir al margen, entrenar, ver videos de YouTube, la primera convención, las noticias que llegan de otros continentes, [...] escuelas de circo, la que se fue y no volvió, viajar, el que nunca hizo escuela y tiene un estilo único, la plaza, la gorra, la variedad, la que la pegó en el Soleil, la vida paralela... Y seguimos entrenando... y aprendimos a dominar la técnica, e incorporamos un repertorio de proezas [...]. Pero una vez que dominamos el riesgo y desafiamos la gravedad, aparecieron nuevas preguntas, propias de nuestra subjetividad, de nuestra intimidad ¿estamos ahí solo para ejecutar actos extra cotidianos que el común denominador de los mortales no puede realizar? ¿nos interesa solamente las cualidades de belleza y espectacularidad intrínsecas a la técnica circense? ¿o tal vez, como comunicadores del arte necesitamos hablar de algo más? ¿para hablar de ese “algo más” alcanza solamente con la técnica de circo? de ahí nace la búsqueda que propone “El Truco Que Te Parió” de asumirnos como comunicadores artísticos, como bichos de escena con una capacidad de afectar, transmitir y comunicar a quienes estén dispuestos a vivenciar el ritual del espectáculo.*²³

²¹ TENDELA, Pablo. Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosario: una aventura pedagógica. In: INFANTINO, Julieta, SÁEZ, Mariana e SCHWINDT SCIOLI, Clarisa (eds.) *Pedagogías circenses*, op. cit., p. 66.

²² Artista callejero circense en Festival Payasadas, Rosario, 2017.

²³ Tomi Soko, artista circense. Publicación de Facebook acompañando la promoción del taller, 20 feb. 2020.

Esta narrativa nos muestra como esa exploración y necesidad creativa de renovación del arte circense comienza a abrir nuevos caminos una vez que la “potencia revolucionaria” de ocupación del espacio callejero y de recuperación de lo denostado se fue agotando o, al menos, naturalizando. Precisamente en el 4° Festival Internacional de Circo Independiente (Fici-2018) se realizó un conversatorio titulado “La creatividad y las nuevas dramaturgias circenses o como reinventar lo clásico”, que abordó algunas de estas cuestiones.²⁴ Comparto fragmentos de los intercambios entre los artistas/panelistas:

Artista 1: A mí me cuesta mucho esta cuestión de la clasificación. Siempre que escribo la sinopsis del laboratorio que organizo digo experimentación física, a veces digo teatro acrobático, a veces nuevo circo, a veces circo contemporáneo, o sea, siempre que uno nombra es un poquito etiqueta... Pero lo que yo siento mucho en este momento, o sea como intérprete y como docente es que hay una energía de libertad, de búsqueda y ahí es donde empieza a aparecer la fusión, la dramaturgia y como que me interesa cómo empieza a aparecer el mundo de lo que cada uno es [...].

Artista 2: Para mí la pregunta también es qué es lo que hace que el circo sea circo y que es lo que caracteriza al lenguaje hoy. Porque la clasificación de contemporáneo también ya queda vieja, no sé qué es lo contemporáneo, sino más bien el circo de hoy, el que hacemos hoy.

Artista 1: Yo creo que hay mucha hambre de encontrar una fusión, un eje entre algo de lo super poderoso que tiene el circo, algo de lo técnico, de lo impresionante, de lo efectista y el humano metafórico, vulnerable, sensible. O sea, no tener que pelearse con el circo para uno estar en escena y ser un ser sensible... o sea, no dejar la técnica de lado para eso, sino más bien buscar ese big bang en el medio.

Artista 3: que busca más allá de la técnica e intenta dejar un mensaje, ¿esa sería la característica [del circo de hoy]? Que ya no es solo la técnica sino también el mensaje, el dibujo, hacia donde te hace pensar. [...] También creo que se suavizó, que cada vez se va más lightificando, o sea en busca de la poesía y de... Por ejemplo, lo que nosotros teníamos como referencias en un principio era el Archaos, o la Fura dels Baus en sus primeras épocas [...]. Nada que ver con el Soleil, no era por donde nosotros queríamos ir. Lo nuestro era más punki, más trash, más la búsqueda del rescate, de trabajar con recuperación... después se hizo todo más prolijo y vamos a vestuarista y hay que escribir el mensaje que tiene que dar.

Artista 4: No hay una sola barrera que hay que romper. Porque quizás después de la dictadura fue ganar un espacio, después qué hacer con ese espacio y te formaste en la técnica y después qué hacer con esa técnica. Siempre querés seguir creciendo, es una búsqueda que se amplía de un techo que llega a su límite y después lo querés traspasar.²⁵

²⁴ Participé en esta charla en calidad de moderadora junto a dos colectivos de artistas locales (Circo Abierto y Proyecto Migra) con los que la organizamos. El tema surgió en reuniones colectivas como una “necesidad de la comunidad circense”. Lo que se debatió en este encuentro viene siendo materia de intercambio en muchos espacios y cada vez con más frecuencia. De hecho, esta fue una de las temáticas que recorrió gran parte de la producción virtual que se realizó a partir de la pandemia provocada por el coronavirus desde 2020. Uno de los aspectos paradójicamente interesantes de la virtualización de la vida a la que nos obligó la pandemia y las medidas de aislamiento, se vinculó con un auge de proyectos reflexivos que desplegaron los artistas tales como podcasts, entrevistas de artistas a artistas, conversatorios y mesas de debate virtuales. Recomiendo especialmente dos de estos espacios: los Conversatorios circenses. Directores de circo, realizados por el artista argentino Martín Elcaro (disponible en <<http://www.circoabierto.com.ar/2020/10/lanzamientos-conversatorios-circenses.html?m=1>>.) y Hablemos de circo, espacio virtual de diálogo y reflexión, plataforma desarrollada por artistas latinoamericanos a partir de la pandemia (disponible en <<https://hablemosdecirco.wixsite.com/hablemosdecirco>>).

²⁵ Conversatorio La creatividad y las nuevas dramaturgias circenses o como reinventar lo clásico, 4° Festival Internacional de Circo Independiente (Fici), Buenos Aires, nov. 2018.

La conversación citada nos muestra que esa preocupación por el mensaje más allá de la técnica, pero sin dejar la técnica de lado, es algo de lo que caracteriza al circo actual. También nos muestra las contradicciones que los propios artistas experimentan frente a las “categorías/etiquetas”. Y finalmente, tal como ya señalé, nos muestra cómo estas búsquedas no son nuevas y adquieren aristas diferentes a las que adquirieron en otros contextos epocales. Si pensamos junto a Nelly Richard que lo político y lo crítico en el arte se definen en acto y en situación, o sea, son contextuales y coyunturales, podemos entonces pensar que dicha politicidad no será la misma en distintos contextos tanto territoriales como de época. “Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra [o la práctica artística] para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado”.²⁶

Entonces no es casual que las búsquedas creativas de renovación del circo de los años 1990 hayan transitado ciertas estéticas, poéticas y politicidades mientras hoy nos encontramos ante otros rumbos con apuestas estéticas que podrían evaluarse como “más light” o también propuestas radicalizadas hacia otras temáticas – por ejemplo, violencias de género, feminismos, disidencias que se encontraban ausentes en el circo de los años 1990 –, o hasta puestas en escena donde los cuerpos tematizan la debilidad ante la exigencia física, el riesgo y la posibilidad del error en el circo.

Considero que son las búsquedas en ese espacio del “medio” entre técnica y creatividad, las que fueron generando apuestas que en las últimas décadas implicaron una gran variedad de caminos posibles. De esas búsquedas algunas fueron y serán más teatrales, otras más físicas, otras más plásticas, otras más transgresoras y críticas, otras más poéticas, otras más *light*. Ahora bien, esta variedad de caminos posibles coloca como ámbito de reflexividad la pregunta por la especificidad. Aun cuando en tiempos contemporáneos nos enfrentemos a cierto “permiso” para las mezclas y las fronteras genéricas difusas, hay algo vinculado a lo específico del circo en relación a la técnica, el riesgo y la proeza que sigue estando en el centro de la escena para pensar al circo y sus posibilidades de resignificación.

En la charla citada con anterioridad la reflexión continuó en torno a preguntarse por la especificidad del circo, “qué es lo que hace que el circo sea circo y que es lo que caracteriza al lenguaje hoy”:

Artista 2: la cuestión de la técnica. El vínculo con el elemento, ya sea el piso, el aire, el equilibrio, es algo inherente y es el punto cero. El rigor técnico te pone en un estado. Yo en el alambre, hay un estado en el que estás en escena que es así, después uno puede romperlo, utilizarlo, potenciarlo y hacer de eso una dramaturgia. Hay algo ahí que tiene que ver con cómo nace lo que cuento, que después puede ser metafórico pero que tiene que ver con esa técnica que es muy única [...] es ahí donde el circo tiene su propia dramaturgia. Cuando hablamos de cruce de lenguajes, es más teatral, más coreo-

²⁶ RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. 2011. Disponible en <<https://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>>. Acceso en 12 feb. 2020.

*gráfico; da igual! vos ya estás haciendo circo, ya estás en una situación dramática porque ya estas atravesando esos vínculos con las técnicas, las disciplinas [...] después esta lo que cada uno quiera compartir con esa técnica.*²⁷

Esta idea de vínculo con el elemento y el lugar de la técnica y el riesgo está siendo problematizado por diversos artistas-investigadores en los últimos años. Por ejemplo, Erica Stoppel, artista circense e investigadora argentina radicada en Brasil, plantea algunas reflexiones interesantes que parten de su propia experiencia como artista trapezista. Propone que el entrenamiento/aprendizaje circense si bien implica domesticación del cuerpo y dominio del objeto, también habilita la liberación, la creatividad y lo que la autora conceptualiza como “adaptación”: un cuerpo que se adapta a las necesidades del oficio y a las posibilidades del artista; o sea, un cuerpo creador, un cuerpo en proceso, en composición, que afecta y es afectado.²⁸ Por su parte, Virginia Alonso Sosa de Uruguay viene aportando estudios en torno al espacio ambivalente que ocupa la técnica en el circo; entre la liberación, el dominio, la creatividad. La autora, en su tesis de maestría luego convertida en libro, retoma narrativas de diversos protagonistas del campo del nuevo circo en Montevideo y argumenta que a pesar de todos los quiebres que el arte se propone introducir en la contemporaneidad, hay una ruptura con la técnica que al circo le es imposible plantear sin desarticular su propia condición. El arte, más allá de expresiones particulares, implica un saber hacer, decir y mostrar. Y ese saber hacer en el circo implica un juego entre dominio y libertad corporal. En las voces de los artistas con los que trabaja, la técnica aparece como una necesidad, un aprendizaje que debe dominarse, automatizarse y luego olvidarse para así llevar la “atención” y la “energía” hacia otro lugar, hacia otro fin, que implicaría cierta trascendencia y libertad para atender a cuestiones de índole expresivo-comunicativas.²⁹

Algo de esta valoración ambigua de la técnica en vínculo con la corporalidad había trabajado en mis escritos hace unos cuantos años. También en mi trabajo de campo había encontrado este tipo de apreciaciones entre lxs artistas; la técnica por momentos era evaluada como requisito limitante en tanto implicaría repetición y domesticación corporal, y, en otros momentos como una necesidad que habilita la emergencia de la creatividad y la expresividad para comunicar. Gran parte del lugar ambiguo que ocupa el modo en que se evalúa la técnica se vincula con su definición estrecha y dicotómica; aquella que separa tajantemente técnica/cuerpo versus estética-poética/mente-alma-espíritu. Entonces, aun cuando en la práctica circense contemporánea emergen y coexisten modos de entender la técnica de un modo más amplio, el peso de la concepción moderna de la técnica por momentos se hace presente.

Aquí creo que un aporte reciente interesante es el que brinda Mariana Sáez a partir de su investigación antropológica en la que propone analizar los sentidos que se entraman en torno a las nociones de “estética” y “riesgo” en el

²⁷ Conversatorio “La creatividad y las nuevas dramaturgias circenses o como reinventar lo clásico”, 4º Festival Internacional de Circo Independiente FICI, Buenos Aires, noviembre de 2018.

²⁸ Ver STOPPEL, Erica. *O artista, o trapézio e o processo de criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Unicamp, Campinas, 2017.

²⁹ Cf. ALONSO SOSA, Virginia. *Circo en Montevideo: el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad*. Montevideo: Ediciones Universitarias/Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, 2018.

marco de los procesos de formación circense. La autora plantea al riesgo como una configuración sensible que se convierte en una vía para conectar con los propios sentimientos y con la percepción del cuerpo y, a partir de allí, se constituye también en una manera de expresarse y de intensificar la experiencia, tanto para el artista como para el espectador. La destreza, la proeza y el virtuosismo se integran así en las búsquedas expresivas, dando lugar a la emergencia de una “estética del riesgo”. El asombro, como afecto característico del circo, se vincula con esta experiencia del riesgo, y el entrenamiento, como garantía de un cuerpo “seguro”, es condición de posibilidad de esta forma de expresión.³⁰

El truco, la destreza, el riesgo, la técnica, la disciplina, el elemento; distintas palabras para referir a ese “algo” que haría que lo que se hace sea pensado y reconocido como “circo”. Rodrigo Matheus, artista e investigador de Brasil en su tesis de maestría, argumenta que la especificidad del circo estaría dada por su capacidad de entremezclar los trucos – como célula fundamental del lenguaje circense – que impresionan rápidamente, con imágenes que trascienden y se asocian a otros sentidos. Así, la metáfora y los posibles significados de los trucos son la base de la dramaturgia circense dándole al espectador el lugar de constructor que descubre narrativas. Allí reside para el autor un potencial comunicativo excepcional del circo, que habilita la comunicación directa con el público y su carácter popular. Para el autor el circo habilita una multiplicidad de capas, “ya sea la capa de coreografía, la belleza, los trucos arriesgados de circo, la historia contada al mismo tiempo o, más abajo, las metáforas y símbolos propuestos por el conjunto de esas capas”.³¹ Es esa potencialidad de las múltiples capas entre técnica y mensaje que puede estimular la inteligencia de la audiencia, cada espectador puede interesarse y divertirse con al menos una de las capas.

Considero estos aportes junto a los muchos que se vienen desarrollando desde estudios académicos y desde las investigaciones estéticas y creativas que despliegan los propios artistas, como caminos para seguir complejizando nuestra comprensión acerca de las posibilidades y límites en la resignificación del género circo.

Ahora bien, es en este espacio donde el circo y sus hacedores se enfrentan también a algunas cuestiones vinculadas ya no al lugar que ese “algo técnico” ocupa en la práctica y en la *performance* artística sino más bien a su valoración en el campo del arte. En definitiva, podríamos cuestionarnos por qué asistimos a estas búsquedas de renovación y resignificación artística. “¿Por qué y desde cuándo los espectáculos de circo dejaron de conformarse con ser una impresionante acumulación de atracciones que fascinan y hacen soñar? ¿Quién le exige al Circo que se transforme? ¿Es el público, el mercado, o son los propios artistas quienes se lo proponen?”³²

En un interesante y reciente trabajo, Carolina Oliveira – investigadora y artista de Brasil – propone, entre otros aspectos, analizar la resignificación

³⁰ Cf. SÁEZ, Mariana. *Presencias, riesgos e intensidades: un abordaje socioantropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines de danza contemporánea en la Ciudad de La Plata*. Tesis (Doctorado en Ciencias Antropológicas) – UBA, Buenos Aires, 2017.

³¹ MATHEUS, Rodrigo, *op. cit.*, p. 173 (mi traducción).

³² HOCHMAN, Gerardo, *op. cit.*, p. 50.

del circo en la actualidad retomando la propuesta teórica de las sociólogas Roberta Shapiro y Nathalie Heinich en torno al concepto de “artificación”. Bajo esta noción las autoras señalan el proceso por el cual una expresión cultural pasa a ser reconocida como forma artística en términos sociales e institucionales.³³ Oliveira propone entender cómo los debates acerca de los límites de la técnica y el intento de trascender la focalización en la proeza como eje de la narrativa circense están también asociados a la clásica oposición entre repetición/reproducción *versus* creatividad/originalidad, parámetro para definir qué es arte y qué no lo es, o, en términos del proceso de artificación, uno de los ejes para establecer que una práctica pase a ser considerada social e institucionalmente arte:

La prerrogativa de inventiva/originalidad ha venido operando como parámetro central para la definición de lo que es arte y lo que no es arte desde al menos el romanticismo, y también está ligada a la representación del artista como genio [...]. La originalidad se construyó históricamente como una noción normativa, central para la creación de valor en las obras en los campos artísticos, en contraposición a las representaciones de repetición o reproducción (que luego se asociarían también a la cultura de masas, otra institución que vendría a construirse como antagonista del arte).³⁴

Desde esta argumentación la autora nos lleva a aristas vinculadas a la necesaria correlación entre las resignificaciones del género circo y la jerarquización de las artes en relación a la noción normativa de originalidad. Este es un argumento que resulta sumamente interesante ya que nos permite comprender también otros motivos que rodean las preocupaciones de los artistas frente al acento en la técnica y en la proeza como eje de la narrativa circense. Más allá de si acordamos a no con esta normatividad asociada a la originalidad para que algo sea considerado “arte”, lo cierto es que sigue teniendo un peso central en los diversos mundos del arte actual. Por consiguiente, no es casual que hoy en el circo se debata el acento en la proeza del super héroe/heroína ya que no solo sería un anacronismo como planteaba Lievens³⁵; ahora también exhibir la técnica no sería arte y menos aún centrar la performance artística en exhibir el mismo truco y de la misma manera que lo hicieron las generaciones precedentes.

De hecho, esto también es algo que comienza a hacerse más evidente en años recientes entre las “familias de circo”. Hasta aquí no las había incorporado en los debates acerca de las posibilidades de resignificación del género porque justamente, tal como desarrollé en el apartado anterior, buena parte de las familias de circo reprodujo su arte y su “modo de vida” de un modo paralelo a lo que fue sucediendo con los artistas “de escuelas”, y en este proceso algunos se erigieron como renovadores y otros como tradicionalistas. Afortunadamente, en años recientes estas disputas dicotómicas fueron adquiriendo otros matices y los caminos que por varias décadas fueron paralelos en los últimos tiempos fueron entrecruzándose con más fuerza.

³³ Ver SHAPIRO, Roberta e HEINICH, Nathalie. When is artification? *Contemporary Aesthetics*, v. 0, Barrington, 2012.

³⁴ OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos, *op. cit.*, p. 17 (mi traducción).

³⁵ Cf. LIEVENS, Bauke, *op. cit.*



Por cuestiones de espacio, menciono sintéticamente solo algunas cuestiones. Por un lado, diversos circos llamados tradicionales en el país han desarrollado hace años propuestas escénicas con estéticas que podríamos asociar al llamado nuevo circo, incorporando continuidad en la narrativa escénica - tanto argumental como estética en torno a vestuarios, música, etc. Asimismo, cada vez es más frecuente que los circos de carpa/de familia contraten artistas de escuelas de circo para integrar sus compañías. Cabe mencionar también que en los últimos años las disputas entre “tradicionalistas” y “renovadores” se fueron atenuando al tiempo que muchos de los “nuevos” investigan cada vez más en el pasado - por ejemplo, a partir de la recuperación de técnicas que habían dejado de realizarse - y muchos de los “tradicionales” intentan alejarse de una idea de tradición esencialista.

Tal como desarrollé en algunos trabajos recientes que estudian la organización colectiva entre los artistas circenses en demanda de políticas y leyes de fomento para el circo en el país, si bien las disputas en relación a los diversos estilos circenses no se diluyeron en “el circo que hacemos hoy”, existe un mayor énfasis en trascenderlas apelando a un sentido colectivo, que incorpore las diversidades de estilos, historias, procedencias, trayectorias en una construcción de identidad común. En este sentido resulta central destacar también algunos recientes puentes que se fueron tendiendo entre cirqueros tradicionales y nuevos/contemporáneos en tiempos de pandemia provocada por el Covid-19. La pandemia puso en primer plano que tanto viejos como nuevos cirqueros continúan desarrollando sus prácticas artísticas con escaso reconocimiento estatal, y que solo a partir de la organización colectiva se va a lograr revertir estas situaciones.³⁶

Lo que viene demostrando el contexto actual es que en la lucha política por disputar la valoración y el reconocimiento del arte del circo no debería importar tanto si se proviene de familia de circo, si se hace nuevo circo, circo contemporáneo o callejero, si se hace en “en una plaza, en una esquina, en un bar, en un circo de carpa, en un teatro. El Circo son cinco letras y es circo, en la Argentina, en Chile, en Perú, en Estados Unidos, en Japón, en todas partes”, como lo sostuvo el Chango Clavero, artista de familia circense en el Homenaje a los Hermanos Videla, cuando fueron reconocidos como personajes destacados de la cultura de la ciudad de Buenos Aires por la Legislatura Porteña (Caba, 30 de mayo de 2018). En definitiva, tanto entre los nuevos/contemporáneos como entre los tradicionales se vienen poniendo cada vez más en cuestión las categorizaciones rígidas, dicotómicas y jerarquizantes. Así se expresaba en una reflexión publicada en 2020 en la revista *Circo es cultura*:

A los jueces del circo: ¿Quién es más cirquero que quién? ¿Qué hace al circo un circo? ¿Cuándo el circo deja de ser circo? ¿Cuándo una función de circo es “menos

³⁶ Acompaño hace años la disputa por una Ley nacional de circo que viene desplegando Circo Abierto, Asociación civil sin fines de lucro que nuclea a diversos sectores del circo en Argentina con el fin de promover las artes circenses en sus diversas formas de desarrollo actual. Analicé como esta disputa política por la promoción de derechos de todos los cirqueros a través de la demanda de instrumentos legislativos implicó una necesidad de trascender diferencias y rivalidades como estrategia política de lucha colectiva. Ver INFANTINO, Julieta. Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo. In: INFANTINO, Julieta. (ed.). *Disputar la cultura: arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Caseros: RGC Libros, 2019.

cirquera”? ¿Cómo miden y compiten en el sentimiento? ¿Es más cirquero el que nace por solo ese simple hecho, que el que elige y le dedica su vida a esta pasión? ¿Circo tradicional, contemporáneo, nuevo? ¿Soleil o Ringling? ¿HAY Q ESTAR DE UN LADO? [...] Dejemos de querer encerrarnos en una categoría y desvalorizar la otra. [...] Abrámonos y abracemos la diversidad utilizándola a nuestro favor para seguir perdurando en el tiempo y poder agregarle cada día más valor a nuestro CIRCO. Simplemente una opinión personal.³⁷

Muchos de estos procesos recientes nos van colocando ante un escenario de un “circo actual” que intenta alejarse de las definiciones clasificatorias estancas, dicotómicas y jerárquicas. En definitiva, las narrativas nos muestran cómo se lucha para que las posibilidades y límites en la resignificación artística no se diriman tanto en términos de los “tradicionales”, los “nuevos”, los “renovadores”, como compartimentos opuestos. Más bien, y aun sin ser un contexto exento de conflictos, se evidencia la búsqueda de puentes y enlaces entre los diversos actores involucrados en resignificar el circo que permitan lograr mejores condiciones para su producción y reproducción.

Las resignificaciones del circo

En este trabajo propuse analizar los procesos de resignificación del circo como género artístico poniendo el foco en algunos aspectos particulares. Específicamente me interesó retomar y actualizar algunos debates que había abordado en investigaciones anteriores en torno a las posibilidades y límites en la resignificación del género artístico circo y las disputas que se fueron desplegando en estos procesos, fundamentalmente mirando el caso argentino, pero también los diálogos que se fueron manteniendo con procesos regionales e internacionales. Así, comencé recorriendo cómo se definió históricamente el circo moderno y cómo ese circo pasó a ser identificado como “tradicional”, a partir del ingreso de nuevos sujetos sociales a esta práctica artística. Argumenté que fue a partir de la apertura de la enseñanza de estos saberes por fuera de la “tradicción familiar circense” que emergieron los renovadores junto con los tradicionalistas, en procesos que deben ser pensados como disputas de poder por definir quiénes tienen la legitimidad y autoridad para recrear un arte. En este sentido, argumenté que la innovación fue una característica que marcó la mayor parte de la historia de ese circo moderno. Compartí algunos ejemplos históricos de finales del s. XIX y principios del XX, que permitieron dar cuenta que muchas de las renovaciones poéticas, narrativas, estéticas, tecnológicas que se pensaron como innovaciones de nuevos circos en décadas recientes, ya habían sucedido. Así, analicé que la idea de un circo “tradicional” como estanco y no innovador, que reproduce de manera inmutable de generación en generación debe ser complejizada a partir de tomar en cuenta los aspectos históricos, sociales, políticos y económicos que rodearon estos procesos de resignificación del arte.

Luego, me detuve a estudiar cuáles son los ejes por los que pasan los debates acerca de las posibilidades de resignificación del género en el circo

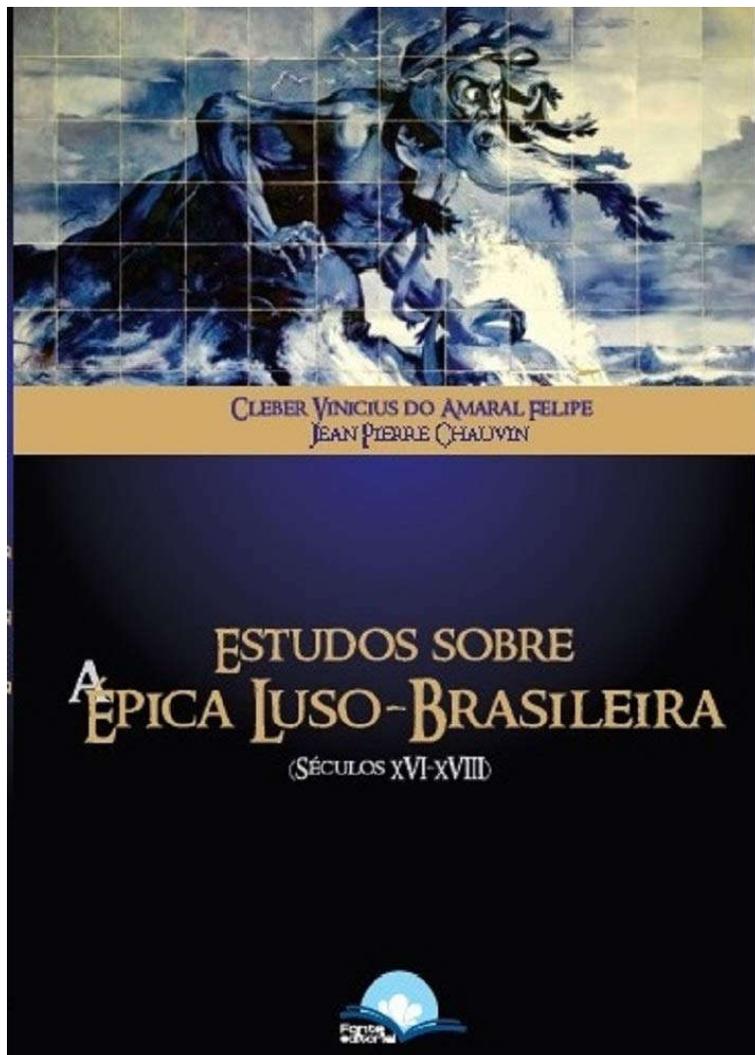
³⁷ PUEYRREDÓN, Delfina. Reflexiones. 2020. Disponible en <<https://www.circoescultura.com/dos/reflexiones.php>>. Acceso em 15 feb. 2021.

actual. Retomando narrativas, reflexiones, debates y escritos de artistas e investigadores de lo que podemos comenzar a identificar como campo de estudios del circo, analicé las tensiones relativas al lugar que ocupa en el circo la proeza, el truco, la técnica, el riesgo y las posibilidades narrativas, dramáticas, creativas para trascender o repensar ese lugar. Busqué, tal como lo vienen intentando los artistas, no quedar atrapada en etiquetas que distingan estilos o categorías fijas – circo tradicional, nuevo, contemporáneo – sino más bien atender a las posibilidades que cualquier género artístico en cualquier época tiene para resignificarse.

Circo tradicional, nuevo circo, circo contemporáneo, se presentan como categorías en pleno debate, discusión, resignificación. Son categorías que se definen y redefinen en su uso. Propuse atender a que si utilizamos las categorías para clasificar/ordenar/jerarquizar solemos obturar posibilidades: es esto o es aquello; es de esta manera o de esta otra; es mejor o peor. En cambio, la propuesta en este trabajo fue más bien por el lado de trascender las categorías y pensar/analizar los procesos sociales y, en este caso las posibilidades de resignificación del género artístico. En definitiva, propongo pensar al género artístico circo como un lenguaje, como un acto comunicativo, como un género artístico complejo, maleable y actualizable y analizar cuáles son las posibilidades y límites para recrear y resignificar este arte. Considero que desde estas propuestas que ponen el acento en la maleabilidad de un género o lenguaje artístico podemos trascender definiciones estancas, rígidas y repensar de qué maneras y cuáles son los motivos para que los artistas redefinan ese género siempre de un modo dialógico con el pasado y con el contexto presente.

Artigo recebido em 19 de maio de 2021. Aprovado em 29 de julho de 2021.

O silêncio da antiga Musa



Rodrigo Gomes Oliveira Pinto

Mestre e doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Colégio Santa Cruz, em São Paulo. rodrigopinto75@yahoo.com.br

O silêncio da antiga Musa

The silence of the ancient Muse

Rodrigo Gomes Oliveira Pinto

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral e CHAUVIN, Jean Pierre. *Estudos sobre a épica luso-brasileira (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Fonte, 2021, 172 p.



O silêncio da antiga Musa é evocado nos versos finais da proposição de *Os lusíadas* (1572), de Luís de Camões, a fim de que, cessados os cantos que notabilizaram a fama de heróis como Odisseu ou Eneias, possa ser entoado e ouvido um canto de maior valor, que, com “engenho & arte”, louva as façanhas de “barões assinalados”, cujas ações dilataram o império lusitano e a cristandade, nos séculos XV e XVI. O silêncio é conclamação de engrandecimento da matéria camoniana, é *locus* epidítico que evidencia as práticas compositivas de imitação e de emulação no gênero épico, consoante a autoridade homérica, ao passo que a Musa, filha de Zeus e da Memória, Calíope – posto que presida o gênero em que Camões escreve, mesmo se fosse invocada no poema, e não as fictícias Tágides –, não evoca como nume a verdade de todas as coisas, porque nada anima; ela ornamenta e denota as convenções eruditas de verossimilhança e de adequação da ficção em *Os lusíadas*, mirando o deleite discreto e a instrução, sempre muito obediente e muito cristã, dos letrados portugueses seiscentistas.

O silêncio da antiga Musa, porém, talvez seja, em conformidade com a leitura marxiana da poesia épica, definitivo; silêncio de morto, indício da impossibilidade da epopeia em sua “forma clássica”. São conhecidas as indagações de Karl Marx, nos *Manuscritos econômicos de 1857-1858*, que inquiram se é possível Aquiles com a pólvora e com o chumbo, se é possível a *Iliada* com a prensa e se não desapareceram as condições necessárias à poesia épica, isto é, o canto, os mitos e a Musa, com a alavanca do impressor. Afinal, como escreve Marx: “O que pode Vulcano diante da Roberts & Co., Júpiter diante do para-raios e Hermes diante do Crédit Mobilier?”¹ Por certo, é ocioso buscar responder a indagações cujas respostas estão dadas: nada poderia Aquiles contra a pólvora e o chumbo no século XVI, e nada poderia hoje contra as milícias armadas do submundo oficial, assim como nada podem as divindades contra a razão instrumental, quando o capital universaliza a morte e se generaliza na codificação da inteligibilidade das relações sociais e dos usos de linguagem. Ora, como escreve João Adolfo Hansen em “Lendo a épica portuguesa e luso-

¹ MARX, Karl. *Grundrisse. Manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política*. São Paulo-Rio de Janeiro: Boitempo/Editora UFRJ, 2011, p. 91 e 92.

brasileira antiga”, “desde a Revolução Francesa, o leitor sabe, as virtudes que na épica antiga constituíam a excelência dos varões assinalados foram substituídas pelo *how much* do valor de troca” (prefácio, p. 9).

As memórias da guilhotina, aprende-se com Georg W. F. Hegel, trouxeram vivências que tornaram insuportável a forma artística épica. Pois o insuportável do gênero e o silêncio do morto, enfrentam-no Cleber Vinicius do Amaral Felipe e Jean Pierre Chauvin no recém-publicado livro *Estudos sobre a épica luso-brasileira (séculos XVI-XVIII)*, neste 2021 brasileiro de barbárie, em que a guilhotina não é memória, e sequer utopia. Agudos leitores, ambos sabem que, embora a Musa nada mais inspire, os usos dos versos de Homero variaram historicamente, e assim também o gênero, desde que a *Ilíada* e a *Odisséia* se submeteram aos imperativos da escrita e da leitura, na condição de obras exemplares artisticamente aprazíveis e dignas de imitação para os poetas. E sabem também Felipe e Chauvin, docentes na universidade pública, que o silêncio da antiga Musa não reivindica o silêncio do leitor, de maneira que a recusa desse silêncio, por meio da leitura e da escrita, é a defesa da poesia e da reflexão em tempos de indignância. O livro, com a referida introdução de Hansen e com a contracapa de Mônica Lucas, enlaça, em seis capítulos, estudos que são dedicados aos poemas épicos de seis autores de língua portuguesa. A saber: *Os lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (ca. 1524/25-1580), *Naufração e lastimoso sucesso da perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda* (1594), de Jerônimo Corte-Real (ca. 1530-1588), *Ulisseia ou Lisboa edificada* (1636), de Gabriel Pereira de Castro (1571-1632), *A conquista de Goa* (1759), de Francisco de Pina e Melo (1695-1773), *O Uruguay* (1769), de Basílio da Gama (1741-1795) e, por fim, *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784). Felipe é autor dos três primeiros capítulos que compõem *Estudos sobre a épica luso-brasileira*, e Chauvin, dos três derradeiros.

No primeiro, intitulado “Camões e a epopeia lusíada: notas introdutórias”, Felipe, cioso do enfrentamento dos princípios biográficos que amiúde orientam a leitura de poesia e, ademais, conhecedor dos condicionamentos poéticos e retóricos que instituem as letras quinhentistas em gênero elevado, delineia as escassas notícias sobre o poeta sem positivar *imagines* e esquadriinha *Os lusíadas*, apresentando ao leitor a disposição da obra, isto é, o plano que a constitui tal como discriminado pelas disciplinas retórica e poética sabidas do poeta. Camões é, então, pensado tal como em retrato: “tipo aristocrata, católico, letrado e soldado”, oriundo de pequena nobreza; “tipo letrado orgulhoso da nobreza e com dificuldades de conceber a riqueza como critério definidor da hierarquia”; “*persona* discreta, versada nas letras e experimentada nas armas, que se feriu em batalha e cantou, com grandiloquência, os feitos memoráveis dos portugueses”. Desses retratos, o leitor não deduz o homem empírico Luís de Camões, mas os valores de uso da *auctoritas* do poeta. Já a matéria poética de *Os lusíadas*, pensa-a Felipe como eficazmente ordenada por Camões, em perspectiva da jurisprudência que lhe fornecem poetas como Homero ou Virgílio. Desse modo, o estudo, com a paciência que convém aos estudos introdutórios, dispõe quais sejam as partes do poema – proposição, invocação, dedicatória, narrativa e epílogo –, e por ele conduz o leitor em exposição elucidativa. Dessas partes, Felipe apenas não esquadriinha a narrativa, mesmo que a pressuponha no corpo da argumentação do ensaio e mesmo que com ela dialogue.

Como pontua Hansen, na abertura do livro, Camões é hoje poeta lembrado e pouco lido – e não raro lido em extratos de uso didático que dão sobrevida ao modo de pensar das histórias literárias, embora sejam incapazes de formar leitores de poesia antiga por alienar os poemas dos pressupostos que lhe orientavam as maneiras de fazer. Caso algo distinto é o de Jerônimo Corte-Real, “nunca lido e esquecido”, cuja poesia é matéria do segundo capítulo do livro, “A poesia épica e a experiência trágica: o naufrágio de Sepúlveda”. Neste capítulo, Felipe indaga a hipótese de que Jerônimo Corte-Real tenha composto uma epopeia trágica e investiga as delimitações que circunscrevem o gênero épico. O ensaio, para tanto, pensa as articulações discursivas que há entre o poema *Naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda* e as relações de naufrágio recolhidas na *História trágico-marítima* (1735-1736), de Bernardo Gomes de Brito, de sorte a evidenciar as distinções entre o discurso da história (e de seus subgêneros) e o discurso da poesia no século XVI, e pensa sobretudo os atravessamentos trágicos no poema heroico de Corte-Real, compostos para afetar o leitor quinhentista por meio do terror e da piedade. Dedicando-se a esses atravessamentos e, ademais, rechaçando leituras que pensam a poesia como reflexo das realidades empíricas ou como figuração íntima do poeta, Felipe contradita análises anacrônicas de Corte-Real, que leem como indícios de decadência ou de pessimismo os procedimentos de efetuação trágica empregados no poema. O capítulo mostra, enfim, que os infortúnios trágicos, sendo condizentes com os protocolos do epos e com os usos poéticos consagrados, podem instruir e deleitar, porque devem ser tomados como matéria infeliz forjada com arte, apta a conferir variedade decorosa ao gênero. Como epopeia trágica, enfim, o *Naufrágio de Sepúlveda* define-se pela imitação não da coisa bélica, mas das ações de personagens caracterizadas como virtuosas e graves.

O último ensaio de autoria de Felipe intitula-se “A fundação épica de Lisboa na *Ulisseia* (1636), de Gabriel Pereira de Castro”. Recordando a exemplaridade da *Eneida*, como obra que narra a fundação mítica de Roma e faz a exaltação de Augusto (séc. I a.C.), e assumindo a prática imitativa no gênero épico, sempre à luz de Homero, Felipe dedica-se, nesse capítulo, ao estudo da *Ulisseia ou Lisboa edificada*. Trata-se de poema de impressão póstuma, dedicado a Filipe IV de Espanha em tempos de União Ibérica, em cuja narrativa a errância de Ulisses, após a queda de Troia, ganha a injunção dos fados: antes de regressar a Ítaca, deve o herói, navegante impetuoso, fundar Lisboa. Como nos capítulos anteriores, Felipe percorre, analiticamente, o título, a proposição, a invocação e a elocução do poema de Gabriel Pereira de Castro, a fim de explicitar como a imitação e a emulação, na medida em que sejam compreendidas como procedimentos eletivos, estribam as práticas de composição da *Ulisseia ou Lisboa edificada*. Isso permite ao estudo rechaçar o rótulo “barroco” que etiquetou o poema ao longo do século XX e desfazer a pecha de servilismo atribuída ao poeta, a qual costuma esquecer que a originalidade é mercadoria burguesa. Ressaltam no estudo de Felipe as análises dos expedientes elocutivos que amplificam no poema as descrições das tempestades que infortunam e aterrorizam a viagem fatídica de Ulisses, pensadas em visada comparativa que lê descrições assemelhadas, em registro elevado, em Ovídio, em Homero e em Camões. Destaca-se também o exame do formidável Hércules, gigante qual Adamastor, surgido no Canto V da *Ulisseia ou Lisboa edificada*. Felipe

examina-o ao investigar a hipótese de que Gabriel Pereira de Castro figure, por meio do poema, não a virtude da prudência, virtude pela qual Ulisses se notabiliza em Homero, mas o ímpeto virtuoso, livre de ambição e de cobiça, por afrontar mares nunca dantes navegados. Num e noutro caso, observa-se que é sempre oportuna a mobilização de lugares-comuns quando a poesia é retoricamente pensada.

Com tal estudo de Felipe, encerra-se a porção do livro que lê obras de autores lusitanos quinhentistas e seiscentistas. Os demais capítulos projetam-se em direção ao século XVIII. No capítulo “*A conquista de Goa, exercício poético*”, Jean Pierre Chauvin estuda o poema épico de Francisco de Pina e Melo, pensando-o como obra que opera com eficácia os preceitos do gênero. Poeta mal lido, quando lido, como indica Chauvin, por categorias analíticas teleológicas, evolucionistas e anacrônicas que incompreendem as convenções poéticas e retóricas que lhe orientam as maneiras de escrever, Pina e de Melo é autor de extensos escritos que teorizam o fazer poético, como a *Arte poética* (1765) ou como o “Prolegômeno para a boa inteligência, conhecimento do poema”, que prefacia o poema épico-polêmico *Triunfo da religião* (1756). Chauvin lê o “Da epopeia”, texto prefacial de *A conquista de Goa*, de modo a examinar como, sabedor das preceptivas, o poeta as opera, mirando o deleite instrutivo de leitores discretos, a saber, aqueles capazes de reconhecer o bom uso dos procedimentos técnicos empregados na composição poética. Mais: Chauvin faceia a *persona* fingida pelo poeta, desembaraçando-a, como ficta, do homem letrado Francisco de Pina e Melo, e lembrando, ainda – o que nunca é demais lembrar –, que aqui a poesia é artifício que deve passar por natureza. Essa *persona* invoca a inspiração da “divina Inteligência” – a supor, quiçá, o decoroso silêncio da Musa – e exhibe a sujeição ao monarca D. José I, com o propósito de compor um relato encomiástico, em estilo elevado, das vitórias dos portugueses liderados por Afonso Albuquerque contra o domínio muçulmano em Goa, no século XVI. Destriçando episódios do poema, Chauvin intenta mostrar que o argumento central da fábula de Pina e Melo estabelece a articulação entre o fundamento teológico da empresa lusitana no Oriente, devotada à propagação da fé, e o interesse político que conduz a expansão do império português, em busca de vultosos ganhos econômicos. Depreende-se do capítulo, ao fim, que o epos, já que forja as memórias das façanhas heroicas do passado, traz instrução para o momento presente setecentista em que o poema é escrito e estampado, qual seja, a lição do virtuoso entrelaçamento entre os interesses da monarquia lusitana e os da religião católica, lição que, mirando interceder pelo bem comum, é muito humildemente destinada a D. José I e aos destinatários discretos de *A conquista de Goa*.

O quinto capítulo intitula-se “Lei, argumento e arte n’*O Uruguay*”. Ele se abre com um próêmio que esquematiza o que Chauvin apresenta como o habitual das leituras das letras luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII: vigora ora a presunção da sinceridade dos autores e a compreensão de que a poesia, porque sincera, revele a personalidade do sujeito empírico que a compõe, deixando vazar traços biográficos ou servindo de fonte para a escrita biográfica; vigora ora mesmo a crença na autenticidade das ações figuradas nos poemas, compreendidos, então, como documentos de factualidade positiva. Em contraposição a esses princípios, de que decorre, por vezes, a irrestrita desistoricização das maneiras de fazer poesia, Chauvin recorda que as letras

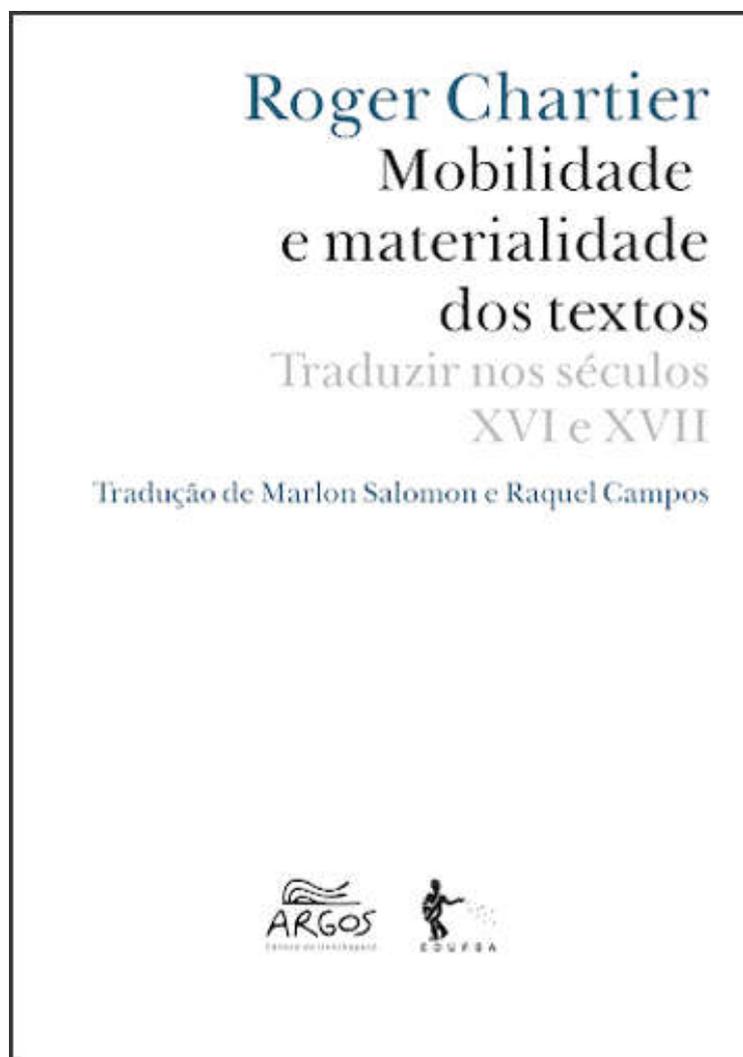
luso-brasileiras desse tempo demandam pressupostos de leitura que, abdicando da sinceridade ou da autenticidade, considerem a materialidade dos suportes e dos meios pelos quais circulam, e que também as assumam como artefatos convencionados de linguagem, cuja compreensão (possível) seja conforme a variedade e a multiplicidade dos atos de produção e de destinação em que estão inscritas, segundo os preceitos de imitação e os gêneros retórico-poéticos conhecidos por esses autores. Em torno de tais pressupostos, convém acrescentar, coadunam-se os trabalhos de Chauvin e de Felipe ao longo de todo o livro. E, com base neles, Chauvin lê *O Uruguay*. Sobressaem nessa leitura as articulações políticas que o estudo explicita entre a obra épica de Basílio da Gama, o *Tratado de Madri* (1750), o *Diretório dos índios* (1767) e a *Lei da boa razão* (1769), que mostram como o poema incorpora o ordenamento jurídico que lhe é coetâneo. No mais, Chauvin trata de iterar como é improdutiva a insistência no discurso nacionalista que lê e trelê *O Uruguay* — não sem muitos lamentos —, desde o século XIX.

O derradeiro capítulo incursiona pela “Revisão do *Caramuru*”. Interessado em deslindar e em reiterar os pressupostos de trabalho com as letras luso-brasileiras afirmados no capítulo anterior, Chauvin redige um estudo dividido em três partes que recordam três das partes da retórica – invenção, disposição e elocução. Nesses passos, revisita as leituras de *Caramuru*, desde Ferdinand Denis (1826), indaga as razões da insistência no discurso nacionalista nas leituras de muitos estudiosos brasileiros que se propuseram a pensar o poema e percorre distintos episódios da fábula que compôs o Frei José de Santa Rita Durão, com o intuito de evidenciar como o *Caramuru*, composto por um súdito do Reino, numa sociedade de Antigo Regime, pauta-se pelas convenções então consagradas de escrita do poema épico. O capítulo arremata o livro, ajudando o leitor a lembrar o que está posto muito precisamente já na introdução de Hansen e nos estudos que a sucedem: a poesia épica, desde Homero, e até o desmembramento e a liquidação das doutrinas poéticas e retóricas, entre os fins do século XVIII e os princípios do século XIX, não deve ser considerada como categoria de pensamento de validade universal, senão como convenção dedicada a prescrever modos de fazer poesia que assume valores de uso historicamente cambiáveis e instáveis na longa duração de composição do gênero. Felipe e Chauvin, ao fim e ao cabo, ensinam que há usos oportunos e discursivamente circunstanciados dos procedimentos de produção do poema épico, entre os séculos XVI, XVII e XVIII; esses usos são particulares, autorizados pela *consuetudo* e atualizados por inúmeros letrados, eruditos, tratadistas e poetas, muitos dos quais escritores de língua portuguesa, nos dois lados do Atlântico.

Enfim, desse percurso de enfrentamento do silêncio da antiga Musa, só é possível concluir que os estudos de Felipe e de Chauvin devem ser lidos pelo vigor e pela acuidade com que desenredam a matéria épica. Todavia, uma eventual segunda edição de *Estudos sobre a épica luso-brasileira (séculos XVI-XVIII)*, tanto desejável como necessária, precisa corrigir as muitas gralhas que escaparam aos autores e aos revisores.

Resenha recebida em 31 de março de 2021. Aprovada em 28 de abril de 2021.

Das ficções do livro à mão do historiador



Maicon da Silva Camargo

Mestre e doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). maiconcamargo.msc@gmail.com

Das ficções do livro à mão do historiador

From the book's fictions to the Historian's hand

Maicon da Silva Camargo

CHARTIER, Roger. *Mobilidade e materialidade dos textos: traduzir nos séculos XVI e XVII*. Tradução de Marlon Salomon e Raquel Campos. Chapecó-Salvador: Argos/Edufba, 2020, 209 p.



No rastro de práticas que se manifestaram já no século XIX, com a revolução historiográfica dos Annales as obras literárias se tornaram objeto de análise dos historiadores. A partir daí, um problema latente, mas não comumente apresentado como tal, colocou-se: qual a contribuição da disciplina histórica às análises literárias? A recente publicação do consagrado historiador Roger Chartier, *Mobilidade e materialidade dos textos: traduzir nos séculos XVI e XVII*, embora não trate da questão que levantamos, produz tanto reflexões que nos permitem compreender tal problemática quanto, por sua própria prática historiográfica, corrobora para ilustrar um modo de historicizar obras literárias e livros em geral.

Esse lançamento é a reunião de quatro ensaios de Roger Chartier sobre o “século de ouro” da Espanha (séc. XVII) e a movimentação dos textos no tempo, no espaço e nos sentidos. Dessa maneira, contrariando a ideia de autoridade e sacralidade do autor inventada pelo romantismo e idealismo alemão, essa obra exemplifica “a cadeia de intervenções que conferem formas e sentidos às obras”, revelando a interseção da materialidade do texto com os inúmeros atores que contribuem para a produção de um livro (autores, escribas, censores, tradutores, editores, impressores, livreiros, corretores, tipógrafos) e a constituição de sentido do texto (p. 7). O trabalho de Chartier demonstra que as interpretações de um escrito relacionam-se peculiarmente com sua própria materialidade e historicidade.

O primeiro ensaio, “Publicar: as setes vidas da *Brevíssima relación de la destruyción de las Índias*”, coloca em cena a obra clássica de Bartolomeu de las Casas. Nesse estudo, Chartier identifica sete diferentes regimes de sentido que o texto lascasiano foi adquirindo ao longo das suas distintas edições e traduções em três séculos: 1) um texto que denunciava as violências e crueldades dos conquistadores espanhóis na América contra os povos indígenas, bem como uma defesa do apostolado de Las Casas; 2) as traduções protestantes utilizaram da obra como propaganda contra a Espanha nas províncias dos Países Baixos ansiosas pela separação política com a Espanha católica; 3) a primeira edição com imagens foi publicada e se insere na guerra de imagens entre católicos e protestantes no interior dos conflitos religiosos da moderni-

dade; 4) os catalães fizeram uso do livro em sua guerra contra Felipe IV, pensando eles mesmos e os indígenas como vítimas do império castelhano; 5) a obra circulou no mundo inglês como apologia a Cromwell, como apelo para minimizar os conflitos entre os ingleses, convocando-os a se unirem contra o inimigo comum, os espanhóis, e também como um esforço de legitimar o direito da Inglaterra sobre as Índias Ocidentais; 6) ainda no universo inglês, ela transformou-se em um repositório de denúncias de um relato de viagem em que Las Casas foi concebido como um precursor da Revolução Gloriosa, e 7) as múltiplas reedições do texto espanhol nas décadas de 1810 e 1820 foram produzidas pelas colônias espanholas contra a metrópole.

Estas últimas retrataram Las Casas como um santo e profeta das revoluções americanas. Paradoxalmente, o tratado de Las Casas, que escancarava as crueldades dos conquistadores e dos *encomenderos*, tornou-se uma arma poderosa nas mãos dos *criollos*, os descendentes dos espanhóis na América, em seu combate pela independência das colônias. Chartier, por historicizar esse documento fundamental para a história da América, complexifica questões caras para nós levando-nos a repensar algumas leituras decoloniais como, por exemplo, as considerações de Enrique Dussel acerca de Las Casas e do que ele denominou de “antidiscorso filosófico” – uma crítica ao pensamento e à filosofia europeia cujo fundador seria o próprio Las Casas.¹

O segundo estudo, “Representar: *Fuente Ovejuna*”, analisa uma *comedia* de Lope de Vega, publicada em 1619, que dramatizou a revolta de 1476 dos habitantes da *villa* de Fuente Ovejuna, na Andaluzia, contra seu senhor Fernán Gómez de Guzmán, tal como o acontecimento foi narrado na crônica de Francisco de Rades y Andrada, trazida a público em 1572. Chartier percorreu os caminhos do texto: do acontecimento histórico à sua narrativa em crônica; desta à comédia encenada por Vega; e dos manuscritos preparados para a encenação às edições para a publicação.

Através de Vega, que possuía uma relação ambígua com os impressos, Chartier analisa várias problemáticas em torno das impressões modernas. E nos ajuda a compreender questões como a noção de autoria, problematizada por Foucault.² Além disso, a análise ilustra a diligência que os historiadores devem ter ao buscarem a realidade histórica por intermédio da representação poética. Neste caso, por exemplo, foram “as necessidades da representação e as expectativas do público” que guiaram “sua composição, muito mais do que o respeito pelas regras aristotélicas” (p. 74), de modo que a construção da narrativa produz todo um conflito que é “dramático e não histórico” (p. 106), conforme podemos observar nos paralelos traçados entre a crônica e a *comedia* por Chartier.

No terceiro ensaio, “Traduzir: do *Oráculo manual* a *L’homme de Cour* [O *cortesão*], Chartier mostra como a tradução de uma obra pode engendrar uma outra, constituindo sentidos nunca antes imaginados pelo autor. O *Oráculo manual y arte de prudência* (1647), de Baltasar Gracián, era destinado a todos para auxiliar no cultivo da prudência, virtude cardeal, a fim de que as pessoas

¹ DUSSEL, Enrique. Meditações anticartesianas sobre a origem do antidiscorso filosófico da modernidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

² Ver FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Veja/Passagens, 1992.

pudessem viver melhor em um mundo, segundo o autor, corrompido e pecador.

Já na tradução francesa, de 1684, feita por Amelot de La Houssaie, este optou por traduzir o título para *L'homme de Cour* [O cortesão], afirmando em seu prefácio que as máximas do livro seriam muito uteis à vida civil e à vida da Corte, espaços onde a prudência fazia-se mais necessária. Assim, o livro se tornou uma espécie de “Rudimento de Corte e de código político” (p. 130). Por sinal, na mensagem “Ao leitor” da obra em espanhol, havia uma oposição estabelecida entre o leitor digno daquela matéria e o *plebeyo cualquier* [o vulgo]. Amelot traduziu *plebeyo* por “menor burguês”, instituindo, por essa via, uma oposição entre a Corte e a cidade, o burguês e o gentil-homem, algo inexistente no escrito original.

Constatam-se, por fim, mudanças radicais na tradução de alguns aforismos, alterando o sentido deles. Por exemplo, no lugar em que aparecia a tensão entre perder o juízo e o necessário autoconhecimento que possibilitaria não perder o juízo, a tradução de Amelot acabou por criar a ideia de que se impunha ao homem da Corte possuir autocontrole para dissimular suas intenções e as dos outros. Tudo isso é muito relevante, até porque a importante análise de Norbert Elias sobre o processo civilizador tem nessa obra de Gracián um de seus documentos fundamentais.³ Elias, aliás, considera o autocontrole como elemento imprescindível da sociedade de Corte e do processo civilizatório. Todavia, repetimos, no livro original não se trata da vida na Corte; mais, a palavra Corte nem mesmo é mencionada nele. Elias consultou a tradução francesa, citando Amelot acreditando citar Gracián.⁴

Por último, o quarto ensaio, “Adaptar: *Dom Quixote e as marionetes de Lisboa*”, concentra-se na adaptação da obra de D. Quixote para o teatro em *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Trata-se de uma peça de marionetes apresentada no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, em 1733, por Antônio José da Silva, um cristão-novo nascido no Rio de Janeiro em 1705. Para Chartier, tal estudo deve levar em conta três histórias ou temporalidades próprias: a das adaptações teatrais da segunda parte da novela de cavalaria D. Quixote, a do teatro de marionetes e “a história de um dramaturgo três vezes confrontado à Inquisição e à dolorosa condição dos ‘conversos’” (p. 192). Além dos problemas inerentes à adaptação de um romance de cavalaria para um teatro de marionetes, Chartier aponta um problema complexo à história da literatura e às relações entre história, literatura e crítica literária: as relações entre vida do autor e obra.

³ Ver ELIAS, Norbert. *O processo civilizacional* (v. 1). Lisboa: Dom Quixote, 1989; *idem*, *O processo civilizador* (v. 2). Rio de Janeiro: Zahar, 1993, e *idem*, *A sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁴ A propósito, no prefácio da edição de 1985 de *A sociedade de Corte*, de Norbert Elias [edição brasileira de 2001], Chartier afirmou que era paradoxal convidar um historiador para prefaciá-la, uma obra em que Elias, desde o começo, apresenta “uma crítica radical do procedimento histórico”. CHARTIER, Roger. Formação social e economia psíquica: a sociedade de Corte no processo civilizador. In: ELIAS, Norbert. *A sociedade de Corte...*, *op. cit.*, p. 7. Entretanto, Elias estava criticando certo modelo historiográfico e, por meio de sua sociologia histórica, lançou mão de um método que influenciou muitos historiadores, inclusive o próprio Chartier. Contudo, a necessidade de historicizar um texto, suas condições materiais e não somente seu conteúdo e contexto, conduziu a erro o sociólogo. Daí a importância de todos os que trabalham com textos e livros conhecerem a história do livro, como objeto da cultura, em sua materialidade, a história da leitura, os processos de publicação e tradução de uma obra, temáticas caras a Chartier, às quais ele vem se dedicando no decorrer da sua carreira.

Mobilidade e materialidade dos textos coloca o livro no centro das discussões. O livro não como veículo neutro da transmissão de pensamentos, mas um corpo material que dá forma ao pensamento, agindo e modificando o pensamento que nele se corporifica, bem como agindo e modificando práticas sociais e culturais. Desse modo, diversas práticas entendidas como indiferentes aos processos de significação dos textos merecem, na ótica de Chartier, atenção especial. Editar, imprimir, publicar, traduzir, adaptar, reescrever não são apenas atividades mecânicas e menores no processo de construção de sentido dos textos, e sim agentes e coparticipantes – juntamente com os autores e os processos de leitura – do fenômeno de significação textual.

Nessa linha, no esforço de valorizar atividades por vezes ignoradas pelos leitores, tais como o ato de traduzir, é digno de nota o trabalho de tradução empreendido por Marlon Salomon e Raquel Campos. Não é simplesmente a tradução de uma edição francesa, mas a tradução direta dos escritos de Chartier para um livro inédito do autor publicado primeiramente em língua portuguesa, fato que por si só indica a relevância da recepção desse historiador no Brasil. Ainda mais: graças a esta tradução, os leitores brasileiros poderão acompanhar ainda a remissão das notas de rodapé a textos tanto no original quanto a passagens e eventuais referências contidas em obras editadas em nossa língua.

Enfim, o livro de Chartier ilustra bem diversas teorias das quais muitos estudiosos que trabalham com textos possuem consciência, porém acabam se desviando delas ao tentar aplicá-las. Ele é exemplar por esclarecer como conciliar as várias concepções, metodologias e teorias que o autor desenvolve na esteira de seu trabalho e do tratamento dispensado às “fontes”. Aqui, Chartier investiga a constituição do cânone literário, a noção de autoria dos séculos passados, os processos de publicação e constituição de sentido de um texto, respeitando os contextos linguísticos, culturais, sociais e tipográficos, do que resulta uma verdadeira análise arqueológica da publicação de um escrito.

Antoine Lilti⁵ faz uma significativa reflexão a partir do estudo do historiador Lucien Febvre acerca de Rabelais, um autor de ficções da Idade Moderna: o livro, como produto cultural, é sempre a somatória de uma multiplicidade temporal. Cada tempo confere um sentido para determinado texto, que, ao chegar ao público, é uma somatória de múltiplos sentidos que foram se acumulando. Chartier, cujas análises partem desse princípio que é também resultado de uma fina consciência de tempo e de história, aponta, de modo ainda mais palpável e concreto, como a própria materialidade de um livro, seus paratextos e os processos de edição, tradução e publicação reforçam e engendram sentidos.

Assim, por meio dos estudos presentes em *Mobilidade e materialidade dos textos* percebemos que o livro não é a encarnação eterna do pensamento de um autor. Muito mais do que a identidade entre obra e ideias de um autor, ele reúne em si a multiplicidade de tempos, espaços e agentes produtores de sentidos e todos, eles, diferentes formas, deixam suas marcas numa obra. Disso decorre que, a rigor, analisar um texto comporta, inevitavelmente, um traba-

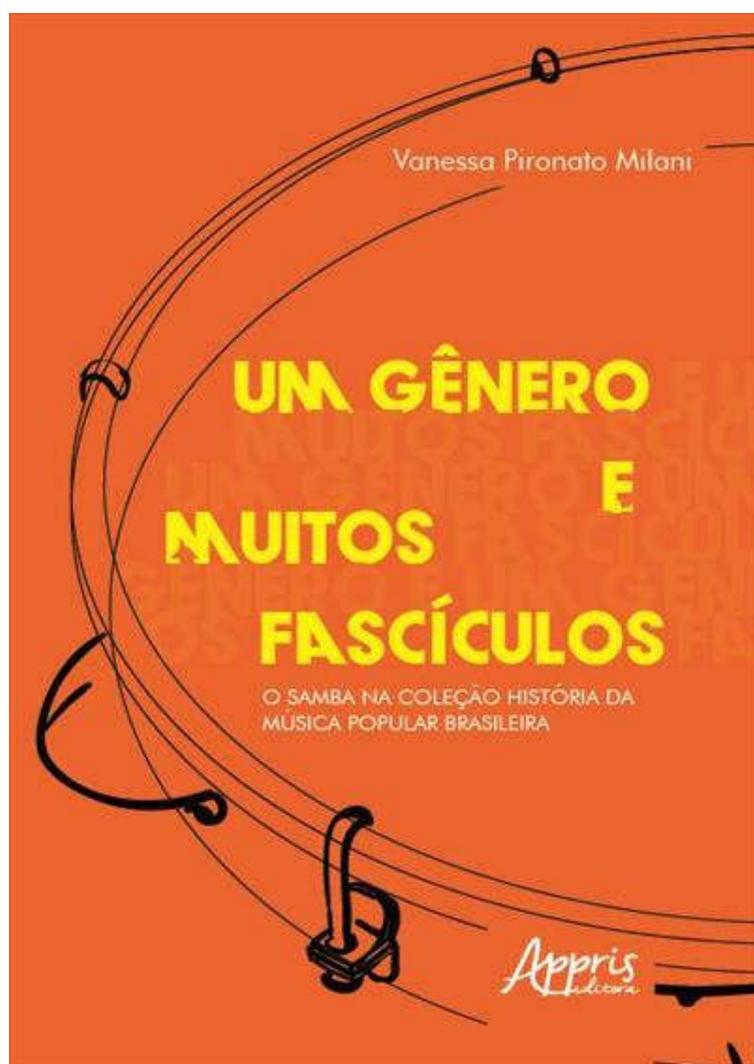
⁵ LILTI, Antoine. Seria Rabelais nosso contemporâneo? História intelectual e hermenêutica crítica. In: SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018.

lho arqueológico de escavar distintas camadas de sentido que cada época e cada publicação depositam nesse objeto que contém em si uma tensão semelhante à do homem entre a infinitude das ideias/espírito e a finitude de um corpo físico.

Por tudo isso, como se não bastasse sua grande contribuição do ponto de vista teórico e metodológico, Chartier é um dos raros historiadores contemporâneos que conseguem desenvolver com maestria a ciência histórica sem, contudo, abandonar a arte de narrar. Ler Chartier é envolvente. Nos seus estudos, acompanhamos tramas e aventuras protagonizadas por livros, não apenas o pensamento de um autor, um espírito sem corpo, mas o livro mesmo em toda sua materialidade, de tal modo que, embora se trate da história de um objeto, este, pela maneira desse historiador pensar a história, ganha vida e torna-se um sujeito da história.

Resenha recebida em 15 de junho de 2021. Aprovada em 31 de julho de 2021.

Desvelando a construção de **uma memória fonográfica do samba**



Adelcio Camilo Machado

Mestre e doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). adelcio.camilo@ufscar.br

Desvelando a construção de uma memória fonográfica do samba

Unveiling the samba phonographic memory construction

Adelcio Camilo Machado

MILANI, Vanessa Pironato. *Um gênero e muitos fascículos: o samba na coleção História da Música Popular Brasileira*. Curitiba: Appris, 2019, 264 p.



Dentre as muitas vertentes da canção popular brasileira que se consolidaram ao longo do século XX, o samba, em suas muitas manifestações, parece ocupar um lugar de destaque na produção bibliográfica, seja ela acadêmica ou não. Várias são as publicações que discorrem sobre o universo do samba, abrangendo sua história, seus personagens, seu repertório, seus estilos e suas intersecções com os cenários político, cultural e artístico. No campo da bibliografia produzida por jornalistas, críticos musicais e memorialistas, o samba tem presença marcante, tanto em textos que abordam a história da música popular brasileira de forma mais ampla¹ quanto em publicações especificamente voltadas para o gênero² ou para seus compositores e intérpretes.³

No âmbito acadêmico, estudos sobre o samba partiram de pesquisadoras e pesquisadores de diversos campos do conhecimento, com base em várias perspectivas teórico-metodológicas, que investigaram o gênero em diferentes contextos históricos, geográficos e sociais. Apenas para citar alguns exemplos, há estudos como o de Sandroni⁴, que se voltou para a compreensão das transformações rítmicas que se operaram no samba carioca entre as décadas de 1910 e 1930. Outras pesquisas abordaram as relações – muitas vezes conflituosas – do samba com as forças políticas, especialmente no contexto do Estado Novo.⁵ O percurso de reconhecimento do samba como um gênero representa-

¹ Ver ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003; SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008; TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

² Ver CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996; FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010; SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003; TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

³ Ver CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990; CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora UnB/Linha Gráfica Editora, 1990; RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.

⁴ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

⁵ Ver MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015; VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas. A

tivo da nacionalidade brasileira⁶ também ocupou um espaço de destaque na produção bibliográfica; no desdobramento disso, as investigações discutiram sobre seu vínculo com as ideias de “tradição” e “autenticidade”⁷, bem como o papel da indústria fonográfica nesse processo.⁸ Existem ainda estudos voltados para as manifestações musicais e culturais das quais o samba se originou⁹, para suas aproximações e distanciamentos em relação à cultura afro-brasileira¹⁰ e, em particular, para suas relações com a comunidade afro-baiana que residia no Rio de Janeiro no início do século XX.¹¹ Somam-se a isso pesquisas sobre produções ligadas ao samba que tiveram participação expressiva no mercado musical de suas épocas.¹²

É nesse amplo quadro bibliográfico que se situa o livro da historiadora Vanessa Pironato Milani, derivado de seu mestrado realizado na Unesp de Assis sob orientação de Áureo Busetto. De saída, a autora se defrontava com o desafio de definir um recorte para sua pesquisa, de modo que o estudo de seu objeto pudesse trazer contribuições em torno de uma temática intensamente investigada. A leitura da obra mostra que tal desafio foi superado de forma bastante exitosa. Milani inseriu seu estudo no campo da construção da memória a respeito do samba e, para tanto, escolheu como objeto a primeira e a terceira edições da Coleção História da Música Popular Brasileira, da Editora Abril, lançadas respectivamente entre 1970 e 1972, e entre 1982 e 1984. Tratava-se de uma coleção fonográfica que se propunha, no conjunto de seus fascículos, a representar “a história” da música popular brasileira. A partir daí, ela verificou as maneiras pelas quais o samba ali foi retratado.

Ao se debruçar sobre os fascículos, a autora leva em consideração uma diversidade de elementos: o repertório selecionado, as letras das canções, os compositores e intérpretes presentes, bem como as imagens e os textos que integram os encartes. Além disso, extrapolando os fascículos propriamente ditos, ela observou igualmente as peças publicitárias divulgadas em periódicos do período, com base nos quais aprofundou a análise sobre os ideários subjacentes à coleção.

O livro é dividido em três capítulos, precedidos por uma introdução e seguidos pelas considerações finais, além de contar com um prefácio do histo-

malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira – III - O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1984.

⁶ Ver VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

⁷ Ver NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007; FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2010.

⁸ Ver FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

⁹ Ver CUNHA, Fabiana Lopes da. Samba carioca e carnaval: sonoridades, identidade, urbes e imaterialidade. In: GARCIA, Tânia da Costa e TOMÁS, Lia (orgs.). *Música e política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda, 2013; *idem*, Sonoridades carnavalescas e identidades: sons, ritmos e diferentes festas no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX. In: GARCIA, Tânia da Costa e FENERICK, José Adriano (orgs.). *Música popular: história, memória e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015.

¹⁰ Ver LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992; *idem*, *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

¹¹ Ver MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

¹² Ver MACHADO, Adelcio Camilo. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para a década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Música) – Unicamp, Campinas, 2011; TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

riador José Adriano Fenerick. No primeiro capítulo, a autora traz um mapeamento histórico sobre as distintas práticas e concepções acerca das coleções. Dentre as muitas informações levantadas por Milani, encontra-se a ideia de que as coleções se colocam como uma forma de preservar e dar “eternidade” aos objetos coletados – algo que, como a obra progressivamente revela, parece se manter no ideário da coletânea examinada. Ainda nesse capítulo, deparamo-nos com informações sobre o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil e a posição da Editora Abril nesse contexto. São apresentadas as primeiras análises sobre a Coleção História da Música Popular Brasileira, focalizando especialmente os aspectos visuais das edições e os perfis dos colaboradores dos textos dos encartes dos discos. A pesquisadora procura, então, explicitar como algumas estratégias publicitárias da Abril Cultural visavam minorar o caráter mercantil da coleção, buscando identificá-la como um produto especificamente “cultural”. Por fim, Milani traça um panorama dos debates estéticos que se travavam na década de 1960 sobre a canção popular brasileira, com destaque para a ideia de “linha evolutiva”, e evidencia de que maneira tais discussões impactaram a seleção do repertório e dos artistas que figurariam na coleção.

O segundo capítulo expõe um detalhamento dos fascículos investigados. Milani elenca inicialmente cada um dos compositores presentes, passando depois para os intérpretes e, por último, enfoca os jornalistas e críticos musicais que publicaram textos nos encartes; nesse ponto, os destaques ficaram para Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão, que colaboraram de forma mais contínua com essa atividade. Ao discorrer sobre cada um desses agentes – compositores, intérpretes ou críticos –, o capítulo não se resume a uma análise sobre sua presença na coletânea, mas mobiliza uma grande quantidade de informações sobre suas respectivas trajetórias e perspectivas. Nesse passo, o texto se coloca como uma fonte muito significativa para leitores que não estão familiarizados com a história do samba.

Já no terceiro capítulo, a historiadora discute como as ideias de “tradição” e “autenticidade” se expressaram nas duas versões da coleção. De início, a análise se direciona para os textos dos encartes e, na sequência, se detém nas letras dos sambas. Na esteira disso, são exploradas de diferentes maneiras a complexidade de que se reveste a alegada oposição entre a “autenticidade” do samba e seu caráter mercadológico. Isso aparece, por exemplo, quando a historiadora discute a figura de Ary Barroso (p. 177 e 178), sempre lembrado como um ferrenho defensor das “tradições” do samba, mas que teve ampla penetração nos meios de comunicação de massa, inclusive no exterior.

Nesse capítulo, dois subcapítulos chamam a atenção. No primeiro deles, a autora continua examinando as letras das canções, porém sem se prender à questão da “tradição”, e sim verificando de que modo os sambas registravam problemas sociais. A pesquisa ressalta que sambas com essa temática, praticamente ausentes da primeira edição da coleção, foram recorrentes na terceira. Diante disso, Milani cogita a possibilidade de que tal fato tenha correspondência com a própria atenuação do caráter repressor da ditadura militar num momento em que a luta por liberdades democráticas falava mais alto. Nesse embalo, ela se concentra em alguns sambas que faziam críticas ao regime militar e reverberavam o avanço do movimento pela anistia.

No outro subcapítulo, a historiadora examina os fascículos da coleção pela perspectiva dos estudos de gênero. De cara, adverte para a pouca presença de fascículos dedicados especificamente a mulheres: dois, na primeira edição, e três, na terceira, sendo que, em todos os casos, as mulheres dividiam espaço com compositores homens. Por decorrência, como salienta Milani, a presença das sambistas mulheres na coleção se dava, sobretudo, na condição de intérpretes de canções compostas por homens. Na sequência, ela se atém às letras dos sambas para verificar as representações sociais sobre as mulheres ali inscritas. Em linhas gerais, o que se constata é que diversas composições retratam um perfil de mulher submissa ao homem. Porém, apesar da predominância de compositores homens na coleção, Milani localizou sambas que se referiam a mulheres que se afastavam desses padrões, notadamente na terceira versão. Tais canções são entendidas pela autora como um sintoma das lutas sociais das mulheres visando à sua emancipação.

Entre as muitas contribuições da sua pesquisa, a autora explicita que, apesar de algumas divergências entre seus colaboradores, a coleção reitera uma narrativa, relativamente hegemônica, em torno do samba e de sua história, que o vincula às ideias de identidade nacional e de “tradição”, ao mesmo tempo em que o situa como eixo central sobre o qual se desenvolveu uma certa “linha evolutiva” da música popular brasileira. Como já demonstrado em vários estudos, essa narrativa, de caráter homogeneizador, oblitera as muitas fissuras e tensões que permearam a história do samba, incluindo seus diferentes atores sociais, seus distintos espaços de produção, fruição e circulação, e os diversos projetos estéticos e políticos dos quais se aproximou.¹³ Tal caráter foi apontado pela própria autora, quando afirma que a coleção “buscava firmar entre seus leitores/ouvintes um ideal de música popular brasileira que conseguisse conciliar os diferentes projetos musicais que se pretendia para o Brasil” (p. 159).

Nessa perspectiva, a leitura do livro suscita uma questão: a quem interessa a construção dessa narrativa sobre a história do samba, que o apresenta como conectado à “tradição” e destituído de conflitos? Como se sabe, a história é um campo de lutas, no qual se confrontam diferentes memórias, e o estabelecimento de certas narrativas hegemônicas costuma estar associado ao campo do poder.¹⁴ Por isso parece relevante lembrar que a primeira edição da coleção foi lançada entre 1970 e 1972, portanto, no contexto mais repressivo da ditadura militar. Tratava-se de um governo que, do ponto de vista político,

¹³ A título de ilustração, sabe-se que a passagem dos “primitivos” do samba, como Donga, Sinhô e João da Bahiana, para a geração dos sambistas do Estácio é bastante complexa e dificilmente pode ser analisada apenas sob o prisma da continuidade. Na contramão desse discurso um tanto homogeneizador, Carlos Sandroni (*op. cit.*) acentuou como essas duas práticas associavam-se a paradigmas rítmicos diferenciados. José Adriano Fenerick (*op. cit.*), por sua vez, sublinha como o samba praticado no bairro da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, se ligava a práticas inclusive religiosas da comunidade afro-baiana, algo que não mais acontecia no samba do Estácio. Outra situação se refere ao samba produzido e/ou consumido pelos setores médios da sociedade, principalmente pela população branca. Para a coleção, como exposto por Milani, tal tema não é problematizado, o que se observa, por exemplo, no fato de Noel Rosa haver sido o escolhido como primeiro fascículo e de ser apontado como mais um dos “legítimos” representantes do samba. Todavia, para autores como Muniz Sodré (citado a p. 184), a realização do samba por indivíduos brancos caracterizaria um processo de expropriação de práticas culturais da população negra.

¹⁴ Para uma discussão adensada sobre o assunto, ver FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010; LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

tentava minar quaisquer expressões de dissenso por intermédio da censura e da violência, e que, ideologicamente, era ufanista e defensor das “tradições”. A menção a esses elementos não é feita com o intuito de estabelecer uma relação mecânica entre o governo militar e a coleção, como se o primeiro determinasse a segunda. Seja como for, não deixa de ser pertinente, a nosso ver, reconhecer a existência de algum grau de compatibilidade de valores, ou seja, pode-se pensar que as ideias de “tradição” e “brasilidade”, gestadas no âmbito da canção popular por segmentos das esquerdas e que norteavam a concepção da coleção, talvez não incomodassem os ocupantes do poder estatal.

Acrescente-se que a iniciativa da coleção partiu de uma grande empresa do setor editorial, o que reforça a ideia de que as relações entre o objeto do livro e a política brasileira da época precisam ser analisadas com a mediação da indústria cultural. Afinal, as décadas de 1960 e de 1970 foram períodos de acelerado desenvolvimento no mercado brasileiro de bens simbólicos e isso se ocorreu sob as asas de um governo ditatorial. Assim, não é de se estranhar que essa indústria se disponha a “vender” acima de tudo o consenso, em vez do conflito.

De volta às relações entre a coleção e a esfera política, é admissível, por hipótese, cogitar que a quantidade maior de regravações da terceira edição, lançada na primeira metade da década de 1980, seja sintomática de um arrefecimento de determinados ideários que norteavam o regime militar. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a defesa da “tradição” se enfraquecia, surgia uma nova edição da coleção menos preocupada em “resgatar” as “grandes gravações do passado” e mais empenhada em atualizar aquele repertório.

Tais reflexões se colocam como hipóteses para se pensar sobre outras relações entre a primeira e a terceira edições da coleção e seus respectivos contextos históricos, dando continuidade à pesquisa de Vanessa Pironato Milani. Independentemente disso, o seu livro oferece uma sólida contribuição para os estudos acerca do samba. Para leitores e leitoras que acompanham a produção bibliográfica sobre esse gênero, o trabalho da historiadora se mostra muito bem delimitado, possuindo respaldo teórico para levar adiante sua investigação e estabelecer pertinentes conexões com os referenciais já disponíveis. Por outro lado, para quem não é conhecedor do tema, a obra pode ser uma significativa porta de entrada, pois, para além da análise da coleção, incorpora preciosas informações sobre o universo do samba.

Resenha recebida em 30 de agosto de 2021. Aprovada em 22 de setembro de 2021.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre cartaz de Raul Pederneiras. *Revista da Semana*, ano 31, n. 22, 17 maio 1930, s./p., fotografia, montagem. Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 18 set. 2021.
- p. 10 Anúncio da *Revista da Semana* pouco antes do seu lançamento. *O País*, ano 16, n. 5695, 11 maio 1900, p. 6, fotografia da autora (detalhe).
- p. 12-13 Primeiros anúncios estampados na *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900, p. 19, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 14 MACHADO, Julião. *Revista da Semana*, ano 2, n. 53, 19 maio 1901, p. 435, cartaz, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 16 PEDERNEIRAS, Raul. *Revista da Semana*, ano 31, n. 22, 17 maio 1930, s./p, cartaz, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 20 PEDERNEIRAS, Raul. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900, p. 17, charge, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 21 Foto com função explicativa/comprobatória. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900, p. 14, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 22 Desenho com função explicativa/comprobatória. *Revista da Semana*, ano 1, n. 4, 10 jun.1900, p. 30 e 31, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 23 Página composta a partir do conteúdo fotográfico. *Revista da Semana*, ano 1, n. 6, 24 jun. 1900, p. 52, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.

- p. 25 Fotos sem relação com o texto, articuladas pela inserção na página. *Revista da Semana*, ano 1, n. 2, 27 maio 1900, p. 11, fotografias (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 27 Foto que constrói narrativa fotográfica. *Revista da Semana*, ano 1, n. 4, 10 jun. 1900, capa, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 28 Reportagem fotográfica. *Revista da Semana*, ano 1, n. 7, 1 jul. 1900, p. 56, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 30 Foto com suposto instantâneo de agressão. *Revista da Semana*, ano 1, n. 6, 24 jun. 1900, capa, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 31 Foto que exemplifica a perícia do fotógrafo. *Revista da Semana*, ano 1, n. 9, 15 jul. 1900, capa, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>. Acesso em 27 out. 2020.
- p. 39 COPPOLA, Horacio. *Praça da República, Festa da bandeira*, 1936, fotografia (detalhe). Arquivo Horacio Coppola. Cortesia Galeria Jorge Mara-La Ruche, Buenos Aires.
- p. 44 COPPOLA, Horacio. *Noturno, rua Corrientes, de Reconquista até Praça da República*, 1936, fotografia (detalhe). Arquivo Horacio Coppola. Cortesia Galeria Jorge Mara-La Ruche, Buenos Aires.
- p. 47 COPPOLA, Horacio. *Riachuelo, Ponte Almirante Brown*, 1931, fotografia (detalhe). Arquivo Horacio Coppola. Cortesia Galeria Jorge Mara-La Ruche, Buenos Aires.
- p. 49 LYNCH, Maria. *Across the universe*, óleo sobre tela, 80 × 98.5 in., 203 x 250 cm, 2016, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://www.marialynch.com.br/colors-respect-and-wildness>>. Acesso em 1 set. 2016
- p. 67 VÁZQUEZ, Sabrina. *Colón vs. Azurduy, esa pulseada por la Historia*. *Clarín.com Revista Ñ*, 24 abr. 2020, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.clarin.com/revista-enie/colon-vs-azurduy-pulseada-historia_0_YxA3Qmo4K.html>. Acesso em 30 nov. 2021.
- p. 82 DALÍ, Salvador. *A nobreza do tempo*, escultura, 1977-1984, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.istockphoto.com/br/foto/a-nobreza-do-tempo-%C3%A9-uma-escultura-de-salvador>>

- dali-colocada-no-centro-da-capital-de-gm1144388938-307642200>. Acesso em 30 nov. 2021.
- p. 95 KLEE, Paul. *Angelus Novus*, 1920, desenho a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://aboio.com.br/o-anjo-de-quee-em-benjamin/>>. Acesso em 30 nov. 2021.
- p. 106 Pimpinela celebrará sus 30 años en su casa el Perú. *RPP Noticias*, 7 nov. 2021. Lucía e Joaquín Galán, Dúo Pimpinela, 2012, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://rpp.pe/musica/conciertos/pimpinela-celebrara-sus-30-anos-en-su-casa-el-peru-noticia-536488?ref=rpp>>. Acesso em 12 nov. 2021.
- p. 124 LEE, Rita e CARVALHO, Roberto de. LP *Rita e Roberto*, 1985, Polygram, capa, fotografia do autor (detalhe).
- p. 143 Lixo Atômico, 2016, fotografia do Facebook (detalhe). Disponível em <<https://www.facebook.com/Lixo-At%C3%B4mico-195489743833299/>>. Acesso em 13 set. 2021.
- p. 159 Registro fotográfico de apresentação da banda Lixo Atômico no festival de talentos “Vale Tudo”, realizado em Santa Gertrudes/SP. S./d., fotografia do acervo pessoal de Parsifal Lourenço Filier fornecida ao autor.
- p. 160 Terreiro do Paço de Lisboa, antes do terramoto de 1755. Gravura de artista anônimo do século XVII com os dizeres “O caminho para queimar aqueles que foram condenados pela Inquisição”. Fotografia (detalhe). Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Inquisi%C3%A7%C3%A3o_portuguesa#/media/Ficheiro:Rogo_inquisizione_iberica.jpg>. Acesso em 18 set. 2021.
- p. 175 WARPECHOWSKI, Eduardo. Raul Pompeia, 2021, desenho.
- p. 192 APPELIUS, Mario. *Cile e Patagonia*. Milano: Alpes, 1930, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <https://http2.mlstatic.com/D_NQ_NP_2X_821974-MLA25873420290_082017-F.webp>. Acesso em 14 nov. 2021.
- p. 210 ANDRADE, Oswald de. *Marco zero I: a revolução melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=4033826>>. Acesso em 8 nov. 2021.
- p. 226 VALIA, Ednilson. 88 anos de Paulo Francis – parte 1: Quem era “cool”? 30 ago. 2018, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.aregradojogo.com.br/2018/08/16-88-anos-de-paulo-francis-parte-1.html>>. Acesso em 18 nov. 2021.

p. 242 SÁNCHEZ, Mariana. Ensaio do espetáculo *Mamushka*. Companhia Circo Negro, out. 2016, fotografia (detalhe).

Normas de publicação

Aos colaboradores

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte publica artigos e resenhas inéditos da área de História, com interlocuções com o campo das Artes e da Cultura em geral. Para facilitar o trabalho de editoração, pede-se aos colaboradores que sigam as seguintes normas:

1. O material para publicação deverá ser encaminhado para artcultura@inhis.ufu.br, em Word 7.0 ou compatível. O nome do autor deve vir acompanhado de informações especificando a atividade que exerce, a instituição (se for o caso) em que trabalha e itens básicos de seu currículo.

2. Os artigos (com títulos em português e em inglês) deverão conter intertítulos, sem alusão a Introdução e Conclusão, e se estender por 15 a 25 páginas, enquanto as resenhas deverão ter entre 4 e 6 páginas. Os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman tamanho 12, em espaço 1,5 (margens superior e inferior à base de 3 cm; margens laterais, 2,5 cm).

3. A simples remessa de originais implica autorização para publicação, incluídas eventuais alterações decorrentes do processo de revisão.

4. As traduções devem vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

5. Os artigos serão submetidos, por meio de avaliação cega, à apreciação de dois pareceristas. No caso de eventual divergência entre os avaliadores, o conselho editorial enviará o trabalho a um terceiro consultor.

6. As notas deverão ser indicadas no corpo do texto por algarismo arábico, em ordem crescente, e listadas no rodapé da página. Ao mencionar uma obra pela primeira vez, fazer citação bibliográfica completa. Em caso de nova referência a ela, utilizar o padrão SOBRENOME, Nome, *op. cit.*, p., ou *idem, ibidem*, quando for o caso de uma segunda citação consecutiva de um mesmo autor e/ou de uma mesma obra.

7. Serão admitidas notas, desde que imprescindíveis e limitadas ao menor número possível.

8. As notas devem ser digitadas em espaço simples, com caracteres tamanho 10.

9. Para as citações com mais de cinco linhas, não é preciso abrir e fechar aspas, bastando colocar o trecho em itálico, proceder ao recuo das margens e digitá-lo em letra com tamanho 11, em espaço simples. Quanto ao mais, as palavras em itálico devem ser reservadas tão somente para expressões em idioma estrangeiro.

10. Para as citações com cinco linhas ou menos que apareçam no corpo principal do texto, simplesmente “abrir” e “fechar” aspas, sem recorrer a itálico ou a recuo das margens.

11. A revista não publica bibliografia ao final dos textos.

12. Os artigos devem vir acompanhados de resumo (em torno de 10 linhas), *abstract*, 3 palavras-chave e 3 *keywords*.

13. Os artigos podem ser acompanhados de imagens (reduzidas ao mínimo indispensável), em formato JPG e com resolução de 300 dpi.

Diretrizes para os autores

O processo de submissão e publicação de artigos na *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* não acarreta nenhum tipo de custo aos autores.

Padrão para citação

Livro

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, ano de publicação, página citada (p.) ou páginas citadas (p.).

Ex.: DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2004, p. 65.

Se houver subtítulo, este deve aparecer sem itálico.

Se houver outra edição do mesmo livro, esta deve ser indicada logo após o título.

Coletânea

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. *In*: SOBRENOME, Nome (org.). *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, data, página citada.

Ex.: ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de história. *In*: SOIHET, Rachel *et alii* (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2005, p. 410.

Artigo

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*, volume e número, Local, mês (abreviado) e ano de publicação, página citada.

Ex.: NEVES, Lucilia de Almeida. Memória e História: potencialidades da História Oral. *ArtCultura*, v. 5, n. 6, Uberlândia, jan.-jun. 2003, p. 33.

Tese acadêmica

SOBRENOME, Nome. *Título da tese em itálico*: subtítulo. Tipo de trabalho: Dissertação ou Tese (Mestrado ou Doutorado, com indicação da área do trabalho) – vinculação acadêmica, Local e data de defesa, página citada.

Ex.: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise de filme*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2001, p. 40.

Documentos eletrônicos

AUTOR(ES). Denominação ou Título. Indicações de responsabilidade. Data. Informações sobre a descrição do meio ou suporte.

Obs.: para documentos *on-line*, são essenciais as informações sobre o endereço eletrônico, apresentado entre os sinais <>, precedido da expressão “Disponível em” e a data de acesso ao documento, antecedida por “Acesso em”.

Ex.: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Troca de noivos na família imperial! 2003. Disponível em <<http://www.nossahistória.net>>. Acesso em 1 set. 2004.

Declaração de direito autoral

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos da licença Creative Commons, adotada a partir da *ArtCultura*, v. 21, n. 39 (jul.-dez. 2019).

CC BY-NC-ND 4.0: o artigo pode ser copiado e redistribuído em qualquer suporte ou formato. Os créditos devem ser dados ao autor original e mudanças no texto devem ser indicadas. O artigo não pode ser usado para fins comerciais. Caso o artigo seja remixado, transformado ou algo novo for criado a partir dele, ele não pode ser distribuído.

Autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços de e-mail neste *site* serão usados exclusivamente para os propósitos da revista, não estando disponíveis para outros fins.

Todo conteúdo da Revista *ArtCultura* de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura> está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.

Endereço

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte
Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica
Bloco 1H, sala 1H 36. Uberlândia – MG
CEP 38408-100
Fone: (34) 3239-4130, ramal 29
E-mail: artcultura@inhis.ufu.br
Home-page: www.artcultura.inhis.ufu.br
Instagram: @revistaartcultura