

ArtCultura

ISSN 2178-3845

Revista de História, Cultura e Arte

V. 24 N. 45 JUL.-DEZ. 2022

Dossiê
Música para além da música



FAPEMIG

*Art*Cultura

Revista de História, Cultura e Arte



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

Google Acadêmico

LatinRev

Periódicos Capes

Sistema Eletrônico de Editoração
de Revistas (SEER)

Pede-se permuta

Pédese canje

On demande échange

We ask for exchange

Wir bitten um Austausch

Si richiedle 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 38400-902 — 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 – Unespar/PR

Charles Monteiro – PUC-RS/RS

Fábio Franzini – Unifesp/SP

Jean Luiz Neves Abreu – UFU/MG

José Roberto Zan – Unicamp/SP

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 as capas dos LPs *Ronnie Von*, 1969, e *Índia*, 1973, montagem (detalhes).

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad – UFF/RJ · Annateresa Fabris – USP/SP · Carlo Ginzburg – Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Christopher Dunn – Tulane University/EUA · David Treece – King's College London/Inglaterra · Durval Muniz de Albuquerque Júnior – UFRN/RN e UFPE/PE · Eduardo Morettin – USP/SP · Elías J. Palti – Universidad de Buenos Aires (UBA) e Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)/Argentina/Conicet · 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 · Ivan Jablonka – Université Paris IV/França · 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 · Orna Messer Levin – Unicamp/SP · Paula Guerra – Universidade do Porto/Portugal · 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-Assis/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. 24, n. 45, jul.-dez. 2022. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.

ISSN: 2178-3845

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

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

CDU: 930(05)

Sumário

Apresentação5

Dossiê – Música para além da música

Organizador: Adalberto Paranhos

Uma canção é muito mais do que uma canção7

La suerte del tambobambino: archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos.....9

Julio Mendívil

Hacia el estudio intermedial de la música popular latinoamericana autoral...37

Juan Pablo González

La era del canon: canción popular y memoria colectiva en el siglo XXI51

Sergio Pujol

Da antropofagia ao lixo lógico: os tropos da Tropicália66

Christopher Dunn

Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentidos81

Adalberto Paranhos

A esperança velada: o lírico e o épico em “San Vicente”95

Gabriel S. S. Lima Rezende e Sheyla Castro Diniz

A representação da masculinidade nas capas de disco do rock brasileiro da década de 1960.....112

Eliza Bacheaga Casadei e Herom Vargas

Duas estrelas vão ao céu:

a sobrevida de Gal Costa e Rolando Boldrin 127

Vinicius José Fecchio Gualdo

Polêmica – Recife na berlinda:

visões contrapostas de Gilberto Freyre e Jomard Muniz de Britto

O Recife de Gilberto Freyre.....135

Lucia Lippi Oliveira

Recinfernália: uma cidade que é mutação desejante e invenção permanente.....149

Edwar de Alencar Castelo Branco



Minidossiê – Meandros das artes visuais

Arte e exotismo nas representações do ateliê do artista no século XIX em uma aquarela de Rodolpho Amoedo 162
Natália dos Santos Nicolich



Fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934: uma afirmação política do regime salazarista 178
Marcus Vinicius de Oliveira



Masculinidades e práticas corporais na obra de Alair Gomes: a série *Sonatinas, four feet*..... 199
Fabiano Pries Devide



Artigo

A batalha pelo nome: a campanha das novas direitas contra *Marighella*, de Wagner Moura 218
Thiago Turibio

Notas de pesquisa

Construção, fragmentos e passagens textuais: o trabalho das *Passagens* de Walter Benjamin 237
Rafael A. Belo

Resenhas

Percursos sonoros da “Distanteresina”: a moderna canção popular piauiense no interior do debate nacional 256
Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Carnaval-ritual: a linguagem fotográfica de Carlos Vergara 262
Samuel Silva Rodrigues de Oliveira

Referência das imagens 268

Nossos pareceristas 273

Normas de publicação 275



Apresentação

Presentation

*Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou
Que o passarinho lhe cantou
Que vem aí bom tempo
(Chico Buarque de Hollanda. “Bom tempo”)¹*

Apesar das arremetidas golpistas daqueles que querem sequestrar o futuro, um bom tempo parece se anunciar no Brasil desde outubro passado. Afinal, como já se disse, há novas auroras que ainda não se levantaram. E, nesse embalo, colocamos no ar a *ArtCultura* 45, cujo estoque de interesses é suficientemente amplo para, sob focos e enfoques diversos, abarcar distintos temas, temporalidades e lugares.

Ela se abre com o dossiê “Música para além da música”, organizado por Adalberto Paranhos, professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador do CNPq. Sob o seu toque de reunir, congregam-se aí estudiosos(as) de diferentes cantos do mundo, vários(as) deles(as) pesos-pesados no âmbito das pesquisas centradas na música popular. Eles(as) provêm da Europa, dos Estados Unidos, da América Latina (em particular do Chile e da Argentina), incluindo, obviamente, acadêmicos(as) brasileiros(as). Seu denominador comum aponta para a constatação de que uma canção é muito mais que uma canção, por se tratar de um objeto de estudo que transcende a si mesmo e se conecta com outros elementos que lhe dão ossatura e lhe conferem uma complexidade que desafia aos analistas.

Neste número, retomamos a seção Polêmica, propícia para fazer emergir visões contrapostas. No caso, o Recife, capital pernambucana, é que está na berlinda, filtrado pelos olhares bastante diferenciados, quando não antagônicos, do cientista social Gilberto Freyre e do cineasta, escritor e agitador cultural Jomard Muniz de Britto. Em seguida, apresentamos o minidossiê “Meandros das artes visuais”, com contribuições que, interligadas às transversais dos tempos, revisitam momentos históricos que se estendem do século XIX à segunda metade do século XX. O cinema e, mais especificamente, o filme *Margherita* e a tentativa de borrá-lo orquestrada pela extrema-direita brasileira é o *leitmotiv* do trabalho que consta da seção Artigo. Um passo adiante, em Notas de pesquisa, a atenção se dirige para a complicada engenharia que resultou na

¹ “Bom tempo” (Chico Buarque de Hollanda), Chico Buarque de Hollanda. CS [compacto simples] RGE, 1968.

construção das *Passagens*, de Walter Benjamin. Por fim, como que de volta ao começo, em Resenhas, a música popular reassume seu lugar (com destaque para a produção musical piauiense), sem deixar de lançar pontes para o universo das imagens, notadamente a linguagem fotográfica de Carlos Vergara.

Novos conselheiros

A partir da *ArtCultura* 45, anunciamos, com a maior satisfação, a incorporação de dois reforços marcantes ao rol de conselheiros deste periódico. Passam a integrar o seu conselho consultivo dois intelectuais que, não é de hoje, já prestaram significativa colaboração à revista.

Um deles é Christopher Dunn, que, por seus méritos, se impôs à admiração de pesquisadores antenados com as veredas culturais do Brasil. Ph.D. em Estudos Luso-Brasileiros pela Brown University, dos Estados Unidos, ele é professor do Departamento de Espanhol e Português da Tulane University/EUA e, atualmente, exerce a função de *chair* da Brazilian Studies Association (Brasa). Autor, entre outros livros, de *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*², esse brasilianista evidencia sua inquietude e capacidade criativa nesta edição da *ArtCultura*, que acolhe seu artigo “Da antropofagia ao lixo lógico: os tropos da Tropicália”. Anteriormente, ele publicou entre nós um texto sobre vanguarda e contracultura no Brasil.³

O outro conselheiro ora empossado é Ivan Jablonka, doutor em História pela Université Paris IV, professor da Université Paris XIII e coeditor da revista *La Vie des Idées*, de Paris, figura de proa na renovação da reflexão sobre as intrincadas relações entre História e Literatura. No Brasil, entre vários livros de sua autoria, foi editado recentemente *A história é uma literatura contemporânea: manifesto pelas ciências sociais*⁴, sem falar do artigo “O terceiro continente”, inserido na *ArtCultura* 35⁵, exatamente num dossiê que entrecruza discussões sobre os domínios historiográficos e literários.

A eles damos as boas-vindas, certos de que contaremos com a valiosa colaboração de ambos para o estreitamento de contatos intelectuais entre o Brasil, os Estados Unidos e a França, com o que os nossos leitores só terão ganhos a contabilizar.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

² DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

³ *Idem*, “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 17, Uberlândia, jul.-dez. 2008.

⁴ JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea: manifesto pelas ciências sociais*. Brasília: Editora UnB, 2021.

⁵ *Idem*, O terceiro continente. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 19, n. 35, Uberlândia, jul.-dez. 2017.

Uma canção é muito mais que uma canção



A song is much more than just a song

Uma canção, a rigor, é um artefato cultural que mobiliza, muitas vezes, toda uma extensa rede de sujeitos que operam de distintas formas no seu processo de fabricação. São variados os anéis da cadeia de criação artística que se enlaçam desde a composição de uma obra, sua produção, as *performances* vocais, visuais, instrumentais, passando pela sua divulgação e, por fim, pela recepção, responsável, em última análise, pelos sentidos que acabam sendo incorporados socialmente a ela. Lugar de coabitação de diferentes linguagens, a canção popular não se oferece necessariamente ao público, de imediato, como um objeto de fácil decifração.

Nem de longe basta recorrermos à sua partitura para nos darmos conta do que ela é ou de seu significado. Como já observou Mário de Andrade, no longínquo 1928, a execução de uma obra pode diferir radicalmente do que está escrito no pentagrama.¹ Que isso valha como uma advertência, a exemplo da formulada por Richard Middleton, ao criticar o império da partitura do qual deriva o “centrismo notacional”.² Preocupações dessa ordem nos remetem, entre outros, a Christopher Small, para o qual “no hay música aparte de la actuación, sea en vivo o grabada”.³ Ater-se, noutra ponta da gangorra, apenas à sua letra, tornando-a refém da palavra escrita, também é um procedimento que nos faz sucumbir ante umas tantas ciladas, quando mais não seja porque, como afirma Robert Darnton, em outro contexto, “o texto pode ir contra si mesmo” ao fugir às “coerções retóricas que orientam a leitura, sem determiná-la”.⁴

De fato, uma canção é muito mais que uma canção. Interconectada, por linhas visíveis ou menos perceptíveis, ao seu tempo, ela é, no fundo, produto de sujeitos transindividuais. Tal compreensão está na raiz deste dossiê, como que tecendo um grande arco de convergência entre seus colaboradores, cujo pensamento não se permite coagular em torno de visões com prazo de validade vencido. Não é fruto do acaso que dois dos seus centros de gravitação sejam as questões inerentes à *performance* e à recepção, por mais que os artigos aqui acolhidos transpassem tempos e lugares diferenciados.

¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo-Brasília: Martins/INL, 1972, p. 21.

² MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia, Open University Press, 1990, p. 105.

³ SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social. *Trans: Revista Transcultural de Música*, s. l., n. 4 [s./n], 1999. Disponível em <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>>. Acesso em 30 mar. 2021.

⁴ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 167.

Na sua abertura, Julio Mendívil, da Universität Wien/Áustria, se detém na biografia social de uma canção, com os olhos postos nas modificações sofridas por ela. Paralelamente, girando a roda fora do eixo habitual de análise, ele adverte que até os arquivos musicais se prestam a servir como fator de transformação, para além do cumprimento de seu papel como agência de preservação. Na sequência, Juan Pablo González, da Universidad Alberto Hurtado/Chile, rompe a barreira da concepção de autor único. Em seu lugar, desponta uma multiplicidade de autores de uma peça musical, associada ao que esse etnomusicólogo denomina caráter intermedial da música, que engloba diversificadas materialidades, como música, letra, vocalidade e produção/gravação, em linha de diálogo com o videoclipe e as capas dos discos.

Atento igualmente para os meandros de produção, circulação e consumo no mundo artístico, Sergio Pujol, da Universidad Nacional de La Plata/Argentina e do Conicet, inventaria o terreno movediço no qual, em circunstâncias históricas determinadas, brota um “clássico” ou um cânone no âmbito da música popular, como resultante de todo um processo de comunicação e legitimação cultural. Isso implica compreender as razões que levam certas canções – e não outras – a receberem esse selo de consagração. Já Christopher Dunn, da Tulane University/EUA, mostra como é possível escavar outros sentidos inclusive a respeito de movimentos musicais intensamente estudados, caso da Tropicália. Descortina-se, a partir daí, uma ótica alternativa de matriz mística que aponta para os seus vínculos com a cultura moçárabe e medieval reambientada no sertão nordestino. Para tanto, o tropicalista Tom Zé é a carne de que se alimenta essa construção/desconstrução analítica.

O passo seguinte é o texto de Adalberto Paranhos, da Universidade Federal de Uberlândia/CNPq, que evidencia como “Chão de estrelas”, um clássico do cancionário popular brasileiro, foi tomada, nos anos 1970, como um exemplo de dialogismo *stricto sensu* e submetida a uma inesperada politização por meio de outra canção, “Como 2 e 2”, sem falar da devoração antropofágica, via regração, que provocou um curto-circuito em sua constelação de sentidos. Gabriel S. S. Lima Rezende, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana e da Universidade de São Paulo (USP), e Sheyla Castro Diniz, da USP, se debruçam, por sua vez, sobre “San Vicente”, transporta originalmente para o disco em 1972, a fim de assinalar aproximações e distanciamentos em relação a parcela significativa da produção musical da esquerda brasileira e latino-americana em geral. Nesse movimento, cruzam diversas perspectivas de abordagem, que não excluem seus suportes musicológicos e suas referências textuais.

Na busca de outros prismas analíticos, Eliza Bachega Casadei, da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo/CNPq, e Herom Vargas, da Escola Metodista de São Paulo/CNPq, apoiados na semiótica da cultura, enveredam pela pesquisa que privilegia as capas de LPs do *rock* nacional da década de 1960. Concebidas como textos visuais, elas fornecem subsídios para se flagrar a rebeldia e o conservadorismo que atravessavam as representações de masculinidade nessa época. Por último, Vinicius José Fecchio Gualdo, da USP, na subseção “Ponto de vista”, rende sensível homenagem ao discorrer acerca da sobrevida artística de Gal Costa e Rolando Boldrin, recentemente falecidos.

Adalberto Paranhos
Organizador do dossiê

La suerte del tambobambino: *archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos*



Capa do CD *Memorias*, de Rolando Carrasco Segovia, 2016, fotografia (detalhe).

Julio Mendivil

Doutor em Etnomusicologia pela Universität zu Köln (Universidade de Colônia/Alemanha). Professor do Institut für Musikwissenschaft da Universität Wien (Universidade de Viena/Áustria). Autor, entre outros livros, de *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2018.
julio.mendivil@univie.ac.at

La suerte del tambobambino: archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos¹

The tambobambino's fate: musical archives and the social biography of an indigenous song from the Peruvian Andes

Julio Mendivil

RESUMEN

En este artículo sostengo que, más allá de las intenciones primigenias de los Estados que los financian y de los funcionarios que los dirigen, los archivos musicales no solo preservan la música, sino que, al hacerlo, favorecen potencialmente su transformación. Trabajo la hipótesis a partir de una revisión de las metamorfosis sufridas por la canción indígena "Carnaval de Tambobamba", un tema grabado *a capella* por el conocido escritor peruano José María Arguedas en la década de los sesenta para el archivo de música tradicional que él había formado en la Casa de la Cultura del Perú. Demuestro que dicha grabación desató una serie de recontextualizaciones, suscitando una biografía social de la canción indígena que la regresa a lo que Diana Taylor denomina repertorio.

PALABRAS CLAVE: archivos musicales; música andina; José María Arguedas.

ABSTRACT

In this article I argue that, beyond the original intentions of the states that finance them and the officials who lead them, music archives not only preserve music, but in doing so, potentially favor its transformation. I work the hypothesis through an analysis of the metamorphoses undergone by the indigenous song "Carnaval de Tambobamba," a song recorded a Capella by the well-known Peruvian writer José María Arguedas in the 1960s for the traditional music archive he formed at the Casa de la Cultura del Perú. I show that this recording unleashed a series of recontextualizations, giving rise to a social biography of the indigenous song that returns it to what Diana Taylor calls the repertoire.

KEYWORDS: music archives; Andean music; José María Arguedas.



Lo imagino en su oficina, a solas, cantando ante a una grabadora de carrete abierto, oyendo los registros de su propia voz, y lo imagino también encandilado con una tecnología que rompía las barreras del tiempo y que prometía portar lo sonoro hasta la posteridad. El etnólogo y escritor peruano José María Arguedas acogió con entusiasmo la tecnología de grabación. Influidido por los estudios de folklore y la musicología comparada de las primeras décadas del siglo XX, vio en ella una herramienta útil para el resguardo y conservación de las tradiciones musicales andinas que consideraba en peligro debido al proceso

¹ Una versión corta de este texto fue leída en la 36. Reunión Anual de la Asociación de Investigaciones Latinoamericanistas de Austria el año 2019. Agradezco a Nora Bammer, Pablo Rojas, Juan Bermúdez y Javier Silvestrini por los comentarios con que enriquecieron mis reflexiones entonces. Igualmente agradezco a Marino Martínez y Pablo Rojas por sus comentarios a la versión escrita.

de modernización que sufría el Perú de su época. Desde el campo académico de la musicología ya se había emprendiendo lo que, parafraseando el título de la famosa novela de Daniel Kehlmann, podría tildarse de medición del mundo sonoro: Grabadas *in situ* durante el trabajo de campo, las expresiones musicales de tradición oral del planeta pasaban a ser almacenadas y catalogadas sistemáticamente en archivos especializados para hacerlas accesibles a los investigadores del futuro. Este también era el objetivo de José María Arguedas cuando, a mediados del siglo XX, comenzó a grabar la música tradicional de los Andes: archivarla para su conservación. Pero, ¿dichas grabaciones han impedido realmente que esa música cambie?

En este artículo sostengo que, más allá de las intenciones primigenias de los Estados que los financian y de los funcionarios que los dirigen, los archivos musicales no solo preservan la música, sino que, al hacerlo, favorecen potencialmente su transformación. Para sustentar esta aseveración aparentemente polémica, voy a discutir en las líneas que siguen las metamorfosis sufridas por un tema emblemático del repertorio musical andino recopilado por el conocido escritor peruano: el “Carnaval de Tambobamba”, una canción apurimeña que el propio Arguedas grabara *a capella* en los años sesenta del siglo pasado y que con el tiempo llegó a convertirse en un símbolo de la identidad cultural andina. Me propongo demostrar que dicha grabación desató una serie de recontextualizaciones, suscitando lo que en otro texto denomino “la biografía social de una canción”.²

Tomo el ejemplo del “Carnaval de Tambobamba” grabado por Arguedas por el carácter emblemático que tiene esta canción en el repertorio popular andino. Aún en la actualidad no es extraño oírla en conciertos de música popular y en programas televisivos, en los cuales se canta como expresión de arraigo tradicional. No me propongo menoscabar la destacable labor realizada por José María Arguedas en su papel de recopilador de cantos andinos. Lo que quiero, por el contrario, es repensar el rol de los archivos en su calidad de depositarios de saberes musicales, mostrando que dichos saberes retornan a los repertorios. Del mismo modo, me interesa rebatir discursos sobre autenticidad generados por los archivos, en cuanto, al sentar un canon, devienen en normativos, lo que produce, a menudo, prácticas discriminatorias.

Como primer paso quiero dedicar unas líneas a ventilar algunos aspectos biográficos de José María Arguedas.

El hombre, el funcionario, el recopilador

El afamado escritor peruano José María Arguedas nació en 1911 en Andahuaylas, una pequeña provincia del departamento de Apurímac, y murió en Lima en diciembre de 1969. Hijo de un abogado cusqueño blanco, Arguedas perdió a su madre a la temprana edad de dos años y medio y quedó, primero, bajo la custodia de su abuela y, posteriormente, de su madrastra, cuando su padre en 1915 se casó en segundas nupcias. Según el propio testimonio del autor, debido a que la madrastra sentía una clara animadversión por él cuando era niño, lo mandó a vivir con la servidumbre indígena:

² MENDÍVIL, Julio. The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 2, Buenos Aires, 2013.

*yo era el menor y como era muy pequeño [mi padre] me dejó en la casa de mi madrastra, que era dueña de la mitad del pueblo; tenía mucha servidumbre indígena y el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio, y como a mí me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. Mi cama fue una batea de esas en que se amasa la harina para hacer pan, todos las conocemos. Sobre unos pellejos y con una frazada un poco sucia, pero bien abrigadora, pasaba las noches conversando y viviendo tan bien que si mi madrastra lo hubiera sabido me habría llevado a su lado, donde sí me hubiera atormentado.*³

No voy a cuestionar la exactitud de los recuerdos infantiles de Arguedas, lo que me interesa remarcar de esta cita, empero, es la absoluta identificación del escritor con la servidumbre indígena, y así mismo su deseo de legitimar su voz remitiéndose a la cercanía con ella, la cual lo trató, repito sus palabras, “como si fuera uno de ellos”.⁴ El inusual conocimiento que poseía Arguedas sobre la cultura indígena lo colocó en un lugar especial cuando, a los veinte años, arribó a la capital peruana para dedicarse a las letras e insertarse en el mundo de la intelectualidad peruana. Allí, pronto ganó prestigio como narrador “indigenista”, una literatura que, a decir de José Carlos Mariátegui, se caracterizaba por “el sentido de reivindicación de lo autóctono”⁵, aunque lo hiciera desde visión estilizada de la vida indígena. Dispongo de poco espacio aquí para ahondar en las enormes diferencias entre Arguedas y esta corriente intelectual peruana que abarcó la política, la literatura, las artes plásticas y la música.⁶ Baste decir aquí que, como gran conocedor del mundo andino y sus tradiciones, Arguedas se sintió llamado a combatir los estereotipos sobre lo andino que habían propagado los indigenistas literarios. En 1965, en su

³ ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica*. Lima: Editorial Horizonte y Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas, 2012, tomo 7, p. 101 (7 vs.). Salvo indicación contraria, las citas corresponden a esta edición.

⁴ *Idem*.

⁵ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Mariátegui total*. Lima: Amauta, 1994, tomo 1, p. 149.

⁶ Aunque aparecido póstumamente en 1970, en este ensayo, Arguedas no se muestra cercano al indigenismo, sino más bien, bastante crítico con él y lo define como un fenómeno completamente ajeno al mundo indígena: “Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir del criollo que tiene el dominio de la economía y ocupa el más alto status social, y del mestizo, individuo social y culturalmente intermedio que casi siempre está al servicio del señor, pero algunas veces aliado a la masa indígena”. ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 1, p. 82. Nada sugiere que su posición frente al indigenismo musical difiera en mucho de esta. He encontrado solo una alusión directa a él en sus escritos. Al comentar la capacidad de creación del pueblo mestizo, dice: “Ninguno de los compositores que han tratado de hacer música superior de tema indígena ha podido crear una verdadera obra”. *Idem, op. cit.*, tomo 1, p. 154. La razón la encuentra Arguedas en las mismas carencias que mostraban los literatos y los pintores, en no ser “intérpretes auténticos del mundo que hoy les sirve de tema”. *Idem, op. cit.*, tomo 1, p. 155. Arguedas también se manifestó abiertamente y en repetidas ocasiones contra la uniformización que desató la ola de música incaica en la capital peruana. Dice al respecto: “Al cabo de pocos años la Ciudad de los Reyes, llena de gente andina, olvidó el desdén por los «serranos» y fue convirtiéndose en una gran ciudad cada vez más acogedora y propicia para los serranos. Hasta los grupos más aristocráticos, los clubes dorados de Lima, admitieron en sus livianos momentos dedicados a la cultura programas de música india. [...] Las estaciones radiodifusoras contrataron intérpretes de música «incaica», aún no sabía llamar de otra manera a estos cantos que venían de la sierra [...] Y comenzó en Lima hasta una especie de abuso de la música «incaica»”. *Idem, op. cit.*, tomo 1, p. 304. A diferencia del carácter uniformador de la llamada música incaica, nuestro escritor abogaba por el reconocimiento de la diversidad musical andina. Al respecto véase su artículo Notas acerca del folklore peruano. *Idem, op. cit.*, tomo 5, p. 351. Para una visión amplia del indigenismo, sobre todo pictórico, véase LAUER, Mirko. *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Lima & Cusco: Sur/Centro de Estudios del Socialismo y Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, 1997. Para una visión sobre indigenismo en sus diferentes facetas, véase FAVRE, Henri. *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

intervención en el Encuentro de Narradores Peruanos, realizado en la ciudad de Arequipa, toma clara distancia de ellos cuando afirma: “Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones, como López Albújar, como Ventura García Calderón. [...] En estos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: ‘No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido’”.⁷

Como evidencia este testimonio, Arguedas surge en la literatura peruana como portavoz de un realismo correctivo sobre lo indígena. No sorprende entonces que en 1946 se orientara hacia la etnología con similares propósitos. Entonces se inscribió en el recién fundado Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, donde entrará en contacto con destacadas personalidades de las ciencias sociales, entre ellas el indigenista Luis. E. Valcárcel, el arqueólogo Jorge C. Muelle y el antropólogo estadounidense John Murra.⁸ En ese mismo período empieza a escribir para periódicos nacionales y extranjeros artículos de carácter divulgativo sobre diferentes aspectos de las culturas indígenas, ganando así gran prestigio por la profundidad de sus conocimientos sobre los Andes. Vale la pena recordar en este contexto que la autoridad etnográfica que construyó Arguedas en esa época no se sustentaba en la típica inmersión del etnólogo en la cultura estudiada, como sugieren George Marcus y Dick Cushman para el caso de los investigadores en la etnología anglosajona.⁹ Arguedas no arriba a la cultura andina; por el contrario, se presenta como si hablase desde dentro de ella, recurriendo a menudo a su memoria personal como representativa de otra colectiva.¹⁰

Me he ocupado en otro contexto de la enorme importancia de la música en Arguedas. En sus escritos literarios y etnológicos demuestra ser un conocedor de las prácticas musicales de los indígenas y de los mestizos del sur andino. En su prosa despliega un saber inmenso sobre instrumentos y géneros musicales, igualmente sobre danzas y canciones de toda la sierra andina, y lo que es más importante, sobre las concepciones estético-sonoras de las culturas indígenas.¹¹ La importancia que adquiere la música en la obra de Arguedas está directamente vinculada al rol preponderante que ella tenía en la vida

⁷ ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 7, p. 104.

⁸ Cf. MONTOYA, Rodrigo. Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas. In: ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 1, p. 65 y 66.

⁹ Ver MARCUS, George E. & CUSHMAN, Dick. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, v. 11, California, 1982, p. 39.

¹⁰ Para un análisis más detallado de esta estrategia en Arguedas, véase MENDÍVIL, Julio. *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Instituto Francés de Estudios Andinos, 2018.

¹¹ Ver *idem*, De calandrias, ríos y pinkullos: la música en la obra de José María Arguedas. In: HUHLE, Niko & HUHLE, Teresa (eds.). *Die Subversive Kraft der Menschenrechte*. Oldenburg: Paulo Freire Verlag, 2015. Sobre el papel sobresaliente de la música en la obra de José María Arguedas, véase además GARCÍA ANTEZANA, Jorge. Cosmovisión mítica en los ríos profundos: conceptualización de luz y música. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. XXII, n. 43-44, Boston, 1996; ROMERO, Raúl R. Música, cultura y folklore. In: MONTOYA, Rodrigo (ed.). *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte. 1969-1989*. Lima: Escuela de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1991; ROWE, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur/Casa de Estudios del Socialismo, Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1996, y VÁSQUEZ, Chalena. La música en la obra literaria. In: MONTOYA, Rodrigo (ed.). *José María Arguedas, veinte años después, op. cit.*

comunitaria de las sociedades indígenas que frecuentó durante su infancia. Así, muchas de sus descripciones de prácticas musicales se legitiman en el texto etnográfico mediante el uso de formas verbales en primera persona y en tiempo pasado, lo que ponía en evidencia que su erudición sobre la música andina no era producto del trabajo de campo, sino de una experiencia de vida con dicha música.¹²



Figura 1. José María Arguedas. Lima, 1969.

Debido a sus detallados conocimientos sobre música y cultura tradicional andina, Arguedas comenzó muy pronto a trabajar para el Estado en las áreas de cultura y folklore. A principios de los años 50 fue nombrado Conservador de Folklore del Ministerio de Educación y, posteriormente, jefe de la Sección de Folklore de esa institución. En 1963 fue nombrado, además, director de la Casa de la Cultura.¹³ En todas las dependencias del Estado por las que pasó, promovió la recopilación y la conservación de la música, apoyando decididamente la grabación de material sonoro.

El año 1947 el Ministerio de Educación del Perú dispuso el empadronamiento de intérpretes de música tradicional. Estos debían ser evaluados en las instalaciones del ministerio por un jurado especializado que les otorgaba el título de músicos folklóricos. Ese mismo año el equipo de empadronamiento adquirió una máquina grabadora de carrete, por iniciativa de Arguedas, y se comenzó a hacer registros sonoros de las sesiones de evaluación. En 1964 el empadronamiento de intérpretes, junto con la grabadora de carrete, pasaron al Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura que

¹² Cf. MENDÍVIL, Julio. *Cuentos fabulosos*, *op. cit.*, p. 252 y 253.

¹³ Cf. MONTOYA, Rodrigo. Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas, *op. cit.*, p. 69.

entonces dirigía el escritor.¹⁴ Allí las grabaciones se intensificaron. Fue gracias a estas actividades que Arguedas pudo crear un archivo de registros sonoros de música tradicional el cual, posteriormente, fue ampliado con grabaciones de campo realizadas por un equipo conformado por personalidades de los estudios de folklore o de la naciente etnomusicología peruana como Josafat Roel Pineda, Mildred Merino de Zela, el charanguista Jaime Guardia y el propio José María Arguedas, tal consta en la documentación existente.¹⁵

Las razones de Arguedas para grabar la música andina han quedado documentadas en el informe que, en 1963, redactó para Comisión Nacional de Cultura en su calidad de miembro de la Comisión Técnica Asesora de Folklore. En él Arguedas menciona la urgencia de crear un conjunto nacional de folklore para exhibir el caudal artístico peruano y, asimismo, la necesidad de recopilar la música y las danzas de los pueblos peruanos y grabarlas: “Si por falta de fondos no pudiera realizarse la gran empresa de deslumbrar al mundo con nuestro profundo caudal artístico tradicional, con su mensaje de milenios – argumenta –, por lo menos hagamos que queden en un archivo y no se pierdan para siempre. Este proyecto costaría muy poco”.¹⁶

La propuesta tuvo buena acogida en la Comisión Nacional de Cultura. Como consecuencia de ello, Arguedas presentó un plan de trabajo que constaba de tres pasos: 1) la creación de un equipo de especialistas que recorriera las regiones más ricas del país en folklore musical, 2) el levantamiento *in situ* de información sobre las danzas, canciones e intérpretes con el fin de formar un fichero de folklore nacional y 3) la grabación de las prácticas musicales que se habían registrado etnográficamente. Que el principal objetivo de esta cruzada era salvar la música de una posible extinción se desprende claramente de dicho documento:

*Debemos advertir – anota Arguedas – con la mayor vehemencia que nos quedan ya pocos años para realizar la gran hazaña que proponemos, pues, con la penetración de la técnica occidental [y] de ciertos valores occidentales muy fecundos y necesarios, están desapareciendo las danzas, porque las fuentes de la tradición se debilitan con la difusión de la tecnología y de las creencias ajenas. Diez años más tarde habrán desaparecido, acaso, lo mejor de nuestras danzas y, probablemente, todos nuestros vestigios típicos.*¹⁷

Me he detenido un momento en esta correspondencia porque creo que muestra claramente lo que Arguedas veía en las grabaciones: un vehículo efectivo para el registro y la conservación de la música tradicional. Igualmente queda evidenciado que, a su juicio, esta tarea era responsabilidad del Estado. Arguedas asume aquí una posición bastante común para su época. Efectivamente, hasta mediados de la década del sesenta la función de los archivos musicales en la musicología comparada europea – y en la naciente etnomusicología en los Estados Unidos – era la de “almacenar, procesar,

¹⁴ Cf. ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 7, p. 466.

¹⁵ Dicho archivo hoy se encuentra regentado por la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas. Bajo la dirección de Julia Sánchez Fuentes, la escuela ha editado parte del archivo en tres volúmenes llamados *Archivo de música tradicional del Perú. Registro Sonoro. Colección José María Arguedas*, los años 2011, 2014 y 2017, respectivamente. Agradezco a Julia Sánchez Fuentes haberme dado acceso a los documentos del archivo.

¹⁶ ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 5, p. 385.

¹⁷ *Idem.*

clasificar y catalogar grabaciones”.¹⁸ En opinión de Erich von Hornbostel, el descubrimiento del gramófono había hecho posible archivar la música a gran escala.¹⁹ Esto, según el austríaco, no solo facilitaba el análisis científico de la música de otras culturas, sino que, además – y esto conformaba un factor preponderante en su discurso –, garantizaba su registro antes de que el avance de la cultura occidental las contamine y estropee. Dice Hornbostel: “Existe un gran peligro de que la rápida difusión de la cultura europea erradique los últimos vestigios de los cantos y dichos extranjeros. Debemos salvar lo que se puede salvar antes de que el automóvil y el tren eléctrico de alta velocidad se unan al dirigible y antes de que oigamos el Tararabum-diäh en toda África y la hermosa canción del pequeño Kohn en los mares del sur”.²⁰

Pero es por esos años también que la idea de una antropología de rescate comienza a ser criticada por su tendencia a ver la música como una entidad estática. Alan P. Merriam, por ejemplo, argumentó en su contra, aduciendo que los temores por la pérdida o la destrucción de la música de un pueblo tendían a desconocer “la inevitabilidad del cambio”²¹, algo inherente a toda cultura musical. La labor de la etnomusicología, concluye el estudioso estadounidense, no podía ser solo la de conservar la música, sino también la de observar y registrar sus transformaciones.

Esta idea de la música como un espacio dinámico de la cultura llevó a la reformulación de lo que debían ser los archivos musicales. Por eso, quiero ahora dedicarle unas líneas a los archivos en la etnomusicología.

La institución, el archivo

El rol de los archivos musicales ha sido motivo de reflexión en la disciplina etnomusicológica en las últimas décadas. Si en un primer momento representaban una especie de biblioteca de Babel sonora que daba acceso a investigadores y, en menor medida, al público en general a músicas remotas y hasta a músicas extintas, en la posguerra los archivos pasaron a ser criticados por ser un producto de la depredación imperialista y por sus vínculos con políticas de asimilación y de reproducción de estructuras de poder coloniales.²² Aún en 1996, Anthony Seeger, entonces director de Smithsonian Folkways

¹⁸ NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. London: The Free Press of Glence, 1964, p. 17.

¹⁹ El rol especial de las grabaciones en el surgimiento de la musicología comparada ha sido mencionado varias veces. “Con la invención del fonograma – escribió Hornbostel en 1905 – se ha dotado a la musicología de una herramienta que le permite fijar de manera indiscutiblemente exacta las expresiones musicales de todos los pueblos de la tierra y someterlas a un análisis rigurosamente científico”. HORNBOSTEL, Eric von. *Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft. In: Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Leipzig: Reclam, 1986, p. 42. Las grabaciones fueron también celebradas con entusiasmo por Jaap Kunst, quien consideraba que la etnomusicología no se hubiese desarrollado sin esta tecnología: “Solo entonces, cuando fue posible grabar las expresiones musicales de razas y pueblos remotos objetivamente, no fue más necesario hacer notaciones al oído y en el acto”. KUNST, Jaap. *Ethnomusicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. Michigan: M. Nijhoff, 1959, p. 12. La objetividad de la grabación fue hartamente criticada posteriormente en la disciplina. Volveré al tema de la autenticidad más adelante.

²⁰ HORNBOSTEL, Eric von, *op. cit.*, p. 57.

²¹ MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964, p. 9.

²² Ver SEEGER, Anthony. The role of sound archives in Ethnomusicology today. *Ethnomusicology*, v. 30, n. 2, Illinois, 1986, p. 266, y STOLER, Ann Laura. Archives and the arts of governance. *Archival Science*, v. 2, Berlín, 2002, p. 98.

Recordings – uno de los archivos musicales más importantes del mundo –, escribía en tono de disculpa:

*Está claro que los archivos tienen un problema de imagen. La mayoría de la gente los asocia con lugares oscuros y sin vida, escondidos en sótanos y custodiados por monstruos cuya función principal es negar a personas de bien el acceso a lo que quieren. En realidad, la mayoría de los archivos están en el sótano porque nuestras colecciones son tan pesadas que se vendrían abajo en un nivel superior; las salas son oscuras para proteger los materiales; y sus monstruos suelen estar colgados en una red de derechos y obligaciones sobre la que tienen poco control.*²³

Los archivos musicales tienen una innegable herencia colonial. Pero sería errado otorgarles un valor intrínseco. Remitiéndose al caso de Uganda, Sylvia Nannyonga-Tamusuza y Andrews N. Weintraub han puesto de manifiesto que ellos pueden seguir una política anticolonialista e impulsar la recuperación de patrimonio mediante repatriaciones, reconectando a un país con un pasado que les había sido, injustamente, arrebatado.²⁴ Igualmente, Imani Sanga, revisando el caso de los cuadros del pintor tanzano Elias Jengo, ha mostrado de forma convincente que los archivos pueden materializarse de manera alterna a sus pares europeos o estadounidenses y almacenar informaciones sobre prácticas musicales en formatos gráficos, así como proyectar visiones de futuro alternativas para la nación.²⁵ Carolyn Landau, por su parte, refiere la importancia de los archivos británicos para la comunidad de migrantes marroquíes, quienes usan las colecciones para evocar la patria lejana y los recuerdos de infancia.²⁶ Como muestran los ejemplos, los archivos no tienen por qué ser siempre la expresión de la rapacidad conquistadora ni un dechado de proteccionismo musicológico.

En este nuevo contexto, la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa habla de una transición del archivo como lugar de almacenamiento de documentación a uno en el cual las personas y los sonidos se relacionan.²⁷ En la actualidad, recopiladores, investigadores y público en general pueden tener acceso a diversas grabaciones y darles diferentes usos. Muchos etnomusicólogos, por ejemplo, usan los archivos como una fuente para estudios preliminares y para localizar valioso material de comparación con sus propias grabaciones, mientras que los músicos recurren a ellos para aprender viejos repertorios e insertarlos en los propios²⁸, un punto al que volveré más adelante. Todo esto es sumamente positivo, pero, igualmente provechoso sería reflexionar sobre el carácter epistemológico de los saberes que generan los archivos mediante esa interacción entre personas y material archivado.

²³ SEEGER, Anthony. Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property. *Yearbook for Traditional Music*, v. 28, Cambridge, 1996, p. 89.

²⁴ Ver NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia y WEINTRAUB, Andrew N. The audible future: reimagining the role of sound archives and sound repatriation in Uganda. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 2, Illinois, 2012, p. 214.

²⁵ Ver SANGA, Imani. Postcolonial archival fever and the musical archiving of African identity in selected paintings by Elias Jengo. *Journal of African Cultural Studies*, v. 26, n. 2, New York & Londres, 2014, p. 142 y 143.

²⁶ Ver LANDAU, Carolyn. Disseminating music amongst Moroccans in Britain: exploring the value of archival sound recordings for a cultural heritage community in the diaspora. *Ethnomusicology Forum*, v. 21, n. 2, New York & Londres, 2012, p. 270.

²⁷ Ver OCHOA, Ana María. El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro. *Artefilosofía*, v. 6, n. 11, Ouro Preto, 2011, p. 84.

²⁸ Cf. SEEGER, Anthony, The role of sound archives in Ethnomusicology today, *op. cit.*, p. 263 y 264.

Para realizar esta tarea voy a remitirme a Miguel Ángel García, quien define los archivos como portadores de un saber discursivo, estéticamente e ideológicamente orientado, que produce enunciados discontinuos de autoría compartida. Sobre la base de su propia experiencia con colecciones fonográficas tempranas de cantos de la Tierra del Fuego en el Archivo Fonográfico de Berlín, García llega a la conclusión de que es a través de un discurso específico que el archivo modifica el sentido ontológico de las prácticas musicales capturadas en formatos de audio al fijarlas y, así, sentarlas como representativas de una cultura. Dice:

La tecnología de grabación, representada en este caso por el fonógrafo y los cilindros de cera [...] fijó de una vez para siempre una de muchas posibles realizaciones de cada uno de los cantos fueguinos. Todo el desarrollo posterior de este archivo, es decir, la instancia de análisis de la que participaron estudiosos de distintas latitudes y escuelas, se llevó a cabo a partir de un hecho fundacional. A la fijación le siguió un juego gnoseológico que rápidamente convirtió 'las grabaciones de los cantos fueguinos' en 'los cantos fueguinos' en sí mismos. [...] el dato más significativo consiste en que este dispositivo permitió congelar una de muchas manifestaciones posibles de cada una de las expresiones sonoras para ser transcripta y/o analizada por un estudioso.²⁹

Como bien anota García, esta transformación del producto sonoro en dato científico por parte del discurso, violenta la cultura investigada en cuanto decide sobre prácticas musicales sin considerar los intereses de sus productores, al tiempo que simula una objetividad que el acto recopilatorio en sí no posee: se invisibiliza la presencia del fonógrafo y las facultades del recolector para decidir qué y cómo grabar, todas ellas decisiones basadas lógicamente, en las preferencias estéticas del investigador. Igualmente, insiste el etnomusicólogo argentino, las motivaciones que llevan al recopilador a descontextualizar un canto indígena y convertirlo en un dato etnográfico dentro de un archivo científico, son siempre el resultado de discursos ideológicos. Así, en el caso que nos ocupa, las grabaciones de cantos fueguinos son inseparables del discurso de misión civilizatoria con que la musicología comparada justificaba el saqueo de bienes culturales ajenos.³⁰

Me apresuro a aclarar que no me interesa valorar negativamente estas características del archivo analizadas por García, en cuanto, y aquí sigo sus planteamientos, estas son inevitables. Es realmente imposible archivar sin sentar criterios de selección, sin crear un canon que establezca normas de inclusión y exclusión. Así que, si aplico estas reflexiones al trabajo de José María Arguedas, no me mueve otro afán que dejar al descubierto que él también, como

²⁹ GARCÍA, Miguel A. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado. In: *Etnografías del encuentro: saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012, p. 63.

³⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 72. Un buen ejemplo de estas decisiones estéticas e ideológicas puede encontrarse en la antología de letras de canciones quechuas en el Perú de los hermanos Luis, Edwin y Rodrigo Montoya. Ya que se catalogue de poesía a los cantos indígenas implica una concepción estética sobre lo que se considera poesía, como paso a mostrar. Dicen los autores: "Reunimos 2.115 canciones quechuas. Tuvimos que dejar de lado las canciones mixtas, aquellas que combinan el quechua y el castellano. Solo excepcionalmente aparecen algunos versos en castellano dentro de las canciones eminentemente quechuas. Descartamos 173 por incompletas y/o por no poéticas". MONTOYA, Rodrigo, MONTOYA, Luis y MONTOYA, Edwin. *La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987, p. 7. Que solo lo poético merece ser incluido en la antología es, a no dudarlo, una decisión estética. Y qué es poético o no es una decisión ideológica. Y por lo demás, ¿quién lo decide?

es afín a todo trabajo recopilatorio, se movía según presupuestos estéticos y premisas ideológicas y que esto influía en los registros que hacía en cuanto determinaban qué quedaba dentro y qué fuera del archivo.

Pero hay un aspecto personal en esta historia del archivo que fundó José María Arguedas que aún no he mencionado. Y es que, una vez instalado en la Casa de la Cultura Peruana, él empezó a grabar canciones indígenas con su propia voz para incluirlas dentro del archivo de música tradicional. Que un recopilador — un agente externo — grabe el material de sus propias colecciones llamaría a suspicacia en tiempos actuales. Este no fue el caso con Arguedas tal vez porque se trataba de una persona con una inusual experiencia de vida que lo colocaba en el campo etnológico a medio camino entre lo *etic* y lo *emic*. A mi juicio, esa es la razón por la cual los cantos indígenas grabados con su propia voz han sido aceptados sin reparos por la comunidad académica como parte del archivo sonoro de música indígena, sin cuestionar el problema metodológico y epistemológico que dichas grabaciones representan.³¹ Hago alusión a ello pues, que Arguedas haya grabado canciones para su conservación, implica necesariamente la toma de decisiones estéticas e ideológicas. Según la documentación de la Escuela de Folklore que lleva su nombre, el archivo sonoro José María Arguedas tiene en su catálogo 14 grabaciones de canciones interpretadas por el etnólogo peruano. Una de las más conocidas es, sin duda alguna, el “Carnaval de Tambobamba”.

El “Carnaval de Tambobamba”

En 1942 José María Arguedas publicó un artículo de divulgación sobre una canción de carnaval de Tambobamba, un pequeño pueblo de la sierra apurimeña, en el Perú, cuyo texto narraba la suerte de un joven enamorado. Arrastrado por el cauce del río Apurímac, el joven era llevado a la muerte, quedando sobre las aguas solo su poncho, su birrete, su quena y su charango. Este canto, diferente a aquellos alegres carnavales andinos, a decir de Arguedas, sonaba tan tormentoso que incluso quienes no entendían quechua adivinaban lo trágico y cruel de su contenido. Nuestro autor describe el fuerte impacto que le causó la canción con ímpetu poético:

En algunos pueblos la canción [de carnaval] es tierna y amorosa, pero en el Apurímac hondo, en Tambobamba, por ejemplo, es triste. La de Tambobamba debe ser muy antigua. Yo no conozco otra canción más cruel y hermosa [...] Una incontenible desesperación despierta este canto, una tristeza que nace de toda la fuerza del espíritu.

³¹ Sería válido hasta cierto punto establecer un paralelo entre estas grabaciones de Arguedas y las transcripciones en la historia de la etnomusicología. Según Ellingson, estas últimas fueron consideradas objetivas durante mucho tiempo dentro del paradigma propuesto por Hornbostel que le otorgaba al transcriptor una autoridad indiscutible. Véase ELLINGSON, Ter. *Transcription*. In: MYERS, Helen (ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York & London: W.W. Norton and Company, 1991, p. 125, y HORNBOSTEL, Erich von & ABRAHAM, Otto. *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*. In: HORNBOSTEL, Erich von. *Tonart und Ethos*, op. cit. La transcripción personal del investigador pasaba aquí a convertirse en la expresión musical del grupo cultural en cuestión. Esta visión, empero, comenzó a ser relativizada cuando, en 1964, durante un simposio de la Sociedad de Etnomusicología de Estados Unidos, cuatro etnomusicólogos — Robert Garfias, Mieczyslaw Kolinski, George List y Willard Rhodes — transcribieron la misma pieza, quedando evidenciado que los resultados se debían a factores de escucha individuales y subjetivos. Véase ELLINGSON, Ter, op. cit., p. 136. La subjetividad de las grabaciones de Arguedas será motivo de reflexión en las páginas siguientes.

*Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra conciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un desenfreno de tristeza y de coraje. Toda la esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo interior sensible.*³²

La cita evidencia que el “Carnaval de Tambobamba”, como pasó a conocerse este canto anónimo, impresionó sobremanera al etnólogo. La canción indígena habrá de acompañarlo a lo largo de toda su vida. En 1949 publicó la letra en su libro *Canciones y cuentos del pueblo quechua*³³ y, posteriormente, en 1957, en *Cantos y narraciones quechuas*, otra compilación de literatura indígena.³⁴ La canción lo fascinó tanto que en la segunda mitad de los años sesenta la grabó dos veces con su voz, la primera acompañado por la guitarra del músico cusqueño Augusto Navarro, y la segunda *a capella*, una versión que sería publicada en 1969 en Santiago de Chile, poco antes de que se suicidara en Lima, en un disco que acompañaba el libelo *Canciones quechuas tradicionales*.³⁵



Figura 2. Carátula de la antología *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, de José María Arguedas, 1949.

Musicalmente hablando, se trata de una canción pentatónica que consta de dos partes: una estrofa y un refrán. Como es común en el caso de la música andina, la estructura de la estrofa se compone de tres frases musicales, la primera de las cuales se repite, mientras que la última es una variación de la tercera por ser conclusiva y termina con una cadencia que regresa al primer grado de la escala. El estribillo, por su parte, consta de dos frases, la inicial que, a la usanza de los cantos andinos, regresa al tercer grado, después de pasar por el primero de la escala, y otra conclusiva que finaliza con la cadencia de tercera ya mencionada. En la grabación con Navarro, en mi menor, la guitarra empieza con un bordón en la primera estrofa y pasa a un rasgueo de estilo qorilazo, del

³² ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 1, p. 355 y 356.

³³ Cf. *idem, op. cit.*, tomo 2, p. 200.

³⁴ Cf. *idem, op. cit.*, tomo 4, p. 403.

³⁵ Cf. *idem, op. cit.*, tomo 7, p. 613. Ambas versiones han sido publicadas en CD en la edición especial *Arguedas canta y habla*. Lima: Dirección de Investigación de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, 2018.

vecino departamento del Cusco, que se caracteriza por el golpe invertido en el acompañamiento. En la versión *a capella* en re menor, Arguedas entona las estrofas, seguida cada una por el estribillo. A continuación, reproduzco el texto consignado en las antologías de literatura quechua del autor:

“Carnaval de Tambobamba” (Provincia de Apurímac) – versión literaria

*Tambobambino maqtatas
Yawar mayu apamun;
tambobambino maqtatas
Yawar unu apamun.
Tinyachallanñas tuytushkan
qenachallanñas tuytushkan
Charangollañas tuytushkan
birritillanñas tuytushkan.*

*A un joven tambobambino
un río de sangre lo arrastra;
a un joven tambobambino
un río de sangre lo arrastra;
a él no se le ve, solo su tinya³⁶ flota en la corriente
solo su quena flota
solo su charango flota en la corriente
solo su birrete flota en la corriente.*

*¡Wifalitay wifala³⁷
wifalalalay wifala
wifalitay wifala!*

*Kuyakusqan pasñari
waqayllañas waqasian
wayllukusqan pasñari
llakiyllañas llakisian.
Tinyachallanta qawaspa
charangollanta rikuspa
qenachallanta qawaspa
birritillanta rikuspa.*

*La muchacha que él amaba
llorando llora; ya no más;
la mujer que él amaba
solo el sufrimiento sufre, no más,
viendo flotar solo la tinya
viendo flotar solo el charango
viendo flotar solo la quena
viendo flotar solo el birrete.*

*¡Wifalitay wifala
wifalalalay wifala
wifalitay wifala!*

*Cundurllañas muyusian
tambobambino maskaspa, (bis)
manapunis tarinchu
Yawar mayus apakun
manapunis tarinchu
yawar unus apakun*

*Un cóndor da vueltas en la altura
buscando al joven tambobambino;
no lo encontrará nunca,
el río de sangre lo sepultó;
no lo encontrará nunca,
el río de sangre lo arrastró.*

*¡Wifalitay wifala
wifalalalay wifala
wifalitay wifala!*

³⁶ Tambor de marco de poca profundidad y con doble pellejo de uso popular en la sierra andina peruana. Se toca con una baqueta y de forma horizontal. Véase INC. *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1978, p. 103-105.

³⁷ Wifala es un grito de triunfo en quechua.

No quiero dejar de mencionar que Arguedas muda ligeramente la letra en las grabaciones que realizó. En la primera, el vocablo quena es reemplazado por chumpi³⁸ en la primera estrofa, y en la segunda, se altera el orden de los versos, mientras que se omite la tercera estrofa. En la segunda versión, *a capella*, la tinya desaparece para dar paso a un poncho y, de la misma forma que en la versión con guitarra, el chumpi suplanta la quena. En ambas versiones el estribillo incluye un verso más que en la versión literaria, de manera que encaje con la estructura binaria de las estrofas de las canciones andinas. Reproduzco abajo los textos cambiados por Arguedas.

“Carnaval de Tambobamba” (Provincia de Apurímac) – versión cantada de Arguedas 1³⁹

*Tambobambino maqtatas
Yawar unu apamun;
tambobambino maqtatas
Yawar unu apamun.
Tinyachallanñas tuytushkan
birritillanñas tuytushkan
Chumpillañas tuytushkan
birritillanñas tuytushkan.*

*A un joven tambobambino
un río de sangre lo arrastra;
a un joven tambobambino
un río de sangre lo arrastra;
a él no se le ve, solo su tinya flota en la
corriente
solo su birrete flota
solo su chumpi flota en la corriente
solo su birrete flota en la corriente.*

*¡Wifalitay wifala
wifalalalay wifala
awifalalalay wifala
wifalitay wifala!*

*Kuyakusqan pasñarí
llakiyllañas llakisian
wayllukusqan pasñarí
waqayllañas waqasian.
Punchitullanta qawaspa
birritillanta rikuspa
chumpillañas rikuspa
charangullanta qawaspa.*

*La muchacha que él amaba
llorando llora; ya no más;
la mujer que él amaba
solo el sufrimiento sufre, no más,
viendo flotar solo la poncho
viendo flotar solo el birrete
viendo flotar solo el chumpi
viendo flotar solo el charango.*

*¡Wifalitay wifala
awifala lalay wifala
wifala lalay wifala
wifalitay wifala*

³⁸ Faja de lana tejida que se usa en los Andes.

³⁹ Las variaciones no aparecen en cursiva.

“Carnaval de Tambobamba” (Provincia de Apurímac) – versión cantada de Arguedas 2

*Kuyakusqan pasñari
waqayllañas waqasian
wayllukusqan pasñari
llakiyllañas llakisian.
Punchitullanta qawaspa
charangollanta rikuspa
birritillanta qawaspa
qenachallanta rikuspa.*

*La muchacha que él amaba
llorando llora; ya no más;
la mujer que él amaba
solo el sufrimiento sufre, no más,
viendo flotar solo su poncho
viendo flotar solo el charango
viendo flotar solo el birrete
viendo flotar solo la quena.*

*¡Wifalitay wifala
awifala wifala wifala
awifala wifala wifala
wifalitay wifala!*

Rowe ha sugerido que la canción fue decisiva para el desarrollo de las estrategias narrativas de Arguedas; así, encuentra semejanzas entre la prosa del artículo sobre el “Carnaval de Tambobamba” y el capítulo “Los viajes” de *Los ríos profundos*⁴⁰, en el cual Arguedas describe nexos entre paisajes y música en los Andes.⁴¹ Según este autor, sería en este ensayo que Arguedas emprende por primera vez en su escritura esa simbiosis entre paisaje y cultura que será después una constante en sus libros. La voz del río, en su opinión, es presentada en él como la fuerza que articula el mundo y que, al hacerlo, toca la interioridad del individuo, tanto en una dimensión externa como en otra interna.⁴² Más allá de que Rowe esté en lo cierto o no, su interpretación da cuenta de cómo la canción indígena caló en el sentir del escritor.

La simpatía de Arguedas por la canción se refleja, igualmente, en la alta expresividad que pone en su canto. Aunque no era un intérprete profesional, Arguedas consigue transmitir de manera convincente el dramatismo de la pieza, sobre todo debido al uso de técnicas de canto indígena — las apoyaturas o llamados arrastres en la voz, el uso de melismas — que él dominaba. No sorprende por eso que el antropólogo peruano Rodrigo Montoya le dedique palabras elogiosas:

También JMA [sic] fue un intérprete. Cantaba con gran emoción y cultivaba el modo indígena de cantar en abierta diferencia al modo mestizo o misti. No era que no le gustaran los waynos llamados mestizos, prefería las canciones de los ayllus más humildes. Felizmente contamos con una veintena de canciones grabadas, a capela, en

⁴⁰ Ver ROWE, William, *op. cit.*, p. 105.

⁴¹ Ver ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obras completas*. Lima: Horizonte, tomo III, p. 27-33. Rowe se refiere al siguiente pasaje del capítulo: “Las grandes piedras detienen el agua de los ríos pequeños; y forman los remansos, las cascadas, los remolinos, los vados. Los puentes de madera o los puentes colgantes y las oroyas, se apoyan en ellas. En el sol, brillan. Pero desde esas piedras se ve cómo se remonta el río, cómo aparece en los recodos, cómo en sus aguas se refleja la montaña. Los hombres nadan para alcanzar las grandes piedras, cortando el río llegan a ellas y duermen allí. Porque de ningún otro sitio se oye mejor el sonido del agua”. ROWE, William, *op. cit.*, p. 27.

⁴² Ver ROWE, William, *op. cit.*, 62.

diferentes momentos [...] *El Carnaval de Tambobamba es un ejemplo emblemático. La canción de este carnaval la oyó en algún lugar del Cusco, la aprendió, la cantaba siempre y ahora es una pieza particular en el repertorio de decenas y centenas de artistas de música andina. Sus versos tristísimos cuentan la historia de un músico charanguero indígena que luego de una fiesta cae al río y es arrastrado hasta desaparecer bajo la espuma del agua en los recodos y remolinos mientras solo flotan en la superficie su charango, su sombrero, su poncho y su birrete.*⁴³

La fatídica muerte de Arguedas le dio, sin duda, un carácter más trágico a la grabación *a capella*, que es la que mayor difusión ha alcanzado.⁴⁴ La voz del difunto llegaba ahora desde el más allá para perpetuarse como un testimonio sonoro del sufrimiento personal del escritor y, al mismo tiempo, para expresar el dolor del hombre andino. Así, Arguedas contribuye a colocar este tema indígena en el imaginario nacional al publicar su texto repetidas veces y al grabarlo poco antes de su muerte e inspirar a otros intérpretes a versionarlo. Es altamente significativo que dos de las grabaciones más populares hayan sido realizadas por renombrados músicos cercanos al escritor apurimeño. Tal es el caso de la versión instrumental de Raúl García Zárate⁴⁵, y otra cantada por Jaime Guardia, acompañado de su charango.⁴⁶ Siendo ambas posteriores a la muerte de Arguedas, resulta obvio que las dos representan un homenaje al amigo. Quiero decir con esto que, de alguna manera, la autenticidad de esas versiones no se remite solamente a un nexo con las tradiciones musicales de Tambobamba, sino también a su nueva calidad como dato etnográfico y a la presencia implícita de Arguedas en ellas en su rol de recopilador trágicamente desaparecido.

Pero, ¿no era esta recopilación suya, más bien, una muestra auténtica del canto indígena? ¿Cómo así, ahora, deviene en expresión de la subjetividad del investigador? Quiero recordar aquí a García cuando afirma que los archivos producen enunciados discontinuos de autoría compartida. Revisando la biografía de esta canción indígena, ahora voy a mostrar cómo, a partir de la grabación de Arguedas, diferentes personas han ido mudando su significado social y su función. Es decir, voy a mostrar que las prácticas de preservación realizadas por Arguedas contribuyeron de forma decidida, aunque involuntaria, a cambiar la suerte de esta canción indígena de carnaval.

Las transformaciones del tambobambino

El carnaval es una fiesta católica extendida en todos los Andes en la que participan diversas comparsas musicales. En la sierra del Perú se distinguen dos tradiciones: la indígena y la mestiza, ambas unidas por el sentido de

⁴³ MONTROYA, Rodrigo. Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁴ Según Sterne, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la relación entre grabación y las voces de los muertos fue una temática explotada por la naciente industria fonográfica, que prometía contrarrestar lo efímero del sonido y conservarlo, pese a lo frágil de las primeras grabaciones que no permitían aún reproducción. Ver STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham & London: Duke University Press, 2003, p. 289. Ochoa ha indicado, además, que esta lógica no tardó en ser aplicada a las culturas que se encontraban en peligro de extinción. Ver OCHOA, Ana María, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁵ ZARATE, Raúl García. CD *La pampa y la puna*. Sono Radio, 1973.

⁴⁶ GUARDIA, Jaime. CD *Jaime Guardia, el charango del Perú*. Bomba Records, 1995.

inversión social común del carnaval.⁴⁷ Las celebraciones mestizas se caracterizan fundamentalmente por remitirse más estrechamente al modelo europeo. En concordancia con ello, es típico del carnaval mestizo el uso de máscaras, chisguetes, talco, serpentinas, reinados y el desfile de comparsas. “No hay en este carnaval nada ligado a la fecundidad como rito religioso esencial”, dicen los hermanos Montoya. “Se trata de la diversión urbana de una clase dominante regional con los ojos en Lima y los modelos extranjeros. [...] Los versos son siempre de amor con un complemento de burla y sátira que sube o baja de tono según la importancia de los vecinos — principales — mistis”.⁴⁸ Conocido como *puqllay* o *pukllay* en la región cultural chanca, el carnaval de corte indígena se caracteriza, en cambio, por su relación directa con los cortejos amorosos. A decir de los Montoya, se trata de una fiesta del amor, en la cual, solteros y solteras se entregan al canto, al baile y al gozo.⁴⁹ Mediante una serie de ritos vinculados a la fecundidad, los y las jóvenes indígenas celebran la libertad de la vida manceba, contraponiendo a ella la supuesta tristeza de la vida matrimonial. Por su parte, el antropólogo Ugo Carrillo define el carnaval como “una danza erótica y agro-festiva que rinde culto al agua, al amor, a la fecundación y a la tierra madre o Pachamama”.⁵⁰ Fue en ese tipo de contexto que la canción del tambobambino adquirió vida.

La música del carnaval en los Andes también se diferencia según su estrato indígena o mestizo. Dice José María Arguedas:

El carnaval es la fiesta más grande de los pueblos indios peruanos. No conocemos bien su verdadero origen. Pero tiene sus danzas propias y su música propia. Y es la más hermosa música del folklore peruano. Debe tener un lejano origen indio puro; porque en el norte, en el centro y en el sur la música de carnaval tiene un genio común. Las danzas son distintas en cada región, casi en cada pueblo; pero la música y los instrumentos en que la tocan es universal: el pinkullu y la tinya. El mestizo toca el carnaval en guitarra. En el norte la música es pobre, monótona y primitiva, los indios de Cajamarca la cantan y tocan sin descanso durante ocho días y ocho noches. Pero el temple de la guitarra en carnaval, es el mismo en todos los pueblos, y esa música pobre y primitiva tiene el mismo estilo que el carnaval del sur. Pero lo importante es que en Apurímac, en estas quebradas del gran río, es donde “el carnaval” cobra todo su esplendor musical. Centenares de canciones distintas, una por cada aldea, por cada barrio, por cada ayllu, casi por cada indio. La fiesta primitiva, la que hoy se llama carnaval debe ser de origen indio chanka. Es música bravía, guerrera, trágica y violenta como el cauce del gran río, misteriosa y triste como la orilla inalcanzable del Apurímac...⁵¹

En el departamento de Apurímac la música de carnaval en contextos urbanos está estrechamente ligada a un género mestizo que recibe el mismo nombre que la fiesta y que se caracteriza por su modalidad mayor. En el pueblo de indígena de Tambobamba, en cambio, las comparsas tocan cashuas, tonadas

⁴⁷ Es bueno recordar aquí que, según el filólogo suizo Martin Lienhard, la abundancia de estructuras carnavalizantes en *El zorro de arriba y el zorro de debajo*, su última novela, permite situar a Arguedas como cercano al conjunto teórico de la literatura carnavalizada descrita por Bajtín. Ver LIENHARD, Martin. *Cultura andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte/Tarea, 1981, p. 131.

⁴⁸ MONTOYA, Rodrigo, MONTOYA, Luis y MONTOYA, Edwin, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 30 y 31.

⁵⁰ CARRILLO, Ugo. *La pascua de Uripa y la ruta del Pukllay: carnaval*. Lima: s/e., p. 35.

⁵¹ ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica, op. cit.*, tomo 1, p. 354.

y canciones de carnaval en modalidad menor como la del tambobambino. A decir de Arguedas, en Tambobamba, se tocan “[c]entenas de canciones distintas, una por cada aldea, por cada barrio, por cada ayllu, casi por cada indio”.⁵² La canción del tambobambino que grabara Arguedas es, en verdad, una de las tantas que se cantan durante la fiesta. Ya hemos visto que, según Rodrigo Montoya, Arguedas la escuchó en Cusco y asegura que gustaba de cantarla en público.⁵³ Desconozco las fuentes de Montoya. Arguedas, por su parte, no consigna datos del registro, indicándonos apenas que, aun no conociendo Tambobamba, podía acreditar la autenticidad de la canción por haber “caminado por todas esas quebradas ardientes y profundas del Apurímac”⁵⁴, lo que resulta, etnográficamente hablando, muy vago. Que Arguedas no haya conocido Tambobamba arroja algunas preguntas incómodas sobre su versión: ¿la que oyó en Cusco correspondía realmente a una versión de Tambobamba? Y si fuera el caso ¿retuvo la letra exacta o la fue alterando según las trampas que le jugaba la memoria? ¿no explicaría esto las evidentes diferencias que existen entre las propias versiones de Arguedas? ¿Cuál es entonces la versión original? Llegados a este punto quiero sentar la hipótesis de que Arguedas no fijó acústicamente la versión original de un carnaval indígena como suele creerse, sino que, por el contrario, al extraerlo del contexto de la fiesta y al fijar un texto y una melodía mediante la tecnología de grabación — recordemos las palabras de García sobre el rol del investigador —, él creó dicho “original”. Refuerza esta hipótesis el título adjudicado por Arguedas a la grabación, que hace de una de tantas canciones, el “Carnaval de Tambobamba” por antonomasia.

Jonathan Sterne ha sugerido que fue la tecnología de grabación como reproducción de una práctica musical primigenia la que generó la noción de original para una obra musical.⁵⁵ Aunque existe una versión de 1943 de la cantante peruana Yma Súmac adaptada por su esposo, el músico ayacuchano Moisés Vivanco, bajo el título “Wifalitay”, que antecede a la de Arguedas, y que solo posteriormente, a partir de su reedición en 2012, ha sido relacionada con el “Carnaval de Tambobamba”, puedo decir que es claramente la versión del escritor la que inspira futuras grabaciones y se convierte para los intérpretes de música andina en lo que Rubén López-Cano, al hablar de los *covers* de las canciones, llama una versión de referencia, es decir, una grabación que por consenso social o por historia personal se toma como punto de partida o modelo para otras.⁵⁶ O para decirlo en palabras de Diana Taylor, es la versión de Arguedas la que viene a construir un puente entre el archivo y el repertorio.

Taylor ha diferenciado entre estos dos términos aduciendo que, mientras que el primero recopila documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, vídeos, películas, discos o CD, es decir, materiales duraderos, el segundo representa lo efímero de la práctica cultural en sí, ya sea teatral o musical. En ese sentido, sostiene Taylor, la memoria que crea el archivo funciona a través de una distancia en el tiempo y el espacio, en cuanto los investigadores pueden volver a examinar un manuscrito antiguo, una carta, o

⁵² *Idem.*

⁵³ Ver MONTROYA, Rodrigo. Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁴ ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica, op. cit.*, tomo 1, p. 353.

⁵⁵ Ver STERNE, Jonathan, *op. cit.*, p. 220.

⁵⁶ Ver LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música dispersa*. Barcelona: Musikeon, 2018, p. 204.

escuchar discos desafiando el paso de los años, sin importar el lugar de procedencia de una fuente, como si escaparan o resistiesen al cambio, la corrupción y la manipulación política. El repertorio, por el contrario, sería el espacio donde se pone en práctica la memoria vivida: las acciones, los gestos, la oralidad, la danza o el canto. El repertorio, por tanto, sugiere Taylor, exige presencia: las personas que participan en la producción y reproducción del conocimiento deben estar ahí, formando parte del acto de transmisión, por lo que sus productos no permanecen iguales en el tiempo, sino que se transforman constantemente. Pero, ¿son realmente excluyentes estas dos formas de sistematización del conocimiento? Taylor responde:

El archivo y el repertorio han sido siempre importantes fuentes de información, ambas superando las limitaciones de la otra, en las sociedades alfabetizadas y semialfabetizadas. Suelen trabajar en tándem y se complementan con otros sistemas de transmisión: el digital y el visual, por citar dos. Innumerables prácticas en las sociedades más alfabetizadas requieren tanto una dimensión archivística como una dimensión corporal: las bodas necesitan tanto la expresión performativa del 'sí, quiero' como el contrato firmado; la legalidad de una decisión judicial reside en la combinación del juicio en vivo y el resultado grabado; la ejecución de una reclamación contribuye a su legalidad. [...] Aunque el archivo y el repertorio existen en un estado constante de interacción, la tendencia ha sido desterrar el repertorio al pasado.⁵⁷

Quiero tomar esta idea de Taylor para mostrar que, contrario a lo que imaginara Arguedas, su grabación del “Carnaval de Tambobamba” para el archivo no solo cumplió un papel para su conservación como pieza musical indígena, sino también para retornarla al repertorio y formar lo que García denomina un discurso de enunciados de autoría compartida. En un texto posterior, este autor subraya el hecho de que es precisamente la conservación material de una pieza mediante la labor de personas en instituciones y sobre la base de tecnologías concretas lo que estabiliza ciertos registros y, a su vez, crea las condiciones necesarias para diversificar sus interpretaciones y la forma cómo se les usa socialmente.⁵⁸ El “Carnaval de Tambobamba” es un buen ejemplo de ello. La canción ha sido grabada por diversos intérpretes, alterando cada una o uno su sentido. Por razones de espacio, no me es posible referirme a todas las versiones que conozco de la canción, pero sí quiero remitirme a algunas que, considero, la transforman radicalmente. Hay, por supuesto, en esta decisión un carácter subjetivo. Pero, como ya he dicho, es imposible escapar a pareceres estéticos e ideológicos. Antes de pasar a mi análisis, quiero, no obstante, remarcar que este no está orientado a una apreciación valorativa de la interpretación de tal cantante o grupo, sino exclusivamente a constatar las transformaciones realizadas, transformaciones que mudan su significación social como música indígena. Para entender estos cambios de significación, quiero ahora introducir un concepto propuesto por mí hace unos años para estudiar el uso social que hacemos de las canciones.

⁵⁷ TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham & London: Duke University Press, 2003, p. 21.

⁵⁸ Ver GARCÍA, Miguel A. El archivo (sonoro) como proceso. *Indiana* v. 38, 1, Bloomington, 2021, p. 252.

Remitiéndome a trabajos de Wilhelm Schepping y Tia DeNora⁵⁹, he argumentado anteriormente que las canciones ofrecen posibles lecturas, formando lo que yo llamo las biografías sociales y/o personalizadas de las canciones. Efectivamente, algunas canciones adquieren un significado colectivo que se va transformando paulatinamente y de forma independiente a la intención primigenia del compositor mediante condicionamientos performativos por parte de los intérpretes que las ejecutan en espacios públicos o en el estudio u otros condicionamientos relacionados con la escucha al momento de la recepción en el ámbito privado.⁶⁰ Las canciones no son solo una estructura musical que escuchamos, son objetos para la producción de cultura con los cuales interactuamos y desarrollamos vínculos emocionales. Quiero decir con ello que el significado de una canción siempre está relacionado con el uso que se le da en determinados contextos de vida. La popular canción “El pueblo unido jamás será vencido”, que se cantó durante el estallido social en Chile el año 2021, no es, por supuesto, la misma que cantara el conocido grupo chileno Quilapayún, en los años setenta, contra la dictadura de Pinochet, pues su aplicación a la vida colectiva de las personas la ha resignificado. Estas biografías sociales o personalizadas de las canciones están, de hecho, estrechamente ligadas a su historicidad, es decir, a cómo el transcurso del tiempo modifica las significaciones colectivas o individuales que pueda tener una canción, según los diferentes momentos en que es tocada, grabada o escuchada.⁶¹ Para dar otro ejemplo, una versión *a capella* del “Carnaval de Tambobamba” tendría hoy un significado social completamente diferente al que tuvo en los años sesenta, cuando la grabó Arguedas, pues, al momento de la producción o de la recepción, la nueva versión difícilmente podría librarse de la historia detrás del tema: la grabación de Arguedas, la muerte del escritor, la dimensión histórica ganada por el tema como hecho etnográfico, las versiones icónicas que la siguieron, etc. La canción, como afirmaba en el texto mencionado, es y, al mismo tiempo, ya no es la misma.

He dicho líneas arriba que las biografías de las canciones están vinculadas con los llamados *covers*. Cuando hablo de *covers* o versiones, recojo aquí la acepción de George Plasketes, de expresiones en las que “confluyen intereses económicos con otros culturales, posibilitando de este modo nuevas nociones de autenticidad, originalidad, repetición, homenaje o crítica”.⁶² Las grabaciones que comento van desde el homenaje hasta el interés monetario, sin que dichas intenciones se excluyan entre sí. Grabar un tema para un público involucra siempre imaginar un mercado, pero eso no impide en absoluto que la o el artista no se motive por cuestiones estéticas o ideológicas. Pero ¿cómo cambia la canción del tambobambino en su periplo discográfico?

⁵⁹ Ver SCHEPPING, Wilhelm. Zeitgeschichte im Spiegel eines Liedes. Der Fall Lili Marleen – Versuch einer Summierung”. In: Günther Noll & Marianne Bröcker (ed.). *Musikalische Volkskunde-Aktuell: Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag*. Bonn: Verlag Peter Wegener, 1984, p. 435, y DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000, p. 109.

⁶⁰ Ver MENDÍVIL, Julio. The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones *op. cit.*, p. 7.

⁶¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 10-13.

⁶² PLASKETES, George. Introduction: like a version. In: George PLASKETES (ed.). *Play it again: cover songs in popular music*. Farnham & Burlington: Ashgate, 2010, p. 2.

La amistad entre el charanguista Jaime Guardia y Arguedas ha quedado plasmada en la dedicatoria con que el último abre su novela *Todas las sangres*: “A Jaime Guardia, de la villa de Pausa, en quien la música del Perú está encarnada cual fuego y llanto sin límites”.⁶³ Ambos se habían conocido personalmente tras una presentación del músico en Radio Nacional. Entonces, Arguedas lo invitó al Museo de la Cultura Peruana, donde trabajaba, para que realizara grabaciones. Así nació una estrecha colaboración entre ambos. Guardia recuerda:

Entré al Departamento de Folklore el 1º. de marzo de 1964. Por entonces el Director [sic] de la Casa de la Cultura era el Dr. José María Arguedas, él me llevó, me presentó al Dr. Josafat Roel que era el jefe del Departamento. El trabajo inicial consistió en la recopilación de grabaciones, información sobre las fiestas, entrevistas a ciertas personas en los lugares donde hemos ido. Comenzamos a viajar a diferentes sitios... [...] Los trabajos de campo los hacíamos especialmente en ocasiones de fiestas. A veces las autoridades de algún pueblo enviaban alguna invitación para el concurso que ellos habían organizado. Nos pedían que fuéramos como jurado. Allí aprovechábamos para recopilar material...⁶⁴

Según testimonio de Guardia, él acompañó y asistió a Arguedas en trabajos de campo en Ancash, Ayacucho, Cajamarca, Huancayo y Puno. Menciono todo esto porque creo que el hecho de que Jaime Guardia grabara el “Carnaval de Tambobamba” es inseparable de una ideología de salvaguarda aprendida de Arguedas, pero también debido a la asociación que esta canción tenía con el amigo fallecido. Ya entonces la canción había pasado de ser un canto de carnaval indígena cualquiera a ser una melodía emblemática de lo andino, inseparable de la figura del escritor. Todo indica que la versión de Guardia de 1995 se basa en la grabación *a capella* de Arguedas.⁶⁵ Guardia canta en la tonalidad de mi bemol menor y repite, prácticamente, la estructura de la versión arguediana, con la única diferencia de que acompaña el canto con su charango. La letra, salvo variaciones mínimas en el orden de los versos, es idéntica a la que consiguiera Arguedas. No puedo dejar de mencionar el rasgueo con que Guardia acompaña su voz. El charanguista no sigue ni el ritmo del bordón ni el rasgueo invertido de Navarro, sino, más bien, introduce un toque inusual que combina el patrón rítmico del huayno, de una corchea y dos semicorcheas en el primer tiempo, con otro que muda en el segundo a una combinación de corchea y semicorchea, seguida por un golpe apagado sobre las cuerdas, lo que da a la canción un dinamismo distante a la trágica interpretación del etnólogo, como si el

⁶³ ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obras completas, op. cit.*, tomo IV, p. s./n.

⁶⁴ LARRÚ, Manuel. *Jaime Guardia, charanguista*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1988, p. 31.

⁶⁵ La versión puede escucharse en el CD líneas arriba mencionado. Antes de grabarlo, el tema ya era parte del repertorio de Guardia en sus conciertos. Durante los años ochenta, en los cuales fui su alumno de charango, recuerdo haber escuchado a Guardia tocar el “Carnaval de Tambobamba” en varias presentaciones públicas. Entonces, lo anunciaba como una recopilación de José María Arguedas y aludía a su amistad con el escritor. No deja de llamarme la atención, sin embargo, que Guardia siempre se haya referido a Arguedas en términos muy formales: “Cuando mi hijo cumplió un año – recuerda en su biografía –, lo celebramos con el Dr. Arguedas. Él visitaba con frecuencia la casa, sacaba a mi hijo a pasear, a dar vueltas con su carro. Nos llegó a estimar bastante, de igual manera nosotros. Vivíamos en Barranco y sentíamos al Dr. Arguedas como parte de la familia. Compartíamos, nos comunicábamos, participábamos de cualquier cosa”. LARRÚ, Manuel, *op. cit.*, p. 30. La constante mención del título de Arguedas por parte del charanguista bien puede entenderse como una forma de legitimación social.

músico quisiera expresar con el ritmo cortado ese “desenfreno de tristeza y coraje”⁶⁶ que mencionara Arguedas en su artículo. Pero hay un aspecto en esta grabación que transforma radicalmente el sentido ontológico de la canción: con ella este material etnográfico del archivo sonoro de la Casa de la Cultura pasa a ser un producto de consumo musical para el mercado discográfico. El tambobambino regresa así definitivamente, del archivo, al repertorio.⁶⁷

Insertada al mundo de la oferta y la demanda, la canción ha sufrido mayores alteraciones. Un buen ejemplo de ello es la versión grabada por la cantante lírica peruana Sylvia Falcón, presentada el 3 de junio de 2013 mediante un video en la plataforma YouTube.⁶⁸ Según Falcón me refirió el 2019, ella grabó el tema a sugerencia del guitarrista Daniel Kirwayo, quien la animó a acercarse a la vertiente de lírica andina.⁶⁹ En el video, Falcón canta en el hotel “El arqueólogo” de Cusco, en un recinto de paredes de piedra que evoca la arquitectura incaica. La cantante porta una vincha y aretes de media luna dorados y un manto con flores bordadas, que deja los hombros al descubierto, aparentando ser una princesa imperial, lo que sitúa la canción en un contexto más cusqueño, distante de la tradición chanca de la que proviene. Pero es en el campo musical donde suceden las mayores transformaciones. Abre el carnaval un teclado electrónico que hace una sábana como base para una quena que toca una melodía pentatónica de dos frases, acompañada de una guitarra en arpegios. Una batería electrónica da paso finalmente a la estrofa. Falcón canta las dos primeras frases *ad libitum*, acompañada nuevamente por los arpegios de la guitarra y, ahora, un charango que toca una sábana tanto en la tónica (sol menor) como en su relativa mayor (si bemol). Noto además una alteración armónica en el acompañamiento de la guitarra de la segunda frase que pasa al cuarto grado del círculo armónico, es decir, a la subdominante, pero en acorde mayor, un recurso más bien propio de los huaynos de la región puneña. La segunda estrofa se convierte en un *allegro*, en el cual confluyen todos los instrumentos para acompañar a la cantante: la guitarra con el rasgueo invertido, el charango y la batería a ritmo de huayno, mientras que la quena duplica la voz femenina. En el refrán, el sustantivo “wifalita” es suplantado por la interjección “ah” lo que facilita el uso de melismas por parte de la cantante, que repite luego la melodía una octava más arriba. Si Guardia había acentuado el carácter corajudo de la pieza al introducir un rasgueo cortado, aquí la canción es despojada de todo dramatismo, para dar paso a un toque de sensualidad, que se evidencia en la gestualidad, en la mímica y en los guiños de la cantante. Aunque modificada, la letra no deja de expresar un cierto sentido trágico, como paso a mostrar:

⁶⁶ ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica, op. cit.*, tomo 1, p. 356.

⁶⁷ Vale recordar que la canción había sido grabada anteriormente por García Zárate, más de forma instrumental, lo que la alejaba del público en cierta medida. Como veremos más adelante, la presencia de García Zárate también se deja sentir en las versiones de la canción.

⁶⁸ Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=KjmttM8BzJo>>.

⁶⁹ Al respecto puede verse además FERNÁNDEZ STOLL, Diego Rafael. Por las rutas de Daniel Kirwayo: recordando a un maestro de la guitarra ayacuchana. *Huari: Boletín de Estudios Históricos y Sociales* v. 1, n. 3, Ayacucho, 2013, p. 38.

“Wifala” (versión de Silvia Falcón)⁷⁰

*Wilcabambino chayamun,
Wilca mayu aparun, (bis)
charangullanñas tuytusian,
(tuytushan)
birretellanñas tuytusian. (bis).*

*Llega el vilcabambino a mí,
el río Vilca de pronto se lo llevó
dicen que solo su charango está flotando,
dicen que también su birretito va flotando.*

*Suyanki suyana,
ripunallampi suyanki,
Suyanki suyana
qispinallampi suyanki,
charangullanta, punchunta,
urqurikuptin qinanqá. (bis)*

*Vas a esperar en el lugar del encuentro,
en el lugar de despedida, lo esperas,
Vas a esperar, en el lugar del encuentro,
al final de su camino en la quebrada, lo esperas,
cuando saque su poncho y su charango
se lo pondrá.*

*¡Ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah*



Figura 3. Sylvia Falcón cantando “Wifala” en el Hotel El Arqueólogo del Cusco, 2013.

Es interesante permanecer unos instantes en los cambios ejercidos aquí. Lo primero que quiero mencionar es que el tambobambino desaparece de la escena, convertido ahora en un poblador de Vilcabamba, lo que justifica que se acerque la canción a una estética cusqueña. Si en la versión tambobambina el joven es arrastrado por las aguas al más allá, en esta su muerte es ambigua, quedando solo en rumores (“dicen que...”), lo que permite la esperanza de un reencuentro en la segunda estrofa y justifica el tono alegre. Es innegable que hay una tensión en cantar una canción trágica derrochando coquetería, pero, más allá de ello, lo que quiero remarcar aquí es que letra y música son cambiadas para acomodar la canción a las necesidades de la cantante.

⁷⁰ Agradezco a Consuelo Jerí por su apoyo en la transcripción y traducción de las letras de las versiones de Silvia Falcón e Yma Súmac.

No quisiera dejar de mencionar, además, que la versión de Falcón dialoga con la que grabara Yma Súmac en 1943 y no solo por repetir parte de la letra. Al igual que Kirwayo, Moisés Vivanco acompaña las primeras frases de la grabación de la diva andina con sendos arpegios y punteos *ad libitum*, pasando en el estribillo a un bordón a ritmo de galopa, típico del huayno. Yma Súmac canta solo la primera estrofa, entregándose luego, mientras la guitarra marca un ritmo de pasacalle, a realizar, con gran virtuosismo, melismas en la escala pentatónica menor. En cuanto a la letra, es evidente que tanto Vivanco como Arguedas, se remiten a la misma fuente para la primera estrofa, siendo las únicas diferencias importantes en el texto, que Yma Súmac suplanta el gentilicio del distrito, Tambobamba, por el de la provincia, Cotabamba y que usa la forma pasiva “dicen” que repite Falcón en su grabación. Reproduzco también las letras que canta Yma Súmac:

“Wifalitay”
(versión de Yma Súmac)

<i>Cotabambinoy maqtata</i>	<i>Mi mozo cotabambino</i>
<i>yawar mayu apamun</i>	<i>fue arrastrando por un río de sangre,</i>
<i>birritillanña wampushan</i>	<i>dicen que su birrete va flotando,</i>
<i>ponchitullanña wampushan. (bis)</i>	<i>dicen que su ponchito también está flotando.</i>

*¡Wifalitay, wifala,
Wifala lalay, wifala!*

Si Falcón se remite más directamente a Yma Súmac, y solo tangencialmente a Arguedas, el grupo musical Los Cholos, que grabó la canción en un concierto en 2017⁷¹, se adscribe a la versión de Jaime Guardia, que como hemos visto, está estrechamente conectada con la de Arguedas. Dice Ricardo García, el charanguista del grupo: “la versión la tomamos de don Jaime Guardia y posteriormente la de Arguedas, [...] nos documentamos sobre el drama de la obra y nos pareció interesante no sólo por la belleza de la música, sino por el contraste con la letra que pese a lo festivo del carnaval describe una tragedia”.⁷² El cantante Henry Guevara, define su versión de la siguiente manera: “es una especie de amalgama de las versiones de don Jaime Guardia y José María Arguedas”.⁷³ Ese contraste entre tragedia y fiesta se escucha en la grabación en vivo. El grupo la adapta a su conformación instrumental: voz, guitarra, charango y quena. La voz del cantante suena colocada, como el canto de la llamada música latinoamericana, mientras que la guitarra acompaña con el rasgueo invertido del estilo qorilazo, mientras que la quena duplica la melodía. En este tipo de combinaciones, muy propias del repertorio de Los Cholos, suelen confluír aspectos altamente tradicionales con otros más bien estilizados, algo característico del grupo. El video muestra, a mi juicio y sin que esto reste calidad musical al producto, cierta disparidad entre el alto dramatismo de la interpretación vocal y la ligereza que adquiere la pieza en la parte instrumental, lo cual se acentúa

⁷¹ Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=ONBteQzqcyA>>.

⁷² Comunicación personal de Ricardo García, 20 abr. 2019.

⁷³ Comunicación personal de Henry Guevara, 25 abr. 2019.

cuando el cantante pide al público el acompañamiento de palmas. La tragedia del tambobambino, la incontenible desesperación y la tristeza que nace de toda la fuerza del espíritu de que hablaba Arguedas⁷⁴, deviene en la sala de concierto en un tema de entretenimiento y regocijo.



Figura 4. Conjunto Los Cholos cantando “Carnaval de Tambobamba”, 2015.

Un caso de transformación radical de la canción es el *remix* del guitarrista Rolando Carrasco Segovia, publicado el año 2016 en su disco *Memorias*.⁷⁵ Entiendo *remix*, siguiendo la definición de López-Cano, como la intervención en un tema de otra persona, al cual se le agrega otro material o tomas pre-existentes para generar una nueva pieza.⁷⁶ Carrasco Segovia toma la grabación de Arguedas *a capella* e inserta su guitarra para acompañarla. Los cambios que ejerce no son menores. Comienza con un arpegio en re menor, inspirado en la tradición de guitarra solista ayacuchana. Luego, en las dos primeras estrofas, corta la frase que descansa en la relativa mayor de la tónica (fa mayor en el *remix*), para introducir los llamados codos, es decir, las escalas intermedias que se tocan en los huaynos, un procedimiento que repite también al final de la frase, cuando la melodía regresa al primer grado de la escala en la voz y la tónica de re menor en el acompañamiento. En la segunda parte de las estrofas, aumenta igualmente una pausa a mitad de la frase para tocar un acompañamiento de rasgueo que remite ligeramente al toque de Jaime Guardia. La introducción de estos codos en la relativa mayor y en la tónica, a no dudarlo, relacionan esta grabación a la versión instrumental grabada por el Dr. García Zárate, quien, para matizar la melodía sin letra, recurre a pequeños pasajes de virtuosismo. En el estribillo, Carrasco Segovia duplica la melodía, sincronizando algunas veces con la articulación de Arguedas, otras entrando con un pequeño retraso, como es común en los ensambles de música andina más tradicionales. Pero hay otro aspecto que influye en la dinámica del *remix* y es la forma en que se silencia el “*scratch*” o “*fritura*” del canal de la voz —no olvidemos que se trata de la digitación de un disco de vinilo— lo que da a la versión, por momentos, un

⁷⁴ Ver ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica, op. cit.*, tomo 1, p. 356.

⁷⁵ CARRASCO SEGOVIA, Rolando. CD *Memorias*. Paqcha Sirena, 2016.

⁷⁶ Ver LÓPEZ-CANO, Rubén, *op. cit.*, p. 230.

carácter algo artificial. El ambiente sonoro de la grabación de Arguedas es suprimido aquí en aras de una mayor fidelidad.



Figura 5. Carátula del disco *Memorias*, de Rolando Carrasco Segovia, 2016.

Carrasco Segovia no parece ser consciente de las modificaciones que hace al tema del tambobambino. Así, afirma en la escueta presentación del disco: “[...] hemos recurrido a la tecnología para así poder acompañar en la guitarra a nuestro querido José María Arguedas, quien grabara sin acompañamiento instrumental el Carnaval de Tambobamba”.⁷⁷ Aunque su discurso está orientado a la preservación del “original” arguediano, lo que hace Carrasco Segovia, *de facto*, es transformarlo radicalmente, en cuanto, como estipulan Stanyek y Piekut para el *deadness*, manipula el proceso temporal de grabación, dislocando, recolocando y relocalizando instancias corpoauditivas en una relación intermundana⁷⁸: la guitarra de Carrasco Segovia acompaña mientras la voz de Arguedas, desde el más allá, canta. Puede argumentarse que Carrasco Segovia sí resguarda la versión “original” en cuanto la reproduce, pero ello significaría omitir todas las alteraciones que el guitarrista, sin consentimiento del intérprete Arguedas, realiza en dicha grabación, así como los diálogos que emprende con las versiones del Dr. García Zárate y Jaime Guardia. ¿No es esta versión, una vez más, la expresión dinámica del repertorio?

⁷⁷ CARRASCO SEGOVIA, Rolando, *op. cit.*, p. s./n.

⁷⁸ Ver STANYEK, Jason & PIEKUT, Benjamin. *Deadness: technologies of the intermundane*. In: STERNE, Jonathan (ed.). *The sound studies reader*. London & New York: Routledge, 2012, p. 305.

El tambobambino en y más allá de Tambobamba

¿Qué tan representativo es el “Carnaval de Tambobamba”? Supongamos por un momento que Arguedas no lo hubiese grabado. La canción hubiera desaparecido tal vez de la memoria colectiva de los tambobambinos como muchas otras que se cantan durante el carnaval y que no pasan de tener un significado efímero en las festividades. Ya sé que puede parecer que estoy exagerando, pero tengo serios motivos para hacerlo. La antropóloga peruana Carmen Ilizarbe, que visitó Tambobamba durante las fiestas del carnaval el año 2019, me comenta: “Yo preguntaba siempre si conocían el [carnaval] tambobambino, es decir, siempre que había música alrededor, y todos siempre dijeron que sí, que por supuesto. También preguntaba si lo cantaban, especialmente si lo cantaban en el carnaval, el T’ikapallana, y me decían que por supuesto. No lo escuché en el tiempo que estuve allí (dos semanas) y especialmente no lo escuché en el T’ikapallana donde me decían que con seguridad lo escucharía”.⁷⁹

Si algo me sugieren las palabras de Ilizarbe es que el “Carnaval de Tambobamba” de los tambobambinos difiere del que imaginamos quienes lo conocemos como un dato etnográfico o un producto de consumo. O para decirlo con todas sus letras: El “Carnaval de Tambobamba” grabado por Arguedas es tal para nosotros, mas no para los tambobambinos, quienes no consideran la canción como emblemática de sus fiestas de carnavales, al menos no de las recientes.⁸⁰

Dicho esto, puedo volver ahora a mi hipótesis y afirmar que Arguedas convirtió una canción en material etnográfico y que al hacerlo generó un “original” en el archivo que permitió su conversión en un producto de consumo comercial que lo regresaba al repertorio, trastocando así aspectos musicales, textuales, tecnológicos, jurídicos y afectivos de la canción. Aunque los intérpretes de las diversas versiones suelen asumir un discurso de autenticidad cuando se refieren a ella, en muchos sentidos, la canción del tambobambino no es la misma; sus versiones son, más bien, derivadas de ella, recontextualizaciones en diferentes niveles que producen fases de vida, es decir, un discurso de autoría compartida o una biografía de la canción en el tiempo del consumo como muestra el siguiente cuadro tabular.

El ejemplo de la canción indígena grabada por José María Arguedas nos permite repensar el rol de los archivos de música en el siglo XXI. Si estos estaban vistos como museos sonoros, productos de la colonización ideológica, en la primera mitad del siglo pasado, hoy podemos movernos, sobre la base de casos como el que he expuesto, hacia una concepción que dé cuenta de su importancia para la renovación de los repertorios que ellos resguardan. Realmente, los archivos no solo producen dinámicas de fijación de piezas; también, al hacerlos accesibles a un público determinado, contribuyen a reinventar la cultura y transformar las tradiciones. En ese sentido, el archivo, para decirlo con palabras de García, “deviene en un dispositivo de administración de huellas que permite

⁷⁹ Comunicación personal de Carmen Ilizarbe por mail el 23 abr. 2019.

⁸⁰ Vale la pena recordar que las repercusiones del archivo, sin que ello altere nuestras afirmaciones, a veces son las contrarias, como cuando influyen en la percepción que tiene una comunidad de su propia música, como demuestran los casos mencionados. Ver NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia y WEINTRAUB, Andrew N., *op. cit.*, y LANDAU, Carolyn, *op. cit.*

la reactivación de los registros mediante distintas impresiones orientadas o condicionadas por [distintas] fuerzas".⁸¹ ¿No justifica ello que sigamos alimentándolo con nuevos registros, usándolos como depositarios de herramientas de cultura en continuo movimiento? La labor de los archivos no es la de impedir el cambio ni promoverlo. En su rol de custodios, lo que nos ofrecen al almacenar saberes es el acceso a bienes culturales para resignificarlos e insertarlos a nuestras realidades, como es afín a toda producción de cultura.

<i>Contexto</i>	<i>Formato</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Status</i>
Tambo-bamba	oral	anónimo	canción de carnaval
Cusco (¿?)	oral	anónimo	canción de carnaval
estudio (Lima)	grabación análoga	Yma Súmac (1943)	canción comercial
archivo (Lima)	transcripción de la letra	J.M. Arguedas (1949)	dato etnográfico
archivo (Lima)	grabación análoga	J.M. Arguedas & A. Navarro (¿1965?)	registro etnográfico
archivo (Lima)	grabación análoga	J.M. Arguedas (¿1969?)	registro etnográfico
estudio (Lima)	grabación análoga	Jaime Guardia (1984)	producto comercial
estudio (Lima y Cusco)	grabación digital	Sylvia Falcón (2013)	producto comercial
estudio (Lima)	grabación digital	Los Cholos (2015)	producto comercial
estudio (Lima)	remix digital	Rolando Carrasco (2016)	producto comercial

Quiero, para terminar, regresar un instante a la primera imagen de este artículo, a Arguedas cantando frente al magnetófono, convencido de que la grabación preservaría este canto que tanto le había impresionado. No lo sabía, pero al crear una entrada en el archivo de la Casa de la Cultura, estaba al mismo tiempo direccionando esa canción de carnaval hacia el repertorio y, al hacerlo, la empujaba también hacia su constante mutación.

Artigo recebido em 15 de setembro de 2022. Aprovado em 5 de outubro de 2022.

⁸¹ GARCÍA, Miguel A., *op. cit.*, p. 253.

Hacia el estudio intermedial de la música popular latinoamericana autoral



Juan Pablo González

Doutor em Musicologia pela University of California-Los Angeles/EUA. Professor do Mestrado em Musicologia Latino-americana da Universidad Alberto Hurtado (UAH), do Chile. Atualmente é professor visitante do Mestrado em Musicologia da Universidad Complutense de Madrid/Espanha e do Doutorado em Musicologia da Universidad de Oviedo/Espanha. Autor, entre outros livros, de *Música popular chilena de autor: industria y ciudadanía de fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2022. jugonzal@uahurtado.cl

Indian dancer, de Hannah Höch, 1930, fotografía (detalle).

Hacia el estudio intermedial de la música popular latinoamericana autoral¹

Towards the intermedial study of authorial Latin American popular music

Juan Pablo González

RESUMEN

Este artículo plantea la posibilidad del estudio de la música popular autoral latinoamericana y brasileña de fines del siglo XX como una gran unidad, debido a la existencia de redes, colaboraciones, circuitos e influencias comunes. Por música popular autoral entendemos aquella donde el artista tiene conciencia y control sobre el material en que trabaja, llegando a tensionar el propio género musical en que se desenvuelve. No se trata de un autor único sino que múltiple, surgido del carácter intermedial que posee esta música, formada por letra, música, vocalidad y grabación, a la que se suman el videoclip, el arte de carátula y los discursos asociados. Esta intermedia dialoga con el momento histórico en que se despliega, interpelando al auditor desde sus materialidades múltiples.

PALABRAS CLAVE: música popular; autorialidad; intermedia.

ABSTRACT

This article raises the possibility of studying authorial Latin American and Brazilian popular music of the late twentieth century as a great unity, due to the existence of networks, collaborations, circuits, and common influences. By authorial popular music we mean music in which the artist is aware of and has control over the material in which he works, to the point of straining the very musical genre in which he operates. It is not about a single author but a multiple one, arising from the intermedial character of this music, formed by lyrics, music, vocality, and recording, to which are added video clip, cover art and associated discourses. This intermedia dialogues with the historical moment in which it unfolds, questioning the listener from its multiple materiality.

KEYWORDS: popular music; authorship; intermedia.



Es habitual que los libros de musicólogos anglosajones que abordan el estudio de la música popular urbana, como los de Richard Middleton (1990), David Brackett (2000), Stan Hawkins (2002), Allan Moore (2012) o Philip Tagg (2013), incluyan capítulos que ofrecen marcos teórico-metodológicos para el abordaje de la canción popular grabada y los distintos textos o medialidades que la conforman.² Se trata de una música muy ligada al desarrollo de la

¹ Este artículo es resultado de proyecto Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, del Gobierno de Chile (Fondecyt), n. 1190028. Una versión ampliada se puede consultar en GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*. Madrid: ICCMU (en prensa).

² Ver MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990; BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. Berkeley: University of California Press, 2000; HAWKINS, Stan. *Settling the pop score: pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate, 2002; MOORE, Allan. *Rock: the primary text*.

grabación y las industrias culturales, que en los años noventa se incorporaba plenamente a una musicología luego de haber permanecido un tanto alejada de esta disciplina que tomaba distancia de los fenómenos de masas y la modernidad. De este modo, los marcos teóricos para abordar la música grabada comenzaron a ser formulados recién a fines del siglo XX, a diferencia de los de la música escrita en partitura, que se vienen formulando desde el siglo XIII. Solamente los tratados de baile del Renacimiento comenzaron a perfilar un campo diferenciado para la música popular de las ciudades, campo que se consolidará como práctica independiente a la música clásica recién a comienzos del siglo XIX con la aparición de Johann Strauss padre e hijo, enfocados en un repertorio de valsos, polkas y operetas.

Un siglo y medio más tarde, a partir de la universalización del pop-rock con toda su tecnología asociada y de la mano de una poderosa industria que ha llevado este lenguaje a cada rincón de la tierra, le resultaba muy cómodo a la musicología anglosajona referirse a los rasgos sonoros, musicales y performativos de canciones que millones de personas conocen y de bandas ampliamente comentadas en los medios y que realizan giras mundiales. El propio Middleton, reconocía en su libro fundacional de 1990 para los estudios musicológicos de la música popular, que solo podía ocuparse de la música con la que estaba más familiarizado: la de Gran Bretaña y Estados Unidos. Si bien no estaba en condiciones de abordar las músicas populares de otras partes del mundo – incluida América Latina hispana y portuguesa –, el hecho que durante el siglo XX la música popular anglosajona se hubiera expandido por el mundo más ampliamente que otras, “para bien o para mal”, señala, la transformaba en un sector dominante con el que otras músicas debían llegar a un acuerdo. Es así como Middleton asume que las bases teóricas de su libro podrían ser aplicadas a otras músicas, considerando siempre los factores sociales, económicos y políticos locales que puedan modificarlas, aunque también los de la periferia tecnológica y las estéticas situadas, habría que agregar.³

Siguiendo a Middleton, la música como “lenguaje universal” permite ser comprendida por sobre las fronteras culturales, como lo han demostrado las orquestas japonesas de salsa, las bandas rusas de heavy-metal, o los grupos italianos de música andina, por ejemplo, pero también las bandas chilenas de música celta, las argentinas de reggae y las cariocas de funk. Es así como músicas de distinta procedencia pueden ser situadas en otros territorios, esto es, imitadas, absorbidas y re-interpretadas o traducidas, algo que ha ocurrido en diversos lugares y en distintos momentos de la historia de la música.⁴

A diferencia de Gran Bretaña o de Estados Unidos, en nuestra región tenemos músicas e industrias de desarrollo más local, con una gran diversidad de propuestas que justamente forman parte de la riqueza de la cultura popular, por lo que ha resultado más complejo proponer marcos teórico-metodológicos unificados para el estudio de la música popular latinoamericana en general. Es muy amplia la diversidad de estos repertorios, además no están estandarizados sus modos de relación con la industria desde los márgenes que habitan. Es

developing a musicology of rock. Aldershot: Ashgate, 2001, y TAGG, Philip. *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.

³ Ver MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, vi.

⁴ Cf. WALSER en MOORE, Allan (ed.). *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 23.

complejo llegar a conceptos que sirvan por igual para abordar un son cubano de 1930 o un samba pagode de 1980, por ejemplo. Además, las divisiones nacionales, étnicas y de clase en América Latina dificultan el desarrollo de lenguajes musicales comunes, aunque a comienzos del siglo XXI seamos 800 millones de personas hablando español y portugués en el mundo, lo que, por cierto, constituye todo un potencial para estudios integradores como este.

Son escasos los marcos teóricos para el estudio de la canción popular grabada en América Latina, por lo que dependemos de marcos anglosajones como los mencionados, de acuerdo con la hegemonía del pop-rock y sus modos estandarizados de producción junto a su sonido amplificado que viene impactando en los cuerpos de millones de personas en el mundo. Sólo algunos estudios locales ofrecen modelos para el abordaje musicológico de la canción popular en el ámbito brasileño (Tatit, 2002; Neder, 2012), chileno (González, 2016, 2017 y 2022), argentino (Gilbert y Liut, 2019; Goldsack, 2020; Madoery, 2021) y cubano (Casanello, 2013), junto a dos volúmenes de estudios teóricos y analíticos argentinos sobre música popular producto de coloquios sobre el tema (Rubio y Sanmartino, 2008 y 2013), entre otros.⁵ Es por eso es que en este artículo propongo un enfoque más integrador desde la región para el estudio intermedial de la canción popular autoral. Con este fin, primero será necesario acotar este amplio y variado campo de estudios y al mismo tiempo buscar estrategias para que este enfoque sea lo suficientemente útil para ser aplicado a los distintos repertorios que conforman la canción autoral del pasado reciente.

Qué canciones estudiar

Para acotar un enorme universo de estudio de millones de canciones grabadas y disponibles en Internet, me enfoco en canciones donde los procesos de grabación, mezcla y masterización sean significativo en su conformación como tales, haciendo que la medialidad sonora sea relevante en ellas, tal como lo pueden ser las otras medialidades en juego. Esto necesariamente nos ubica en el último tramo del siglo XX, que es hacia donde se enfoca este artículo, concebido desde una musicología en diálogo con la literatura, la vocalidad, el arreglo, el sonido grabado, el audiovisual, el diseño y la fotografía, y los discursos asociados. En suma, una musicología que dialoga con las diferentes medialidades que conforman y enmarcan la canción popular autoral.

⁵ Ver TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002; NEDER, Álvaro. MPB: identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, n. 1, Natal, jan.-jun. 2012; GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música desde América Latina: problemas e questões*. San Paulo: Letra e Voz, 2016; *idem*, *Deslencuentros en la música popular chilena, 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017; *idem*, *Música popular chilena de autor: industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2022; GILBERT, Abel y LIUT, Martin (comps.). *Las mil y una vida de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019; GOLDSACK, Elina. La canción en el rock argentino, *Almendra*, un comienzo. *Revista del Instituto Superior de Música*, n. 17, Santa Fe, 2020; MADOERY, Diego. *Charly y la máquina de hacer música: un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021; CASANELLO, Liliana. *Música popular bailable cubana: letras y juicios de valor (siglos XVIII-XX)*. La Habana: Cidmuc, 2013; RUBIO, Héctor y SANMARTINO, Federico (eds.). *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2008; *idem*, *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, vol. II. Córdoba: Buena Vista, 2013.

Para aplicar este modelo de estudio, busco canciones que posean cierta autonomía del género al que tributan, contribuyendo incluso a su desarrollo y transformación. Esto ocurre normalmente con la producción de músicos que manifiestan cierta conciencia del estado del material sobre el que trabajan, músicos que se enfrenta a preguntas como: ¿qué estoy trabajando? ¿qué recorrido tiene esto? ¿qué puedo hacer ahora con esto? Este fenómeno habría comenzado en la historia de la música popular anglosajona a mediados de los años sesenta con Los Beatles, quienes abrían una dimensión estética o de escucha, no funcional, en el pop-rock. El llamado “efecto Beethoven” al que se refiere Diego Fischerman.⁶ Sin embargo, en América Latina esta transformación del campo popular ya había empezado a fines de los años cincuenta con Astor Piazzolla, Tom Jobim y Violeta Parra, cuando despojaron de su funcionalidadailable al tango, al samba y a la cueca, produciendo el nuevo tango, el bossa nova y la anti-cueca, respectivamente. Tal como lo habían hecho los músicos clásicos con la suite de danzas del siglo XVII y las colecciones de piezas para piano del siglo XIX. Estas nuevas propuestas manifestaban una clara conciencia del género musical, de su historicidad, estado y potencialidad, evidenciando un enfoque autoral sobre él.

Siempre he estado muy atento a lo que ocurre con la música latinoamericana en general debido a mis actividades de investigación, docencia y edición, a mis viajes y amistades, y a mis propias inclinaciones como fanático. Además, en la música popular chilena, que vengo estudiando desde hace bastantes años, han estado presentes géneros y repertorios argentinos, peruanos, bolivianos, colombianos, mexicanos y cubanos a lo largo del siglo XX con cierta recurrencia. De todos modos, por mi familiaridad con las canciones autorales producidas en Chile y, sobre todo, el acceso a las fuentes – grabaciones, músicos, prensa – es que me he basado en esta música para interrogar las relaciones mediales de la canción popular autoral en sus distintos grados y relaciones posibles. Lo hago con la intención de que este modelo de estudio intermedial sea útil para abordar otros repertorios autorales latinoamericanos. Hay varios factores que harían esto posible, como veremos en las páginas siguientes.

Para llegar al universo de estudio en que me baso para desarrollar el análisis intermedial de la canción popular autoral, preseleccioné un corpus de 50 discos de artistas chilenos grabados en el país y en el extranjero en la década del noventa. Se trata de un repertorio adscrito a géneros diversos cultivados internacionalmente, que definí transitoriamente como de carácter autoral, lo que indirectamente supuso la definición de un campo no autoral, donde quedaba la música latinoamericana y anglosajona replicada con mayor o menor maestría fuera de su lugar de origen, pero sin rasgos propios evidentes, desde la balada romántica al heavy-metal de fines de siglo. Esta preselección fue presentada a 25 músicos, artistas, investigadores y periodistas, pidiéndoles que seleccionaran entre 12 y 18 discos que les parecieran fundamentales, concepto usado habitualmente por los medios en sus construcciones canónicas. También podían agregar otros títulos y/o artistas que no estuvieran en el listado preliminar. Las personas consultadas realizaron sus elecciones desde sus

⁶ Ver FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

posiciones de fanáticos, críticos, investigadores, y/o músicos, papeles altamente especializados y personales a vez. Entonces hay aspectos de memoria, gusto, capital cultural y juicio crítico en juego, a las que se suma la búsqueda de equilibrio en la conformación de muestras y antologías propia de las construcciones de canon.⁷

Luego de articular las respuestas recibidas con los criterios musicológicos de autoría, pude llegar al universo de 30 discos y 33 singles o sencillos, 20 de ellos con videoclips, que son los que cimientan este estudio.⁸ Para ello, tuve que sopesar mis propias preferencias como fanático, mis juicios como crítico activo en los noventa y el modo en que mis vínculos con los músicos preseleccionados o que no aparecían en dicha preselección podían influir en la selección final. Intenté ser ecuánime, aunque siempre las antologías también develan al antologador que adquiere rasgos de autor en su cometido.

Redes latinoamericanas

Si bien como musicólogos latinoamericanos no trabajamos necesariamente sobre repertorios que apelen a cientos de millones de personas, ni podríamos llegar a conclusiones relevantes para el amplio campo de la música mundial, hay varios factores que permitirían aplicar en nuestra región propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la canción popular grabada que estén basadas en casos locales de fines del siglo XX. Primero, luego de un siglo de existencia, la industria discográfica – internacional, nacional e independiente – alcanzaba su más alto nivel de desarrollo en la década del noventa, incentivando la producción y circulación discográfica como nunca había ocurrido en la región. Lo interesante es que el desarrollo de la industria del sonido grabado fortaleció al mismo tiempo el desarrollo de la industria del sonido en vivo, con muchas bandas y solistas de nivel internacional en gira por América Latina. Es así como en los noventa más bandas argentinas tocaron en México, más grupos chilenos fueron a Colombia, o más bandas mexicanas actuaron en Chile, por ejemplo. Esta circulación regional fue incentivada además con la aparición de MTV Latino en 1993, que, junto con potenciar y proyectar regionalmente la industria local del videoclip, contribuyó a la apertura del pop-rock en español a nivel iberoamericano.

Dentro del desarrollo de la industria discográfica en la región, surgieron dos figuras que resultaron muy relevantes en la producción y grabación de bandas y solistas latinoamericanos activos en los noventa bajo el amplio manto del pop-rock. Me refiero a los argentinos Gustavo Santaolalla y Mario Breuer. De hecho, la labor de Santaolalla es considerada fundamental en el *boom* que experimentó el pop-rock latino a fines de siglo, produciendo bandas mexicanas como Maldita Vecindad, Caifanes, Café Tacuba y Molotov; argentinas como Divididos y Bersuit Vergarabat; y chilenas como Los Prisioneros, junto a varios solistas mexicanos, colombianos, uruguayos y chilenos. Por su parte, Mario Breuer masterizaba discos de artistas argentinos como Charly García, Spinetta, Andrés Calamaro, Celeste Carballo, Fito Páez, León Gieco, Sumo, Soda Stereo,

⁷ Más sobre construcción de canon en música en CORRADO, Omar. Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, n. 5-6, Buenos Aires, 2004-2005.

⁸ Estos discos, sencillos y videoclips son abordados en profundidad en GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena de autor, op. cit.*

Los Pericos, Fabulosos Cadillacs y Enanitos Verdes; y de los chilenos Joe Vasconcellos, Los Tres, Javiera y Los Imposibles, La Ley, Lucybell, Los Ex, más otras bandas latinoamericanas. Se trata de grupos y solistas principales del pop-rock latino, que operaron bajo manos similares en la producción discográfica, evidenciando un campo común al que apelo en este artículo.

Derivado del anterior aparece un segundo factor en la vinculación musical latinoamericana de los noventa, que es la integración regional de los circuitos de las grandes bandas y solistas en gira por el mundo presentando nuevos discos y fidelizando audiencias. La cercanía de México con Estados Unidos favorecía la llegada de los mega tours de las bandas estadounidenses, sumando también Costa Rica como destino de algunas de las grandes bandas anglo. En el Cono Sur, el circuito más estable estaba formado por cuatro ciudades: Río de Janeiro, San Pablo, Buenos Aires y Santiago, con la productora argentina DG Medios como eje fundamental para acercar a Chile a este circuito. De este modo, al menos 23 grandes bandas y solistas de Estados Unidos – como Guns N’ Roses, Ramones o Bob Dylan – y 19 de Gran Bretaña – como Rolling Stones, Oasis o David Bowie – incluyeron el circuito Brasil/Argentina/Chile en los noventa, con ocasionales actuaciones en Uruguay, Venezuela y Perú. Esto contribuía a la plena *pop-rockización* de la región, creando un referente principal para el público y para las bandas locales, que solían actuar como sus teloneros. Además, Uruguay y Chile eran los países que más tenían a mano los músicos argentinos para internacionalizar su carrera, de modo que durante los noventa tocaron en Santiago y en otras ciudades chilenas unas catorce bandas y solistas autorales argentinos –como Charly García, Soda Stereo o Ataque 77 – mientras que de Brasil llegaron siete y de México tres.⁹

Un tercer factor que permitiría generalizar en América Latina enfoques de estudio derivados de casos locales lo constituyen las continuas referencias al pasado que se produjeron en los noventa, según la idea de *retromanía* expuesta por Simon Reynolds¹⁰, y que afectaron a América Latina por igual. Es así como en su balance musical de fin de siglo, titulado “Sonidos reciclados”, un diario de Santiago señala que “A la hora de resumir la música del siglo, los noventa se perfilan como la década emblemática que operó con un popurrí de los ritmos popularizados durante cien años”.¹¹ En efecto, en el mundo anglosajón se volvían a juntar bandas emblemáticas de los años setenta; surgía el brit-pop como una nueva lectura beatle de los sesenta; se revivía el rockabilly de los cincuenta; el punk de los setenta se revitalizaba con el pop-rock; el rock adquiría nueva vida con el heavy-metal; aparecía una segunda dinastía del funk – sumando el hip-hop –; y el sampling reciclaba fragmentos sonoros del pasado diseminándolos entre nuevas audiencias. Todo esto fue absorbido y resignificado con fuerza en nuestra región y casi en forma simultánea.

Es así como en los noventa se reagrupaban bandas argentinas y chilenas de los ochenta, y el sonido andino setentero de Illapu era éxito de ventas en Chile. Además, luego de su reinado en los años cincuenta, el bolero volvía a apelar a nuevas generaciones y Luis Miguel impactaba desde México con su

⁹ Más antecedentes en *idem, ibidem, Música popular chilena de autor, op. cit.*, p. 97-160. Sobre las múltiples relaciones musicales entre Chile y México, ver BLANC, Enrique y PLANET, Gonzalo (eds.). *Canciones de lejos: complicidades musicales entre Chile y México*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2021.

¹⁰ Ver REYNOLDS, Simon. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. London: Faber & Faber, 2012.

¹¹ *El Metropolitano*, Santiago, 31 dez. 1999, p. 39.

disco *Romance* (1991) producido por Armando Manzanero, mientras que la banda chilena Los Tres iniciaban su exitosa carrera discográfica con su propio bolero pop, “Un amor violento” (1991). Por su parte, dos figuras emblemáticas de la nueva-canción, Horacio Salinas y Patricio Manns, incluían boleros de su autoría en discos de 1996 y 1998 de Inti-illimani; y la banda chilena punk/grunge Los Ex grababa su versión descentrada de “Esta tarde vi llover” (1997), de Manzanero.¹² Coronando la década retromaníaca, el músico alemán Lou Bega protagonizaba un fugaz pero intenso regreso del mambo de los años cincuenta a la escena internacional con *A little bit of mambo* (1999), llegando al Festival de Viña del Mar en 2000, puerta de entrada de muchos artistas europeos a la región.

Esta retromanía ocurría en un contexto de creciente globalización corporativa, que potenciaba la circulación de géneros como *commodities*, lo que aumentaba considerablemente su disponibilidad como forma de expresión de sucesivas camadas de artistas. Es que el fin de siglo fue particularmente fértil en poner a disposición de músicos y audiencias una diversidad de géneros para cruces e intervenciones autorales, impactando en América Latina por igual. Además, la consolidación de la *world music* ensanchaba el territorio desde donde provenía la música que podíamos disfrutar, mientras que la vuelta al pasado revitalizaba músicas locales de 30 o 40 años atrás. Estas eran dos caras de una misma moneda en la reacción contra la hegemonía que había adquirido el pop anglo en el mundo en los años ochenta. Es así como bajo el concepto de *world music* algunas músicas tradicionales latinoamericanas y de sus pueblos originarios circulaban a escala global, mientras se revitalizaba el choro derivado de la música de salón de la época de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) y el tango con guitarras de la época de Carlos Gardel (1887-1935). Además, bailábamos música de los años cuarenta con los proyectos de rescate *Yein Fonda* (1996), de Santiago; *Buena Vista Social Club* (1997), de La Habana; y *Café de los maestros* (2005), de Buenos Aires y Montevideo, incrementando aún más la gran mezcla que nos constituye. Al mismo tiempo, la película *Flamenco* (1995), de Carlos Saura, instalaba en el cine de autor figuras del flamenco de avanzada edad y menor exposición mediática, combinándolas con otras más jóvenes y expuestas.

Esto se suma al auge de los duetos intergeneracionales, las conmemoraciones de grandes conciertos – como el de Woodstock de 1969 –, las actuaciones íntimas del *unplugged* en directo de MTV, los imitadores y concursantes de *American Idol*, junto a videos de *sing-along* y el sistema audiovisual para cantar y crear estrellas fugaces dentro de la práctica colectiva del karaoke y sus secuelas. Como señala George Plasketes, esta es una manifestación posmoderna de una recontextualización desenfadada en la música a medida que los artistas revisitan, reinterpretan y reexaminan una sección transversal de estilos, períodos, géneros, y registros propios y de otros artistas y sus catálogos discográficos.¹³

Un cuarto factor de vinculación musical regional lo constituyen las propuestas de cantautoría y canción social surgidas en América Latina y el Caribe en los años sesenta, que se habían internacionalizado forzosamente en

¹² El renovado interés por el bolero entre jóvenes de comienzos de los noventa es abordado en un reportaje de la Revista del Domingo de *El Mercurio*, Santiago, 11 out. 1992, p. 4-6.

¹³ Ver PLASKETES, George (ed). *Play it again: cover songs in popular music*. Surrey: Ashgate (ed. Kindle), 2010.

los setenta, producto del exilio, con movimientos y dislocaciones tanto al interior de América Latina como en Europa. Es así como el nuevo cancionero argentino, la nueva canción chilena, el canto popular uruguayo o la nueva trova cubana, alcanzaban carta de ciudadanía mundial compartiendo su sonido acústico, sus letras de altura poética, su canto franco y directo, y sus arreglos elaborados que buscaban estar a la altura del contenido y la factura de esas letras. Los movimientos de solidaridad internacional y el vínculo entre sectores progresistas de la región contribuyeron a la circulación y absorción de este repertorio, que adquiría rasgos americanistas, llegando incluso hasta la MPB.

Un quinto factor es, como hemos visto, la propia globalización del pop-rock en los noventa, que producía una especie de lengua franca universal, donde las fronteras étnicas y nacionales ya no serían tan relevantes en las propuestas locales. Me refiero a un pop-rock surgido a partir del estallido del rock a fines de los setenta, con el punk y la *new wave*, pero con todo lo que seguiría después: metal, reggae, ska, grunge, hip-hop y la segunda oleada del funk. Todos géneros, que fueron cultivados de distinta manera y en distintos grados en América Latina en los noventa, también nos unen y nos permiten proponer modos de abordaje que resulten de relevancia regional en base a casos locales.

Un sexto factor, derivado del anterior, es que los chilenos, que viven en un país aislado geográficamente, de población de tamaño mediano, sin una afrodescendencia evidente, y con un austero folklore de raigambre hispana, han debido ingeniárselas para dotarse de una música popularailable, urbana y moderna desde la cual construir sus identidades diversas. Lo han hecho a lo largo del siglo XX mediante la continua importación, asimilación y “crianza” de un sinnúmero de géneros europeos y norteamericanos, como ocurre en el resto del continente, por cierto, pero también, como señalaba en las páginas precedentes, de géneros argentinos con el tango, el folklore y el rock; peruanos con el vals criollo y el rescate afro; bolivianos con la música andina; colombianos con la cumbia en casi todas sus variedades continentales – mexicana, argentina, peruana y propiamente chilena –; cubanos con la música de baile y la nueva trova; y mexicanos con el bolero, la música mariachi y la música norteaña. Los propios músicos chilenos han debido asimilar toda esta música para tocarla, arreglarla y también crearla, según los requerimientos de la propia industria, junto con desarrollar sus propias mezclas. Casos similares y en distintos grados ocurren en otros países de la región.

Como último argumento, cabe recordar que cada vez es más fácil acceder a repertorio musical en el mundo. Si antes los libros sobre música debían incluir anexos con letras de canciones o incluso grabaciones para que el lector accediera a la música sobre la que estábamos escribiendo, ahora basta un simple código QR para que cualquier persona acceda desde su celular a la lista completa de las canciones abordadas, sus videos e incluso el arte de carátula de sus discos, como lo hacemos en este artículo. Los servicios pagados y gratuitos de música por *streaming* le han resuelto la vida a músicos, investigadores y público, facilitando enormemente el acceso y circulación de la música popular en regiones como la nuestra, creando una especie de jukebox o rocola universal que fomenta el desarrollo de una cultura de la inmediatez de insospechadas consecuencias futuras.

El estudio intermedial de la canción

Las canciones tienen letra y música, han sido arregladas para un determinado medio instrumental y vocal, y son performadas, grabadas, mezcladas y masterizadas para ser ubicadas en determinados lugares de un disco, que a su vez tiene un arte de carátula que las enmarca visualmente. Además, desde los años ochenta, muchas canciones han estado asociadas a videoclips, que contribuyen a sumar capas de significados mediales sobre ellas, interpelando al auditor desde sus múltiples materialidades. Una canción y un disco generan también discursos desde los músicos, la crítica y los fanáticos, que son comunicados por la prensa, las redes sociales, las publicaciones, los conciertos y las propias carátulas. Es en este sentido que la canción popular grabada puede ser entendida como una producción intermedial, según el concepto introducido por el artista múltiple norteamericano Dick Higgins a mediados de los años sesenta, para referirse a cruces de prácticas o medios artísticos, como la poesía y el dibujo, la pintura y el teatro, o el collage y la fotografía, continuando una intermedialidad ya instalada por la ópera en el siglo XVII con la música, la poesía, el teatro y la danza, habría que agregar.¹⁴



Figura 1. *Bamboos*, de Xu Wei, s./d.

¹⁴ Ver HIGGINS, Dick. *Intermedia. The Something Else Newsletter*, v. 1, n. 1, Nueva York, 1966.



Figura 2. *Indian dancer*, de Hannah Höch, 1930.

De todos modos, las convenciones que poseen los géneros musicales para constituirse en entidades discretas determinan lo que se espera de cada una de las medialidades que conforman sus repertorios, con posibles fusiones, desvíos y crossovers desde la autoralidad múltiple de la canción popular grabada. Es necesario, entonces, tener presente dichos códigos de género para calibrar la manera en que son mantenidos o desafiados desde las diversas prácticas autorales.

Esta propuesta se diferencia de la del periodismo especializado – responsable de la mayor cantidad de publicaciones sobre música popular –, en las que el contenido de la letra, las circunstancias en las que la canción fue compuesta o las historias de vida que impulsaron su creación son los que dominan el discurso. Un caso ilustrativo es el libro de Marc Myers¹⁵ basado en sus columnas del *Wall Street Journal* de Nueva York, publicadas entre 2011 y 2016, donde recoge historias orales de 45 canciones que “transformaron el rock, el rhythm and blues, y el pop”, entrevistando a celebridades como Jimmy Page, Rod Stewart, Ray Manzarek, Mik Jagger, Roger Waters, Joni Mitchell, Mick

¹⁵ MYERS, Marc. *Anatomía de la canción: historial oral de 45 temas que transformaron el rock, el R&B y el pop*. Barcelona: Malpaso, 2018.

Jones, o Cindy Lauper.¹⁶ Algo similar ocurre con el libro de Máximo Pradera, aunque su formación musical le permite abordar algunos aspectos musicales de las canciones y obras clásicas de la *playlist* para una isla desierta que nos propone, aunque renunciando a la escritura musical, intentado expresarlo todo con palabras.¹⁷

A diferencia de Myers y Pradera, en este artículo propongo un modelo de estudio intermedial de la canción popular autoral en base a lo que un equipo multidisciplinario de especialistas puede decir sobre ella, considerando las distintas medialidades que la conforman. El discurso de los músicos, productores e ingenieros constituyen una fuente primordial para el *making of* de la canción – su producción – y puede ser consultado a través de lo que dijeron por la prensa en la época en que publicaron sus discos o en libros de memoria. Los músicos también pueden ser revisores de nuestras propias observaciones y conclusiones y consultados mediante entrevistas retrospectivas. Sin embargo, partiendo de la base de la autonomía de la obra de su creador, de que muchas veces estos actúan de forma intuitiva, y de que finalmente la autoría en la canción popular es múltiple o colectiva, preferimos proponer un marco teórico-metodológico que observe y escuche la canción desde cierta distancia crítica, buscando libertad y autonomía para quien estudia e interpreta la cultura en la que está inmerso, rasgo recurrente en la musicología popular.

Las distintas medialidades internas y externas que conforman la canción popular autoral, ameritan un *double click* desde los distintos oficios a los que tributan, buscando aproximarnos a la canción desde una escucha que integre la mayor cantidad posible de ellos. Ese es uno de los desafíos de la musicología popular al abordar una simple canción de tres minutos de duración.¹⁸ Si bien Dai Griffiths define la canción popular como una forma anti-disciplinaria, que convoca a una serie de saberes distintos para su comprensión, una vez que esos saberes logran ser integrados, la canción popular se puede transformar en la forma multi-disciplinaria por excelencia, que es también multi-profesional, puesto que entran en juego enfoques académicos y profesionales, de acuerdo con el carácter multimedial que posee.¹⁹ Sus abordajes pueden ser más descriptivos, interpretativos o críticos, dependiendo de la condición de técnico, investigador o artista de quien lo realice. Sin embargo, para efectos del estudio de la canción popular autoral, estos enfoques resultan altamente complementarios, manifestando la intermedialidad de la que la canción popular está compuesta. Finalmente, el hecho mismo de escribir sobre música constituye una nueva forma de intermedialidad, equivalente a “bailar sobre arquitectura”, según habrían dicho Thelonius Monk, Frank Zappa o Elvis Costello.²⁰

¹⁶ En algunos casos, Myers también entrevistó a los productores, arregladores y/o ingenieros de grabación de las canciones seleccionadas, como ocurre en “Proud Mary” (1969), de Creedence Clearwater Revival, “Whole lotta love” (1969), de Led Zeppelin, y “Heart of glass” (1979), de Blondie.

¹⁷ Ver PRADERA, Máximo. *Están tocando nuestra canción: la madre de todas las playlists – músicas para una isla desierta*. Barcelona: Libros del Kultrum, 2022.

¹⁸ En este artículo desarrollo el marco teórico-metodológico que comienzo a elaborar en GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música desde América Latina*, op. cit.

¹⁹ En MOORE, Allan (ed.). *Analyzing popular music*, op. cit., p. 59.

²⁰ Apud VAINER, Alejandro. *Escribir sobre música, una forma de bailar*. Topia, Buenos Aires, 2018. Disponible en <www.topia.com.ar/articulos/escribir-musica-una-forma-bailar>. Acceso el 10 dez. 2021.

La idea de que las canciones se constituyen como tales combinando una serie de medialidades, resulta evidente en la articulación de letra y música en el proceso creativo. Esto ocurre en ambos sentidos: letras cargadas de ideas, emociones y ritmo, consecuentemente musicalizadas aportando a la canción una expresividad y una estructura o forma; o melodías que para ser cantadas deben tener palabras, agregadas por el autor a músicas preexistentes o en forma simultánea a la creación musical. Se trata de una canción que es performada por cantantes o *front(wo)men* ante un micrófono, y cuya vocalidad grabada es central para que nos apele. Esto es lo que ocurre con canciones en otros idiomas que igualmente llegan a gustarnos, importando más la música y la musicalidad de la voz que algún contenido específico que quiera transmitir la letra.

Dentro de las medialidades internas o textos primarios de la canción, el literario y el musical son los que han estado más presentes en su estudio, tanto por separado como buscando sus relaciones intermediales. El texto literario o la letra de la canción es un concepto un tanto reduccionista considerando que aquí entra en juego la vasta dimensión literaria. De todos modos, el concepto de letra o lírica – de *lyrics* –, generalizado anglicismo en uso desde los años ochenta, ya deja de manifiesto que estamos ante un fenómeno intermedial, donde la palabra puede ser tanto símbolo verbal como sonoro – o desempeñar ambas funciones –. Si la relación letra/música ha estado muy presente en estudio del madrigal del siglo XVI hasta el estudio del lied del siglo XIX, en las músicas populares orales y mediatizadas, en cambio, las medialidades performativas y sonoras han sido más abordadas, considerando el sentido que adquiere la letra al ser cantada y/o el modo en que la música *suen*a luego de haber sido grabada. La grabación permite además preservar la fugacidad de estas medialidades, permitiéndoles mayor protagonismo en el estudio de la música del siglo XX. De hecho, al referirse al texto primario del rock – equivalente a la partitura de la música clásica –, Moore²¹ lo homologa a la pista o *track* del disco, apelando a una especie de partitura sonora de la canción. A la íntima ligazón entre música y sonido, debemos agregar la medialidad performativa referida al acto de cantar, con una serie de factores técnicos y expresivos cultural e históricamente situados, de acuerdo con el concepto de vocalidad.²²

El segundo racimo de medialidades de una canción autoral grabada, el externo, está formado por el videoclip, el arte de carátula y los discursos que las propias medialidades producen en los músicos, la crítica y los fanáticos. El videoclip desarrollado como industria, aunque con altos grados de independencia y autonomía artística; y el arte de carátula menos formalizado y con mayor injerencia de los propios músicos y sus vínculos con diseñadores, fotógrafos y artistas visuales. Si bien estas tres medialidades pueden ser más externas a la canción, no por eso resultan menos significativas en su conformación de sentido y en la construcción del género musical, con sus correlatos estéticos e ideológicos en diálogo con las industrias culturales a las que tributan y son tributarias. De este modo, el audiovisual, la visualidad y el discurso funcionan como medialidades externas de la canción popular,

²¹ MOORE, Allan. Rock: the primary text, *op. cit.*

²² Más sobre vocalidad en dossier de *Contrapulso*: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular, v. 3, n. 2, Santiago, 2021. Disponible en <<https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/issue/view/5>>.

instalándola públicamente y contribuyendo a su promoción, recepción y consumo.

La escucha y mirada analítica desde las que podemos abordar la música popular autoral de fin de siglo en América Latina busca interrogar las relaciones de sentido entre el racimo de medialidades que conforman una canción, junto a las posibles relaciones con la cultura y sociedad en que dicha canción está inmersa. Se trata de medialidades que adquieren sus significados expresivos, semánticos y simbólicos en forma conjunta más que en forma separada, como habitualmente han sido abordados desde las especialidades a las que apelan. Estos significados son construidos socialmente por los fanáticos, la industria, los medios y la agencia de críticos e investigadores a través de sus acciones y discursos.

La posibilidad de contribuir al desarrollo de una teoría intermedial de la canción popular latinoamericana –incluido Brasil–, surge a partir de la constatación de que a fines del siglo XX se había consolidado un verdadero ecosistema musical en América Latina. Este ecosistema se caracteriza por una alta producción y circulación discográfica con técnicos, productores y músicos que colaboran regionalmente entre sí; con músicos y públicos influidos por tendencias globales similares, como la retromanía y el auge del pop-rock; con géneros musicales comunes, tanto propios como asimilados; con circuitos regionales consolidados para la música en directo; y con mayores facilidades para acceder a repertorios musicales diversos. Es así como ya no requiere describir tu aldea para ser universal, como diría Tolstoi, porque sencillamente ya no hay más aldeas.

El estudio intermedial de la canción es facilitado por ese ecosistema, pues luego de años de marchar en forma separada o de ni siquiera concebir que desde tales o cuales saberes se podría interrogar una canción, ha sido la integración regional, la colaboración interprofesional y la exposición a influencias comunes las que han permitido articular una plataforma común de acción para este estudio. El abordaje intermedial de la canción requiere de competencias y sensibilidades que raramente posee una sola persona, es por eso que resulta de vital importancia la acción conjunta y la posibilidad de repensar una vez más el modo en que enfrentamos la formación de futuras generaciones de investigadores musicales, un poco más atentos a lo que tocan por la radio.

Artigo recebido em 26 de novembro de 2022. Aprovado em 13 de dezembro de 2022.

La era del canon:

canción popular y memoria colectiva en el siglo XXI



Capa do livro *Canciones argentinas, 1910-2010*, de Sergio Pujol, 2012, fotografia (detalle).

Sergio Pujol

Historiador e escritor especializado en música popular. Profesor da Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP-Argentina). Pesquisador do Conicet. Autor, entre otros libros, de *Gato Barbieri: un sonido para el Tercer Mundo*. Buenos Aires: Planeta, 2022.
sepujol@yahoo.com.ar

La era del canon: canción popular y memoria colectiva en el siglo XXI

The age of the canon: popular song and collective memory in the twenty-first century

Sergio Pujol

RESUMEN

Este artículo comparte reflexiones sobre el pasado de la música popular y su vigencia en el siglo XXI a través de la forma de un canon o lista de canciones consideradas “clásicas”. Sin restringir el concepto de canon a una lista cerrada o fija, el autor se pregunta sobre aquellas canciones que han permanecido en el tiempo superando una especie de “selección natural”. ¿A través de qué procesos de comunicación y legitimación cultural gozan hoy estos “temas” del estatus de “clásicos”, cuando en otros tiempos lo “clásico” se restringía a la llamada música “seria” o “académica”? Si bien la mayoría de los ejemplos analizados provienen del inventario de música popular argentina, el artículo incluye extensas observaciones sobre las tradiciones cancionistas de otros países.

PALABRAS CLAVE: música popular; canon; historia.

ABSTRACT

This article shares reflections on the past of popular music and its validity in the twenty-first century through the form of a canon or list of songs considered “classical”. Without restricting the concept of canon to a closed or fixed list, the author asks about those songs that have remained in time overcoming a kind of “natural selection”. Through what processes of communication and cultural legitimation do these “themes” enjoy today the status of “classical”, when in other times the “classical” was restricted to the so-called “serious” or “academic” music? While most of the examples analyzed come from the inventory of Argentine popular music, the article includes extensive observations on the song-making traditions of other countries.

KEYWORDS: popular song; canon; history.



Más allá del incesante flujo de novedades que signa el mundo de la música popular, las primeras dos décadas del siglo XXI han sido testigo de una fuerte tendencia al rescate de canciones consideradas “clásicas”. El fenómeno coexiste con aquello que el crítico británico Simon Reynolds ha llamado “retromanía”, una suerte de explotación del pasado peligrosamente cercana al auto-plagio.¹ Tanto un fenómeno como otro revelan una tendencia a la monumentalización de la música popular del siglo xx. Cabe entonces preguntarnos por aquellas canciones que han permanecido en el tiempo sobreponiéndose a una suerte de “selección natural” ¿Mediante qué procesos de comunicación y legitimación cultural esos “temas” gozan hoy del estatus de “clásicos”, cuando en otros tiempos lo “clásico” estaba restringido a la llamada música “seria” o “académica”? Desde luego, un tango entrañable para los argentinos a través de los

¹ Ver REYNOLDS, Simon. *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

años seguramente signifique poco o nada para oyentes de otros países, y viceversa. En casos de canciones “globalizadas”, el consenso podrá ser más extenso – la persistencia de The Beatles en el menú de consumos culturales ha quedado refrendada recientemente con el exitoso film documental *The Beatles: get back* del realizador Peter Jackson –, pero aun así este dependerá de cuestiones etarias y de clase social.²

Al cumplirse diez años de la edición del libro *Canciones argentinas, 1910-2010*³, en las líneas que siguen analizaré la problemática del canon histórico a nivel internacional, para luego examinarla en el marco de la cultura musical argentina de estos últimos años.

Teoría del canon

Aquí consideraremos el término canon no en el sentido de forma de imitación polifónica ni de secuencia rítmica, sino como ese conjunto o lista de textos al que se le atribuye inspiración y autoridad.⁴ El término proviene del cristianismo – “regla o ley de la Iglesia establecido por un consejo eclesiástico” –, pero se secularizó, hasta cierto punto, en los comienzos de la Modernidad, cuando pasó a significar la nómina de textos sagrados, o de referencia bíblica aceptados por la Iglesia. Veamos, brevemente, el recorrido moderno del término para luego avanzar sobre su utilización en el terreno de la música popular contemporánea.

En 1994, el crítico literario Harold Bloom, de la universidad de Yale, produjo un gran revuelo con su libro *El canon occidental*.⁵ En sus páginas, Bloom establecía un corpus de grandes obras literarias – o de autores, mejor dicho – sin el cual la historia de la literatura carecería de todo sentido. La idea de canon confrontaba así con los enfoques más actuales, en parte concentrados en los departamentos de estudios culturales de las universidades estadounidenses. A esos enfoques, del marxismo al feminismo, y de la desconstrucción al multiculturalismo, Bloom los englobaba en la “escuela del resentimiento”.

En realidad, el principal efecto de esos enfoques sobre la materia literaria, y especialmente sobre la escritura de imaginación, era el de despertar sospechas sobre un sistema de valoración estética históricamente construido a partir del dominio económico e ideológico del mundo eurocéntrico. Un exponente particularmente lúcido de esa “escuela del resentimiento” venía a ser Edward Said, cuyos análisis de las novelas de Joseph Conrad, o de la ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi, por ejemplo, eran inalienables de los factores ideológicos e históricos que atravesaban esas obras. Desde luego, Said, al que Bloom no nombraba, no era ciego ni sordo a los valores estéticos “universales”, pero no desconocía el abrumador poder del imperialismo europeo decimonónico a la hora de legitimar determinadas prácticas y representaciones de la cultura.⁶

² Cf. PUJOL, Sergio. La suspensión del tiempo. En: <<https://laagenda.buenosaires.gob.ar/contenido/9316-la-suspension-del-tiempo>>. 2019.

³ *Idem*, *Canciones argentinas, 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé/Planeta, 2012.

⁴ Cf. PAYNE, Michael. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 22.

⁵ BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

⁶ Ver SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

En el centro del canon, Bloom ubicaba a William Shakespeare, a quién consideraba “el más grande escritor que jamás conoceremos”. Luego venían Dante, Cervantes, etc. Sin embargo, y no sin contradicciones, el crítico aclaraba que el canon nunca puede considerarse inamovible; que en el acto mismo de elección de los escritores que ameritan figurar dentro del canon siempre hay, por parte de los lectores, un aire de sana competición. Es decir, Bloom cuestionaba a los que supeditaban el canon a factores históricos – no todas las épocas valoran del mismo modo la producción cultural heredada – y a la vez llevaba el tema al plano más personal. Con esto se desprendía de la idea de canon como decisión de las instituciones educativas, grupos sociales y religiones. En cambio, Bloom reivindicaba

*la relación de un escritor y lector individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito. [...] Adentrarse en las obras que conforman el canon no hará al lector mejor o peor persona, ni lo convertirá en un ciudadano más útil o más dañino. El diálogo que establece la mente consigo misma no es en esencia una realidad social. Todo lo que puede proporcionar el canon de Occidente es el uso correcto de la propia soledad, cuya forma final es el enfrentamiento de uno mismo con su carácter moral.*⁷

Por lo tanto, el canon terminaba siendo una elaboración individual – Bloom hablaba de su canon – que, por alguna razón no del todo convincente, tendía a la validez universal. Además, el crítico señalaba, con sentido realista, que el canon sólo existía a partir de lo que se ha conservado sobre todo lo escrito. En realidad, si extendemos la idea de canon a otras artes, caeremos en la cuenta de que toda narrativa de historia del arte parte de un criterio canónico, aunque no siempre tan explicitado y tan fervorosamente defendido como en el caso de Bloom. En todo caso, el revuelo producido por *El canon occidental* se comprende por el retroceso general que, a lo largo de los últimos años del siglo XX, tuvo la idea de un arte elevado y superior, de procedencia occidental.

En ese sentido, el libro de Bloom tuvo un sesgo reaccionario y conservador, en la medida que negaba no sólo los marcos teóricos y metodológicos más renovadores de la filosofía y de las ciencias sociales posteriores a la década de 1970, sino también la posibilidad de que al canon pudieran subir obras o escritores relativamente ajenos a la tradición europea. En su *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Michael Payne vuelve sobre la voz canon, y desarrolla una definición y una puesta en valor que prescinden completamente de Harold Bloom. En un tramo de su artículo, Payne cita el libro de Frank Kermode, *Forms of attention*⁸ y transcribe lo siguiente: “En lugar de pensar el canon como una lista cerrada o fija de textos, puede ser más fructífero preguntarse por qué medios atribuimos valor a las obras de arte, y cómo afecta nuestra evaluación nuestros modos de acercarnos a ellas”.⁹

Podemos entonces pensar al canon términos “duros” o más permeables, cerrados o abiertos, pero parece muy difícil desenvolvemos en el mundo de los consumos culturales sin aceptar que hay obras más grandes, o más influyentes, o más creativas que otras, y que esas obras se han ido sedimentando en una suerte de inventario estelar. También sabemos que otras

⁷ BLOOM, Harold, *op. cit.*, p. 27.

⁸ KERMODE, Frank. *Forms of attention: Botticelli and Hamlet*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

⁹ PAYNE, Michael, *op. cit.*, p. 76.

obras no contaron con los favores del público, y que quizá aún no han sido redescubiertas por la institución de la crítica. Pero, aun así, la idea de listado esencial no ha desaparecido: por el contrario, parece haberse reafirmado en tiempos de la globalización, cuando, tanto a nivel local como internacional, buscamos anclajes de memoria, puntos de referencia comunes. Hoy muchos confían esa tarea a los algoritmos que mecánicamente seleccionan el canon de cada consumidor, basándose siempre en el marco más general del canon histórico. Es verdad que el historiador puede encontrar información valiosa en canciones externas al canon, por supuesto. Pero difícilmente podrá escabullirse de la problemática de la construcción histórica de esa *playlist* de la memoria cultural de una sociedad.

En efecto, el criterio canónico está lejos de morir, pero no debemos entenderlo en términos conservadores necesariamente. Por ejemplo, el celebrado libro *The rest is noise (El ruido eterno)*, de Alex Ross¹⁰, crítico que se animó a considerar a la compositora e intérprete de pop/rock Bjork como música académica, es en gran medida un relato canónico. En todo caso, Ross no concibe al canon como una cristalización de valores artísticos. Habla de una diversidad de músicas que está reñida con el concepto de un corpus único y superior. No dice, como Bloom de Shakespeare, que Schoenberg o Stravinski son los más grandes músicos “que jamás conoceremos”, porque, para Ross, la historia no ha concluido, y el canon está abierto. Pero no propone una historia alternativa, más allá del interés que manifiesta por algunos compositores un tanto olvidados o devaluados, o la fuerte apuesta que hace a favor del compositor argentino Osvaldo Golijov. En las páginas de su libro – sin duda magnífico – seguimos los caminos de los grandes compositores del siglo XX, pero desde una perspectiva “siglo XXI”.

Antologizar la música popular

Si llevamos este tema al campo de la música popular – rock, pop, tango, folclore(s) y música étnica, canción urbana testimonial, etc. –, nos encontraremos con el mismo énfasis canónico que viene extendiéndose sobre la creación artística de alta cultura. No es un asunto completamente nuevo. Cuando, tres décadas atrás, avanzaron los estudios de género en el rock y la música pop en general, se denunció al canon impuesto por la crítica y el periodismo como sexista. Esto lo señala, muy pertinentemente, Roy Shuker en su ya clásico *Understanding popular music*: “La marginalización de las mujeres en las historias de música popular se explica por los privilegios por los intérpretes masculinos y los estilos y/o géneros musicales de orientación o predominio masculino en las discusiones sobre autoría”.¹¹

Pero si en otros tiempos el canon era una construcción más bien subrepticia, en donde las relaciones de poder estaban escondidas o invisibilizadas, desde comienzos del siglo XXI, acaso por efecto del furor estadístico que caracteriza nuestro tiempo, el canon musical se instituyó como un verdadero género bibliográfico, si no literario. Por ejemplo, la serie de

¹⁰ ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar el siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

¹¹ SHUKER, Roy. *Understanding popular music*. London-New York: Routledge, 2001, p. 115.

Robert Dimery sobre discos y canciones – *1001 albums you must hear before you die* y *1001 songs you must hear before you die*¹² – trabaja la idea de canon, pero laxamente. Por lo pronto, la extensión del corpus excede, por sí misma, la noción de un puñado de obras maestras. Hay un toque humorístico en eso de considerar el número “1001” – número de las noches en vela de la mitología árabe – como tesoro definitivo. Además, al antólogo lo asisten 90 críticos y periodistas, con lo cual el canon termina siendo el resultado de una construcción grupal, más cercana a la memoria entendida como elaboración colectiva de un relato del pasado que al despotismo ilustrado de un solo crítico o antólogo. Mientras Bloom asumía el rol del intelectual como árbitro de estilo y evaluador final, Dimery y su equipo optaron por la búsqueda de un consenso crítico (De todos modos, es posible que en el interior del *staff* seleccionado hayan surgido algunas divergencias importantes).

En definitiva, el principio canónico está más consolidado que nunca, toda vez que Spotify y demás plataformas que brindan música por *streaming* revelan especial respeto por los listados de canciones célebres. Sabemos que, por más resguardos que tomemos, el canon nunca es muy democrático, nunca logra fundamentarse totalmente, y de manera universalmente convincente. Por ejemplo, volviendo a los libros de Dimery, esta vez hay un reconocimiento a los aportes de las intérpretes mujeres, cómo no. Sin embargo, al recorrer las numerosas páginas de estos volúmenes tenemos la sospecha de que, para Dimery y sus colaboradores, lo que realmente vale es el canon de la canción anglosajona, que no deja de ser una versión populista del “canon occidental” de Harold Bloom. Evidentemente, para los críticos norteamericanos y europeos parece más difícil superar las asimetrías entre centro y periferia que las existentes entre géneros, razas y clases sociales. La descolonización del canon emerge como tarea imperiosa para la crítica musical actual

La existencia de esta clase de libros, que podríamos señalar como novedosa y por lo tanto sintomática de un clima de época, responde a muchos factores. Entre ellos, toda vez que los mencionados son libros dirigidos a un público lector más amplio, hay una clara exigencia de mercado: el consumidor cultural de hoy se enfrenta a una situación ambivalente. Por un lado, los bienes culturales están más disponibles que en cualquier otro momento de la historia, pero también están volcados “horizontalmente”, por decirlo de algún modo. La digitalización de viejos y no tan viejos archivos sonoros, sumado a cierta resignación ante la falta de grandes novedades, ha creado la ilusión de contemporaneidad de todos los músicos y estilos entre sí. Tenemos con los discos – y particularmente con las canciones – una relación que parece prescindir, o al menos poner entre paréntesis, la singularidad histórica (Por caso, una grabación remasterizada de Frank Sinatra parece coetánea a otra de Michael Bublé, quién evidentemente no sufre eso que Harold Bloom llamó “la angustia de las influencias”). Esto nos lleva directamente al problema cuantitativo que hoy abrumba al oyente musical más consciente. En este sentido, es interesante la observación de Umberto Eco respecto a la existencia de “filtros culturales” que operan, tanto consciente como inconscientemente, en nuestra relación con internet y sus infinitos links culturales. Dice Eco: “Con

¹² DIMERY, Robert. *1001 albums you must hear before you die*. London: Cassell Illustrated, 2005, y *idem*, *1001 songs you must hear before you die*. London: Quintessence, 2010.



internet, que nos lo da todo y nos condena a filtrarlo, no con la mediación de la cultura sino con nuestra propia cabeza, corremos el riesgo de disponer de 6 mil millones de enciclopedias. Lo cual impedirá cualquier posibilidad de comprensión”.¹³

De alguna manera, las antologías y los libros “canónicos” – vamos a llamarlos así, entre comillas – están justamente para eso que recomendaba Eco: facilitarnos la comprensión que los 6 mil millones de enciclopedias impedirían alcanzar. En síntesis, la idea que hoy circula de un canon musical – en nuestro caso, de música popular – pareciera ser la resultante de, por un lado, la actualización del intelectual como árbitro de la historia del arte y, por otro lado, esta exigencia de asesoramiento al cliente de discos, en la lógica consumista del capitalismo tardío.

De esto se deriva una constatación quizá obvia pero que vale la pena subrayar: la “antologización” de la música popular es por sí misma una operación de legitimación de su valor estético; o al menos del valor individual de cada canción o tema instrumental, en la medida que estos logran liberarse, hasta cierto punto, de la estandarización que Theodor Adorno observaba como limitación infranqueable de todo artefacto de cultura popular (o de masas).¹⁴ Porque si toda canción popular tiende a materializarse en una fórmula impuesta por el mercado, tal como Adorno explicaba la estandarización y “la regresión de la escucha”, ¿por qué existen canciones consideradas mejores que otras? ¿Por qué ciertas canciones trascienden el marco comercial en el que surgieron?

Está claro que, al interior de los géneros de música popular, se ha desarrollado una conciencia crítica acaso tan rigurosa y socialmente válida como la que hemos conocido en la música académica. Sobre el tema del valor estético en la música popular se ha reflexionado bastante. Simon Frith escribió un libro ejemplar: *Performing rites*.¹⁵ En la Argentina, nuestro colega Diego Fischerman hizo algo parecido con su *Efecto Beethoven*.¹⁶ Obviamente, ya está fuera de discusión el valor estético de la música popular – o al menos la discusión se ha corrido de lugar. Si esto no fuera así, ningún libro antológico sobre géneros populares tendría sentido.

Canciones argentinas

Curiosamente, el rock y el pop argentinos no han sido antologizados de modo exhaustivo. Todo lo que tenemos son los *playlists* en revistas de rock; adaptaciones locales de los listados que confeccionan *Rolling Stone* y demás publicaciones. Allí se convoca a músicos famosos a que elijan sus grupos o canciones favoritas de todos los tiempos. O se hace una encuesta entre lectores de la revista, o eventualmente entre periodistas. Últimamente hemos podido leer, en las páginas de *Rolling Stone*, informes sobre las mejores canciones de Bob Dylan o las canciones favoritas de Mick Jagger, Tom Petty, Lou Reed y

¹³ Apud ECO, Umberto Eco y CARRIÉRE, Jean-Claude. *Nadie acabará con los libros*. Barcelona: Lumen, 2010, p. 76.

¹⁴ Ver ADORNO, Theodor W. *Introducción a la sociología de la música: obra completa*, 14. Madrid: Akal, 2009, p. 16.

¹⁵ FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

¹⁶ FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós Diagonales, 2004.

otros famosos. Y también se hicieron consultas en torno a las canciones del rock nacional, pero todo en el formato un tanto perecedero de la publicación periódica y el fanzine. O a los fines del balance de fin de año. Obviamente, eso no es un canon.

El tango, en cambio, ha sido objeto de selecciones antológicas, tanto de sus letras – sobre ellas la crítica literaria ha empezado a decir cosas interesantes – como de las canciones completas y los temas instrumentales. Quiero referirme brevemente a dos libros que sobresalen del resto: *Cien tangos fundamentales*, de Oscar del Priore e Irene Amuchástegui¹⁷, y *Discografía básica del tango, 1905-2010*, de Omar García Brunelli.¹⁸ Hay otros textos, pero estos están entre los más fundamentados e interesantes que se han producido últimamente dentro de la historiografía y la crítica del tango.

En ambos hay una intención orientadora; son “filtros culturales” – diría Umberto Eco – que combinan el enfoque estadístico con el más “estético” o valorativo. Por ejemplo, Del Priore-Amuchástegui incluyen en su libro los 100 tangos “más veces grabados”, con más versiones. Aquí la construcción del canon estuvo confiada a los propios intérpretes del género, que a lo largo de los años fueron premiando, con su elección, determinados tangos por sobre otros. Podemos colegir que, a su vez, esa delegación partió de otra delegación: los intérpretes optaron por aquellos tangos que la gente quería... ¿pero cómo supo la gente de la existencia de esos tangos si no fue por medio de las grabaciones que los habían popularizado? Bueno, de este tipo de problemas está pavimentado el camino al canon. Tratar de dilucidarlo se ha convertido en uno de los ejercicios intelectuales más convocantes de la actualidad.

En el libro de Omar García Brunelli, el acento recae sobre la discografía en tanto repositorio clave para una apreciación estética e histórica del tango. Pero no se trata de una guía inocua o completamente neutra. Por ejemplo, el largo espacio que el autor le otorga al director de orquesta y compositor Osvaldo Fresedo es, sin duda, una marca original del texto – allí García Brunelli opera como “árbitro de estilo”, como decíamos a propósito de Harold Bloom – , por más que apele a un hecho incontrastable: la larga trayectoria, musical y discográfica, de la orquesta del citado músico. Lo interesante del análisis de García Brunelli es que toma un dato estadístico para examinar los verdaderos aportes instrumentales y compositivos de Fresedo.

Quiero detenerme ahora, brevemente, en el origen y el propósito de *Canciones argentinas, 1910-2010*¹⁹, libro que dialoga con los anteriormente mencionados y con varios otros. Tal vez la diferencia resida en el hecho de que a la fundamentación canónica decidí agregarle una cierta preocupación por llegar, a través de las canciones, a la historia argentina. A esto se refiere Alex Ross cuando señala en la introducción de su libro: “El significado musical es vago, mutable y, en última instancia, profundamente personal. No obstante, aun cuando la historia no pueda nunca decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí puede decirnos algo sobre la historia”.²⁰

La semilla de *Canciones argentinas, 1910-2010* estuvo en un micro de Radio Provincia de Buenos Aires titulado “Un tango al paso”, que más tarde

¹⁷ DEL PRIORE, Oscar y AMUCHÁSTEGUI, Irene. *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, 1998.

¹⁸ GARCÍA BRUNELLI, Omar. *Discografía básica del tango, 1905-2010*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.

¹⁹ PUJOL, Sergio. *Canciones argentinas, 1910-2010*, op. cit.

²⁰ ROSS, Alex, op. cit., p. 13.

pasó a llamarse, ya según un criterio más amplio, “Una canción al paso”. Era una especie de separador de música y palabras con el que la emisora creaba recreos a lo largo de su programación. El mismo micro salía al aire 3 o 4 veces al día, sin exceder jamás los 4 o 5 minutos de duración por entrega. En esas pastillas yo elegía una canción y abordaba algún aspecto de la misma: las circunstancias en la que había sido compuesta; el momento particular en la vida de su autor; algún episodio relacionado con su difusión y recepción, etc. Si bien no había una intención historiográfica manifiesta, los apuntes estaban inevitablemente marcados por la mirada del historiador, incluso en torno a canciones que, en principio, no parecían documentar nada en particular.

Fue un trabajo bastante arduo de lo que a simple vista puede parecer, porque estaba dirigido a un público muy diverso, tanto desde el punto de vista generacional – Radio Provincia no es una emisora de consumo musical sectarizado – como desde la pertenencia social. Si bien “Un tango al paso” era, desde una consideración mediática, más redondo o funcional, creo que “Una canción al paso” terminó siendo más provocativo, ya que no había límites genéricos en la selección de canciones. Esto, en una oferta mediática bastante segmentada por el parámetro etario, sonaba un poco extraño. Pronto los ecos del programa, en general favorables, me indicaron que ahí había una idea que se podía ahondar y perfeccionar. Pero fuera del medio radial, esa idea conducía inevitablemente al canon, algo que en verdad no estaba presente en la audición. Y del canon salté inmediatamente a la historiografía, entendiéndola en dos sentidos: como una forma de fundamentación del canon – es decir, la perdurabilidad en el tiempo como prueba de calidad de un listado de canciones – y como una ventana o atalaya al pasado argentino, ahí donde historia y música popular se explicaban recíprocamente.

Me senté entonces a escribir el libro, no sin antes seleccionar 140 canciones de todos los géneros de música popular, o de los más relevantes. El número fue un tanto azaroso: ni los 26 escritores de Harold Bloom, ni las 1001 canciones de Dimery, ni los cien tangos de Del Priore y Amuchástegui. Lo que sí me propuse fue tratar de lograr un cierto equilibrio genérico y un recorrido diacrónico a partir de la gran Efeméride Nacional: el Bicentenario, que yo reduje al período 1910-2010. En realidad, todo el libro está recorrido por las tensiones entre historia y crítica musical; entre “relaciones de valor” y “valoración”, para decirlo con los términos de Carl Dahlhaus.²¹ En definitiva, hay un grado de involucramiento personal o subjetivo considerable, pero también cierto esfuerzo por justificar la importancia histórica de la antología.

El orden en el que figuran las canciones es el orden en que fueron escritos los ensayos. La primera canción es de Angel Villoldo (1910) y la última del cantautor Lisandro Aristimuño (2009). Y en el medio, hay decenas de tangos, zambas, milongas, boleros, canciones pop, temas romántico-melódicos y cortes de rock. El método de selección de las canciones fue bastante subjetivo, y en ese sentido el canon resultó ser más personal que “institucional”. De cualquier manera, traté de que el inventario fuera más o menos representativo de la trayectoria de la canción popular argentina a lo largo de un siglo. Naturalmente, la inclusión de canciones de distintas procedencias genéricas no solo fue premeditado, sino que intentó ser el punto

²¹ DALHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 121.

de partida para una teoría de la canción que atravesara géneros y estilos; en otras palabras, me preguntaba en las preliminares de mi trabajo, ¿por qué no suspender, por una vez al menos, la consideración del género como criterio de organización central y buscar esos elementos de continuidad que recorren la historia musical argentina en toda su diversidad?

La llamada “música popular” – todo un problema taxonómico, dicho sea de paso – pareciera tener una conexión más inmediata con el pasado histórico que la que suele atribuírsele a la música académica. Esta última, al decir de Ross, ha estado por mucho tiempo cercada respecto de la sociedad. Pero esto no significa que los vínculos entre música popular e historia sean evidentes o fáciles de visualizar. Como es sabido, la música popular, en términos muy generales, tiene lógicas de uso que no se restringen a la audición concentrada de un hecho artístico. Con la música popular, especialmente en sus formas cantables o bailables, todos tenemos una relación de cotidianeidad. Vamos con frecuencia a una sala de concierto o a un estadio, pero también bailamos en fiestas de cumpleaños y estamos buena parte del día recibiendo canciones por la radio, la televisión, el cine, el taxi que tomamos, la internet y hasta los *ringstones* del celular, cuando no la elegimos para escuchar en los diversos equipos reproductores que hoy conviven en el mundo tecnológico.

Ahora bien, de esa masa incontinente de sonidos articulados siempre sobresalen algunas canciones especialmente significativas. Son aquellas que han fijado en nuestra memoria algún momento importante de la vida. Así fue también para nuestros padres y abuelos. Por lo tanto, una historia de las canciones argentinas debiera también ser una historia de la cotidianeidad de los argentinos. Una historia al nivel de la calle, como dicen los antropólogos. Esto me llevó a una pregunta omnipresente a lo largo del libro: ¿qué nos dicen las canciones de otros tiempos sobre esos “otros tiempos”?

Hay consenso en afirmar que algo nos dicen las canciones del pasado social. Un notable novelista norteamericano, E. L. Doctorow, escribió la siguiente ponderación: “No existe nada como la canción para evocar de manera súbita y puntual el aspecto, la impresión, el olor de los tiempos pasados”.²² Es una hermosa definición del valor documental de la música popular, pero no exenta de cierta ambigüedad. Que una canción sea evocadora, acaso más evocadora que cualquier otro artefacto cultural, tiene más que ver con la memoria de un individuo o de un grupo de individuos unidos en el tiempo y en el espacio que con la historia como disciplina indagadora del pasado.

Es acertado considerar los aspectos evocativos y subjetivos de canciones que se hunden en la memoria como aquella madalena de Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*.²³ Pero el historiador no puede quedarse con esa imagen. El historiador no es un empleado de las industrias de la nostalgia. Su tarea no es hacer recordar a la gente – para eso están los DJs, los grupos de *covers* y las *playlists* de Spotify –, sino hacer que la gente pueda indagar en un pasado colectivo; pasado en el que esa persona puede o no estar inscrito de manera directa, pero que lo interpela inevitablemente.

²² DOCTOROW, Standards, *Harpers Magazine*, New York, nov. 1991, p. 34.

²³ Ver PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*: por el camino de Swann. Madrid: Alianza, 2011, p. 45.

Del mismo modo que, en las reiteradas alusiones al Bicentenario de la Argentina en 2012 se buscó reconstruir una temporalidad de larga duración, en la que todos los argentinos, en tanto integrantes de una comunidad, pudiéramos sentirnos partícipes indirectos, también la historia de la música popular tendría que producirnos ese efecto de continuidad, de ser parte constitutiva de un pasado común dentro del cual conviven pasados parciales, aquellos que son objeto de sucesivas evocaciones. Podemos entonces volver a la pregunta clave: ¿qué nos dice una canción sobre el pasado “objetivo” o histórico? ¿Qué nos dice el tango “Cambalache” de los años treinta en la Argentina? ¿Qué nos dice la canción de rock “JiJiJi” de los 80? ¿Cómo puede ayudarnos un tango de Villoldo a entender cómo era el país del Centenario? ¿Qué información de los tiempos de la última dictadura militar (1976-1983) podemos rastrear en una canción de Charly García? O preguntas más puntuales aun: ¿cuánto de tradición y de modernidad había en “Luna tucumana” cuando esta zamba fue compuesta por Yupanqui y cuáles eran los horizontes de expectativa y de experiencia – para decirlo en los términos de la teoría de la recepción estética²⁴ – de aquellos años? ¿Qué relación tenían las canciones de María Elena Walsh con los proyectos educativos de los años 60 y cuánto de aquella época escuchamos en ellas? Este es el tipo de preguntas que me interesa plantear – y de ser posible responder –, porque, en efecto, la canción conlleva, como escribió Doctorow, “el aspecto, la impresión, el olor de los tiempos pasados”. Pero estos elementos no brotan naturalmente a la vista de todos sin una hermenéutica que los busque y los saque a la luz.

La canción y sus marcas de época

Muchas canciones han trascendido la época en la que fueron creadas: esa puede ser una de las razones por la que son canónicas. No son documentos muertos que aguardan ser resucitados por el historiador con el solo propósito de reconstruir la vida social y cultural de un tiempo pasado. Son objetos de cultura popular, transmitidos, transformados y con un futuro por delante. Es complicado historiar algo que sigue vivo, algo que es nuestro contemporáneo y que viene agregando valor desde su creación. Por lo tanto, hay muchas preguntas para hacerle a una canción. Podemos, por ejemplo, preguntarle por el modo de enunciación de una realidad pasada. Simon Frith dice que cuando escuchamos las palabras de una canción, en realidad estamos escuchando tres cosas a la vez: la palabra como fuente de significado semántico, la retórica como uso particular – musical – de esa misma palabra y, finalmente, la voz como materia sonora, con su timbre, sus tonos, etc.²⁵

Podemos aplicar esta distinción con un propósito historiográfico. Por ejemplo, cuando escuchamos un tango de la década de 1920 nos encontramos con algunas palabras en desuso. Ojeo una antología de letras de tango y voy marcando, al azar, “percanta”, “tamangos”, “pachá”, “alcázar”, “mozo”, “china”... Lunfardo (argot) y castellano por igual. Un repertorio de voces de una Argentina pretérita. Pero no todas las voces pretéritas dejaron de usarse,

²⁴ Cf. BLOCK DE BEHAR, Lisa. Introducción. *Maldoror*, n. 19, Montevideo, 1984.

²⁵ Ver FRITH, Simon, *op. cit.*, p. 158-183.

no todas quedaron vacías desde el punto de vista semántico. Seguimos diciendo “mina”, “mango”, “cambalache”, etc. Y quizá sigamos usando estos términos – a menudo en sincronía con el argot de géneros como el rock el trap y la cumbia – gracias a los tangos que los perpetuaron: las canciones capturan el glosario de la gente en un momento determinado, y de algún modo lo conservan, son agentes activos de la lengua.

Ahora bien, aun aceptando las continuidades de la lengua y la vigencia indestructible de muchas canciones, es muy difícil que en el texto completo de una canción de otros tiempos no sobresalgan aquellas palabras ya muertas. Aquí el historiador puede apelar al paradigma de las inferencias indiciales de Carlo Ginzburg, padre de la llamada microhistoria. Para Ginzburg, que en este punto sigue tanto Morelli como a Freud, “los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, proporcionaban la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano”.²⁶ Algo parecido escribió el ya citado Carl Dahlaus cuando, al referirse a la importancia histórica de determinadas obras – él siempre refiere a la música académica –, distingue entre efecto y síntoma. En el primer caso, la importancia histórica deriva de una relación de valores entre obras coetáneas y sucesivas. Pero también hay una importancia sintomática, cuando un dato del pasado musical nos resulta útil para entender una situación estructural de ese pasado. Llevando esto a nuestro terreno, podríamos decir que el tango “La yumba”, de Osvaldo Pugliese, basa su importancia histórica en el efecto que la pieza ha tenido en la cultura del tango; en cambio, el tema folklórico “El rancho e la cambicha”, en la versión de Antonio Torno, funciona más como síntoma de un momento particular de la historia social argentina. Obviamente, todo esto es materia de discusión. Lo único que no puede discutirse es el hecho de que “la investigación histórica es reflexiva en sí misma”.²⁷ Ya no queda sitio para relatos ingenuos o acrílicos.

Volviendo a nuestra pesquisa, hay que agregar que las palabras que conforman el texto de una canción están insertas en formas poéticas y estróficas que también pueden haber caído en desuso, o que al menos han sufrido alguna mutación a lo largo de los años. Desde luego, se pueden usar. Por ejemplo, se siguen escribiendo zambas y chacareras con el tipo de estrofa de siempre. Pero a veces la apelación a formas y lenguajes del pasado busca sorprender, o causar algún ruido. Por ejemplo, en la canción “Irresponsables”, del grupo de música pop Babasónicos, descubrimos el empleo de versos de “arte mayor” – dodecasílabos y tridecasílabos – dentro de una forma estrófica menor: “Somos culpables de este amor escandaloso/ que el fuego mismo de pasión alimentó./ Que en el remanso de la noche impostergable./Nos avergüenza seguir sintiéndolo.” Esto parece provenir de la poesía del modernista Amado Nervo – referencia fuerte de los primeros poetas del tango –, y justamente en esa elección reside, en parte, el estilo premeditadamente retro y kitsch de la canción. Está claro que los historiadores del futuro tendrán que analizar otros parámetros de “Irresponsables” – la retórica y la voz, por ejemplo, en la clasificación de Simon Frith – para poder saber con más precisión los alcances de las palabras en las canciones de la Argentina de comienzos del siglo XXI.

²⁶ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 138.

²⁷ DALHAUS, Carl, *op. cit.*, p. 22.



A estos elementos, del orden lingüístico y literario, se suman muchos otros: los modos narrativos, los temas que se narran o describen, etc. Todas las canciones, aun las que buscan romper con las normativas establecidas, responden a formas retóricas propias de una época. El historiador de la música popular tiene que estar muy atento a estos encuadres. De lo contrario, nos quedamos sin saber por qué eran mal vistos los tangos escritos en lunfardo – algunos fueron prohibidos durante gobiernos autoritarios – o por qué en 1973 resultó tan transgresora “Cantata de los puentes amarillos”, de Luis Alberto Spinetta.

¿Qué decir de la música? En la medida que hablamos de canciones, estamos ante un pacto de sinergia entre palabra y música. En general, los historiadores y los exégetas de la música popular se han dedicado más tiempo al análisis de contenido de las letras – contenido moral e ideológico – que a la música, y armados con una hermenéutica del sentido común han anotado lo que la canción “dice”. Ya dijimos, siguiendo a Simon Frith, que la palabra musicalizada dice de más de un modo, sobre un rango de significación amplio. Por lo tanto, alienar la letra de la música para su análisis puede ser una herramienta válida, siempre que se tenga en cuenta esa relación primera y última entre palabra y sonido, que es la esencia – si me permiten usar esta palabra – de toda canción.

Cuando nos referimos a la música de una canción aludimos a varias cosas. En parte, a los elementos constitutivos de la composición: su melodía, su ritmo, su armonía, su forma. Pero en el campo de la música popular la interpretación es, de algún modo, parte misma de la creación. Entonces debemos considerar cómo ha sonado esa canción en la primera versión y en las sucesivas, si es que las hubo. Cómo fue cantada, con qué arreglo, en qué situación de producción, que conexión hubo, si la hubo, entre autor, compositor e intérprete. Aquí tenemos una información muy exquisita: el sonido de una canción grabada es la textura sonora de una época.

Por caso, quién puede dudar de que la grabación de “Cambalache” por Julio Sosa sea de los años 60. Ahí están los arreglos de Leopoldo Federico y una calidad de audio que no puede ser muy anterior a esa fecha. Tal vez para un no iniciado en los estilos del tango, la diferencia sea muy menor. Pero ahí está el paradigma de inferencia indicial para recordarnos que el detalle, lo nimio, puede convertirse en clave de acceso para entrar a una obra y su “verdad”. En el ejemplo citado, tenemos dos tiempos históricos inscritos en una misma canción: 1934, cuando Discépolo compuso el tango, y 1964, cuando Sosa con Federico registraron la que sería la versión más difundida y en gran medida responsable de la canonización de “Cambalache”.

Justamente, hablando de versiones más difundidas, falta decir que poco y nada sería de las canciones sin su difusión. Finalmente, la canción sale al ruedo, toma estado público. ¿Cómo lo hace, en qué circunstancias, con qué medios? Todas estas son preguntas fundamentales en la investigación histórica de la música popular. En los años 20 y 30, por ejemplo, los tangos se daban a conocer en los escenarios teatrales. Allí solían estrenarse, en medio de argumentos dramáticos o comedias musicales. O en los hoy fenecidos teatros de revista. Por supuesto, las grabaciones afirmaban la popularidad de un tango, según quienes fueran los intérpretes. Pero el *estreno*, ese momento de revelación pública,

siempre era inmediato, en espacio y tiempo reales, sin que nada ni nadie se interpusiera entre el intérprete y el oyente.

Más tarde fue la radio el gran altavoz de la música popular argentina. Digamos que entre 1935, cuando El Mundo inauguró su fabuloso estudio en calle Maipú, hasta los años 60, la radio promovió e impulsó los grandes éxitos musicales. Sin embargo, ya en los 60 el disco simple y luego el LP lograron penetrar en las habitaciones de los adolescentes por su propia cuenta, muchas veces sin depender de los medios de comunicación. A contrapelo del crecimiento exponencial de los medios en esos años, buena parte del rock nacional se transmitió así, como un cuchillo de mano en mano, a espaldas de la televisión y sin que la radiofonía le abriera sus mejores puertas. Era en los recitales donde muchas canciones nuevas eran puestas en valor. Y a partir de los años 80, muchas canciones levantaron vuelo desde un videoclip.

Conclusiones abiertas

En definitiva, cada mediación supone un determinado estadio tecnológico, y por lo tanto una forma específica de recepción. Nada de esto le es ajeno al historiador de la música popular, si realmente le interesa construir un relato con espesor y no un mero anecdotario de músicos más o menos admirados. Por supuesto, el grado de exposición mediática del que puede gozar una canción en un momento determinado – el de su estreno, o cualquier otro – no determina su ingreso al canon, si bien es un factor importante en el proceso de recepción y aprobación social. Como en el caso ya citado del tango “Cambalache”, de Discépolo, las sucesivas versiones de una canción no sólo permiten su perdurabilidad en el tiempo: también pueden sellar su destino de “clásico” – su ingreso al canon, finalmente –, algo que jamás podremos encontrar en la génesis del tema. Las canciones cobran vida merced a diferentes circunstancias, pero no caben dudas que el tránsito del siglo XX al siglo XXI ha sido un período fértil para los inventarios de toda clase; los corpus de canciones no quedaron al margen de este proceso.

En *Canciones argentinas, 1910-2010* me propuse demostrar que, aun en los casos de canciones canonizadas por algún intérprete superlativo – Carlos Gardel, Mercedes Sosa, etc. –, existe un material original de gran riqueza, musical y literaria; una aleación indestructible. La misma fue producida por un músico y un letrista, o por un cantautor. Me propuse entonces sacar a esos nombres del entre paréntesis que los ha confinado a un cierto olvido. En la conformación de todo canon existen situaciones contingentes pero también elementos concretos, “duros”, que nos ayudan a comprender la perennidad de ciertas músicas/canciones.

Hay un dicho del folclore argentino que está lleno de sabiduría: “las canciones se aprenden por la música y se recuerdan por la letra”. Pero una vez recordadas, las volvemos a cantar, las devolvemos a su materia sonora. Y así aparecen en las búsquedas del historiador, como cápsulas sonoras. Cierro estos apuntes con unas declaraciones que hace unos años hizo Luis Alberto Spinetta (1950-2012) cuando se le preguntó por la génesis de sus grandes canciones. A Spinetta se lo llamó “el poeta del rock argentino”. Lo fue, sin duda. Pero antes que eso fue un gran compositor de canciones en las que música y letra eran componentes inseparables e incompletos por sí solos: “Para la

canción escribo, porque la canción exige una letra y la música siempre está antes. La música esconde algo y uno debe encontrarlo. Es la felicidad tener una tonada nueva, una canción que todavía no dice nada".²⁸

Artigo recebido em 6 de outubro de 2022. Aprovado em 5 de novembro de 2022.

²⁸ Apud BRACELI, Rodolfo. Ser Spinetta. *La Nación*, Buenos Aires, 22 nov. 2008, p. 15.

Da antropofagia ao lixo lógico: os tropos da Tropicália



Christopher Dunn

Ph.D. em Estudos Luso-Brasileiros pela Brown University/EUA. Professor do Departamento de Espanhol e Português da Tulane University/EUA. Autor, entre outros livros, de *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. cjdunn@tulane.edu

Encarte do CD *Tropicália lixo lógico*, de Tom Zé, 2012, fotografia (detalhe).

Da antropofagia ao lixo lógico: os tropos da Tropicália¹

From cannibalism to logical trash: the tropes of Tropicália

Christopher Dunn

RESUMO

Quando o movimento multidisciplinar Tropicália surgiu no final dos anos 1960, os críticos logo detectaram suas afinidades e dívidas com a antropofagia, o movimento vanguardista dentro do modernismo associado principalmente a Oswald de Andrade e seu "Manifesto antropófago" (1928). A antropofagia é um tropo complexo que tem sido empregado para significar vingança, exploração e apropriação, mas também resistência, hibridismo e diálogo criativo. Quanto à música tropicalista, a antropofagia é mais frequentemente entendida em termos de consumo produtivo, envolvendo a "deglutição" do *rock* internacional e tecnologias sonoras relacionadas, a fim de produzir música localmente fundamentada e também globalmente informada. O músico Tom Zé, que muitas vezes é descrito como o tropicalista mais experimental, desenvolveu um mito alternativo sobre o movimento, que enfatiza a cultura popular do Nordeste e a disjunção temporal desta região com as áreas urbanas do litoral. Esse mito ganhou expressão musical em 2012 com o lançamento de *Tropicália lixo lógico*, um disco-tese que procura explicar a Tropicália como produto do choque cognitivo entre a cultura popular nordestina, enraizada na Ibéria moçárabe medieval, e uma lógica aristotélica cultivada no Brasil moderno.

PALAVRAS-CHAVE: antropofagia; Tropicália; Tom Zé.

ABSTRACT

*When the multidisciplinary movement Tropicália emerged in the late 1960s, critics soon detected its affinities with and debt to antropofagia (cultural cannibalism), the vanguardist movement within Brazilian modernism associated primarily with Oswald de Andrade and his "Manifesto antropófago" (1928). Antropofagia is a complex trope that has been employed to signify vengeance, exploitation, and appropriation, but also resistance, hybridity, and creative dialogue. In association with tropicalist music, antropofagia is most often understood in terms of productive consumption, involving the "devouring" of international rock and related sound technologies in order to produce music both locally grounded and globally informed. The musician Tom Zé, who is often described as the most experimental tropicalist, has developed an alternative myth about the movement, which emphasizes the popular culture of the northeast and the temporal disjunction of this region in relation to coastal urban areas. This myth gained musical expression in 2012 with the release of *Tropicália lixo lógico*, a concept album that seeks to explain Tropicália as a product of cognitive clash between northeastern popular culture, rooted in medieval Mozarab Iberia, and an Aristotelian logic cultivated in modern Brazil.*

KEYWORDS: antropofagia; Tropicália; Tom Zé.

¹ Uma parte deste ensaio foi publicada em inglês (Tom Zé's Irará: memory and revelation in the Brazilian sertão) na *Luso-Brazilian Review*, v. 58, n. 2, Madison, 2022.



Dedicado ao meu professor Peter Blasenheim

Escrevendo para a *New York Times Magazine* em 1999, Gerald Marzorati anunciou “um momento americano para a Tropicália”, observando que vários roqueiros experimentalistas estavam “finalmente provando” os temperos tropicalistas: “O que aconteceu no Brasil 30 anos atrás é o som das coisas por vir”. Marzorati contou uma história bem conhecida sobre o movimento tropicalista – seu surgimento no contexto do Brasil autoritário, seu diálogo com o *rock* internacional e sua dívida para com a antropofagia oswaldiana que inspirou “novas formas de bricolagem transcontinental que, inerentemente, comentariam o lugar do Brasil no mundo”.² O artigo também destacava a história de Tom Zé, um tropicalista de primeira hora que seguiu um projeto artístico longe das paradas de sucesso e se manteve mais dedicado à vocação experimental do movimento. Sua carreira tinha definhado durante os anos 1970 e 1980, mas foi ressuscitada em 1990 com o lançamento de *The best of Tom Zé: massive hits*, na Luaka Bop, uma gravadora cofundada por David Byrne, antigo líder da banda Talking Heads. A coletânea, que apresentava gravações da década de 1970, sobretudo do extraordinário disco *Estudando o samba* (1976), foi uma revelação para a crítica especializada e para o público mais antenado com a música internacional e o experimentalismo sonoro.³

Quando a coluna de Marzorati foi publicada, Tom Zé estava planejando uma turnê nos EUA com Tortoise, uma banda instrumental pós-*rock* de Chicago, para promover o CD *Com defeito de fabricação*, lançado no exterior como *Fabrication defect*, que então fazia bastante sucesso nas rádios universitárias e independentes. Seu lançamento do em 1998 coincidiu com a apreciação tardia da Tropicália no exterior, principalmente nos Estados Unidos, que envolveu reedições de discos tropicalistas em CD, bem como turnês de concertos.

Poderíamos imaginar que Tom Zé tivesse ficado contente com a reportagem sobre a Tropicália, que destacou seu papel no movimento dos anos 1960 e seu renascimento triunfante na década de 1990. Ao invés disso, ele rebateu com uma crítica ácida ao texto de Marzaroti: “Eles falam como se Oswald, antropofagia e *rock* internacional estivessem no centro de toda essa tropicalidade, como uma árvore dentro da semente de Parmênides. Eles não estavam. Antes disso havia o Nordeste”.⁴ O que parecia ser uma resposta um tanto excêntrica e rabugenta revelou-se uma iteração precoce de um mito alternativo de Tom Zé que coloca o sertão nordestino no centro da experimentação musical, em vez de referências cosmopolitas a São Paulo, Rio de Janeiro, Londres e Nova Iorque.

A réplica de Tom Zé chama atenção ao distanciar-se de uma certa tradição crítica que remete aos primeiros ensaios sobre a Tropicália em que esta

² MAZAROTI, Gerald. Tropicália agora! *The New York Times Magazine*, 25 abr. 1999, p. 50.

³ Cf. DUNN, Christopher. Gringos amantes do Brasil. *Bravo*, São Paulo, ago. 2007, p. 43.

⁴ ZÉ, Tom. Coisa de estrangeiro falando coisa do Brasil, esse tipo de coisa na qual a gente se sente uma coisa. *O Estado de S. Paulo*, 9 maio 1999.

foi apresentada como uma rearticulação da antropofagia, uma intervenção polêmica dentro do modernismo brasileiro provocada por Oswald de Andrade com o "Manifesto antropófago" de 1928. Após sua intervenção inicial vanguardista no final dos anos 1920, a antropofagia foi largamente ignorada até surgir uma "retomada oswaldiana" no final da década de 1960 em uma série de experiências em música popular, teatro, cinema e artes plásticas.⁵ Sem negar a importância de antropofagia oswaldiana para entender a Tropicália, Tom Zé tem desenvolvido ao longo dos anos um mito alternativo sobre o movimento, que realça a cultura do Nordeste, especialmente do sertão e do recôncavo baianos, e a disjunção temporal dela em relação às cidades do litoral. Esse mito ganhou expressão musical em 2012 com o lançamento de *Tropicália lixo lógico*, um disco-tese que procura explicar a Tropicália como produto de choque cognitivo entre a cultura popular nordestina e a modernidade urbana.

Antropofagia: um tropo polivalente

A antropofagia é um tropo complexo com múltiplos sentidos e usos. Para os Tupinambá, foi principalmente um ato de vingança no contexto da guerra. Os presos inimigos seriam ritualmente executados e consumidos a fim de vingar a morte e o consumo de seus próprios familiares.⁶ Comer o outro era um gesto de dominação que efetivamente reduzia o inimigo à condição de presa. Para Oswald de Andrade, a antropofagia era, acima de tudo, uma metáfora da resistência anticolonial e autonomia nacional, mas também poderia significar exploração no contexto do domínio colonial, o que ele chamou no manifesto de "a baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato".⁷ Este foi o principal sentido da antropofagia empregado por Mário de Andrade em *Macunaíma*⁸ sobre o "herói sem caráter" que deixa sua comunidade na Amazônia para recuperar o muiraquitã, um amuleto sagrado. Seu nemesis Venceslau Pietro Pietra é apresentado simultaneamente como um magnata avarento de São Paulo e como Piamã, o monstruoso "comedor de gente" das tradições indígenas. Embora o herói trapaceiro seja mais esperto que Venceslau, ele é finalmente devorado por uma sirene de lago depois de retornar à selva com o amuleto. Em 1969, *Macunaíma* foi adaptado ao cinema por Joaquim Pedro de Andrade, que ambientou a história no contexto do Brasil autoritário. Na cena final o herói é submerso em um rio e devorado por uma sirene sedutora enquanto o hino nacional toca ao fundo, sugerindo que o Brasil governado por uma ditadura pró-capitalista consome violentamente seus cidadãos. Ismail Xavier observa

⁵ Cf. FERREIRA, Nádia Paulo. Tropicalismo: retomada oswaldiana. *Revista de Cultura Vozes*, v. 66, n. 10, Petrópolis, dez. 1972, p. 763.

⁶ Cf. CUNHA, Manuela Carneiro da e CASTRO, Eduardo Viveiros de. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. *Journal de la Société des américanistes*, n. 71, Nanterre, 1985, p. 193.

⁷ ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 19.

⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugenio Cupolo, 1928.

como o filme usa a metáfora da antropofagia para revelar o “barbarismo moderno” da burguesia urbana caracterizada pelo “consumismo grotesco”.⁹

A visão distópica da “baixa antropofagia” foi ainda dramatizada em *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, datada de 1933 e encenada pela primeira vez em 1967 pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa.¹⁰ Escrita após o colapso econômico mundial de 1929, ela gira em torno de um agiota cruel que se aproveita da crise financeira para explorar a desgraça dos outros. Ele tem um negócio paralelo de venda de velas, um objeto polivalente que representa a morte (quando utilizado em ritos funerários), o subdesenvolvimento (em vez de luzes elétricas), e um objeto fálico usado em cena para “foder” os concorrentes. O próprio rei da vela, Abelardo I, é derrubado por seu protegido, Abelardo II, que toma o seu lugar. Os brasileiros devoram-se uns aos outros numa competição pelo poder, porém acabam por ser dominados por Mr. Jones, a figura do imperialismo americano. Apesar de a antropofagia não ser explicitamente tratada no roteiro, funciona implicitamente como um tropo sexualizado para a posse e o consumo de outros.

O tropo da antropofagia foi igualmente mobilizado por Hélio Oiticica, o artista visionário cuja instalação de 1967, *Tropicália*, deu o nome ao movimento. Segundo ele, *Tropicália* era “a obra mais antropofágica da arte brasileira”, pela maneira como situou o “problema da imagem” – o excesso de imagens mediatizadas na sociedade moderna e seu impacto nas tendências artísticas contemporâneas, sobretudo a arte *pop*. O trabalho trazia uma estrutura em espiral com uma televisão ligada permanentemente no final do caminho: “é a imagem que devora então o participador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial”.¹¹ No entanto, no mesmo ensaio Oiticica refere-se à antropofagia para afirmar o “mito da miscigenação” com o propósito de destacar o papel central das populações não brancas na formação da cultura brasileira: “Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira [...] essa herança maldita europeia e americana, terá de ser absorvida antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra”. Neste trecho, Oiticica interpreta a antropofagia como um gesto insurgente e anticolonialista por parte de povos subjugados e marginalizados.

Dessa perspectiva, a antropofagia pode ser entendida como uma forma de resistência contra o colonialismo e um modelo civilizacional que levou ao “baixo canibalismo” de exploração. O manifesto sustenta a superioridade da civilização indígena pré-colonial, imaginada como um matriarcado utópico, Pindorama: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. [...] Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”.¹² Oswald sugere aqui que as ideias iluministas dos direitos naturais foram inspiradas em parte pelo conceito do “selvagem nobre” proposto por Montaigne. Por outro lado, o manifesto sugeria que havia algo de valor na cultura europeia que poderia ser apropriado e “digerido” para servir às necessidades dos artistas e intelectuais brasileiros. Ao devorar o outro

⁹ XAVIER, Ismail. *Allegories of underdevelopment: aesthetics and politics in modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 144.

¹⁰ Cf. AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 177 e 178.

¹¹ OITICICA, Hélio. *Tropicália*. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 240.

¹² ANDRADE, Oswald de, *op. cit.*, p. 14.

estrangeiro, o antropófago adquiriria seus poderes espirituais e culturais: “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”.¹³ Nesse sentido, a antropofagia pode ser abordada como um ato de consumo produtivo, no qual produtos culturais estrangeiros poderiam ser apropriados a fim de criar obras brasileiras sintonizadas com as novidades da Europa e dos Estados Unidos.

Os poetas concretos de São Paulo foram instrumentais na canonização dessa interpretação hoje dominante da antropofagia como consumo produtivo, que deu suporte ao seu próprio esforço de articular um projeto neovanguarda nos anos 1950 e 1960. Para os concretos, a antropofagia oswaldiana ofereceu um caminho no debate em curso em torno do nacionalismo e do cosmopolitismo na cultura brasileira. Em seus primeiros escritos sobre música popular, por exemplo, Augusto de Campos escreveu:

*A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente [...] deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura.*¹⁴

Assim, a antropofagia oswaldiana poderia combinar com o projeto desenvolvimentista, paralelo às políticas de substituição de importações que procuravam modernizar a infraestrutura industrial do Brasil lançando mão de tecnologia importada com o objetivo de fabricar produtos acabados para exportação.¹⁵

Figura já estabelecida na vanguarda brasileira, Augusto de Campos interessou-se desde cedo pelo grupo baiano que logo se tornariam os tropicalistas. Esse interesse surgiu depois que Augusto leu um debate sobre os caminhos da música popular no qual Caetano Veloso declarou a sua fidelidade à chamada “linha evolutiva” – uma tradição de invenção que colocou a música brasileira em perpétuo diálogo com as inovações estéticas internacionais. Numa entrevista a Augusto de Campos em 1968, Veloso endossou a leitura da antropofagia como metáfora do consumo produtivo, afirmando que “o tropicalismo é um neoantropofagismo”.¹⁶ Trinta anos depois, Veloso reafirmou tal ideia em *Verdade tropical*, o livro de memórias publicado em 1997: “A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva”.¹⁷

Verdade tropical completou a canonização da Tropicália e estabeleceu a narrativa de Veloso sobre o movimento como a mais definitiva.¹⁸ Embora tenha relatado seus primeiros anos em Santo Amaro de Purificação, suas memórias destacavam em grande parte os estímulos artísticos e intelectuais que ele

¹³ *Idem, ibidem*, p. 18.

¹⁴ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 60.

¹⁵ Para uma crítica da leitura “produtivista” da antropofagia, ver AZEVEDO, Beatriz, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶ *Apud* CAMPOS, Augusto de, *op. cit.* p. 207.

¹⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 247.

¹⁸ Cf. SOVIK, Liv. Tropicália, canonical pop. *Studies in Latin American Popular Culture*, n. 19, Austin, 2000, p. 120.

encontrou ao se mudar para Salvador, onde cursou a universidade, e depois para o Rio de Janeiro e São Paulo, onde seguiu a carreira artística. Além das referências culturais internacionais, como a música dos Beatles, Jimi Hendrix, Bob Dylan, os filmes de Fellini e Godard, a arte *pop* de Warhol, Veloso dedica trechos extensos aos poetas concretos, a Zé Celso do Teatro Oficina, Hélio Oiticica e José Agrippino de Paula. Em níveis variados, todos estes artistas brasileiros reivindicaram afinidades com o legado cultural de Oswald de Andrade.

O Nordeste e o legado moçárabe

Ao rebater o artigo de Marzaroti, Tom Zé enfatizou a alteridade do Nordeste brasileiro, especialmente o recôncavo e o sertão, com sua mistura de legados culturais africanos, indígenas e ibéricos, e ressaltou a disjunção temporal frente ao Brasil litoral. Tom Zé nasceu em 1936 em Irará, uma vila que fica na fronteira entre o agreste e o sertão. Naquela época, Irará era uma cidade pacata de cerca de 3000 habitantes que ainda não sentia os efeitos trazidos pelas modernizações industriais pelas quais as grandes cidades, em particular as capitais de estado, estavam passando. Em inúmeras entrevistas ao longo de sua carreira, Tom Zé salientou o isolamento de Irará, mesmo que ela esteja a apenas 135 quilômetros da capital baiana, Salvador. Quando o artista nasceu, entretanto, uma viagem de Irará a Salvador podia levar o dia inteiro, ainda que ela fosse feita de ônibus ou carro. Ele descreveu essa sensação de isolamento em termos temporais, explicando para uma jornalista que "você deve entender, eu venho da Idade Média. Eu sou um viajante do tempo".¹⁹

Tom Zé caracterizou a Irará de sua infância e juventude como uma sociedade "pré-gutenbergiana", sugerindo que ela não tinha sofrido, até então, o impacto da revolução gráfica da era renascentista inaugurada por Johannes Gutenberg.²⁰ O censo de 1920 classificou 78,5% dos habitantes do estado da Bahia como "analfabetos", e a taxa era provavelmente mais alta em povoados rurais como Irará.²¹ Algumas das primeiras memórias de infância de Tom Zé remetem às horas sentadas no balcão da loja de tecidos de seu pai, onde escutava conversas entre os homens da roça que vinham à cidade aos sábados para vender mercadorias e fazer compras. Embora esses homens fossem "analfabetos", conforme os critérios oficiais, muitos eram pensadores e oradores astutos que formulavam observações afiadas sobre o mundo natural, o tecido social e a ética. Segundo ele, o "balcão da loja do meu pai foi a universidade mais sofisticada que já frequentei".²² Tom Zé se lembra de um mundo no qual a totalidade das dimensões da "cultura", incluindo filosofia, religião, ciência e todas as artes, eram partes inextricáveis da vivência cotidiana.

¹⁹ Apud LARANJEIRA, Isabela. O interesse do David Byrne pode desencadear uma demanda do meu trabalho. *Correio da Bahia*, 24 jul. 1990. Reproduzido em PIMENTA, Heyk. *Encontros: Tom Zé*. Rio de Janeiro: Azogue, 2011, p. 56.

²⁰ Ver DUNN, Christopher. Tom Zé: o elo perdido do tropicalismo. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature*, v. 7, n. 11, Porto Alegre-Providence, 1994, p. 116. Reproduzido em PIMENTA, Heyk, *op. cit.*, p. 74.

²¹ Cf. FERRARO, Alceu Ravello e KREIDLLOW. Analfabeto no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. *Educação e Realidade*, v. 29, n. 2, Porto Alegre, 2012, p. 195.

²² Apud PIMENTA, Heyk, *op. cit.*, p. 81.



Enquanto o jovem Tom Zé era exposto à oralidade cultural do sertão na loja de seu pai, ele também tinha acesso a livros, notadamente na casa de seu avô, que estava no centro da extensa família em Irará. O avô Pompílio Sant'anna possuía uma biblioteca pessoal com obras do cânone ocidental de Platão, Dante Alighieri, Honoré de Balzac e Victor Hugo, além de escritores brasileiros como Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa. Tom Zé ficou fascinado com a obra-prima de Euclides da Cunha, *Os sertões*, publicada em 1902, sobre a guerra de Canudos. Contemplando os discursos de racismo científico do final do século XIX e início do século XX, Euclides retratou as massas empobrecidas do sertão como brutos, mas, simultaneamente, ofereceu um retrato sensível da capacidade do sertanejo para sobreviver no ambiente severo e resistir à violência estatal. *Os sertões* é mais conhecido por sua segunda seção, "O homem" que proporcionou aos leitores das cidades costeiras uma densa etnografia dos habitantes do sertão, famosa por sua sintética caracterização: "O sertanejo é, antes de tudo, um forte".²³ Tom Zé leu *Os sertões* pela primeira vez na sua adolescência, quando estava de férias de sua escola secundária em Salvador. Sua leitura teve um profundo impacto sobre como ele entendia Irará, seus moradores, sua vida cultural e, acima de tudo, sobre sua distância temporal de um Brasil que atravessava um período de rápida modernização. Quando Tom Zé diz ser um viajante do tempo da Idade Média, ouvimos aí os ecos de Euclides da Cunha.

Ele começou a compor e se apresentar em fins da década de 1950, quando um novo estilo musical, a bossa nova, surgiu na zona sul da cidade do Rio de Janeiro e rapidamente cativou o público jovem através do rádio. Com harmonias complexas inspiradas, em parte, pelo jazz da costa oeste dos EUA e o inovador acompanhamento de violão desenvolvido por João Gilberto, a bossa nova foi elogiada por sua sofisticação musical e virtuosismo. Tom Zé admirava a bossa nova, contudo rapidamente chegou à conclusão que ela não lhe ofereceria um caminho como músico profissional. Em suas palavras: "Meu negócio era saber que eu não sabia como fazer o certo. E quem não sabe fazer o certo, você há de imaginar, fica trabalhando no limite... Tem uma fronteira aqui: o universo 'música' está aqui, um círculo, e existe uma fronteira, com coisas que estão fora e outras dentro".²⁴ Luiz Tatit caracterizou a música de Tom Zé como "descanção" que evita as noções convencionais de beleza e virtuosidade enquanto traz para o primeiro plano o que ele chama de "imperfeições, insuficiências e defeitos."²⁵

O artista baiano encontrou inspiração nas tradições musicais e poéticas do sertão, particularmente nos cantadores itinerantes, que iam de cidade em cidade em busca de público, em especial nos dias de feira. Eles funcionaram como críticos sociais e historiadores para as comunidades rurais do Nordeste onde se apresentavam. Os cantadores praticavam uma variedade de tradições musicais nordestinas, identificadas como cantoria, termo que designa um tipo de poesia cantada que não envolve dança, *performance* teatral ou ritual religioso. Esses músicos eram herdeiros dos trovadores provençais que combinavam letra e música para compor canções de amor, cavalheirismo e sátira. Com origem na

²³ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 25. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1957, p. 101.

²⁴ ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 227.

²⁵ TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 238.

Occitânia (sudeste da França) do século XI, a tradição lírica dos trovadores espalhou-se por toda a península ibérica e ao longo da região costeira do Mediterrâneo. A lírica provençal desenvolveu-se em diálogo com a poesia de Al-Andalus, uma série de estados islâmicos que controlavam grande parte da península ibérica durante o período medieval. Enquanto uma tradição se afirmou em provençal, um dialeto de occitano, e a outra, em árabe andaluz, elas eram em larga medida as mesmas.²⁶

Tom Zé identifica esse legado cultural como "moçárabe", uma expressão derivada da palavra árabe *musta'rab* para denominar cristãos arabizados que habitavam domínios muçulmanos da península ibérica, conhecido como al-Andalus. O termo referia-se tipicamente àqueles que se recusavam a converter-se ao Islão, preferindo em vez disso fazer contribuições, a *jizia*, a fim de manter o direito de praticar a fé cristã.²⁷ Desde 711, com as primeiras invasões do norte da África, até 1492, com a queda do Emirado de Granada e a unificação da Espanha sob os monarcas católicos, Al-Andalus era tido como centro global de arte, ciência e comércio onde muçulmanos, judeus e cristãos viviam e prosperavam juntos. O primeiro registro do vocábulo moçárabe aparece em 1101 no foral que Dom Afonso VI emitiu após sua conquista da cidade de Toledo.²⁸ Após a reconquista, judeus sefarditas e mouros muçulmanos foram expulsos da península ibérica, criando um "Atlântico mouro-sefardita" que Ella Shohat e Robert Stam chamaram de "Andaluz transatlântico".²⁹ Quando esses colonos ibéricos chegaram ao sertão, segundo Tom Zé, eles "empobreceram, tornaram-se analfabetos, mas tanto amavam a herança moçárabe dos avós que começaram a dançar cultura, cantar cultura, falar cultura (e a ler) conceitos metafísicos nos eventos do dia a dia".³⁰

Antes de discutir como Tom Zé aplica sua teoria alternativa da Tropicália, baseada no legado moçárabe do sertão nordestino, vale a pena considerar brevemente a genealogia de tal ideia. A exaltação da herança moçárabe na civilização luso-brasileira teve um papel importante nos principais debates em torno da identidade nacional tanto em Portugal como no Brasil. Em *Epopêas da raça mosárabe*, publicado em 1871, o filósofo português Teófilo Braga argumentou que Portugal era essencialmente uma nação moçárabe, produto da mistura entre os visigodos, que invadiram a Ibéria no século VI, e os árabes, que começaram a conquistar a península dois séculos depois. De acordo com Braga, os plebeus da península ibérica aprenderam indústria, tolerância e igualdade política com os árabes, formando o que ele nomeou como "elemento gótico-árabe" de nacionalidade portuguesa, contrastando-o com o "elemento gothico-romano" da aristocracia.³¹ Braga documentou meticulosamente as contribuições árabes à

²⁶ Cf. ROBINSON, Cynthia. *In praise of song: the making of courtly culture in al-Andalus and Provence*, 100-1134 AD. Leiden: Brill, 2007, p. 19. Ver também DANGLER, Jean, *Edging toward Iberia*. Toronto: University of Toronto Press, 2017, p. 111.

²⁷ Cf. LEITE DE VASCONCELLOS, José. *Etnografia portuguesa: tentame de sistematização*, v. IV. Lisboa: Imprensa Nacional, 1958, p. 257 e 258.

²⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 255.

²⁹ SHOCHAT, Ella e STAM, Robert. Genealogies of Orientalism and Occidentalism: Sephardi Jews, Muslims, and the Americas. *Studies in American Jewish Literature*, v. 35, n. 1, State College, 2016, p. 26.

³⁰ ZÉ, Tom. Coisa de estrangeiro falando coisa do Brasil, esse tipo de coisa na qual a gente se sente uma coisa, *op. cit.*

³¹ Ver BRAGA, Teófilo. *Epopêas da raça mosárabe*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, p. 3.

língua, literatura, dança e música portuguesas, assim como a desgarrada, um duelo cantado de improviso, que, juntamente com o *tenson* provençal, foi uma provável origem do desafio praticado no nordeste brasileiro.³²

Embora não tenha citado o livro de Teófilo Braga, Gilberto Freyre adaptou seus argumentos para sua interpretação do Brasil em *Casa-grande e senzala* (1933). Ele entendeu Portugal como uma espécie de zona intermediária e multicultural entre a Europa e a África que dotou os portugueses, notadamente os homens, da capacidade de adaptação aos climas tropicais, bem como da “miscibilidade” – a propensão à miscigenação com “mulheres de cor”.³³ Há muito acostumados a viver entre mouros e africanos subsaarianos na Ibéria, os portugueses estavam, segundo Freyre, excepcionalmente preparados para se misturarem e colonizarem pessoas não brancas devido a sua “moralidade sexual, a moçárabe, a católica amaciada pelo contato com a maometana”.³⁴ A herança moçárabe desempenha, como se vê, um papel destacado no relato de Freyre, que obviamente idealizou esses encontros sexuais altamente desiguais e coercitivos.

Embora Tom Zé conhecesse *Casa-grande e senzala*, a teoria de Freyre sobre a lubricidade sexual moçárabe não parece ter influenciado seu pensamento. Em lugar disso, seu fascínio pelo legado ibérico do Nordeste brasileiro remete a sua leitura de *Os sertões*. Em que pese Euclides da Cunha não haver usado o termo “moçárabe” no livro, ele faz várias referências aos árabes, mouros e muçulmanos que teriam contribuído para a cultura sertaneja, forjada em vastas terras inóspitas e isoladas do litoral. Para Euclides, o sertão era um espaço de estagnação temporal: “O tempo está imóvel sobre a sociedade rústica do sertão, despojado do movimento geral da evolução humana; ela respira ainda na mesma atmosfera moral dos iluminados que encaçavam, doudos, o Miguelinho ou o Bandarra. Nem lhe falta, para completar o símile, o misticismo político do sebastianismo. Extinto em Portugal, ele persiste todo, hoje, de modo singularmente impressionado, nos sertões do norte”.³⁵

Os sertões ilustram aquilo que Johannes Fabian chamou de “negação do coevo”, ou “alocronismo” (o tempo do outro), em que o observador privilegiado, nesse caso Euclides da Cunha, e o seu objeto de estudo, os sertanejos, ocupam temporalidades diferentes.³⁶ Para o jornalista carioca, os sertanejos viviam em uma atmosfera de misticismo religioso que evocava os movimentos messiânicos de Portugal após a morte do Rei Sebastião I durante a batalha de Alcácer-Quibir, em Marrocos, em 1578. Os seguidores do sebastianismo acreditavam que o rei um dia voltaria para restaurar o glorioso Império Português, como profetizara o trovador Gonçalo Annes Bandarra. Os conflitos ibéricos da reconquista e suas consequências foram memorializados em danças dramáticas com batalhas simuladas entre cristãos e muçulmanos que os sertanejos tinham preservado por três séculos.

³² Ver *idem, ibidem*, p. 140.

³³ Cf. ALTSCHUL, Nadia R. *Politics of temporalization: medievalism and orientalism in Nineteenth Century South America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2020, p. 159.

³⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006, p. 84.

³⁵ CUNHA, Euclides da, *op. cit.*, p. 124.

³⁶ FABIAN, Johannes. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 31 e 32. Ver também JOHNSON, Adriana Michéle Campos. *Sentencing Canudos: subalternity in the backlands of Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010, p. 166.

O lixo lógico da Tropicália

Em 2012, Tom Zé lançou *Tropicália lixo lógico*³⁷, um disco-tese que defendia que a Tropicália era resultado de um choque civilizacional entre a lógica aristotélica do Ocidente e a cultura moçárabe medieval transplantada no sertão. Ele não foi o primeiro artista brasileiro a inspirar-se na herança cultural ibérica medieval do nordeste rural. Lembremos, por exemplo, o Movimento Armorial que surgiu em Recife pregando a "cultura autenticamente popular e nacional" e juntando a música medieval e renascentista ibérica com as tradições folclóricas do nordeste rural. Enquanto os tropicalistas buscaram inspiração em Oswald de Andrade, o Movimento Armorial alinou-se ao projeto nacionalista de Mário de Andrade, que pregou a estilização das tradições folclóricas rurais como base da música erudita nacional.³⁸ O projeto armorial procurava recuperar e preservar o estrato ibérico medieval da cultura nordestina; já Tom Zé colocou-o no centro da sua leitura da Tropicália, um movimento comprometido com a modernidade urbana. Ao contrário das manifestações contemporâneas de "medievalismo nostálgico", que pretendem recuperar um passado idealizado baseado na unidade e na totalidade, o sertão medieval de Tom Zé insere-se em um presente temporalmente disjuntivo.³⁹

O disco tem quatro canções que explicam os vários componentes da "tese", ao passo que algumas das outras faixas se referem a temas do Nordeste e gêneros musicais como o baião, o xote e a ciranda. A primeira canção, "Apocalipsom A", recitada pelo *rapper* Emicida, descreve uma cerimônia de casamento entre "O saber de Aristóteles/ com a cultura do mouro/ pra ter num só filhote/ o duplicado tesouro." Em *Tropicália lixo lógico*, Aristóteles funciona como uma metáfora da educação formal e da alfabetização em contraste com uma cultura oral herdada da Ibéria moçárabe.

Em "Marcha-enredo da creche tropical", um frevo, Tom Zé descreve a primeira infância dos futuros tropicalistas em uma "creche tropical". Nesta etapa de seu desenvolvimento, as crianças são "analfatóteles", um neologismo que designa pessoas que nunca foram expostas à lógica aristotélica. Em vez disso, esses "analfatóteles" são expostos às tradições performáticas do Nordeste:

*Nos velhos quintais
Cada moleque do lote dos analfatotes
Ouvindo jograis, os mais radicais
Tropicalisura voz
A tal tanaajura
Só cai se tiver na gordura
Os mesmos rondós dos nossos avós*

Seus cérebros infantis, que ele chama de "placa virgem e faminta", absorveram inconscientemente uma gama de estímulos culturais locais. Tais

³⁷ Tom Zé. CD *Tropicália lixo lógico*. Passarinho Experiências Culturais, 2012.

³⁸ Cf. SANTOS, Nívea Lins. O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 19, n. 35, Uberlândia, 2017, p. 187.

³⁹ Cf. TRILLING, Renée R. Medievalism and its discontents. *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* v. 2, n. 2, New York, 2011, p. 218.

tradições, identificadas como “preceptores-babá”, representam as práticas culturais nordestinas a serem transmitidas às crianças. Um diagrama das notas de encarte do CD identifica cada uma dessas tradições e suas origens: a cantoria introduziu os bebês à poesia provençal; a chegança remetia à Escola de Sagres; o desafio transmitia a tradição de poemas épicos como *La Chanson de Roland*; as canções celtas e árabes influenciariam a tradição da canção popular. A faz referência a cada uma dessas lições culturais, como os versos associados à poesia provençal:

*Na creche, menino
vem o provençal:
É um dia, é um dado, é um dedo,
Chapéu de dedo é dedal*

Outra estrofe alude à chegança, uma dança dramática praticada no nordeste rural que encena as aventuras marítimas e as batalhas entre cristãos e muçulmanos durante o período da Reconquista. Algumas versões da chegança estão ligadas ao mito de Dom Sebastião e seu aguardado retorno. Nesse ponto da canção, o frevo dá lugar ao som estridente de guitarras elétricas distorcidas e bateria trovejante, anunciando o conflito épico:

*Chegança chega, menino,
Medieval batalha naval:
Pra expulsarmos esses incréus
Espada de aço no pescoço
Vento nas velas, Deus no céu,
Retorna Dom Sebastião no corso
(Dom Sebastião, o Aguardado!)*

Na “creche tropical” da cultura nordestina, cada apresentação, cada poema e cada festival ocorrem ciclicamente em repetição intemporal e os “analfatóteles” absorvem o repertório simbólico do sertão.

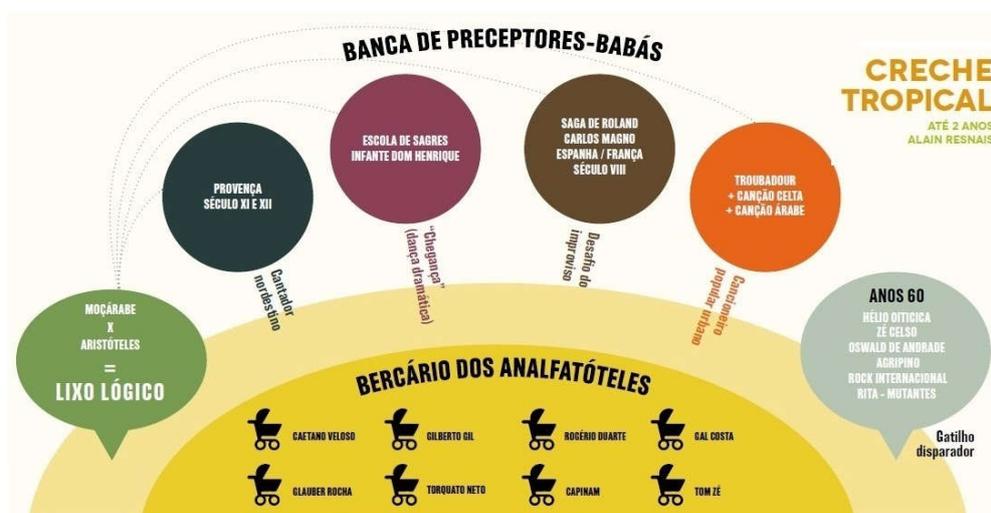


Figura 1. Encarte do CD *Tropicália lixo lógico*, de Tom Zé, 2012.

A faixa título “Tropicália lixo lógico”, relata a experiência das crianças quando vão à escola e entram em contato pela primeira vez com a alfabetização. Com uma batida de *rock* em compasso 4/4, aludindo à influência do *rock* internacional, a canção descreve a experiência com a educação ocidental não em termos binários de “civilização *versus* barbárie” ou “modernidade *versus* primitivismo”, mas sim como um encontro entre duas tradições intelectuais e culturais:

*Não era melhor, tampouco pior,
Apenas outra e diferente a concepção
Que na creche dos analfatóteles regia
Nossa moçárabe estrutura de pensar*

O choque da lógica aristotélica com o sumo original absorvido da cultura moçárabe produz um excesso de significação, que Tom Zé designa como “lixo lógico”, resultante dessa colisão cognitiva. Em vez de apresentar-se dialeticamente como uma contradição a ser resolvida, o lixo lógico é depositado no hipotálamo, localizado na base do cérebro e responsável pelas funções automáticas e reflexivas, e armazenado por décadas nos confins mais profundos do subconsciente. Quando os tropicalistas foram expostos à vanguarda brasileira e ao *rock* internacional, o lixo lógico foi despejado no córtex, que governa a sensação, a percepção, a memória e o pensamento. Enquanto as interpretações dominantes sobre a Tropicália situam o movimento em relação à tradição de vanguarda brasileira, da antropofagia ao concretismo, e em diálogo com o *rock* pós-Beatles, Tom Zé considera tais estímulos culturais como um mero “gatilho disparador” que liberou o lixo lógico para o reino da consciência em uma “verdadeira pororoca mental”, nas palavras de José Miguel Wisnik.⁴⁰

Finalmente, uma quarta canção, “Tropicália jacta est”, presta homenagem a Caetano Veloso e Gilberto Gil, os líderes tropicalistas que foram presos em dezembro 1968 e depois exilados em Londres. O título da canção cita a frase latina *jacta est*, “a sorte está lançada” (ou seja, não há como voltar atrás), sugerindo que a Tropicália foi um momento divisor de águas na história cultural brasileira. Na opinião de Tom Zé, ela representou uma etapa de desenvolvimento que preparou o Brasil para uma revolução apoiada em tecnologia avançada.

*Domingo no parque sem documento
Com Juliana-vegando contra o vento
Saímos da nossa Idade Média nessa nau
Diretamente para a era do pré-sal*

Nesta estrofe, ele cita versos de “Domingo no parque” e “Alegria, alegria”, canções apresentadas por Gil e Veloso no Festival de Música Popular Brasileira de 1967, televisionado pela TV Record em São Paulo, um evento que inaugurou, musicalmente, o que veio a ser chamado de Tropicália. Com uma hipérbole que enfatiza a disjunção temporal entre o Brasil arcaico e o moderno, Tom Zé descreve a Tropicália como uma espécie de caravela cósmica que transportou o grupo baiano da Idade Média à era do pré-sal, termo relativo às

⁴⁰ WISNIK, José Miguel. Analfatóteles. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2012.

enormes reservas de petróleo abaixo de uma camada de sal ao longo da costa brasileira descobertas em 2006, o que propiciou certa euforia desenvolvimentista da era Lula.

A teoria de Tom Zé contrasta com a forma como outros tropicalistas rememoraram as suas primeiras experiências formativas. Caetano Veloso ficou encantado com a concepção do lixo lógico, mas confessou que uma tal leitura da Tropicália nunca lhe teria ocorrido. Alguns meses depois do lançamento de *Tropicália lixo lógico*, ele publicou um pequeno ensaio que elogiou o disco como a melhor gravação de Tom Zé desde a ressurreição de sua carreira em 1990. Veloso se entusiasmou com a “versão radical da Tropicália como o choque entre uma mente pré-aristotélica e a terceira revolução industrial”, porém admitiu que isso jamais lhe passara pela cabeça. Observou que a sua cidade natal, Santo Amaro de Purificação, que distava apenas cerca de 70 quilômetros de Irará, era, à época de sua infância e adolescência, nas décadas de 1940 e 1950, “urbana até a medula”; praticamente “um subúrbio do Rio de Janeiro”, devido à ubiquidade do rádio, do cinema e da imprensa.⁴¹

Lidar com a teoria do lixo lógico requer a suspensão do pensamento literal, tanto em termos culturais e históricos como em relação ao mecanismo neurológico que ele descreve. Não está claro, por exemplo, porque a “lógica aristotélica” seria alheia ao legado moçárabe de al-Andalus, de onde saíram comentaristas famosos de Aristóteles como Ibn Rushd, latinizado como Averroes, um filósofo muçulmano do século XII, de Córdoba, que se dedicava à racionalidade como método.⁴² Por outro lado, Tom Zé está certo em sublinhar a diferença cultural e linguística entre a Grécia antiga e Al-andalus medieval, assim como os sistemas de pensamento e tradições expressivas que são os herdeiros destes. Vale lembrar aqui o conto de Jorge Luis Borges, “La busca de Averroes” (1947) que relata as dificuldades do filósofo muçulmano, ignorante do grego original e sem noção do que é teatro, em traduzir a *Poética* de Aristóteles do árabe para latim. Faltando palavras precisas para os conceitos fundamentais “tragédia” e “comédia”, o Averroes de Borges resolve denominar o primeiro como “panegerícos” e o segundo como “sátiras e anátemas”. Ao relatar a procura de Averroes e suas soluções imprecisas, o narrador quis “narrar el proceso de una derrota”. Todavia, o narrador também se dá conta de sua própria incapacidade de compreender Averroes e seu mundo cultural com as poucas informações obtidas de alguns estudiosos orientalistas: “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios”.⁴³ Neste momento desaparece a figura de Averroes imaginada pelo narrador. Podemos entender o lixo lógico de Tom Zé por meio dessa incompreensão mútua evocada no conto de Borges. Os estímulos culturais que ele caracteriza como o “gatilho disparador” são como chaves de tradução que possibilitam a mediação entre os dois mundos.

⁴¹ VELOSO, Caetano. Lixo lógico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 ago. 2012.

⁴² Cf. ARNALDEZ, Roger. *Averroes: a rationalist in Islam*. South Bend: University of Notre Dame Press, 2000, p. 8.

⁴³ BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 1949, p. 94. Sou grato a Idelber Avelar por ter chamado minha atenção para o conto de Borges.

Deixo que cientistas mais qualificados considerem a hipótese de que nossos cérebros depositam o confronto de lógicas diferentes no poço do hipotálamo até que um “gatilho disparador” o libere para o córtex, mas esta não deixa de ser uma metáfora sugestiva para os instantes de epifania. Fantástico e fragmentário, o lixo lógico é uma alegoria sobre a modernidade brasileira a partir de uma perspectiva fundamentada na cultura popular do nordeste rural.⁴⁴ A teoria do lixo lógico é melhor compreendida dentro da tradição nordestina dos cantadores e da literatura de cordel, que são famosos por contarem estórias e lendas mirabolantes que guardam verdades, independentemente de seus exageros e imprecisões, que o próprio Tom Zé reconhece.⁴⁵

Seria a teoria do lixo lógico mais fantasiosa do que a antropofagia oswaldiana? O canibalismo ritual praticado por alguns grupos indígenas brasileiros foi uma metáfora potente para a renovação estética desenvolvida por uma elite paulista dos anos 1920, mas dependia igualmente de um vasto salto lógico e cultural. E a teoria do lixo lógico tem ainda a vantagem de driblar as críticas recentes à antropofagia como justificção para a apropriação cultural.⁴⁶ Em vez de comer o outro para produzir inovações estéticas, Tom Zé propõe um modelo de encontro cultural calcado na experiência subjetiva de disjunção temporal, um gesto retórico que podemos entender como alocronismo estratégico, para qualificar o termo usado por Fabian.

Nos últimos sessenta anos, Tom Zé forjou uma personalidade artística intimamente ligada a Irará e ao sertão nordestino, apesar de ter vivido em São Paulo, uma megalópole cuja região conta com uma população superior a 20 milhões de habitantes, por mais de cinquenta anos. Desde o renascimento de sua carreira na década de 1990, ele sempre voltou a repertórios musicais, poéticos e discursivos associados ao nordeste rural. Em sua produção musical e em seus comentários públicos, ele afirma a disjunção temporal entre o Irará de sua juventude e o Brasil moderno. A ideia de Tom Zé do lixo lógico desloca o foco do modelo de apropriação cultural e consumo produtivo implícito na antropofagia para outro baseado na ativação da memória cultural.

Artigo recebido em 5 de agosto de 2022. Aprovado em 10 de setembro de 2022.

⁴⁴ Cf. VALVERDE, Antonio José Romera. Estudando Tom Zé: Tropicália e o lixo lógico. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 26, n. 39, Curitiba, 2014, p. 879.

⁴⁵ Ver ANTENORE, Armando. Tropicália segundo Tom Zé. *Bravo*, v. 14, n. 179, São Paulo, jul. 2012, p. 21.

⁴⁶ Cf. CARVALHO, José Jorge de. Metamorphosis of Afro-Brazilian performance traditions: from cultural heritage to the entertainment industry. In: LEÓN, Javier e SIMONETT, Helena (orgs.). *A Latin American music reader: views from the south*. Champaign: University of Illinois Press, 2016, p. 411a.

Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentidos



Contracapa do LP *Divina comédia ou ando meio desligado*, dos Mutantes, 1970, fotografia (detalhe).

Adalberto Paranhos

Mestre em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015. akparanhos@uol.com.br

Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentidos*

Dialogism and polyphony in popular music: appropriations and reappropriations of meanings

Adalberto Paranhos

RESUMO

Ao tomar como ponto de partida as contribuições de Mikhail Bakhtin, eu me proponho, neste artigo, incursionar por um estudo de caso de dialogismo aplicado à música popular. Primeiramente, examino duas composições nas quais o diálogo que vincula uma a outra põe em destaque as marcas linguísticas que as aproximam. Procuo mostrar de que forma uma canção romântica teve alguns de seus elementos apropriados e ressignificados, ao ser submetida, noutra canção, a um processo de politização inesperada. Em seguida, analiso como, na gravação de uma mesma composição, esta foi atingida por golpes de irrisão que retiraram o chão sobre o qual ela se assentava, num caso explícito de polifonia e reapropriação de seu sentido. Em meio a isso, se verificará, no dizer de Bakhtin, que “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos”.

PALAVRAS-CHAVE: dialogismo; música popular; apropriação de sentidos.

ABSTRACT

In this work I propose to approach a case study of dialogism applied to the popular music, by taking as starting point Mikhail Bakhtin's contributions. At first, I examine two songs in which the dialogue linking them highlights the linguistic marks that make them to converge. I search to show how some elements of a romantic song have been appropriated and re-signified when it was subjected, in one other song, to an unexpected process of politicization. Then, I analyze how, in a re-recording of the same song, this latter was affected by mockeries which made the ground it stood on unstable, in a clear case of polyphony and re-appropriation of the song's meaning. In this process, it will be verified, according to Bakhtin, that, “once settled in the other's discourse, a second voice becomes hostile to its primitive agent and obligates it to serve opposed purposes”.

KEYWORDS: dialogism; popular music; appropriation of meanings.

* Este texto se baseia em trabalhos que, em doses homeopáticas, apresentei em eventos nacionais e internacionais, em especial na Semana 26 – Lives na UFG, promovida em 7 de outubro de 2020, em Goiânia, pela Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás. Na ocasião, abordei mais especificamente o tema Vozes cruzadas: dialogismo e política na música popular em tempos de ditadura.



Como dois e dois são quatro
 sei que a vida vale a pena
 embora o pão seja caro
 e a liberdade pequena
 GULLAR, Ferreira. “Dois e dois: quatro”¹

Canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando ampliamos a escala de observação de um artefato cultural, pode-se verificar que, dialeticamente, tudo se encontra em interconexão universal, como que dialogando entre si. Em se tratando de uma canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções, com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente.

Ao tomar como ponto de partida as contribuições de Mikhail Bakhtin, este trabalho objetiva incursionar por um estudo de caso de dialogismo – ou de intertextualidade em sentido restrito – aplicado à música popular. Mais do que uma alusão genérica ao princípio dialógico constitutivo de toda e qualquer linguagem e de todo e qualquer discurso², busca-se, aqui, examinar duas composições nas quais o diálogo que vincula uma a outra põe em destaque as marcas linguísticas que as aproximam. Para tanto lançarei mão de três gravações. Indo além de um procedimento meramente formal, interessa-me sobretudo enfatizar como a relação dialógica estabelecida entre elas acabou por promover uma politização inesperada do conteúdo original da composição/gravação na qual os dois registros posteriores se ancoraram parcial ou totalmente.

O foco da análise recairá primeiramente sobre “Chão de estrelas” (de Silvio Caldas e Orestes Barbosa), gravada por Silvio Caldas em 1937³, quando o autoritarismo em alta no Brasil já prenunciava a ditadura do “Estado Novo”. Em seguida, irei me deter em “Como 2 e 2” (de Caetano Veloso), levada ao disco, entre outros, por Gal Costa em 1970/1971⁴, na fase mais violentamente repressiva da ditadura militar pós-1964. Por último, tecerei considerações em torno da regravação de “Chão de estrelas” pelos Mutantes em 1970.⁵ Em meio

¹ GULLAR, Ferreira. Dois e dois: quatro. In: *Toda poesia*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 217.

² Para uma abordagem mais aprofundada da questão, ver BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

³ “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Silvio Caldas. 78 rpm Odeon, 1937.

⁴ “Como 2 e 2” (Caetano Veloso). Gal Costa. - *Fa - tal - : Gal a todo vapor*. LP (álbum duplo) Philips, 1971. Gal, por sinal, a gravou pela primeira vez em *Legal*. LP Philips, 1970. As outras gravações, ambas dessa mesma época, são: *idem*, Roberto Carlos. *Roberto Carlos*. LP CBS, 1971, e *idem*, Cláudia. Compacto simples Odeon, 1972. Conservo aqui a grafia (“Como 2 e 2”) estampada no disco de Gal Costa, embora habitualmente se mencione “Como dois e dois”, a exemplo do que se lê em CHEDIAK, Almir (prod.). *Songbook Caetano Veloso*, v. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, s./d., p. 52.

⁵ “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Mutantes. *A divina comédia ou ando meio desligado*. LP Polydor, 1970.

a tudo isso, ficará evidente a dança dos sentidos de uma obra artística, que está longe de possuir um significado unívoco congelado no tempo e no espaço.⁶

A pequenez do “Brasil grande”

Tornada um clássico do cancionero popular brasileiro, “Chão de estrelas” foi transposta para um 78 rpm pelo autor de sua melodia, Silvio Caldas, no ritmo dolente que embalava as serestas, ao som do violão. Quando mais não seja, ela cavou seu lugar na história da nossa música pelo texto poético de fino acabamento formal (com o célebre verso, de Orestes Barbosa, “tu pisavas nos astros distraída”). Nela, o drama pungente do personagem masculino transparece na interpretação bem-comportada de Silvio Caldas: o mundo desaba sobre a cabeça dele quando sua mulher – “pomba-rola que voou” – bate asas rumo a outras paragens.

Essa canção se aclimatava aos cenários urbanos do Rio de Janeiro. Sua letra, toda ela estruturada em um poema em decassílabos, nos remetia para o morro. Não era novidade para Orestes Barbosa⁷ adentrar em tal universo povoado pelas classes populares. No livro *Samba*, de 1933, ele já falara dos morros e do “teto de zinco orquestral nas noites de chuva”.⁸ Em 1937, Orestes recriava esse ambiente para capturar um drama de amor. Em pleno governo Getúlio Vargas, supostamente pródigo em realizações em favor das classes trabalhadoras, o autor, sem nenhum propósito político manifesto, nos descortinava, apesar de tudo, um mundo corroído pela pobreza material, que ele temperava com um enredo e um desfecho assentado numa matriz romântica:

“Chão de estrelas”

*Minha vida era um palco iluminado
Eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdidas ilusões
Cheio dos guizos falsos da alegria
Andei cantando a minha fantasia
Entre as palmas febris dos corações*

*Meu barracão no morro do Salgueiro
Tinha o cantar alegre de um viveiro
Foste a sonoridade que acabou
E hoje quando do sol a claridade
Forra o meu barracão sinto saudade
Da mulher pomba-rola que voou*

*Nossas roupas comuns dependuradas
Na corda qual bandeiras agitadas*

⁶ Sobre o assunto, incluindo a discussão a respeito de aspectos teórico-metodológicos envolvidos no trabalho do historiador com a canção popular, ver PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

⁷ Sobre esse compositor, um dos parceiros de Noel Rosa, ver DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa*: repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 31.

*Pareciam um estranho festival
Festa dos nossos trapos coloridos
A mostrar que nos morros malvestidos
É sempre feriado nacional*

*A porta do barraco era sem trinco
Mas a luta furando o nosso zinco
Salpicava de estrelas nosso chão
Tu pisavas nos astros distraída
Sem saber que a ventura desta vida
É a cabrocha, o luar e o violão*

Emblematicamente, “Chão de estrelas” fincava o barraco onde viviam os dois personagens dessa história de amor no morro do Salgueiro, *habitat* de uma população predominantemente negra, um dos solos dos quais brotavam os “sambas dos bambas”.⁹ Em meio à romantização ou poetização da miséria que contagia o olhar de Orestes Barbosa, o cenário narrado por ele é pouco convidativo: porta sem trinco, teto de zinco numa cidade que frequentemente arde sob um calor escaldante.

Viremos a página e desembarquemos nos anos 1970 do século passado. Caetano Veloso, ao se reapropriar de elementos de “Chão de estrelas”, terminou por submetê-la a um processo de politização. Retomando-os num outro contexto discursivo, o compositor apontou a arma da crítica para o governo Garrastazu Médici, num momento em que o terror estatal alcançou seu auge no pós-64, com o cortejo de prisões arbitrárias, torturas, desaparecimentos e assassinatos que coexistiam com o clima de otimismo orquestrado pelos arautos da ditadura militar em tempos de “milagre econômico”.¹⁰

Não se pense, contudo, que Caetano Veloso fosse dado a meter-se em questões mais imediatamente políticas. Encarado com desconfiança pelo regime, classificado como agente provocador, tanto à direita como à esquerda do espectro político nacional.¹¹ Caetano – para não citar de tropicalistas como Gilberto Gil – perturbava uma certa ordem comportamental instituída. Seu visual, por exemplo, lá pelo final da década de 1960, incomodava muita gente: mais tarde, em *Verdade tropical*, ele viria a defini-lo como algo que continha um

⁹ Sobre esse reduto histórico de sambistas e de manifestações afro-religiosas, ver obra do salgueirense COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984, esp. p. 15-34. O Salgueiro foi descrito pelo pesquisador Jota Efegê como “um morro pobre encravado num bairro de gente bem, como é a Tijuca” (orelha do livro acima citado).

¹⁰ Para um apanhado jornalístico sobre o terror estatal institucionalizado sob o governo do ditador Garrastazu Médici, ver GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, esp. partes 2 a 4. Sobre a distribuição massiva de pílulas de otimismo, ver FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, esp. cap. 3-5.

¹¹ Para me limitar a apenas um exemplo, basta lembrar que a opinião sobre Caetano e o tropicalismo exposta por um marxista/nacionalista ortodoxo dedicado à pesquisa musical não era nada lisonjeira. Ver TINHORÃO, José Ramos. 5. ed. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art, 1986, p. 248-270. Em Caetano, segundo esse crítico, alienação política e individualismo se davam as mãos: “Caetano Veloso ia evidenciar sempre um individualismo muito exacerbado, o que por sua vez explicaria sua incompatibilidade com a participação política e sua aversão às ideologias e interpretações dialético-materialistas da História”. *Idem, ibidem*, p. 256. E “essa incompatibilidade com a política” é vista por Tinhorão como “coerente afinal com a tendência confessada à adoção pessoal da indefinição (“Sou um ser indefinido. Já disse isso ao meu analista e ele achou legal!”) (conforme declaração de Caetano publicada no jornal *City News*, São Paulo, 17 set. 1972). *Idem, ibidem*, p. 257.

“toque profunk”.¹² Pudera! Numa das bizarras combinações de seu vestuário, Caetano chegava a trajar uma roupa de plástico em cores verde e preta, e ostentava no peito colares à base de fios elétricos, que deixavam à mostra tomadas nas pontas, sem contar as grossas correntes e os dentes de animais.

Tais ingredientes compunham o cardápio artístico tropicalista, que muitos consideravam indigesto e que transbordava enquadramentos estreitos. A “mistura tropicalista”, para fazer uso de uma expressão de Celso Favaretto, não se esgotava no plano estritamente musical. Ela o transcendia. Conferia extrema importância à *mise en scène*, o que englobava, entre outras coisas, a *performance* corporal e as roupas, que suscitavam uma sensação de estranhamento.¹³ Por essas e outras, como frisa Tinhorão, “o poder militar dominante desde 1964 começou a enxergar no descomprometimento e atitude de deboche dos artistas baianos uma oculta intenção política de desmoralização das instituições dentro de uma hipotética estratégia de enfraquecimento das democracias estimulada e orientada internacionalmente pelos comunistas”.¹⁴

“Convidado” a retirar-se do país, Caetano Veloso amargou o exílio na Inglaterra entre setembro de 1969 e janeiro de 1972¹⁵, e lá, a crer no que se lê em suas memórias, só soube que o general Garrastazu Médici fora catapultado à presidência do Brasil pela boca de um garçom.¹⁶ Ele, portanto, não era exatamente um modelo de cidadão politizado. Pelo contrário, tachado de “alienado”, “pequeno-burguês”, “desbundado” pelos que engrossavam as fileiras das chamadas “patrulhas ideológicas”, Caetano compartilhava uma visão negativa sobre política. Ele concebia o jogo político, acima de tudo, dentro de uma bitola tradicional, aquela que teima em associá-lo fundamentalmente ao poder estatal. Daí seu desinteresse básico pela política *stricto sensu*, inversamente proporcional à sua preocupação com o que designava como “política do cotidiano”.¹⁷

Nem por isso Caetano se absteve de produzir composições com inequívocas ressonâncias políticas, embora escritas fora das normas ditadas pelos padrões de engajamento requeridos por uma prática tida e havida como militante. “London, London”¹⁸, uma canção de exílio, é um exemplo eloquente disso, com sua atmosfera depressiva, típica de quem se sentia quase invariavelmente mergulhado na tristeza¹⁹, afogado num “pote até aqui de mágoa”.

¹² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras 1997, p. 299. Naquela época, o corpo, como ocorria em diferentes cantos do planeta, passava a ocupar lugar destacado na cena artística, o que seria reafirmado com a escalada da contracultura e do desbunde. Cf. *idem, ibidem*, p. 469. Ver ainda WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: PubliFolha, 2005, p. 61.

¹³ Ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 1996, p. 27-31.

¹⁴ TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 262.

¹⁵ Ver o capítulo No exílio em CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

¹⁶ Ver VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 452.

¹⁷ Ver entrevista concedida por Caetano Veloso em 26 de outubro de 1979, reproduzida em PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 106-114.

¹⁸ “London, London” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. LP Philips, 1971. O compositor viria a qualificar este disco, o primeiro do exílio londrino, como “deprimérrimo”. *Apud* FONSECA, Hebert. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 62. Ouvir também “London, London”, com Gal Costa, em *Legal, op. cit.*

¹⁹ Cf. VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 456 e 458.

Foi na condição de exilado que, no início dos anos 1970, ele compôs, na Inglaterra, “Como dois e dois”, na qual, como ressaltaram Ivo Lucchesi e Gilda Korff Dieguez²⁰, já se identificaram ecos de um poema de Ferreira Gullar (“Dois e dois: quatro”) e, mais, de uma manifestação de um personagem (Winston Smith) de 1984, de George Orwell²¹, que, ao ser obrigada a comungar a cartilha do Ministério da Verdade, escreve, matreiramente: “dois e dois são cinco” (em maiúsculas no original).

A voz do então militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) Ferreira Gullar emerge sob a asfixia dos tempos do breu da ditadura militar, que, com seu poder discricionário e o exercício do terror, lhe impôs a prisão arbitrária, a vida em regime de clandestinidade e, por fim, a válvula de escape do exílio em diversos países.²² Nem assim, ele abstinha de evocar as novas auroras que se levantariam, temática comum aos que cantavam o “dia que virá”:

“Dois e dois: quatro”

*Como dois e dois são quatro
sei que vida vale a pena
embora o pão seja caro
e a liberdade pequena*

*Como teus olhos são claros
e a tua pele, morena*

*como é azul o oceano
e a lagoa, serena*

*como um tempo de alegria
por trás do terror me acena*

*e a noite carrega o dia
no seu colo de açucena*

*– sei que dois e dois são quatro
sei que a vida vale a pena*

*mesmo que o pão seja caro
e a liberdade pequena.*²³

²⁰ Ver LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993, p. 63-65.

²¹ ORWELL, George. 1984. 9. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p. 257. 1984 é o exemplo acabado, escarrado, da antevisão imaginária de um mundo contaminado, de alto a baixo, por práticas autocráticas que configuram o avesso do avesso da democracia. Nele se expande, sem peias, a Polícia do Pensamento.

²² Ver o relato em primeira pessoa em GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998, além de MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, esp. caps. 3 e 4.

²³ GULLAR, Ferreira. *Dois e dois: quatro, op. cit.*

Noutro diapasão, em “Como 2 e 2”, Caetano Veloso nos arremessa, por intermédio de Gal Costa, para dentro de uma realidade pouco convidativa, crispada por ondas de desalento (em linha de sintonia com o *show Gal a todo vapor*²⁴):

“Como 2 e 2”

*Quando você
Me ouvir cantar
Venha, não creia
Eu não corro perigo
Digo, não digo, não ligo
Deixo no ar
Eu sigo apenas
Porque eu gosto de cantar*

*Tudo vai mal, tudo
Tudo é igual
Quando eu canto
E sou mudo
Mas eu não minto
Não minto
Estou longe e perto
Sinto alegrias
Tristezas e brinco*

*Meu amor
Tudo em volta está deserto
Tudo certo
Tudo certo como
Dois e dois são cinco*

*Quando você
Me ouvir chorar
Tente, não cante
Não conte comigo
Falo, não calo, não falo
Deixo sangrar
Algumas lágrimas bastam
Pra consolar*

*Tudo vai mal
Tudo*

²⁴ Respirando os ares da ditadura, o tom dominante de *Gal a todo vapor* era, como salienta Eduardo Jardim, “sombrio”, carregado, “certamente uma reação ao avanço da repressão”. Para a análise, em detalhes, desse espetáculo dirigido por Waly Salomão (que assinava Waly Sailormoon), “um episódio único daquele momento da nossa história cultural”, ver o capítulo Sinto alegria, tristeza e grito em JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017 (citações das p. 61 e 66).

*Tudo mudou
 Não me iludo e contudo
 É a mesma porta sem trinco
 O mesmo teto
 E a mesma lua a furar
 Nosso zinco*

*Meu amor
 Tudo em volta está deserto
 Tudo certo
 Tudo certo como
 Dois e dois são cinco*

*Tudo certo como
 Dois e dois são cinco²⁵*



Figura 1. Capa do LP - *Fa - tal - : Gal a todo vapor*, de Gal Costa, 1971.

O eu lírico vê estendido à sua frente um terreno movediço, marcado por conflitos e contradições, num encadeamento de afirmações e negações como “digo, não digo, não ligo”, “falo, não calo, não falo”. E é aí contexto que que Caetano Veloso instaura o diálogo com “Chão de estrelas”, numa relação dialógica na qual seu discurso é escancaradamente atravessado pelos versos de

²⁵ “Como 2 e 2” (Caetano Veloso), Gal Costa, *op. cit.* Ela, aliás, foi inserida em duas faixas do LP - *Fa - tal - : Gal a todo vapor*, *op. cit.* Na capa, de quebra, a cantora exhibe os seus lábios carnudos, tingidos de forte coloração vermelha, num apelo sensual que, por certo, desagradava a tradicional família brasileira. Ver Figura 1.

Orestes Barbosa. Estamos aqui em presença daquilo que, no campo da linguística, Jacqueline Authier-Revuz²⁶ denomina heterogeneidade mostrada ou exteriorizada, algo característico do discurso polifônico e que não se restringe à heterogeneidade constitutiva de um discurso qualquer: “Tudo vai mal/ tudo/ tudo mudou/ não me iludo e contudo/ é a mesma porta sem trinco/ o mesmo teto/ e a mesma lua a furar/ nosso zinco”.

Habilmente, Caetano coloca na moldura de 1970/1971 o quadro do Brasil de 1937. Num determinado sentido, é como se o país houvesse estancado. Transcorridos tantos anos, nesse intervalo de tempo que separou o “Brasil novo” encenado pelo governo Vargas da encenação do “Brasil grande” do governo Garrastazu Médici, o panorama que se observava, em quanto às condições de vida da maioria da população, continuava a ser desolador.²⁷

Tamanha desolação é perceptível na interpretação de Gal Costa – notadamente na segunda versão da canção apresentada em *Gal a todo vapor* –, escorada num arranjo econômico e sofisticado de Lanny Gordin, no qual se destacam a sua guitarra e, sobretudo, o baixo de Novelli. A ela se mescla certa exasperação contida, como que a sugerir o momento histórico vivido, em que muitas coisas não podiam ser ditas às claras. Mesmo assim a célula fundamental dessa composição é dita e redita, como num estribilho: “meu amor/ tudo em volta está deserto/ tudo certo/ tudo certo como/ dois e dois são cinco”.

O “milagre econômico” experimentado pela ditadura militar entre fins dos 60 e princípio dos 70 não fora suficiente para dar conta de problemas seculares que afetavam boa parte da população brasileira. O cala-boca da censura aplicado a amplos setores da sociedade – simultaneamente às doses mastodônticas de otimismo vomitadas pela propaganda governamental – não fora o bastante para reduzi-los a mera câmara de eco do discurso oficial. O próprio Caetano assegurou que não se dispôs a firmar um pacto com os militares: recusou-se a morder a isca da conciliação com o regime quando lhe propuseram compor uma peça musical de exaltação à rodovia Transamazônica, a menina dos olhos do ditador Garrastazu Médici.²⁸

Por incrível que possa parecer, naquelas circunstâncias, até o presidente de plantão cunhou, num de seus pronunciamentos, a famosa frase “A economia vai bem, mas o povo vai mal”, como a imprensa documentou fartamente. Não foi à toa que, em 1975, o hipercensurado Chico Buarque, sob o disfarce do pseudônimo e do linguajar simples de Julinho de Adelaide, mostrou, no samba “Milagre brasileiro”, que o santo tinha pés de barro, como se repetisse o dito popular “devagar com o andor que o santo é de barro”:

“Milagre brasileiro”

Cadê o meu?

Cadê o meu, ó meu?

Dizem que você se defendeu

²⁶ Ver AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, DRLAV, 26, Paris, 1982.

²⁷ Para um balanço das implicações político-sociais do modelo de desenvolvimento capitalista dependente reforçado após o golpe de 1964, com intenso caráter concentrador de rendas, ver SINGER, Paul. *A economia brasileira depois de 1964*. *Debate & Crítica*, n. 4, São Paulo, nov. 1974. Ver, igualmente, SINGER, Paul Israel. *O “milagre brasileiro”: causas e consequências*, São Paulo, Cebrap, 1972.

²⁸ Cf. VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 453.

É o milagre brasileiro
 Quanto mais trabalho
 Menos vejo dinheiro
 É o verdadeiro boom
 Tu tá no bem-bom
 Mas eu vivo sem nenhum

Cadê o meu?
 Cadê o meu, ó meu?
 Eu não falo por despeito
 Mas, também, se eu fosse eu
 Quebrava o teu
 Cobrava o meu
 Direito²⁹

Um movimento pendular: entre a tradição e a traição

Se Caetano Veloso se permitiu citar Orestes Barbosa, readaptando-o para servir ao objetivo de enfatizar o descontentamento com a situação político-social vigente no Brasil, os Mutantes descarregaram, com “Chão de estrelas”, uma porção da munição de que precisavam para fustigar, numa luta política de natureza diversa, aqueles que se achavam entrincheirados no campo da MPB. Ao regravá-la, eles buscaram, por assim dizer, retirar o chão sobre o qual se assentava a tradição musical brasileira, majoritariamente hostil às investidas da “estética inclusiva”³⁰ dos tropicalistas, aqui incluídos os Mutantes.

Torno a frisar que canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si mesma.³¹ Nem seria possível submetê-la a uma blindagem que a mantivesse a salvo de qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos. Por mais cristalizadas que sejam as leituras que se façam dessa ou daquela canção, sempre subsiste a possibilidade de injetar-lhe novos sopros de vida. E, em determinados casos, mais do que evidenciar a agregação de outros significados, uma composição pode sair inteiramente dos eixos.

Prova contundente disso é que “Chão de estrelas” não foi poupada do choque de deboche promovido pelos Mutantes³², na virada dos 60 para os 70 do século XX. Esses “elementos provocadores” a elegeram como bode expiatório

²⁹ “Milagre brasileiro” (Julinho de Adelaide), Miucha. LP *Miucha*. RCA, 1980.

³⁰ Alusão à estética da mistura e da inclusão, que celebrou o casamento da música popular brasileira com ritmos e instrumentos musicais rotulados como “alienígenas”.

³¹ Nesta parte do artigo, retomarei, em linhas gerais, umas tantas ideias expostas em PARANHOS, Adalberto, *op. cit.*, p. 26 e 27.

³² Ouvir “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Mutantes, *op. cit.* O resultado, aí, é completamente divergente do que se ouve em regravações de Silvio Caldas ou num registro desse mesmo período, em tom grave a aflitivo, em *Canecão apresenta Maysa*. LP Copacabana, 1969. Para Rita Lee, “Chão de estrelas” é o que há de melhor no terceiro disco do grupo. Ver LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016, p. 93. Os Mutantes conjugavam, de múltiplas formas, o verbo provocar, transpondo-o da linguagem verbal e musical para a visual. Na contracapa do LP do qual consta a faixa “Chão de estrelas”, Rita Lee, ao centro, divide o espaço de uma cama *king size*, ladeada por seus parceiros Arnaldo Baptista e Sergio Dias Baptista, como um trisal que, à primeira vista desnudo, dá de ombros, alegremente, à moral hegemônica e toma seu “café *ménage à trois* da manhã”. Em pé, como um misto de guarda-costas e agente da repressão ou um “general nazista”, posta-se Dinho Leme, também integrante, à época, dos Mutantes. Sobre a contracapa do LP, ver LEE, Rita, *op. cit.*, p. 94 e 95 (citações da p. 94). Ver Figura 2.

na propositalmente ridícula metamorfose do sério em hilariante. A paráfrase, que opera de maneira reafirmativa/reiterativa, cede lugar à paródia. Desse modo, numa *performance* que configura um procedimento parodístico, eles sublinham a diferença e instituem a inversão. Como quem, de dedo em riste, aponta e denuncia a fadiga da tradição, os Mutantes projetam seu ácido sarcasmo sobre essa canção, num ato dessacralizador. Na sua refiguração, “Chão de estrelas” se desfigura, para horror dos “tradinacionalistas” e dos representantes do “nacionalismo-nacionalóide” da MPB.³³ Tudo isso se afina, em síntese, com as observações de Affonso Romano de Sant’Anna, ao lembrar que “a paródia é uma linguagem que corta a linguagem convencional, invertendo o significado de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta. Tirando um texto de seu uso habitual e colocando-o em outro contexto faz-lhe ressaltar o ridículo”.³⁴

Ao ouvirmos “Chão de estrelas” com os Mutantes, a primeira impressão – que logo se desfaz – é a de que estamos diante de uma gravação respeitável e respeitosa. É o que insinuam o solo inicial de sax e o acompanhamento que se prolonga ao violão (tocado por Raphael Villardi³⁵, de acordo com os melhores cânones da seresta). Ato contínuo, o vocalista Arnaldo Baptista introduz um fator de estranhamento. Mais refreado no começo da gravação, ele, aos poucos, vai se revelando de cabo a rabo: encarna um arremedo de cantor, uma espécie de cantor chinfrim de churrascaria chinfrim. Na sua interpretação derramada, de efeitos melodramáticos fáceis, Arnaldo mal sustenta o controle da respiração. Puxa, desavergonhadamente, o ar para seguir adiante. Beira a todo instante a desafinação e, por fim, se precipita nela.



Figura 2. Contracapa do LP *A divina comédia ou ando meio desligado*, dos Mutantes, 1970.

³³ Extraídas de outro contexto, recorro a palavras de CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa: e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 14 e 160.

³⁴ SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 108.

³⁵ Informação disponível em CALADO Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 218 e 219.

Capítulo à parte é o arranjo do grupo e de Rogério Duprat. O maestro põe em movimento toda a criatividade de sua usina sonora e articula uma metalinguagem enquanto comenta musicalmente a linguagem textual de “Chão de estrelas”. Ao trafegar na contramão da glorificação da tradição musical brasileira, a sonoridade desse fonograma engendra um contraponto crítico. Quase tudo aí é puro deboche. Ou, noutra ótica, puro deleite, entrecortado por modificações inesperadas no andamento rítmico.

Nessa canção, o homem chora a partida da companheira: “Foste a sonoridade que acabou/ e hoje quando do sol a claridade/ forra meu barracão sinto saudade/ da mulher pomba-rola que voou”. Instantaneamente, escuta-se a simulação do bater de asas de uma pomba, que se mistura ao ronco do motor de um helicóptero. Ao mesmo tempo, soa uma brutal e abrupta alteração rítmica: a orquestra, à moda do *dixieland jazz* (inspirada no músico e comediante estadunidense Spike Jones³⁶), nos conduz de volta ao passado, apoiada num naipe de metais, num banjo e em tudo o mais que o *hot jazz* exige. Instala-se, na sequência, uma esculhambação generalizada:

Nossas roupas comuns dependuradas

Na corda qual bandeiras agitadas

Pareciam um estranho festival

[somos, então, reconduzidos, graças aos efeitos sonoros, ao frêmito dos festivais de MPB da década de 1960]

Festa dos nossos trapos coloridos

[um pano é estrepitosamente rasgado]

A mostrar que nos morros malvestidos

É sempre feriado nacional

[aqui, ao som dos clarins e ao rufar dos tambores, a sensação é a de estarmos no meio de uma parada militar]

A festa do barraco era sem trinco

Mas a lua furando nosso zinco

[e os disparos contra a tradição são ouvidos ao pé da letra, transformando-se em tiros]

Salpicava de estrelas nosso chão

Tu pisavas nos astros distraída

[o ruído produzido sugere alguém caminhando sobre estrelas]

Sem saber que a ventura desta vida

É a cabrocha, o luar e o violão

Não satisfeitos com a desconstrução de “Chão de estrelas”, o desfecho não é menos insolente: à imagem romantizada da cabrocha, do luar e do violão em comunhão opõem-se os versos postiços que despoetizam a poesia: “É a cabrocha escorregando no sabão/ é os gato [*sic*] miando no porão”.

Seja como for, a música é a mesma, a letra, no geral, é a mesma. Mas o sentido primeiro dessa canção foi deliberadamente subvertido por uma nova *performance*. Afinal, como afirma Paul Zumthor, o intérprete significa. Por tal razão ele nos adverte para a necessidade incorporarmos ao arsenal de nossas

³⁶ Como o admite LEE, Rita, *op. cit.*, p. 93.

ferramentas analíticas “a riqueza expressiva da voz” e os “valores que seu volume, suas inflexões, seus percursos atribuem à linguagem que ela formaliza”.³⁷ Em sintonia com essa linha de raciocínio, Pierre Bourdieu também chama a atenção para o fato de que, “às vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso está naquilo que ele não diz. Está na forma em que o diz, na entonação”.³⁸

E os Mutantes, numa radicalização particularíssima da proposta tropicalista, lançaram-se, com ímpeto iconoclástico, contra o culto às nossas “raízes”. Valeram-se, para tanto, de um símbolo da tradição musical brasileira, desfazendo-o em cacos numa regravação onomatopaica. Conectados, dialogicamente, com outras sonoridades que se difundiam mundo afora, eles reagiam àqueles que insistiam em engessar a MPB, conformando-a a estilos de expressão artística de forte teor nacionalista. Era o seu jeito de tomar o presente para si.

Dando vazão a vozes destoantes dessa tradição – num exemplo explícito de polifonia –, os Mutantes a atingiram com golpes de irrisão. Inscreveram sua intervenção musical, de conteúdo irônico, no plano da bivocalidade. Nela, como é próprio do discurso bivocal, uma voz interpela a outra e se situa nos domínios da polêmica.³⁹ Isso nos leva ao encontro de algumas conclusões de Mikhail Bakhtin, ao flagrar situações em que “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes”.⁴⁰

Daí que, em vez de nos atermos à análise de uma canção em si mesma, como se fosse dotada de um significado essencial, esvaziado de historicidade, é necessário atentarmos para as leituras e os usos que dela se fazem, em circunstâncias históricas concretas. Seguindo por esse caminho, impõe-se, como diz Bakhtin, a obrigação de renunciarmos aos “hábitos monológicos” que, em seu tempo, ele considerava estarem ainda muito arraigados no “campo do conhecimento artístico”.⁴¹

Artigo recebido em 15 de agosto de 2022. Aprovado em 10 de setembro de 2022.

³⁷ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 228 e 134.

³⁸ BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 253.

³⁹ Evidentemente, muitos exemplos de discurso bivocal poderiam ser arrolados. Descendo a situações específicas que marcaram as relações entre a música popular brasileira e a ideologia do trabalhismo incensada pela ditadura estado-novista, eu examino como, por essa via, entre outras, sambistas exprimiram vozes dissonantes do grande coro da unanimidade nacional que se pretendeu montar durante o governo Getúlio Vargas. Ver, em especial, a análise das gravações de “O amor regenera o malandro” (Sebastião Figueiredo), Joel e Gaúcho. 78 rpm Columbia, 1940, e “Recenseamento” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm Odeon, 1940, em PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, p. 118-122. Sobre a ironia como uma dimensão particular do humor e como uma forma de interdiscurso que pode adquirir um efeito de sentido dessacralizador, ver BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 168.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 239.

A esperança velada: *o lírico e o épico em “San Vicente”*



Hope, de George Frederic Watts, 1886, pintura a óleo, fotografia (detalhe).

Gabriel S. S. Lima Rezende

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) e do Programa de Pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Autor do livro *A história (des)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro*. São Paulo: Alameda, 2021. gabriel.rezende@unila.edu.br

Sheyla Castro Diniz

Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pós-doutoranda e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Fapesp. É autora do livro “... *De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. sheyladiniz@usp.br

A esperança velada: o lírico e o épico em “San Vicente”*

The veiled hope: the lyrical and the epic in “San Vicente”

Gabriel S. S. Lima Rezende
Sheyla Castro Diniz

RESUMO

Na atmosfera carregada dos primeiros anos da década de 1970, foi lançada a canção “San Vicente”, faixa do álbum *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges. Sua ampla repercussão, que lhe rendeu o epíteto de hino latino-americano, contribuiu para estabelecer ações recíprocas de produção e circulação de música entre artistas brasileiros e de outros países do subcontinente. Mas seu entrelaçado poético-musical, que alinha temporalidades de naturezas diversas, contrastou com as formas mais recorrentes de tratar os temas caros ao movimento da *Nueva Canción Latinoamericana*, emblematicamente representadas por “Canción con todos” na gravação de 1970 de Mercedes Sosa. Partindo da distinção entre traços estilísticos lírico e épico, que orienta nossa análise poética e musical de “San Vicente”, buscamos demonstrar como a canção tematiza e elabora a experiência da radicalização da repressão no Brasil ditatorial e do espraiamento dos golpes militares em outros países latino-americanos, e, finalmente, revelar a maneira particular pela qual seu entrelaçado poético-musical projeta a esperança.

PALAVRAS-CHAVE: “San Vicente”; lírico e épico; sociologia da música.

ABSTRACT

In the cramped atmosphere of the early 1970s, “San Vicente” was released as the ninth track on the album by Milton and Lô Borges, Clube da Esquina. Its good reception, which granted it the title of Latin American anthem, contributed to the establishment of reciprocity in musical production and circulation among artists from Brazil and other subcontinent countries. But its poetic-musical framework, which aligns temporalities of different natures, contrasted with the ways themes dear to the Nueva Canción Latinoamericana movement – emblematically represented by “Canción con todos” on Mercedes Sosa’s 1970 recording – were frequently dealt with. Building upon the distinction between lyrical and epic stylistic traits, which guides our poetic and musical analysis of “San Vicente”, we demonstrate how this song thematizes and elaborates on the experience of radicalized repression in dictatorial Brazil and the widespread of military coups in other Latin American countries, and, finally, reveal the particular way in which his poetic-musical framework projects hope.

KEYWORDS: “San Vicente”; lyric and epic; sociology of music.

* Este artigo conta com colaborações pontuais de Christian Spencer, Claudio Díaz, Gabriel Navia, Lucas Casacio, Adriana Rengifo e Orlando Martínez. Agradecemos também aos estudantes que, ao longo de quase dez anos, passaram pela disciplina Percepção e Apreciação Musical III (Unila) e ajudaram a elaborar ideias fundamentais aqui apresentadas.



Esperança esta que seguramos qual âncora de nossa alma, firme e sólida, e que penetra até além do véu, no santuário (Hebreus 6:19)

Em 1969, César Isella e Armando Tejada Gómez compuseram “Canción con todos”, cuja transcendência na história da canção popular produzida na América Latina dispensa apresentações. O grande impulso para a projeção da composição em diferentes países do subcontinente foi a gravação de Mercedes Sosa, lançada um ano mais tarde em seu LP *El grito de la tierra* (Philips, 1970). Evidentemente, não se tratava de um disco lançado no vazio. Ele se dirigia a expectativas que emanavam das próprias forças histórico-culturais que lhe deram origem.¹ Tais expectativas encontram sua contrapartida no interior da própria canção.

A estrutura interna de “Canción con todos” (figura 1) reelabora, à luz dos acontecimentos políticos do final dos anos 50, a narrativa fundacional do imaginário político sobre a unidade latino-americana: as lutas de independência alentadas pela utopia de um grande país-continente. Retomando a clássica estrutura bipartida de ação e reflexão, a composição apresenta uma Seção A em que o “sair a caminhar” como disposição introspectiva e reflexiva está ambientada em modo menor, com acordes invertidos que criam um movimento cromático na linha do baixo (o “caminhar”), e andamento lento. Conforme o eu lírico avança em seu conhecimento das paisagens e riquezas do subcontinente, a canção vai aumentando progressivamente sua dinâmica interna. O compasso quaternário afirma seu caráter idiomático em torno da milonga, o andamento acelera e a quantidade de eventos musicais se adensa. O verso final dessa primeira seção, “Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar”, é o ponto culminante de seu desenvolvimento, momento de passagem da reflexão à ação. É na Seção B, situada na tonalidade homônima maior e em andamento de galopa², que destino individual e destino coletivo se cruzam na esfera da ação. A dimensão reflexiva é a ela incorporada, seja nas inflexões do modo menor pela introdução do acorde de Dó maior (a tonalidade da seção é a de Mi maior), seja pela retomada da tonalidade de Mi menor no interlúdio instrumental. Mas toda a extensa elaboração poética da dimensão reflexiva na Seção A contrasta,

¹ Sobre o desenvolvimento do movimento *Nuevo-cancionero* na Argentina, especialmente sobre sua consolidação durante a segunda metade da década de 1960, ver DÍAZ, Claudio F. *Variaciones sobre el “ser nacional”*: una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino. Córdoba: Recovecos, 2009. Sobre a relação entre essa produção cancioneira (“la variante de izquierda” do “Movimiento de la Canción Militante”, nos termos do autor) e a “esperança” como afeto central nela materializado performaticamente, ver MOLINERO, Carlos e VILA, Pablo. *Cantando los afectos militantes: las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore, 2016, esp. p. 41. Já sobre a importância do I Encuentro de la Canción Protesta, em Cuba, como ponto de inflexão na produção novo-cancionera no Cone-Sul no final dos anos 1960 e o consequente deslocamento da ênfase poética da crítica social para o cultivo de ideais revolucionários e anti-imperialistas, ver GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – USP, São Paulo, 2013, p. 25 e 26 e 75-82.

² A atribuição da galopa como ritmo idiomático da Seção B de “Canción con todos” tem como referências o trabalho de Molinero, Carlos e Vila, Pablo, *op. cit.*, e conversas com Claudio Díaz e Orlando Martínez.

na Seção B, com a reiterativa exortação à ação coletiva: “Todas las voces, todas las manos”. Nessa conhecida aproximação idealizada entre canção popular e ação política, a passagem do canto à ação é realimentada pelo recolhimento da ação no canto: “Toda la sangre puede ser canción en el viento”.

O desenvolvimento interno de “Canción con todos” é, portanto, linear, de modo que o seu lirismo é uma função da substância épica que recobre a canção: a ação política só é substancial a partir do momento em que o sujeito da ação sai para caminhar e, conhecendo a região, sente-se uno com ela, ou melhor, sente-se identificado, infere-se, com a utopia de uma vida justa que nela existiria como potência. Daí também o aspecto narrativo que permeia a Seção A, equilibrando os mundos interno e externo e atenuando seu caráter lírico. Disso resulta a perfeita identificação entre o eu lírico e a realidade objetiva, que fundamenta e dá lugar à emergência da ação transformadora na Seção B. Vê-se, então, que a estrutura da composição vai ao encontro das expectativas político-ideológicas que se conformaram em torno de certa produção cancioneira, sobretudo nos países do Cone-Sul, no final da década de 1960. Não é por acaso que ela se tornou um hino latino-americano.

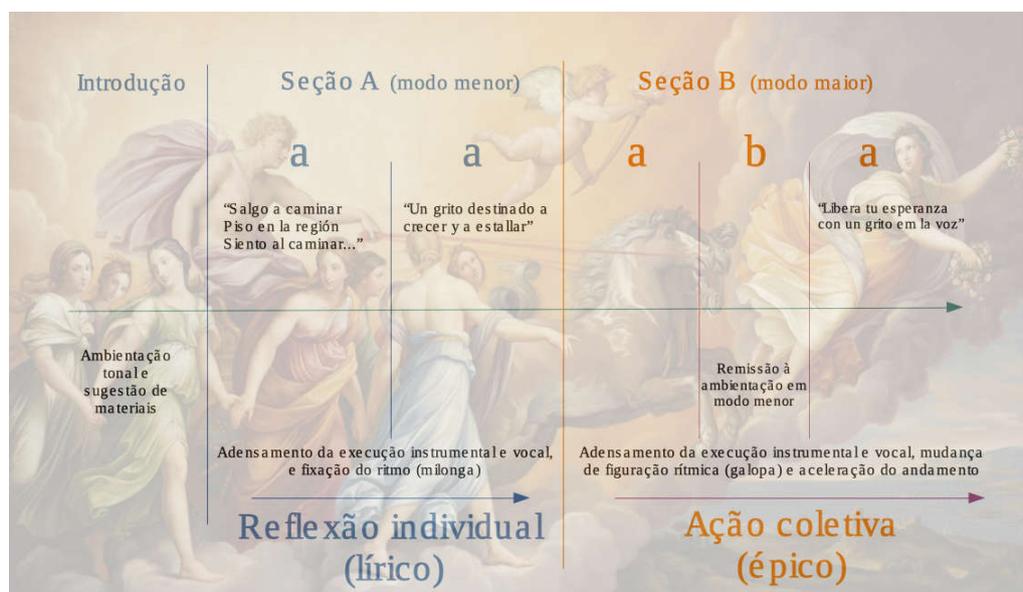


Figura 1. Esquema formal simplificado de “Canción con todos”, com ênfase na relação entre traços estilísticos líricos e épicos. Imagem de fundo: *Aurora*, de Guido Reni, 1614.

À margem desse movimento, e concentrado em um conjunto de problemas autorreferentes, o principal eixo produtor de canção no Brasil, a MPB, encontrou, naquele mesmo período, seu próprio hino para o subcontinente: “San Vicente” (Milton Nascimento e Fernando Brant), canção gravada no aclamado álbum duplo *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), de Milton e Lô Borges. Milton criara a música para a peça do dramaturgo José Vicente, *Os convalescentes*, montada em 1970. No enredo, um golpe militar é deflagrado num país latino-americano fictício, cuja capital é San Vicente. Com base na música e no *script* da peça, Brant escreveu a letra. A avaliação dos parceiros sobre a transcendência alcançada pela gravação de 1972 coincidiu e se confundiu com a própria leitura histórica que dela se fez, especialmente a

partir do momento em que é regravação por Mercedes Sosa e incorporada em seus *shows*.³ A canção se tornou um “hino”, nas palavras do próprio Milton⁴, e, para Brant, ela foi o estopim da aproximação entre seu parceiro e músicos de outros países latino-americanos.⁵

Entretanto, apesar da recepção histórica indicar um parentesco entre “Canción con todos” e “San Vicente”, basta uma simples consideração preliminar das características gerais dessas canções para notar o tratamento contrastante dado a alguns aspectos que, em princípio, elas compartilhariam. Em “San Vicente”, ao invés da enunciação das particularidades concretas que comporiam a totalidade da América Latina, temos uma cidade alegórica; ao invés de um sangue que ferve e libera a voz, e de uma voz que canta o sangue derramado, temos apenas um “coração americano”; ao invés de uma passagem linear do individual ao coletivo, e do canto à ação, temos uma intrincada correlação entre o eu lírico e os processos coletivos por ele esboçados. Se “Canción con todos” foi capaz de abrigar em sua estrutura poético-musical as expectativas de toda uma geração, a que se deve, então, no âmbito interno da forma canção, a recepção histórica de “San Vicente”? Se há algo além de um caráter laudatório superficial na afirmação de que a canção de Milton e Brant se tornou um hino à resistência dos povos latino-americanos sob as ditaduras que assolavam o subcontinente, onde está a sua substância épica?

O épico em questão

Antes de desenvolver nosso argumento sobre o lugar do épico em “San Vicente”, faz-se necessário esclarecer uma questão metodológica relativa ao emprego de certos conceitos, até aqui apenas mencionados, que guiarão nossa análise. A distinção entre lírico e épico, central neste artigo, opera apenas parcialmente dentro da teoria tradicional dos gêneros literários. Não tanto pelo motivo mais evidente, o de nosso objeto de estudo se situar no âmbito da canção popular, mas pela própria maneira como esses conceitos se relacionam com o conteúdo das obras examinadas (considerando que “Canción con todos” é tomada como termo de comparação para a interpretação de “San Vicente”). Nossa atenção está dirigida para a maneira como lírico e épico se entrelaçam no interior da canção. Na teoria tradicional, a diferenciação é estabelecida com base no predomínio da dimensão subjetiva e contemplativa da expressão de um estado de alma, no lírico, e da dimensão objetiva e narrativa das ações desenroladas no mundo exterior, no épico. Ao orientar-nos por ela, não buscamos afirmar o pertencimento da canção a um desses gêneros literários, e sim mostrar como as suas substâncias lírica e épica se estabelecem e se relacionam entre si.

Sabe-se que os hinos pertencem ao gênero lírico, porém, na medida em que exaltam os feitos de povos e nações, são atravessados por traços estilísticos épicos.⁶ A dificuldade que se coloca para o tratamento de parte significativa das canções ligadas ao movimento da *Nueva Canción*, entre o final da década de 1960 e o início da seguinte, é justamente a do distanciamento necessário para narrar

³ “San Vicente” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Mercedes Sosa. Compacto simples Philips, 1977.

⁴ NASCIMENTO, Milton. É preciso gritar. *Veja*, n. 530, São Paulo, 1 nov. 1978.

⁵ Ver BRANT, Fernando. *Depoimento de Fernando Brant a Liana Fortes*. Rio de Janeiro: Rio, 2005, p. 51 e 52.

⁶ Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

objetivamente os fatos do passado. Nesse ponto, é necessário recorrer, ainda que brevemente, ao desenvolvimento histórico dos gêneros literários. A teoria de Lukács em “O romance como epopeia burguesa” auxilia a tematizar e a sumarizar esse desenvolvimento, em parte por seu valor para a compreensão histórica do épico e seu lugar em sociedades modernas, e em parte por sua capacidade de explicitar pressupostos atuantes na própria produção canção examinada, como se verá em seguida.

Segundo Lukács, o distanciamento em relação aos fatos narrados teve como fundamento originário a identidade entre destino individual e destino coletivo: “[o] indivíduo situado no centro da narração podia ser típico ao expressar a tendência fundamental de toda a sociedade, e não a contradição típica no interior da sociedade”. O abalo desse fundamento já era sensível desde, pelo menos, o Renascimento, e as fraturas internas às sociedades europeias começaram a solapar as possibilidades de existência da narração épica em sua forma tradicional, a epopeia. Na medida em que os conflitos internos se tornaram os protagonistas do desenvolvimento social, teve lugar uma recomposição da narração épica realizada a partir da negação de seus próprios fundamentos. Pois, “[u]ma vez surgida a sociedade de classes, a grande arte narrativa só pode extrair sua grandeza épica da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica”.⁷

Do ponto de vista narrativo, a emergência da luta de classes foi traduzida como cisão entre o mundo interno do “herói” e o mundo externo no qual ele se move, e cujo sentido, para ele, está ausente. Encontrar o sentido da existência em um mundo prosaico é o seu grande desafio, e tal busca anula a possibilidade de distanciamento que, outrora, fora o fundamento da narração épica. Entretanto, se o romance como gênero só pode conservar sua verdadeira substância ao tomar as contradições fundamentais da sociedade burguesa como fundamento de seu desenvolvimento interno, a luta do herói romanesco para encontrar um sentido no mundo deve, em última instância, trazer à tona as contradições fundamentais do desenvolvimento social e apontar para um horizonte possível de superação. Nesse sentido, o modo como o romance se desenvolveu como gênero literário preparou o terreno para um ressurgimento do épico: “A luta de classe do proletariado se trava num mundo em que a atividade espontânea dos homens pode se tornar heroica [...]; na representação da organização de classe do proletariado, da luta de classe contra classe, do heroísmo coletivo dos operários, manifesta-se um elemento estilístico que se aproxima da essência da epopeia antiga, que figurava a luta de uma formação social contra a outra”.⁸

Tendo em vista um futuro utópico, é possível que essa teoria anunciasse a possibilidade de que os gloriosos feitos do passado voltassem a ser narrados de maneira distanciada, tendo como fundamento uma verdadeira imediatidade entre indivíduo e coletividade, não mais fundamentada em tensões internas escamoteadas. No entanto, no momento em que Lukács escrevia, “o proletariado está[va] apenas no caminho da realização da grandiosa tarefa [...]. É precisamente esta luta que desenvolve os novos elementos épicos; ela

⁷ LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 206 e 207.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 236.

desperta em grandes massas energias até então reprimidas e deformadas, faz brotar destas massas os homens de vanguarda do socialismo [que] adquirem assim, em medida crescente, os traços característicos dos heróis épicos”.⁹

Não vem ao caso aqui incensar teorias anacrônicas. Recorremos ao pensamento do célebre filósofo marxista para caracterizar a expectativa que dava vazão à substância épica daquela produção cancionista do final dos anos 60: um olho nas experiências “heroicas” do passado e outro na nova via revolucionária a florescer em solo latino-americano, um “eu” pronto para se transformar em “muitos”, e nenhuma distância possível.¹⁰

Coração americano

Até os primeiros anos da década de 1970, compositores e intérpretes brasileiros tinham pouca familiaridade com a produção novo-cancioneira, o que pode ter condicionado a criação de um imaginário sonoro latino-americano relativamente abstrato em “San Vicente”.¹¹ A canção lança mão de certos elementos recorrentes em músicas de diferentes países do subcontinente, como a maneira rasgueada de tocar o violão combinada com acordes predominantemente triádicos e progressões harmônicas em torno dos graus I, IV e V; melodia diatônica movimentando-se predominantemente por grau conjunto; estruturação polirrítmica do compasso de 6/8; e pulsação ternária do contrabaixo delineando as tríades dos acordes em posição fundamental. Tais elementos combinados, contudo, não remetem precisamente a nenhuma prática musical concreta, culminando, portanto, em uma ambientação latino-americana “genérica”.¹²

Assim ambientada, “San Vicente” se divide em seção temática e interlúdio instrumental, e essa estrutura se repete três vezes (figura 2). Do ponto de vista melódico, a seção temática se caracteriza por valer-se de um material tonal simples que, todavia, enseja uma construção sinuosa. O elemento que

⁹ *Idem, ibidem*, p. 239.

¹⁰ Segundo Gomes, “diante dos movimentos que vinham se desenvolvendo em vários países da América Latina, a canção popular passou a ser vista como um importante mecanismo para a divulgação da consciência revolucionária”. GOMES, Caio de Souza, *op. cit.*, p. 80. No campo das artes e da intelectualidade de esquerda no Brasil, a questão é analisada, por exemplo, por RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹¹ Esse caráter abstrato, que relacionamos aqui com um elemento conjuntural próprio da realidade brasileira (uma produção autocentrada em relação aos movimentos contemporâneos em curso nos países latino-americanos), não se limita a “San Vicente”. Antes, e por diferentes motivos, ele tangencia aspectos decisivos do movimento novo-cancioneiro. Sobre o caráter vago e indeterminado da ideia de identidade latino-americana defendida no Encuentro de Música Latinoamericana (1972), em La Habana, ver VELASCO, Fabíola. La Nueva Canción Latinoamericana: notas sobre su origen y definición. *Presente y pasado: Revista de Historia, Mérida*, v. 12, n. 23, 2007, esp. p. 148. Sobre a busca por uma identidade latino-americana como forma de superar certos esquemas rígidos de vinculação entre música e valores essenciais praticados no repertório “folclórico”, e a consequente ontologização do nacional em perspectiva conservadora, ver DÍAZ, Claudio F., *op. cit.*, p. 160 e 161.

¹² Nos anos seguintes ao lançamento de “San Vicente”, a aproximação de Milton do repertório e de figuras emblemáticas da produção novo-cancioneira transformaria o elemento “latino-americano” de suas canções, cujas referências musicais e textuais se tornaram em certa medida mais previsíveis em sua substância épica. Ver, por exemplo, DONAS, Ernesto. Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, 2015, p. 5 e 6. Sobre a expansão do movimento novo-cancioneiro no Brasil da década de 1970, ver, por exemplo., GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006, e *idem*, Abílio Manoel e a ola latinoamericana no Brasil dos anos de 1970. *Música Popular em Revista*, v. 4, n. 1, Campinas, 2015.

confere unidade e previsibilidade a uma melodia que tende à progressão contínua é a métrica, estruturada em quatro unidades simétricas (quadraturas) de oito compassos cada uma. No entanto, não há nenhuma repetição literal dessas unidades métricas, o que não significa que inexista um esquema funcional entre elas. A primeira quadratura apresenta o material melódico inicial, composto de ideia básica e ideia contrastante. A segunda, de função média e terminação suspensiva, expande o material inicial, ampliando a tessitura e o arco melódico. Já a terceira quadratura, que encaminha o regresso à tônica, não retoma o material inicial (como é recorrente na forma canção) nem tem força suficiente para efetivar-se como conclusiva, de modo que a quarta quadratura, efetivamente cadencial, cumpre sua função de interromper o movimento de expansão da melodia, que poderia se estender indefinidamente. Essa última quadratura recupera a ideia básica, combinada com a tessitura ampliada do início da segunda quadratura. Além disso, compensa a abertura criada pela resolução deceptiva no final da terceira quadratura ao desembocar num fechamento conclusivo (“one more time technique”¹³).

The figure shows a musical score for 'San Vicente' with four thematic quadratures and two instrumental interludes. The first quadrature (measures 1-8) is labeled '1ª quadratura: apresentação do material' and contains the 'Ideia básica' (A, D/F#2, E/G#3) and 'Ideia contrastante' (D/F#2, E/G#3). The second quadrature (measures 9-16) is labeled '2ª quadratura: expansão do material' and includes 'Ampliação "lirica" da tessitura' (A, D) and 'terminação suspensiva no II grau' (C/F#7). The third quadrature (measures 17-24) is labeled '3ª quadratura: elaboração da ideia contrastante e tentativa de cadência (autêntica)' and includes 'resolução deceptiva' (E/G#3, F/F#7) and 'One more time technique'. The fourth quadrature (measures 25-32) is labeled '4ª quadratura (refrão): cadência (plagal)' and includes 'Retomada da ideia básica' (A#0, D/F#A) and 'resolução enfatizando o movimento cadencial' (D/A, A). The interludes are labeled 'Interlúdio instrumental' and consist of two short melodic lines (measures 33-36 and 37-40).

Figura 2. Esquema formal de “San Vicente”¹⁴, com a letra da primeira exposição temática.

O interlúdio instrumental é amplamente contrastante: curto, previsível, rítmico, afirmativo. Sua função é impulsionar o regresso da seção temática, e ele o faz por duas vezes. A dinâmica que se estabelece entre as estrofes é espiralada. A cada ciclo, a seção temática retorna com mais força, de maneira que a estrutura cíclica da canção é atravessada por um movimento linear de adensamento de sua textura. Na gravação, tal adensamento é produzido pelo acúmulo contínuo de instrumentos e pela própria dimensão performática. Nisso ela se assemelha ao nosso termo de comparação, “Canción con todos”. Contudo, enquanto nesta a ligação dessa estratégia composicional com a

¹³ SCHMALFELDT, Janet. Cadential processes: the evaded cadence and the “one more time” technique. *Journal of musicological research*, v. 12, n. 1-2, London, 1992.

¹⁴ Essa figura foi elaborada com base na transcrição de Adriana Rengifo como tarefa para a disciplina Percepção e Apreciação Musical III, do curso de Música da Unila.

substância épica da poesia é evidente, “San Vicente” está centrada no caráter predominantemente lírico da seção temática, e o constante retorno a ela.

Por trás de toda a textura instrumental que vai progressivamente sendo tecida ao longo da gravação, encontramos a típica figura do cantor popular que conta uma história intercalada por comentários instrumentais que dividem seus episódios e servem de impulso para a retomada da narrativa. É uma estrutura arquetípica anterior ao processo de formatação comercial da canção popular, processo que foi se estabelecendo na cultura de massas dos países ocidentais desde meados do século XIX.¹⁵ Sobretudo nos países capitalistas periféricos, tal estrutura sobreviveu por muito tempo (e, sob certas circunstâncias, ainda sobrevive) ao lado de formas avançadas do desenvolvimento sociomusical.¹⁶ Em outras palavras, trata-se de uma prática performática que não corresponde à forma canção convencionalmente bipartida (estrofes intercaladas por refrão). Sintoma disso é que o refrão, atrofiado, se confunde com a quadratura cadencial ao invés de constituir uma seção própria. A forma musical, portanto, é essencialmente performática. Mas não é apenas isso que se revela com o exercício de abstrair “San Vicente” de seu tecido instrumental. Despi-la desse tecido (o “arranjo”) implicaria perder boa parte de sua direcionalidade temporal e, portanto, de sua substância épica. E não é apenas a tendência expansiva de seu desenvolvimento melódico que atenua a previsibilidade das quadraturas. A direcionalidade da canção é fragilizada por uma outra temporalidade que a habita.

Um sonho estranho

Além da dimensão performática da forma musical, abstrair a canção do familiar recurso de adensamento linear da textura instrumental ajuda a explicitar também o estranhamento que acompanha a escuta de “San Vicente”. Em vez de dar fluidez à narração de uma experiência subjetiva íntegra desdobrada no tempo, o lirismo do material harmônico-melódico se articula com uma série de imagens que, por um lado, parece não obedecer a uma ordenação temporal (antes, tais imagens poderiam estar sobrepostas), e que, por outro lado, parece sempre apontar para um núcleo ausente. Ambas as fontes desse estranhamento habitam o sonho.¹⁷

A teoria freudiana demonstra que a organização temporal linear da experiência é uma ficção criada pela consciência. O inconsciente não conhece esse tempo objetivo, e a estrada real que ele cria para se manifestar estrutura-se de maneira radicalmente diferente da ordenação que a consciência impõe aos dados do mundo sensível. Trata-se da via associativa, que conduz nossa relação com o mundo dos sonhos. O pouco de linearidade que conseguimos atribuir a

¹⁵ Ver, por exemplo, SCOTT, Derek B. *Sounds of the metropolis: the nineteenth-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2008.

¹⁶ Sobre a importância e o lugar de referências tradicionais na música de Milton Nascimento, ver, por exemplo, DINIZ, Sheyla Castro. “... De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. Especificamente sobre “San Vicente”, Christian Spencer, em conversa particular, afirmou encontrar na canção ecos da *tonada* argentina e chilena. Em suas palavras, a *tonada* “es el germen de todos los ritmos [latino-americanos], y es probablemente anterior a ellos porque es una forma de canción improvisada en sus orígenes, que posteriormente se convierte en un género por sí mismo”.

¹⁷ Condensação e deslocamento são, segundo a teoria freudiana, operações fundamentais do trabalho do sonho. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

essa matéria advém do esforço de nossa consciência para reter algo que lhe escapa. É essa experiência do apreender o sonho ao despertar que Fernando Brant transformou em estrutura poética. Os elementos espaciais (“corpo”, “cidade”, “San Vicente”), temporais (“a espera”, “as horas”) e sensoriais (paladar, tato e visão) se associam sem nenhuma linearidade aparente. É nesse movimento associativo que destino individual e destino coletivo se entrelaçam (“no corpo e na cidade”), longe de qualquer exortação à ação. O pertencimento à América Latina tampouco é objeto de uma retórica grandiloquente: configura-se um coração aflito, ligado aos sinais (chocolate, corpo negro) de uma vida comum em perigo.

O caráter lírico e a sinuosidade do desenvolvimento melódico da seção temática combinam com a dinâmica associativa da poesia, potencializando aquilo que há de comum entre esses procedimentos: a fluidez. A quadratura inicial é também a da enunciação do tema: acordei de um sonho estranho, e vou contá-lo. A expansão do arco melódico e da tessitura, que afirma o aspecto lírico da seção, introduz o plano narrativo/associativo. Assim, tanto quanto o desenvolvimento melódico, o processo associativo necessita ser interrompido por algo que limita sua dinâmica interna. Isso se realiza com a introdução dos versos “Coração americano/ um sabor de vidro e corte”, que, ao se repetirem rigorosamente no mesmo ponto das três exposições da seção temática, como um refrão (poético), formalizam, na consciência, as impressões dispersas da recordação.

Em relação ao material musical, vimos que faltam ao lirismo e à sinuosidade da melodia os elementos afirmativo e reiterativo necessários à exposição de um conteúdo épico. Essa característica se mescla à temporalidade cíclica da forma musical e à temporalidade associativa da poesia. Desse modo, à falta dos elementos afirmativo e reiterativo na melodia soma-se a falta de causalidade na poesia e de linearidade na forma musical, coordenadas temporais que seriam fundamentais para a exposição de um conteúdo épico. A cada repetição da estrutura da canção (seção temática + interlúdio), somos lançados novamente a esse enfeixamento temporal que deixa em suspenso uma ordenação teleológica dos eventos. Em última instância, esse procedimento poderia se repetir indefinidamente, tanto que o fim da canção se estabeleceria de maneira arbitrária, algo equivalente à quadratura cadencial em relação ao impulso expansivo da melodia e ao dístico “coração americano, um sabor de vidro e corte” quanto à poesia. Não por acaso, a forma cíclica da canção termina em *fade out*.

Um gosto vidro e corte

Se o fim é indeterminado, o início é claro: “Coração americano, acordei de um sonho estranho”. Tal como em boa parcela do cancionário da época, a noite foi uma imagem amplamente empregada nas canções de Milton e seus parceiros para servir de metáfora à instalação da ditadura militar no Brasil, notadamente após a edição do AI-5 em 1968. Sabe-se que a dificuldade de narrar é, frequentemente, sintoma de vivências traumáticas, que tendem a se repetir nos sonhos. É conhecido o caso de Primo Levi, que sonhou a própria impossibilidade de narrar suas experiências traumáticas. Se nos primeiros anos da ditadura conviveram a repressão política e o clima efervescente da esquerda

no campo cultural¹⁸, o AI-5 e suas drásticas consequências para a vida do país mudaram radicalmente as condições de atuação naquele campo. Já não se tratava mais de cantar o “dia que virá” da revolução, mas da própria possibilidade de expressão em si.¹⁹ O refluxo do épico em “San Vicente”²⁰, portanto, se comunica com uma faceta importante da produção de canção no Brasil nos anos de virada entre as décadas de 1960 e 1970: o esgotamento da retórica revolucionária.²¹ Daí a força expressiva do acordar e contar como tema, e do movimento cíclico que recoloca seguidamente o eu lírico na posição de narrador de algo que não se deixa apreender, como forma. É esse esforço de contar que constitui o núcleo poetizado da experiência social, e que se desdobra na arquitetura da canção.

Já vimos como, na macroestrutura, a canção se organiza em torno de uma compulsão à repetição. Encontramos uma dinâmica semelhante na microestrutura (figura 3) quando notamos que o impulso lírico e expansivo da melodia é contrabalanceado por uma poesia fragmentada marcada pelo emprego das anáforas “estava em San Vicente” (segunda estrofe) e “eu estava em San Vicente” (terceira estrofe). A função dessa figura de linguagem se explicita na segunda estrofe, por faltar, entre os versos, o elo da concordância numérica: “estava em San Vicente/ a cidade e suas luzes/ estava em San Vicente/ as mulheres e os homens”. Essa desconexão não apenas acentua o caráter fragmentado da poesia, como revela o movimento do “eu”, oculto na primeira anáfora, de regressar ao mesmo lugar. Na estrutura poética, as anáforas são construídas sobre as redondilhas menores (versos hexassílabos, terceiro e quinto), intercaladas às maiores (primeiro, segundo, quarto e sexto). A ausência dessa figura de linguagem na primeira estrofe dirige a atenção ao terceiro verso, “um gosto vidro e corte”. Musicalmente, ele coincide com a única quadratura com o início acéfalo. Essa junção de verso hexamétrico (em uma letra predominantemente apoiada em redondilhas maiores) com início acéfalo da melodia na segunda estrofe se associa com o substantivo “corte”, que não por acaso reaparece vinculado ao paladar nos versos que compõem o refrão (“coração americano/ um sabor de vidro e corte”). Na segunda estrofe, à anáfora que compõe o terceiro e o quinto versos (hexamétricos), “estava em San Vicente”, falta justamente o pronome “eu”, que só aparece na terceira estrofe, no quarto e sexto versos (redondilhas maiores).

¹⁸ Cf. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

¹⁹ Ver, por exemplo, VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

²⁰ Esse refluxo se torna explícito quando comparamos as letras de “San Vicente” e “Canto latino”, canção gravada dois anos antes no LP *Milton* (EMI-Odeon, 1970): “A primavera que espero/ por ti, irmão e hermano/ só brota em ponta de cano/ em brilho de punhal puro/ brota em guerra e maravilha/ na hora, dia e futuro da espera virá...”. É evidente que a letra de Ruy Guerra, somada ao fato de “Canto latino” ter sido criada para integrar a trilha sonora de um filme do cineasta e letrista (o que acabou não ocorrendo), é um fator explicativo de primeira ordem, porém a busca pelos motivos desse refluxo não se esgota nas idiosincrasias de cada parceiro de Milton, como este artigo tenta mostrar.

²¹ O épico voltaria a ser articulado claramente na canção-irmã de “San Vicente”, “Credo” (Milton Nascimento e Fernando Brant), faixa do álbum de Milton Nascimento *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978). Ver DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, p. 201-206. Dentre outros fatores relacionados a essa restauração do épico, destacamos que o momento de consolidação da carreira de Milton coincide, por um lado, com a sua adesão, bem como a de vários músicos da MPB, às campanhas pela redemocratização do país. E, de outro, com a reestruturação muito mais sistêmica do mercado fonográfico brasileiro a partir da segunda metade da década de 70 e, especialmente, nos anos 80.

	Primeira estrofe	Segunda estrofe	Terceira estrofe
Redondilha maior	Coração americano Acordei de um sonho estranho	A espera na fila imensa E o corpo negro se esqueceu	As horas não se contavam E o que era negro anoiteceu
Redondilha menor <i>qualitativa acrílica</i>	Um gosto, vidro e corte	(Eu) Estava em San Vicente	Enquanto se esperava
Redondilha maior	Um sabor de chocolate	A cidade e suas luzes	Eu estava em San Vicente
Redondilha menor	No corpo e na cidade	(Eu) Estava em San Vicente	Enquanto acontecia
Redondilha maior	Um sabor de vida e morte	As mulheres e os homens	Eu estava em San Vicente
Refrão	Coração americano	Coração americano	Coração americano
	Um sabor de vidro e corte	Um sabor de vidro e corte	Um sabor de vidro e corte

Figura 3. Esquema formal da letra de “San Vicente”, com ênfase no movimento de desvelamento do eu lírico.

Símbolo da violência, o corte do “eu” explicita a experiência traumática que foi recalcada, e da qual resta apenas o gosto, “de vidro e corte”, que o eu lírico se esforça por simbolizar. Em seu constante retorno à tentativa de narrar o evento traumático, encontramos, traduzido em procedimento artístico, o impedimento que o trauma coloca à função psíquica primordial dos sonhos, a cíclica falha em “transformar os traços mnemônicos do evento traumático numa realização de desejo”.²² Como, então, “San Vicente” pode ser considerada um hino da latino-americanidade se a sua dinâmica interna tende a bloquear toda tentativa de narrar o trauma e metaforizar o desejo, levando em conta ainda seu total afastamento da estrutura épica tal qual a que foi cristalizada de maneira exemplar em “Canción con todos”?

Um sabor de chocolate

Grosso modo, em “San Vicente” se articulam três temporalidades: a circular, da forma musical; a associativa, da poesia; e a linear, da densidade instrumental. Interditada na poesia e na forma, a dimensão épica da composição depende fundamentalmente dessa articulação e se explicita justamente como descolamento dela.



Figura 4. Esquema formal de “San Vicente”, com ênfase na relação entre as temporalidades cíclica (forma musical), associativa (letra) e linear (textura instrumental). Imagem de fundo: *Hope*, de Georg Frederic Watts, 1886.

²² FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 157.

Na última das repetições da forma, emerge da massa instrumental o badalar de um sino/carrilhão que gradualmente se descola ritmicamente do resto da canção. Quanto mais se acentua a defasagem, mais se intensifica o efeito de *fade out* que termina por projetar o sino sobre a voz e os demais instrumentos ao final da gravação. A tendência a associar o sino à “mineiridade” e ao catolicismo acaba por obliterar sua importante vinculação com os processos de independência dos países latino-americanos. Esse vínculo levou o instrumento a incorporar, em seu soar, um elemento ao mesmo tempo cívico, profano e libertador. Não se trata de negar a herança ibérica que permeia a formação das diferentes sociedades do subcontinente, mas sim de retomar seu lastro com os processos cívicos que marcaram, de maneira indelével, a experiência política dessas sociedades. O badalar sacro-profano, no qual ecoam vozes do passado, carrega consigo tudo aquilo que não podia ser narrado na articulação entre música e letra, e que se expressa na figura que se projeta sobre a densa textura instrumental festiva em *fade out*. Vale aqui recuperar o soneto “Hidalgo”, de Manuel Acuña, escrito em homenagem a Miguel Hidalgo, prócer da independência mexicana.

*Sonaron las campanas de Dolores,
Voz de alarma en el cielo estremecía,
Y en medio de la noche surgió el día
De augusta Libertad con los fulgores.*

*Temblaron de pavor los opresores,
E Hidalgo audaz el porvenir veía,
Y la patria, la patria que gemía,
Vio sus espinas convertirse en flores.*

*¡Benditos los recuerdos venerados
De aquellos que cifraron sus desvelos
En morir por sellar la independencia;*

*Aquellos que vencidos, no humillados,
Encontraron el paso hasta los cielos
Teniendo por camino su conciencia!*²³

Essa figura é a da esperança, que libera a angústia produzida por um sonho que reconduz seguidamente às circunstâncias nas quais se deu a vivência traumática. Do ponto de vista da estrutura poética de “San Vicente”, a esperança se expressa na progressiva recomposição do “eu” (oculto na segunda estrofe e nomeado na terceira), um “eu” que é corpo e cidade, singular e coletivo. Sob o prisma histórico, ela assume as feições da utopia de uma América Latina una e livre. E, quanto às condições de produção da canção, a esperança se projeta a partir dos procedimentos criativos que caracterizam *Clube da Esquina*, álbum eminentemente coletivo, agregador e multifacetado, coeso em relação às várias matrizes musicais às quais recorre.

²³ ACUÑA, Manuel. Hidalgo. Disponível em <<https://www.poesi.as/ac189.htm>>. Acesso em 11 nov. 2022.

Em *Clube da Esquina*, os músicos e o técnico de som encarregado das gravações lograram da EMI-Odeon uma considerável autonomia dentro dos estúdios, o que se explica pela marca de “qualidade e prestígio” que Milton Nascimento havia alcançado na filial brasileira da gravadora multinacional.²⁴ Somente 5 dos 21 fonogramas registrados no álbum duplo contam com arranjos para naipes de corda e sopro, previamente elaborados. “San Vicente” não é um deles. A criação *in loco* do arranjo, a gravação ao vivo – todos os músicos tocando juntos – e a captação dos instrumentos pelo microfone *over* acoplado à mesa de som de dois canais estéreo são aspectos que permitiram mais imprevisibilidade e contingência, além de maior liberdade e abertura às sugestões, à novidade e às experimentações no processo de gravação desse e da maioria dos fonogramas.

Diversas análises dão conta das implicações formais e contextuais dessas e de outras características em *Clube da Esquina*²⁵, como, para citar mais uma, o revezamento casual dos músicos – aqueles que estavam nos estúdios em determinado momento – em instrumentos aos quais não eram habituados, o que gerou pluralidade idiomática e nuances de timbres e de conduções rítmico-harmônicas. No que concerne à canção analisada, os músicos que tocam os instrumentos de percussão, realizando pequenas figuras rítmicas, não se sobressaem uns aos outros, nem do ponto de vista timbrístico (devido, sobretudo, à ausência de timbres graves), nem do ponto de vista performático. A “levada” não é prerrogativa, pois resulta de um trabalho coletivo e espontâneo, que produz espacialidade.²⁶ Dentre outras idiossincrasias do disco, essa espacialidade também nos convida a atentar para o papel de cocriador do técnico de som, figura geralmente apagada em pesquisas sobre música popular.

Em entrevista recente, motivada pelas comemorações dos 50 anos de lançamento do álbum, o então técnico de som da EMI-Odeon, Nivaldo Duarte, afirma ter sido ele quem sugeriu a Wagner Tiso – arranjador e uma espécie de distribuidor das tarefas aos músicos – a inclusão do sino/carrilhão percutido por Beto Guedes em “San Vicente”, sino que, por acaso, estava disponível nos estúdios para outra gravação. Em suas palavras, “para mim, ‘San Vicente’ não era a cidade fictícia que tem na letra. Era São Vicente, a cidade [a] que eu ia e ouvia os sinos da igreja local. Wagner ‘comprou’ minha história e todo mundo gostou”. Duarte introduz o relato ao relembrar da história de seu casamento e, pouco depois, desmente a própria recordação: era apenas um noivado. A cadeia dos significantes se desdobra a partir disso: o ato falho de um casamento não realizado; os sinos de uma igreja de São Vicente que ele escutava sempre por

²⁴ A esse respeito, Márcio Borges se refere a uma fala de Milton Miranda, diretor artístico da EMI-Odeon na época: “Nós temos nossos comerciais. Vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio. A gravadora não interfere; vocês gravam o que quiserem”. BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 7. ed. São Paulo: Geração, 2011, p. 218. Sobre a segmentação do mercado de discos na década de 1970, ver NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência, política e consumo cultural. *Anais do IV Congresso da IASPM-AL*, Cidade do México, abr. 2002, e DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, esp. p. 78.

²⁵ Ver, por exemplo, NUNES, Tais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Música) – Unicamp, Campinas, 2005; VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, n. 87, São Paulo, set.-nov. 2010, e DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*

²⁶ Na gravação, segundo a ficha técnica do disco, as percussões ficaram a cargo dos bateristas Paulo Braga e Robertinho Silva, do violonista Nelson Ângelo e do baixista Luiz Alves.

volta das 18 horas na rodoviária quando, aos fins de semana, retornava para casa após visitar sua amada; a cidade litorânea do Estado de São Paulo; e “San Vicente”, a cidade alegórica da canção de Milton e Brant.²⁷ Nesse desenrolar, significantes de amor e esperança dirigidos a um futuro pretérito encontraram uma nova morada, salvando-se, assim, do esquecimento.²⁸

Nessa, e em muitas canções de Milton e parceiros lançadas no início dos anos 70, o que se percebe – com alguma dissonância em comparação com outras parcelas da produção musical sob o AI-5 – é um debruçar “sobre o pretume concreto da escuridão para investigar as sombras em busca do que pudesse parecer fora do lugar ou fora do tom” e, por essa via, alertar os “homens sobre os sinais de que algo se movimentava no escuro”. Se, conforme essa análise, o desânimo e a impotência política não são cabais no cancionário da turma do Clube da Esquina, embora seja “noite”, tampouco nele se descobre “a evocação de um novo tempo futuro, a promessa (e a certeza) na chegada de um dia que virá”.²⁹ É esse movimentar no escuro que podemos enxergar na própria concepção de *Clube da Esquina* na medida em que seu processo de criação foi não só eminentemente coletivo, mas também sensível para acolher o singular como expressão da memória afetiva de um desejo projetado nas badaladas de um sino. Tal dinâmica de produção não voltaria a se repetir com a mesma intensidade em ocasiões posteriores.³⁰ Era um momento de experimentação no ar rarefeito da vida social.

Ao comentar a gravação de “San Vicente”, 50 anos depois, Nivaldo Duarte não deixou de mencionar que, além do som dos instrumentos, o microfone *over* captava igualmente “aquele som que tá no ar e ninguém tá fazendo, que o ouvido humano não percebe, mas existe, tá no ar”.³¹ Esse imponderável envolve as badaladas que emergem da turbulenta articulação de temporalidades e que, aos poucos, entram em defasagem com o tom épico que recobre o último interlúdio instrumental. Separam-se, pois, na substância épica da canção, a aparente vitalidade de seu impulso arrebatador e o fundamento último que a justifica, a ponto de a esperança não se confundir com o final efervescente que a aproxima de “Canción con todos” (e de boa parte do cancionário militante de esquerda). Com o fechamento do horizonte histórico de uma radical transformação social, a esperança se despe de sua aparência mundana e reassume sua forma velada. É a experiência dessa situação que reverbera em “San Vicente”, diante da qual a esperança se recolhe. Separam-se ainda, desse modo, a temporalidade linear inserida pelo progressivo adensamento da textura instrumental e a temporalidade solene da ambiência, que envolve a esperança com um sopro de eternidade enquanto ela se projeta para fora da canção e se reacomoda em seu berço metafísico. A impossibilidade

²⁷ Cf. Nivaldo Duarte, o gênio que gravou e mixou o Clube da Esquina (Entrevista a Clemente Magalhães), 3 ago. 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hVd7mASLlGY&ab_channel=Corredor5>. Acesso em 10 out. 2022.

²⁸ Ver Entrevista de Cabine de Nivaldo Duarte. *Museu da Pessoa*, 25 set. 2007. Disponível em <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/45772>>. Acesso em 11 out. 2022; e *apud* JAMES, Rodrigo. 35 anos do Clube da Esquina. *Digestivo Cultural*, 4 maio 2009. Disponível em <<https://www.digestivocultural.com/ensaios/imprimir.asp?codigo=304>>. Acesso em 11 out. 2022.

²⁹ STARLING, Heloísa. Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004, p. 224 e 225.

³⁰ Cf. DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, esp. p. 191-216.

³¹ Nivaldo Duarte, o gênio que gravou e mixou o Clube da Esquina, *op. cit.*

de nomear a esperança se opõe à sua liberação catártica como verdadeira condição da criação artística. É na sua forma velada, e não em sua efusiva enunciação, que ela aproxima os vivos dos mortos que lutaram para construir uma “realidade menos morta”. Captar, no breu da noite, essa movimentação histórica da esperança delineando sua figura é a maior realização da canção de Milton e Brant.

As horas não se contavam

Esse veneno vai ficar em todas as nossas veias, mesmo quando, a fanfarra indo embora, voltarmos à antiga desarmonia.

Rimbaud, citado como epígrafe do texto da peça de José Vicente, *Os convalescentes*.

Paulo Arantes entende que uma das tarefas que a ditadura militar se colocou ao implementar o último grande ciclo do processo de modernização capitalista no Brasil foi a de extirpar qualquer resquício do ímpeto transformador que permeava a vida político-social brasileira nos anos iniciais da década de 1960³² – ímpeto que, sendo manifestação de um desejo de mudança social que nasce de condições históricas específicas ligadas ao desenvolvimento do capitalismo, ecoou e ganhou corpo em produções artístico-culturais até pelo menos o chamado “golpe dentro do golpe” em 1968. Seguindo nessa perspectiva, a substância épica que marcou, em larga medida, o cancionista militante de esquerda, aquela mesma substância que Lukács encontrou no renascer da epopeia no seio da luta de classes, foi esvaída da experiência social brasileira. O corte se torna, assim, metáfora da castração da utopia revolucionária. O trauma elaborado na dimensão poético-musical em “San Vicente” é, portanto, o da extirpação de um desejo voltado para uma “verdadeira” transformação social. Daí, então, a esperança se desvencilhar da substância épica e se refugiar em seu fundamento metafísico.

Traduzindo a dificuldade de contar em procedimento artístico, “San Vicente” aponta para a fragilidade do lírico em um “eu” que busca simbolizar essa experiência traumática. Ao fazê-lo, a canção tematiza a impossibilidade de uma passagem fluida da experiência subjetiva para o domínio da ação; em outras palavras, a impossibilidade de concretização de um desejo. Na forma poético-musical, a substância lírica está interdita, e a épica, esvaziada. Nesse passo, a canção atinge o cerne do processo histórico em curso quando projeta a impossibilidade no sonho. Na definição de Freud, todo sonho é a realização de um desejo que ficou represado na vigília.³³ Podemos dizer, enfim, que o sonho se torna a morada da esperança na medida em que abriga aquilo que não foi realizado. Quando o trauma passa a habitar o núcleo do sonho, ele o leva a regredir a uma função anterior, a de desenvolver a angústia que faltou para ligar (amortecer) a experiência traumática. Para Freud, o sonho traumático obedece a uma compulsão de repetição “no interesse do ligamento psíquico de impressões

³² Ver ARANTES, Paulo. 1964. In: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2015.

³³ Ver FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, op. cit.

traumáticas”.³⁴ Anterior ao princípio do prazer, e comandada pela tendência presente em todo organismo vivo a regressar ao estado inorgânico, a compulsão de repetição é o outro nome dado à pulsão de morte. É ela que retorna à morada onírica quando a esperança está ausente. Ao acolher e desdobrar essa matéria histórica no plano artístico, a canção traduz a “compulsão à repetição” em um tempo poético-musical em suspensão. E, ao dar forma a esse passado que não passa, “San Vicente” compõe uma alegoria de nossa experiência social e política das últimas décadas, que vem se radicalizando em tempos mais recentes. Alguém ouve o badalar dos sinos?

Artigo recebido em 13 de novembro de 2022. Aprovado em 8 de dezembro de 2022.

³⁴ *Idem*, Além do princípio do prazer. In: *Da história de uma neurose infantil [o homem dos lobos]: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 196 e 197.

A representação da masculinidade nas capas de disco do rock brasileiro da década de 1960



Capa do LP *Ronnie Von*, de Ronnie Von, 1969, fotografia (detalhe).

Eliza Bachega Casadei

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas do Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM-SP). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Como contar os fatos: a história da narrativa do jornalismo de revista no século XX*. São Paulo: Alameda, 2015. elizacasadei@yahoo.com.br

Herom Vargas

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007. heromvargas50@gmail.com

A representação da masculinidade nas capas de disco do rock brasileiro da década de 1960

The representation of masculinity on Brazilian 1960s rock album covers

Eliza Bachega Casadei

Herom Vargas

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir como as imagens nas capas dos discos de rock brasileiro da década de 1960 mediavam ideais de masculinidade, em um período em que tais definições genéricas estavam sob o impacto de importantes reterritorializações signícas. Com base no pressuposto teórico-metodológico de que a cultura é composta por textos culturais e é codificada em vários sistemas de signos, a partir da semiótica da cultura tentamos observar aspectos da representação da masculinidade nas imagens das capas com foco nas construções do gênero. Como resultados, destacamos continuidades de padrões da masculinidade hegemônica nas imagens e descontinuidades semânticas nas representações. Isso mostra, de um lado, como as ideais de masculinidade historicamente marcados foram inscritos nas imagens e, de outro, como as novas representações começaram a ser usadas nas capas.

PALAVRAS-CHAVE: masculinidade; capa de disco; rock brasileiro.

ABSTRACT

This paper aims to discuss how images in the covers of Brazilian rock albums from the 1960s mediated masculinity ideals, in a period in which gender definitions were suffering the impact of important sign re-territorializations. From theoretical-methodological assumption that culture is composed of cultural texts and codified in various sign systems, based on semiotics of culture we observe aspects of masculinity representations in the cover images with a focus on gender constructions. As result, we highlight continuities patterns of hegemonic masculinity in images and semantic discontinuities in representations. This reveals how historically marked masculinity ideals were inscribed in images and how new representations began to be used on the covers.

KEYWORDS: masculinity; album cover; Brazilian rock.



Quase da mesma forma que no contexto anglo-americano, o rock dos anos 1960 articulou, no Brasil, uma curiosa coexistência entre rebeldia e conservadorismo. As composições que exaltavam a liberdade e a ruptura comportamental também dignificavam as agruras do amor romântico, reterritorializavam certos papéis de gênero e, ao mesmo tempo, reafirmavam algumas estruturas tradicionais vinculadas a eles. Entre nós, o rock deu corpo “àquilo que os rebeldes do Maio de 68 em Paris [...] reivindicavam: o direito de falar, gritar e cantar discursos provindos da própria experiência, ultrapassando as palavras

de ordem emitidas da exterioridade”, de maneira que, “para os nossos primeiros roqueiros, a ‘revolução’ que se queria era a da festa do corpo, a liberação e expansão dos limites da sexualidade: o sexo desculpabilizado, o beijo proibido no cinema (*Splish splash*)”.¹ Tais reivindicações, contudo, eram muitas vezes materializadas em “composições ingênuas, quase infantis, mas de comunicação fácil e direta” por meio “das baladas românticas, nas quais perseguiram um amor idealizado”.² Nesse interstício de ressignificações sobre os modos socialmente aceitos de ser homem ou mulher, as capas dos álbuns materializavam valores relacionados a esse estilo musical e ampliavam os significados urdidos nas canções em suas estruturações discursivas, semióticas e estéticas.

Diante de um cenário de mudanças nos papéis sociais de gênero, este texto objetiva questionar como as imagens nas capas de disco produzidas nesse período se conectavam com ideais de masculinidade, quando emergiam reterritorializações sígnicas marcantes. Em outros termos, a partir do pressuposto teórico-metodológico de que a cultura é codificada em um sistema de signos construído por “mecanismos de tradução, permanência, transmissão e exclusão de signos, códigos e textos”³, o propósito do artigo é atentar para a materialização de valores de gênero nas imagens das capas de disco de *rock* da década de 1960 com foco nas masculinidades. Iremos observar continuidades e descontinuidades semânticas em tais representações, com a proposta de discutir, de um lado, como os ideais de masculinidade historicamente consolidados foram inscritos nas imagens e, de outro, como as novas representações passaram a ser utilizadas nas capas.

Posto que “as sonoridades” e os elementos que as alicerçam (como as capas de disco) “participam ativamente das negociações cotidianas de símbolos, gostos, estilos de vida e disputas culturais, econômicas e políticas”⁴, analisaremos como as cenas musicais reproduzem visualmente e medeiam modelos mais amplos de partilhas de gênero.

Capa de disco como texto cultural

Capas de disco, principalmente desde o surgimento do *rock*, podem ser tratadas como mídias complexas. Em um aspecto, respondem às demandas simbólicas e materiais das embalagens ao cumprir funções ligadas a acondicionamento, funcionalidade, informação, identificação, imagem do produtor e venda do produto.⁵ Em outro, desdobraram-se, com base no *design* dos anos 1960, em objetos estéticos com maior autonomia semiótica e ampliaram os sentidos no processo de tradução visual do artista e/ou da canção gravada. Foram exatamente a arte *pop* e a contracultura que impulsionaram transformações do

¹ MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. A brasa da Jovem Guarda ainda arde? *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 10, Uberlândia, 2006, p. 5.

² TAVARES, Márcia e TAVARES, Heloisa. As canções que o Rei cantou para mim: releitura sobre amor e gênero na Jovem Guarda. *Anais do 17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero*, João Pessoa, UFPB, 2013, p. 629.

³ NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. Memória do futuro, explosão, pancronia: a semiótica de Lotman e os estudos da memória e do tempo nas teatralidades juvenis. *Bakhtiniana*, v. 14, n. 4, São Paulo, 2019, p. 201.

⁴ TROTTA, Felipe. Som de cabra-macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 9, n. 26, São Paulo, 2012, p. 155.

⁵ Cf. MESTRINER, Fabio. *Design de embalagem: curso avançado*. São Paulo: Makron Books, 2002.

design das capas, em consonância com o desenvolvimento do *rock*.⁶ Mais do que isso, alguns grupos e artistas de maior sucesso adquiriram forte influência sobre as gravadoras para definirem eles próprios, a partir de como pensavam sua obra, como seriam as embalagens dos seus discos.⁷

Não à toa, a década em questão foi um divisor de águas na criação desses objetos e tais mudanças reverberaram poderosamente na evolução da música e do mercado musical do período. Os novos projetos de *design* construíram relações inusitadas entre som e imagem e, em especial, traduziram modificações comportamentais que ocorriam no meio da juventude. Juntos, jovens músicos e jovens ouvintes puseram em movimento novas formas musicais, distintas configurações dos corpos e novas imagens que representavam essas transformações. Nesse contexto, as capas de disco, tomadas como textos, também acionavam outros sentidos. Pensadas como textos culturais, elas consistem num dispositivo inteligente que articula informações, modelos, signos e representações. Segundo Lotman, “o texto se apresenta a nós não como a realização de uma mensagem em uma só linguagem qualquer, mas como um complexo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens, um gerador informacional que possui traços de uma pessoa com um intelecto altamente desenvolvido”.⁸

Um texto é um articulador semiótico na cultura, e não apenas um enunciado neutro e passivo. Ele sempre articula elementos de seu contexto e de outros, distantes no tempo e no espaço, e os recombina para traduzir sentidos e criar novos textos. Tal processo, que envolve traduções e adaptações, movimenta sua semiose, muitas vezes para um aumento da complexidade.

Como pensar a capa como um texto cultural? A resposta a esta questão nos auxilia no entendimento dos processos de representação que figuram entre os objetivos deste artigo. Ao deixar de ser tão somente um invólucro para o disco, a capa combina nas suas imagens índices e signos referentes às experiências culturais que artistas, músicas, gravadoras e ouvintes possuem, numa espécie de multivocalidade típica dos textos complexos.⁹ Em sua dinâmica de existência, um texto cultural tem três funções semióticas básicas: a comunicativa (transmissão de uma informação), a geradora de sentido e a mnemônica.¹⁰ As duas primeiras influenciam a discussão aqui proposta. A importância da primeira está no reconhecimento de que uma informação é transmitida pelo texto: existe um sentido intrínseco a ele que, de outro modo, pode ser lido de outras maneiras dentro do espectro de referências do leitor. Na segunda função, chamada de função criativa, o texto cultural se desdobra e se traduz em outros textos para produzir novos sentidos. No caso da capa de disco de *rock*, há tanto a transmissão de uma informação já sabida e facilmente decodificada na cultura, como também outras articulações e outros sentidos foram criados como

⁶ Cf. DE VILLE, Nick. *Album: style and image in sleeve design*. London: Mitchell Beazley, 2003.

⁷ Cf. JONES, Steve; SORGER, Martin. *Covering music: a brief history and analysis of album cover design*. *Journal of Popular Music Studies*, v. 1, n. 1, Oakland, 1999.

⁸ LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid-Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis/Universidad de Valencia, 1996, p. 82.

⁹ Cf. VARGAS, Herom. *Portada del disco de rock: medio de comunicación, texto cultural y objeto de memoria*. *Razón y Palabra*, n. 24, Quito, 2020.

¹⁰ Cf. LOTMAN, Iuri. *The universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

produto da criatividade dos *designers* e do que se colocava no novo cenário cultural do *rock* e da juventude.

Quando pensamos nas representações das masculinidades em uma capa de disco de *rock* nos anos 1960, notamos um jogo duplo de articulações semióticas. Em primeiro lugar, ela contém a representação visual de padrões hegemônicos sobre ser homem com o uso de elementos característicos dessa masculinidade, como se reforçasse, na transmissão dessa informação, o entendimento ampla e socialmente aceito da figura masculina tradicionalmente construída. Ao mesmo tempo (e isso por vezes acontece em uma mesma capa), alguma nova característica, seja pequena ou de maior potência, vinda de outros setores da cultura (moda, música, práticas de consumo, comportamentos etc.) pode ser articulada a esse corpo aceito e contrastar com os códigos já definidos. Quer na transmissão de um sentido ou na criação de outros, o álbum, pensado como texto cultural, dinamiza velhos e novos sentidos na representação das masculinidades.

As capas de disco são, igualmente, materializações de sistemas sógnicos vinculados a uma lógica de consumo – e isso não apenas porque elas se materializam como embalagens para um produto à venda. Nessa ótica, o consumo musical e os textos que envolve não atendem somente a uma necessidade prática do cotidiano ou à busca de um prazer imediato, mas, sim, respondem a questões simbólicas de amplo espectro. Consumir um álbum é consumir simultaneamente simbologias, mediações culturais e estruturas sociais, pois as capas retiram parte de sua significação da esfera coletiva, daquilo que é culturalmente compartilhado, para gerar novos sentidos. Os discos, portanto, são mediadores simbólicos das relações sociais e dos processos de produção de sentido sobre o mundo. Entre os produtos que as capas disponibilizam para o consumo não estão exclusivamente a música e a sonoridade; eles incluem as simbologias delimitadoras de campos sociais – e, entre elas, ideários de masculinidades que circulam, nessas produções, como mercadorias disponíveis para o consumo, a partir de agenciamentos e disputas de sentido.

Música e gênero

A música e seus produtos culturais correlacionados (capas de disco, itens de divulgação, constituição de um *star system*, entre outros) são, por assim dizer, tecnologias de gênero.¹¹ E esses materiais configuram representações em que os perfis sociais de masculinidades ou feminilidades “são simultaneamente produto e processo de sua representação, que em sua repetição e circularidade produz e reproduz sistemas que organizam, expressam e regulam comportamentos”. Desse modo, “nas canções, os perfis retornam, circulam, interpenetram-se, transformam-se e refletem as imagens ideais do masculino-feminino e a sua inversão – o não-deve-ser”.¹² As capas e seu consumo medeiam, portanto, o consumo de estilos de vida validados ou não.

¹¹ Cf. LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

¹² MATOS, Maria Izilda Santos de. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001, p. 80.

Sobre as correlações entre música e masculinidades, Boise chama a atenção para o fato de que as aplicações discursivas essencialistas vinculadas à diferença sexual natural se legitimaram, durante muito tempo, calcadas em uma falsa dualidade entre uma suposta tendência masculina para a racionalidade e a feminina para o emotivo.¹³ De acordo com o autor, isso teve implicações nos estudos acadêmicos, na medida em que as abordagens críticas subestimaram a constatação de que a adesão discursiva aos ideais das masculinidades hegemônicas é mediada pela experiência emocional. As vinculações afetivas masculinas por meio da música oferecem um meio de compreensão da experiência emocional masculina socialmente padronizada e culturalmente compartilhada, na intersecção de experimentações individuais com as interações coletivas dos afetos associados às masculinidades.

Na música popular, as partilhas de gênero são observadas tanto nos textos sonoros quanto nos visuais, razão pela qual “os gêneros musicais são espaços generificados que operam a partir de convenções sociais altamente codificadas”, o que implica que “as regras semióticas, sociais e ideológicas dos gêneros musicais” são espaços comunicacionais em que as identidades de gênero (masculino e feminino) se performativizam.¹⁴ Para Jarman-Ivens, isso se materializa em diferentes aspectos relacionados aos estilos musicais específicos: no *punk rock*, por exemplo, a falta de habilidades técnicas performa uma certa coerência com uma subcultura de jovens marginalizados do sexo masculino; já no *heavy metal*, o virtuosismo com a guitarra contribui para a construção de um gênio artístico masculino que remete a conotações de excelência viril. Existem, conseqüentemente, distintas formas sobre as quais questões de gênero são “construídas, formadas, performadas, problematizadas e negociadas nos e entre os gêneros musicais, levando-se em consideração as codificações de gênero visuais e auráticas, verbais e não verbais”¹⁵, em suas correlações com o entorno cultural. Afinal, os códigos musicais operam em urdidura com as qualidades socialmente percebidas dos gêneros feminino e masculino.

Isso posto, como os valores relacionados às masculinidades se materializavam nas capas do *rock* brasileiro da década de 1960? É o que iremos discutir nos próximos tópicos. Para tanto, levantamos um leque de 23 artistas masculinos da chamada “música jovem”, entre cantores individuais e grupos¹⁶, e suas discografias entre os anos de 1959 e 1970. Seguem-se os nomes e a respectiva quantidade de discos *long playing* (discos compactos ou EP foram descartados) utilizados como *corpus* da análise, em um total de 118 discos: Bobby de Carlo (2), Carlos Gonzaga (9), Demetrius (4), Deny e Dino (3), Ed Carlos (1), Ed Wilson (1), Eduardo Araujo (3), Erasmo Carlos (6), George Freedman (2), Golden Boys (5), Jerry Adriani¹⁷ (7), Marcio Greyck (3), Os Vips (3), Renato e seus Blue Caps (8), Roberto Carlos (9), Ronnie Cord (4), Ronnie Von (6), Sergio

¹³ Ver BOISE, Sam. *Masculinities, music, emotion and affect*. Tese (Doutorado em Sociologia e Política Social) – University of Leeds, West Yorkshire, 2012.

¹⁴ Cf. JARMAN-IVENS, Freya. *Oh boy! Masculinities and popular music*. London: Routledge, 2007, p. 9.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 11.

¹⁶ Foram descartados grupos em que havia homens e mulheres, como Leno e Lilian, Mutantes, Trio Esperança e Trio Ternura.

¹⁷ Excluídos dois discos de música italiana de Jerry Adriani.

Murilo (7), The Clevers/Os Incríveis¹⁸ (4/6), The Fevers¹⁹ (6), The Jet Blacks (8), Tony Campello (3) e Wanderley Cardoso (8).

As imagens das capas e contracapas foram analisadas conforme a construção feita dos corpos masculinos em si e nos contextos cenográficos em que aparecem. Destacamos seis categorias que envolvem o texto cultural visual do corpo para abordá-lo e melhor compreender suas representações: gesto/pose, cabelo, figurinos, adereços do corpo (colar, pulseira etc.), objetos de cena (instrumentos musicais, carro etc.) e cenários. A maioria das capas obedece a um padrão de exibição do artista, artifício típico de uma embalagem. Nesse padrão, a imagem retrata o rosto do artista ou seu corpo inteiro, sobre fundo infinito ou em determinados cenários. Algumas exceções descartadas foram as capas com desenhos dos artistas (Golden Boys, disco homônimo de 1969, e Leno e Lilian, disco de 1966) ou de outros temas (George Freedman e as abstrações psicodélicas, no disco de 1967), fotos em alto contraste (*Roberto Carlos*, disco de 1970, e Deny e Dino, em *Coruja*, de 1966), imagens de mulheres ou casal em poses românticas (Sergio Murilo, em *Baby*, de 1966, e Roberto Carlos, em seu primeiro disco, de 1961) e cenas de festa ou dança (alguns discos dos grupos The Clevers, The Fevers, The Jet Blacks e Renato e seus Blue Caps).

Como textos culturais, as capas articulam outros textos. Sendo objetos visuais, traduzem representações do corpo, da música, de comportamentos, de determinados modelos que ora reforçam sentidos tradicionais enraizados nos núcleos da cultura, ora incorporam influências e informações trazidas de fora, de outras semiosferas, colocando em xeque os padrões mais arraigados. Daí a importância de concebermos a capa como texto cultural, sempre móvel, sempre deslizando sentidos e negociando representações.

Em decorrência disso, analisaremos a representação da masculinidade sob três aspectos, a serem tratados nos itens a seguir: a composição da figura do rebelde sem causa; a busca pelo amor romântico traduzida em frases, cenas e corpos; a *performance* masculina para o consumo feminino.

O rebelde sem causa

O desejo de subverter a ordem vigente, vinculado à figura do rebelde sem causa, encontra ecos em ideários ligados à masculinidade hegemônica. Esse rebelde apareceu em muitos produtos culturais associado a uma imagem de virilidade desobediente, em figuras anti-heroicas cuja desvinculação dos imperativos morais contestava as normas sociais ao mesmo tempo que, paradoxalmente, reconheciam a sua legitimidade. Trata-se de um traço cultural que não se limita às capas de disco – sendo acionadas em produções culturais diversas do cinema (como nos filmes de James Dean), do teatro e da literatura – e que se materializam, nas capas analisadas, em elementos da construção dos personagens, a exemplo de roupas, cortes de cabelo e acessórios.

O rebelde sem causa recobria um universo em que “os rapazes adotam um modo de se vestir mais informal, abandonam o terno e a gravata e passam

¹⁸ O grupo começou como The Clevers e, em 1964, mudou o nome para Os Incríveis.

¹⁹ The Fevers gravou discos sob o pseudônimo The Supersonics e parte de seus músicos envolveu-se no projeto The Big Seven, com alguns membros do Renato e seus Blue Caps, também com discos lançados. Esses trabalhos, porém, não foram considerados nesta pesquisa.

a usar calças jeans, os cabelos curtos são abolidos e todos se tornam ‘cabeludos’”. E, “para aquele que afirma – ‘eu sou terrível’ (1965), ‘o calhambeque’ (1964) é substituído por ‘uma caranga máquina quente’, uma forma de curtição, mas também exibição, através da qual os narcisos atraíam as meninas”.²⁰ Nas capas examinadas, é possível observar que as roupas (coloridas e camisas abertas no peito), cortes de cabelo compridos, acessórios de moda (colares e pulseiras) e certos gestos e poses provocativas revelam rupturas com os padrões de representação do masculino em vigor até então com peças mais informais. Se o período anterior “prezava por cores sóbrias, cortes retos e tecidos de fibra naturais”, nas capas de disco do *rock* dos anos 60 nota-se que “a moda jovem foi costurada a partir de tecidos sintéticos, pintada com cores chamativas e desenhadas com muitas estampas”²¹, encarnando um jovem rebelde e despreocupado com as convenções sociais.

Erasmu Carlos, mesmo usando cabelos compridos, anéis e pulseiras, acessórios novos para o homem, era um tipo fácil de ser enquadrado nessa masculinidade hegemônica. Sua beleza e a de seu corpo e sua altura avantajada, apesar dos novos adereços, fornecia uma representação masculina bastante tradicional. Em algumas fotos, esse reforço era claro. Por exemplo, na capa do disco *Erasmu Carlos e os tremendões* (1970), o cantor surge deitado na grama com pernas abertas e em pose provocativa. Já na contracapa, o boné, os óculos escuros e o cigarro preso nos dentes são marcadores de manutenção de ideais masculinos solidamente estabelecidos na cultura.

Jarman-Ivens argumenta que a figura do anti-herói é um significativo *topos* da masculinidade hegemônica, uma vez que, embora na superfície ela pareça assumir valores amorais, tal personagem é caracterizado por seu impulso e obstinação, por sua potência de ação no mundo, marcando o comprometimento com valores normativos da masculinidade dominante. A escolha de roupas e acessórios pouco convencionais ao homem para a época é uma marca de tal voluntarismo perante o mundo, na construção de um personagem que se move com suas próprias regras.

Em determinadas capas, essa vontade de ação para o mundo é expressada pelo cenário exposto, em uma vida que acontece do lado de fora dos muros, em cenários externos. Elas representam os cantores homens em ambientes naturais, em aventuras: Erasmu Carlos aparece pescando na capa de *A pescaria* (1965) (figura 1), ou no campo em *O tremendão* (1967), cujo ângulo de câmera exalta o tamanho do seu corpo frente à natureza (figura 2), e, no LP *Erasmu* (1968), em meio a uma floresta (figura 3).

Há capas que trazem a imagem do carro ligada à representação visual masculina. Afinal de contas, “desde os anos 1950, o automóvel apontava para um ideal de ascensão social e econômica, bem de consumo durável representativo das políticas desenvolvimentistas do presidente Juscelino Kubitschek. Com

²⁰ TAVARES, Márcia e TAVARES, Heloisa, *op. cit.*, p. 631.

²¹ SANTOS, Maria Fernanda Malozzi. *A Jovem Guarda, a moda e a TV: o papel do programa de televisão na difusão dos padrões da cultura Jovem Guarda nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP, São Paulo, 2014, p. 87.

a juventude da década seguinte, transformou-se em item do universo masculino e indicava rebeldia, poder e *status*".²²

O carro é apresentado em diversos estilos e tamanhos. Ora é "símbolo de ostentação, ora signo de independência e de uma certa agressividade, ora peça importante no jogo da sedução amorosa, ora companheiro e parceiro no elogio à solidão magoada".²³ Em algumas letras de canções – como em "Rua Augusta", "Calhambeque", "Parei na contramão", "As curvas da estrada de Santos" – os sentidos do automóvel exprimem os ideais de poder e conquista vinculados à representação predominante da masculinidade. Nas capas, ele surge no disco de Demetrius, de 1963 (figura 4), articulado ao violão como objetos no jogo do amor, e no LP d'Os Vips, de 1966 (figura 5), como tradução de *status*.

Quanto aos objetos que compõem parte dos textos visuais do homem, percebemos nas capas as imagens da guitarra e do violão, que funcionam, sempre nas mãos masculinas, como elementos de construção da masculinidade, sobretudo nos aspectos de poder, sedução e conquista.

Os instrumentos implicam determinados gestos e certa disposição do corpo na produção de representação do rebelde sem causa. Isso é fortemente visível no caso do LP do grupo The Clevers/Os Incríveis, de 1964 (figura 6), com as posições mais ousadas dos corpos, mais expressivas, mas também ocorre, de maneira mais suave, no disco de Ronnie Cord, de 1960 (figura 7), e em *O bom*, de Eduardo Araujo, de 1967 (figura 8), este com a camisa aberta. Como analisaremos mais à frente, essa construção em *performance* tem a ver igualmente com o consumo feminino da imagem do homem.

Ressalte-se que, culturalmente, o anti-herói é representado com frequência como uma figura mal compreendida, porque, no fundo, suas ações seriam destinadas a um bem maior. Nas capas examinadas, a figura do rebelde sem causa não se materializa apenas nas roupas e cabelos que marcavam a juventude da época. Ele almejava o "bem maior" que os anti-heróis encarnavam: os roqueiros da década de 1960 seriam movidos por ideais de amor romântico, pela busca de uma parceria para a vida, conforme discutiremos a seguir.

Figura 1

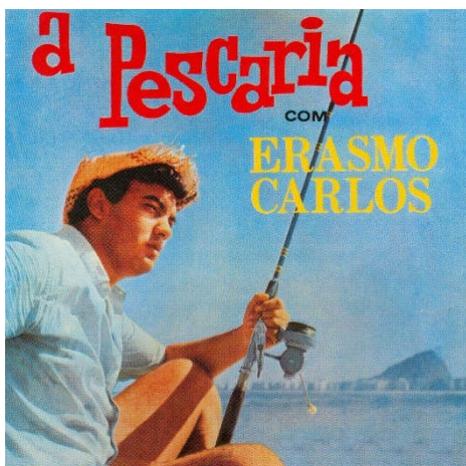


Figura 2



²² VARGAS, Herom e BRUCK, Mozahir. Memória visual e representação do *rock* e da Jovem Guarda nas capas de discos (1959-1970). *E-Compós*, n. 23, Brasília, 2020, p. 16.

²³ MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 32 e 33.

Figura 3



Figura 4

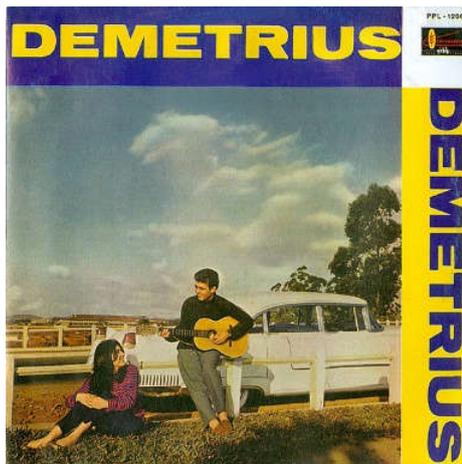


Figura 5

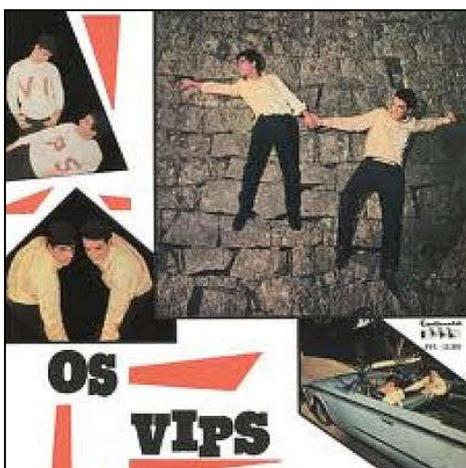


Figura 6



Figura 7

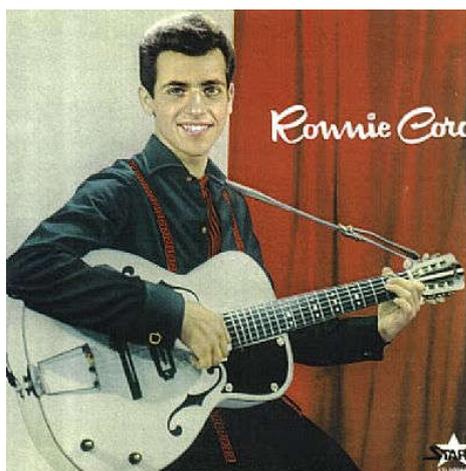
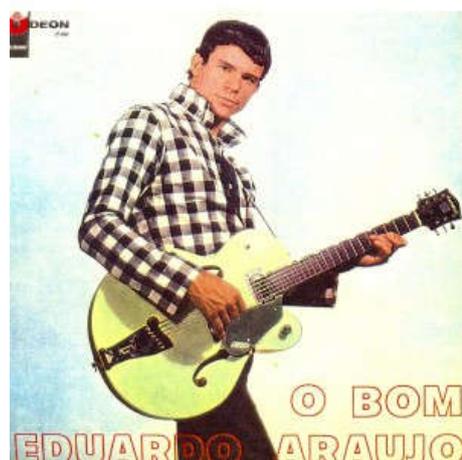


Figura 8



A busca pelo amor romântico

O amor romântico é um tema recorrente nas canções do *rock* dos anos 1960. Ao contrário dos boleros e sambas-canções das décadas de 1940 e 1950 que retratavam um amor amargurado e triste, o ideário do amor romântico das músicas do *rock* é a procura de um amor alegre, quente e possível. No período

anterior, a maioria das letras “retratava a mulher ou como ser inatingível ou como a responsável por sua dor [do homem], sendo aí descrita de forma negativa: ingrata, volúvel, falsa, sem consideração com o amor que lhe foi dado”.²⁴ Já nas canções do *rock*, fala-se em casamento, amor eterno, namoros apaixonados e, às vezes, até sem compromisso. Os ícones masculinos das capas da Jovem Guarda²⁵ remetem a heróis rebeldes, porém, a rigor, eles têm perfil romântico e lutam pelo amor. São heróis endereçados para o consumo feminino que, por detrás do visual desobediente, carregam valores de gênero bem tradicionais para serem consumidos.

Muitas capas exibem termos românticos: a palavra “amor” é comumente encontrada: Wanderley Cardoso, em 1965, gravou o disco *O jovem romântico* (figura 9); Ronnie Cord lançou, em 1961, *Tonight my love, tonight* (figura 10). Em 1969, Sergio Murillo foi retratado em uma praia em clima de romance com uma jovem (figura 11).

Figura 9

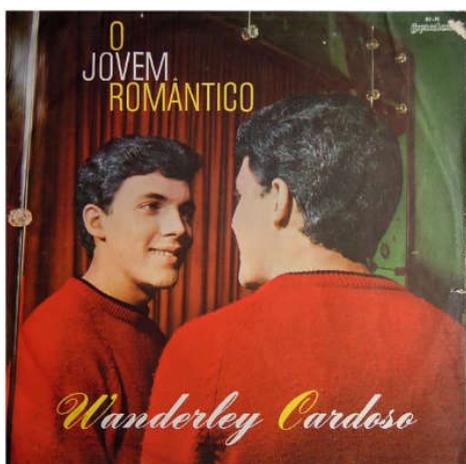


Figura 10

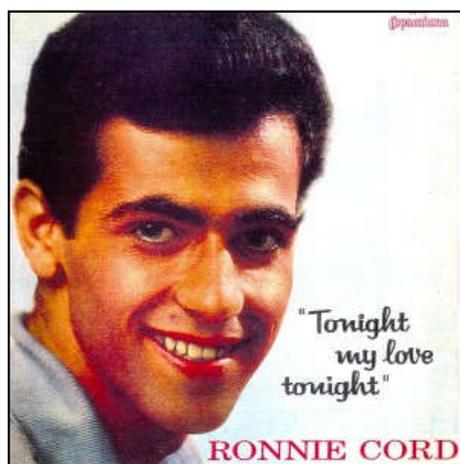


Figura 11



²⁴ OLIVEIRA, Adriana Mattos de. *A Jovem Guarda e a indústria cultural*. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2011, p. 82.

²⁵ Jovem Guarda foi o nome de um programa musical na TV Record de São Paulo, apresentado com grande sucesso entre o público jovem pelos cantores Roberto Carlos e Erasmo Carlos e pela cantora Wanderléa, entre 1965 e 1968. Ele passou a designar, simultaneamente, o movimento musical fundado no *rock* brasileiro do período.

Acrescente-se, a propósito dos ideais de masculinidade hegemônica, uma observação de Tatyana Jacques: nas canções de Roberto Carlos, por exemplo, o homem “assume um ponto de vista ativo, falando de sua própria ação. Fala do que ele vai fazer e não do que aquele ou aquela a que se dirige a canção teria feito”²⁶, no papel de sujeito que exerce escolhas. Isso se combina com outro modo de apresentação do corpo masculino, como veremos na sequência.

Masculinidade para o consumo feminino

Para muitos autores²⁷, o *rock* dos anos 1960 começou a apresentar, mundialmente, artistas masculinos emergentes capazes de cativar um público predominantemente feminino, exteriorizando noções específicas de masculinidade dominante. Em relação aos ídolos masculinos, Tatyana Jacques salienta que o *rock* implicaria uma “parceria entre amigos, as mulheres sendo excluídas e percebidas como não musicais”, partindo do pressuposto de que, se, “por um lado, aos meninos interessaria a música propriamente dita, o interesse das meninas recairia sobre revistas e imagens dos astros, ligando-se diretamente a sua territorialização na esfera doméstica”.²⁸ Assistiu-se à constituição de um *star system* masculino para o consumo feminino, em que os homens se colocavam como objeto de desejo, mesmo que tal desejo fosse criado pelo sistema cultural tradicional dentro de determinados padrões de gênero e de gosto feminino. A conexão feminina com esses artistas se daria por meio das *performances* e da imagem dos astros, e “o próprio discurso do *rock* transformaria os meninos em performers públicos e as meninas em consumidoras privadas”.²⁹

A territorialização dos homens-*performers* e das mulheres no consumo doméstico foi urdida em um sistema social de engendramento de papéis generificados ligados à cultura do consumo. Breazeale afirma que muito do que o século XX considerou apropriado para os papéis sexuais, em termos de suas representações estereotípicas, está incorporado a uma partilha dicotômica baseada na ideia de que homens produzem e mulheres compram.³⁰ Durante nesse período, no Brasil, inúmeras produções culturais reforçavam esse estereótipo, e o consumo masculino apareceria muito raramente nos jornais e revistas de comportamento, “ofuscado pela enorme produção que se voltava qualitativamente para a mulher e seu papel de especialista do consumo da família”.³¹ Os astros do *rock* da década de 1960 materializariam na representação de seus corpos nos vários suportes midiáticos (cartazes, filmes, propaganda, capas de disco etc.) tal partilha de gênero na agência feminina para um universo de consumo.

Como destacamos anteriormente, contudo, o *rock* do período se desenvolveu em uma época de transição dos papéis sociais do masculino e do

²⁶ JACQUES, Tatyana de Alencar. Gênero, canções e emoções nos filmes da Jovem Guarda. *Visagem*, v. 5, n. 1, Belém, 2019, p. 37.

²⁷ Cf. JARMAN-IVENS, Freya, *op. cit.*, e FRITH, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Nova York: Pantheon, 1981.

²⁸ JACQUES, Tatyana de Alencar, *op. cit.*, p. 25.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Ver BREAZEALE, Kenon. In spite of women: *Esquire* magazine and the construction of the male consumer. *Signs*, v. 20, n. 1, Chicago, 1994.

³¹ CASADEI, Eliza Bachega. A emergência do homem consumidor na imprensa: articulações históricas entre as políticas de gênero e de consumo no jornalismo brasileiro. *Fronteiras*, v. 20, n. 3, São Leopoldo, 2018, p. 306.

feminino. Ao mesmo tempo em que houve a configuração de um corpo masculino embalado para consumo doméstico de garotas, artistas-mulheres da Jovem Guarda (como Wanderléa, Martinha, Vanusa) também demarcavam um novo espaço para o feminino na música que não se restringia à esfera doméstica – “em um sistema no qual a imagem da mulher está intimamente ligada ao prazer erótico”.³²

De qualquer modo, a masculinidade para o consumo feminino aparece, nas capas estudadas, em uma representação pouco usual até então com calças justas, olhares diretos e ênfase no corpo masculino. A capa do disco de 1967 de Bobby de Carlo, por exemplo, mostra o artista olhando, com ar sedutor, diretamente para o espectador e, na contracapa, ele performa instrumentos como uma demonstração de seu *savoir faire*. A capa do LP *Ídolo da juventude*, de Demetrius (1962), retrata-o rodeado de belas mulheres (figura 12). Em 1967, *O bom* (figura 8), como vimos, Eduardo Araújo empunha seu violão com uma camisa xadrez semiaberta. Em 1966, no disco *Você me acende*, nota-se um close na boca de Erasmo Carlos mordendo um colar com uma insinuação *sexy* (figura 13), em linha de sintonia com o título do LP. Em 1969, Ronnie Von, em atitude ousada típica da sua fase mais tropicalista, surge em uma capa sem camisa (figura 14).³³ Nessas representações, verifica-se uma mimetização do homem como o agente que possui a iniciativa da conquista.

Figura 12

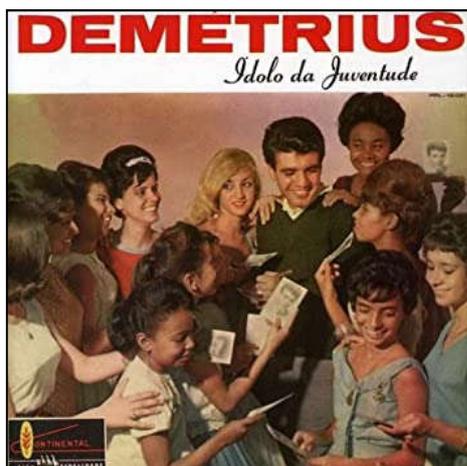
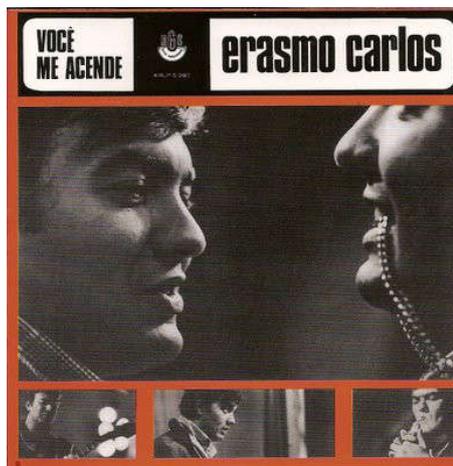


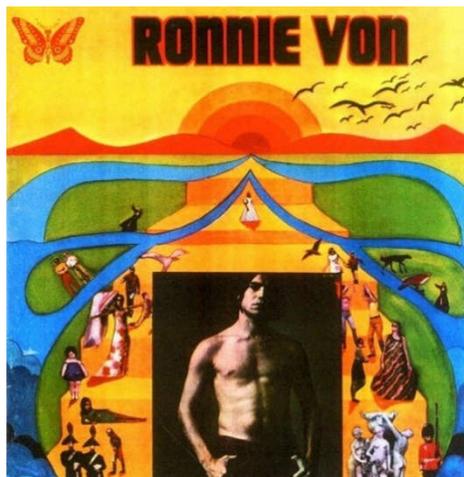
Figura 13



³² JACQUES, Tatyana de Alencar, *op. cit.*, p. 27. Na interpretação da autora, “Wanderléa incorpora símbolos da revolução sexual – calças justas, minissaia e biquíni – em uma conjuntura na qual mesmo a pílula anticoncepcional é vista como símbolo de promiscuidade pelos conservadores e questões morais e políticas são sempre relacionadas. Com isso, articula imagens do feminino ambíguas e complexas, nas quais, mesmo que apenas para falar de amor, a mulher tem voz e, mesmo que politicamente invisível, migra da esfera privada para a social”. *Idem, ibidem*, p. 28.

³³ Entre as capas aqui analisadas, esta de Ronnie Von é a única em que o peito masculino é exibido nu. Isso se conectava com o uso mercadológico da imagem sedutora do cantor, mas também é uma das primeiras expressões no *rock* da liberdade do corpo como lema da nascente contracultura.

Figura 14



Capas de discos, tensões e contradições de uma época

Este artigo procurou discutir a construção tensiva da figura masculina nas capas de discos de *rock* brasileiro na década de 1960, tomando por base a observação de 118 discos de 23 artistas, entre cantores e grupos masculinos. O período é importante por assinalar algumas transformações na construção dos gêneros em função da juventude e da emergência do *rock* na cultura musical ocidental. Mesmo sendo um tipo de embalagem e, por isso, ter que responder às demandas de mercado, as capas de disco, em especial as desse gênero musical, traduziram não só as novidades na chamada música jovem que embalavam, como o conjunto de transformações que o *rock* proporcionou à cultura. Aqui, dois dos principais destaques foram o corpo e as construções dos gêneros. Apesar de certas limitações e tensões entre os padrões tradicionais e as inovações, as capas mantiveram as contradições típicas da época, ora reforçando os modelos de masculinidade existentes na sociedade, ora forçando uns tantos limites ao incorporar características inusuais na caracterização do homem.

A noção de texto cultural, conforme Lotman, proveniente da semiótica da cultura, foi fundamental para o entendimento das dinâmicas da representação. Como todo texto na cultura, as capas tanto transmitem informações como se traduzem em novos textos ao serem recriadas a partir das relações com os contextos culturais e com outros textos. Ao ressaltarmos a multivocalidade dos textos, foi possível perceber como determinados sentidos são criados e alguns elementos são ressignificados segundo as relações tecidas entre capa e outros sistemas culturais, como a moda, a música, o comportamento, a construção dos gêneros etc.

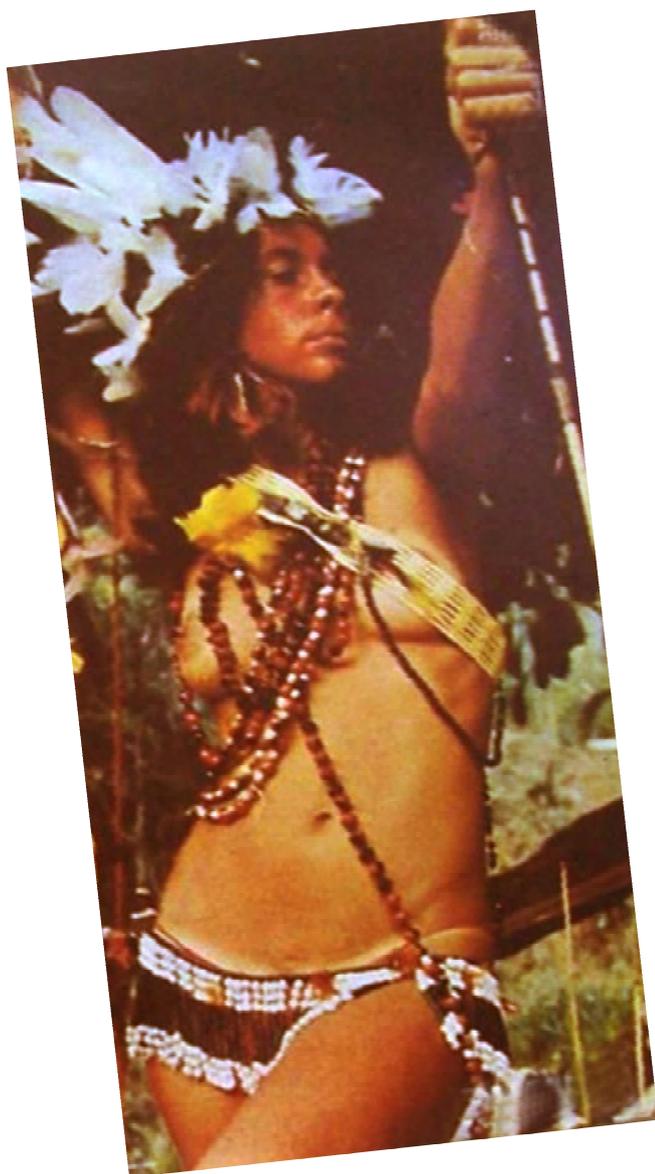
No caso dos homens, as novas figurações do corpo foram representadas nas imagens das capas exprimindo-se em gestos, poses, cabelos, figurinos, acessórios, cenário e objetos de cena. As análises nos possibilitaram inferir três aspectos relevantes na fabricação da masculinidade que, de um lado, realimentaram os padrões dominantes e, de outro, agregaram elementos que desestabilizam tais modelos. Foram eles: a composição da figura do rebelde sem causa, a busca pelo amor romântico traduzida em frases, cenas e corpos, e a *performance* masculina para o consumo feminino. Tudo isso apontou para continuidades de padrões da masculinidade hegemônica nas imagens e discontinuidades

semânticas nas representações contidas nessas capas. Daí que elas nos permitem concluir que tessituras sígnicas de diferentes fontes da cultura foram materializadas no cenário musical a partir de tecnologias de gênero.

Artigo recebido em 18 de outubro de 2022. Aprovado em 15 de dezembro de 2022.

Duas estrelas vão ao céu:

*a sobrevida de Gal Costa
e Rolando Boldrin*



Capa do LP *Índia*, de Gal Costa, 1973, fotografia (detalhe).

Vinicius José Fecchio Gualdo

Mestre e doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). viniciusgualdo@gmail.com

Duas estrelas vão ao céu: a sobrevida de Gal Costa e Rolando Boldrin

Two stars go to heaven: the survival of Gal Costa and Rolando Boldrin

Vinícius José Fecchio Gualdo



Por uma infeliz coincidência da contingência, duas estrelas do nosso cancionero foram, tal como Macunaíma, para o “campo vasto do céu”.¹ Gal Costa e Rolando Boldrin fizeram a viagem final no mesmo dia nove de novembro de 2022, mas suas obras continuam a brilhar e constituir a ampla constelação da música popular brasileira, que, como diz Benjamin, “são mais claramente visíveis nos extremos”.² Isto é, pela distância que os aproxima, suas obras têm muito a nos ensinar sobre a nossa maneira de fazer canções. A constância de Boldrin e as muitas metamorfoses de Gal expõem e pensam, cada qual a sua maneira, um traço característico das chamadas formações periféricas do sistema capitalista, a saber, a necessidade da manutenção de práticas e ideias ditas tradicionais ou arcaicas para a realização do moderno ou do novo.³

Rolando Boldrin é a encarnação nacional do caipira, cuja expressão musical é inseparável da difusão radiofônica, como atesta o sucesso do “selo vermelho” de Cornélio Pires: “As gravações realizadas por ele em 1929 e as que se sucederam acabaram por abrir um dos filões mais rentáveis da indústria fonográfica brasileira, o da chamada música caipira”.⁴ Na sua vasta atividade, da dupla sertaneja Boy & Formiga, em parceria com seu irmão, até sua atuação como apresentador de programas de auditório – foram muitos: *Som Brasil* (TV Globo), *Empório Brasileiro* (TV Bandeirantes), *Empório Brasil* (SBT), *Estação Brasil* (CNT/TV Gazeta) e *Sr. Brasil* (TV Cultura) –, o ator (afinal, como ele mesmo diz, “esse tem sido meu trabalho a vida inteira”⁵) carrega, nos seus “causos” e nas suas músicas, as marcas da cultura comunitária sustentada em laços pessoais típica da roça⁶ num ambiente, por assim dizer, estranho àquele dominado pela

¹ ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Garnier, 2001, p. 159.

² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 23.

³ Nos termos de Francisco de Oliveira, “a ‘especificidade particular’ de um tal modelo consistiria em reproduzir e criar uma larga ‘periferia’ onde predominam padrões não capitalísticos de relações de produção, como forma e meio de sustentação e alimentação do crescimento dos setores estratégicos nitidamente capitalistas, que são a longo prazo a garantia das estruturas de dominação e reprodução do sistema”. OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 69.

⁴ VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 90, São Paulo, 2017, p. 269.

⁵ *Apud* ABREU, Ieda de. *Rolando Boldrin: palco Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p. 11.

⁶ Como nos conta José de Souza Martins, referindo-se às práticas enraizadas no Vale da Paraíba, “a população rural da montanha organiza a sua produção de conformidade com o padrão tradicionalmente estabelecido, preservando instituições tradicionais, como o mutirão, as festas propiciatórias no fim do ano agrícola e antes do plantio dos artigos essenciais da sua dieta alimentar, etc. Mantendo, enfim, costumes na organização da cultura, da sociedade e da economia e rebatendo para um plano muitas vezes tangencial os efeitos da participação em uma economia monetária”. MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 12.

indústria cultural, que “vive do anonimato do mercado”⁷, nos termos de Adorno e Horkheimer. Por isso a insistência nos sons acústicos do violão e da viola caipira, bem como em regravar grandes nomes ligados ao gênero, com ênfase nas suas fases⁸ iniciais, tais como João Pacífico, Tonico e Tinoco, Raul Torres, Alvarenga e Ranchinho.

A camaleônica Gal Costa, por sua vez, nunca se furtou ao desafio de interpretar, por meio de seu timbre de voz inconfundível, a gigantesca gama de sonoridades e estilos que atravessam nossa criação cancional, dando-lhe, sempre, uma nova roupagem: do forró “Acauã”⁹, transformado em um *rock-blues* em *Legal*, até a inesquecível versão, quase recitativa, de “Assum preto”¹⁰, no emblemático - *Fa - tal -*: *Gal a todo vapor*, obra que passeia pelo ambiente “intimista, à la Bossa Nova”, no qual a artista “invocava nitidamente João Gilberto para consagrar composições como “Sua estupidez” (Roberto e Erasmo Carlos) até o seu oposto, como em “Não se esqueça de mim” (Caetano Veloso), momento em que sobressai sua “verve roqueira”.¹¹ Tal elaboração estética traz a marca do rompimento com as fronteiras, incorporando “referenciais estéticos e comportamentais que remetiam à efervescência da juventude internacional, porém redefinindo-os à luz de um passado cultural e dos conflitos político-ideológicos locais”, configurando a contracultura *made in Brazil*, como observa Sheyla Castro Diniz.¹²

Sem preconceitos, Gal grava de tudo, Marina Lima¹³, Ary Barroso¹⁴, Vicente Paiva¹⁵ e Dorival Caymmi¹⁶, além, é claro, de seus contemporâneos de geração, como Chico Buarque¹⁷, Gilberto Gil¹⁸ e, principalmente, Caetano Veloso, com quem ela desponta para o mundo no LP *Domingo*¹⁹, sem nunca deixar de estar atenta aos novos talentos, como Dani Black²⁰, como se ouve no seu último álbum de estúdio.

Como se nota, sua atuação se faz sob o signo da transformação, da reelaboração. A artista opera com o espírito fagocitário da antropofagia ao misturar pela música, como por suas *performances*, a postura internacionalizante dos elementos contraculturais dos anos 1960 e 1970, o “comportamento *hippie* e a música *pop*”, nos termos do referencial estudo de Celso Favaretto, com “uma

⁷ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 130.

⁸ Há um relativo consenso em se dividir a música sertaneja em quatro períodos: uma primeira fase que se estende, mais ou menos, até a década de 1950, momento em que as influências latino-americanas se acentuam, em especial a paraguaia e a mexicana; uma nova mudança se consolida na passagem das décadas de 1980 para 1990, com o advento do denominado sertanejo romântico dos “*cowboys do asfalto*”. Por fim, desde o início do século XXI, outra abordagem prepondera, o chamado, por falta de termo melhor, sertanejo universitário. Sobre o tema, ver ROCHA, Bruno Magalhães de Oliveira. *Sertanejo universitário: apontamentos históricos, estruturais, sonoros e temáticos*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, 2019.

⁹ “Acauã” (Zé Dantas), Gal Costa. LP *Legal*. Philips, 1970.

¹⁰ “Assum preto” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), Gal Costa. LP - *Fa - tal -*: *Gal a todo vapor*. Philips, 1971.

¹¹ DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e a contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2017, p. 65 e 66.

¹² *Idem, ibidem*, p. 25.

¹³ “Eu acredito” (Marina Lima), Gal Costa. LP *Plural*. BMG-Ariola, 1990.

¹⁴ “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Gal Costa. LP *Aquarela do Brasil*. Polygram, 1980.

¹⁵ “Olhos verdes” (Vicente Paiva), Gal Costa. LP *Água viva*. Philips, 1978.

¹⁶ “O bem do mar” (Dorival Caymmi), Gal Costa. LP *Água viva, op. cit.*

¹⁷ “Morena dos olhos d’água” (Chico Buarque), Gal Costa. CD *Mina d’água do meu canto*. BMG-Brasil, 1995.

¹⁸ “Bahia de todas as contas” (Gilberto Gil), Gal Costa. LP *Baby Gal*. Polygram, 1983.

¹⁹ Gal e Caetano Veloso. LP *Domingo*. Philips, 1967.

²⁰ “Sublime” (Dani Black), Gal Costa. CD *A pele do futuro*. Biscoito Fino, 2018.

revivescência de arcaísmos brasileiros”²¹, dos sambas da primeira metade do século XX aos pontos de terreiro. Assim, em uma gravação prepondera a doçura da “promessa de felicidade”, na formulação de Lorenzo Mammi²², da Bossa Nova, como em “Avarandado”²³, de Caetano Veloso, para dois anos depois, no álbum *Gal Costa*, surgir a sonoridade “maldita” de Macalé e Capinan em “Pulsars e quasars”²⁴, que já conta com os timbres, ritmos e gritos que imortalizam “Vapor barato”²⁵, do mesmo Jards Macalé, agora acompanhado por Waly Salomão, com seus uivos vocalizes; canção “franciscana” na estrutura sem grandes ostentações harmônicas, como diz Túlio Villaça²⁶, mas estridente e pujante na exploração de timbres.

Em outros casos o que desponta é uma música dançante, meio *funk* meio bossa, como na versão de Gal para “Que maravilha”.²⁷ Por vezes um ponto de terreiro estilizado, que quase se converte num samba-*reggae*, pode ser ouvido em *É d’Oxum*.²⁸ Pode-se ouvir, ainda, uma construção sonora que fundiona um obstinado de um som eletrônico, recorrente e insistente, com comentários da guitarra, do clavinete e, principalmente, do violão de sete cordas e seu fraseado típico dos velhos regionais de choro; fragmentos que habitam o mesmo espaço da gravação em que a empostação vocal de Gal Costa tende mais à declamação do que ao canto, como acontece na faixa “Recanto escuro”²⁹, que abre o disco *Recanto*.

Atitude tropicalista, que “se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais”³⁰, como pontua Favaretto, sempre acompanhada de reverberações midiáticas, dos cabelos e roupas que chocaram os costumes nos primeiros festivais de música televisionados às capas dos álbuns, sendo o caso mais emblemático da carreira de Gal Costa o LP *Índia*³¹: na capa, um *close* nos quadris da cantora, no momento em que ela se despia de uma saia de palha indígena; na contracapa, Gal aparece com os seios parcialmente desnudos, vestida com apetrechos comuns aos povos originários, como os colares de conta e o cocar. As fotos feitas por Antonio Guerreiro, como era de se esperar, feriam a moral e os bons costumes hipocritamente defendidos pelos militares, que censuraram o projeto gráfico, obrigando a gravadora a cobrir o disco com um plástico azul.

As capas dos álbuns de Rolando Boldrin também se mostram bastante reveladoras das significações sociais de seu trabalho artístico, como se percebe pela recriação, nos LPs *Caipira*³² e *Violeiro*³³, de dois quadros emblemáticos de José Ferraz de Almeida Júnior, respectivamente *Caipira picando fumo* (1893) e *O violeiro* (1899).

²¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007, p. 23.

²² MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, São Paulo, nov. 1992, p. 70.

²³ “Avarandado” (Caetano Veloso), Gal Costa. LP *Domingo*, op. cit.

²⁴ “Pulsars e quasars” (Macalé e Capinan), Gal Costa. LP *Gal Costa*. Philips, 1969.

²⁵ “Vapor barato” (Macalé e Waly), Gal Costa. LP - *Fa - tal - : Gal a todo vapor*, op. cit.

²⁶ VILLAÇA, Túlio. Uma outra canção de exílios. In: *Sobre canção*, jun. 2012. Disponível em <<https://tuliovillaça.wordpress.com/2012/06/02/uma-outra-cancao-de-exilios>>. Acesso em 1 nov. 2022.

²⁷ “Que maravilha” (Jorge Ben Jor e Toquinho), Gal Costa. CD *De tantos amores*. BMG Brasil, 2001.

²⁸ “É d’Oxum” (Gerônimo e Vevé Calasans), Gal Costa. CD *Gal*. BMG-Ariola, 1992.

²⁹ “Recanto escuro” (Caetano Veloso), Gal Costa. CD *Recanto*. Universal, 2011.

³⁰ FAVARETTO, Celso, op. cit., p. 33.

³¹ Gal Costa. LP *Índia*. Philips, 1973.

³² Rolando Boldrin. LP *Caipira*. RGE, 1981.

³³ *Idem*, LP *Violeiro*. RGE, 1982.



Figura 1. Capa e contracapa do LP *Índia*, de Gal Costa.

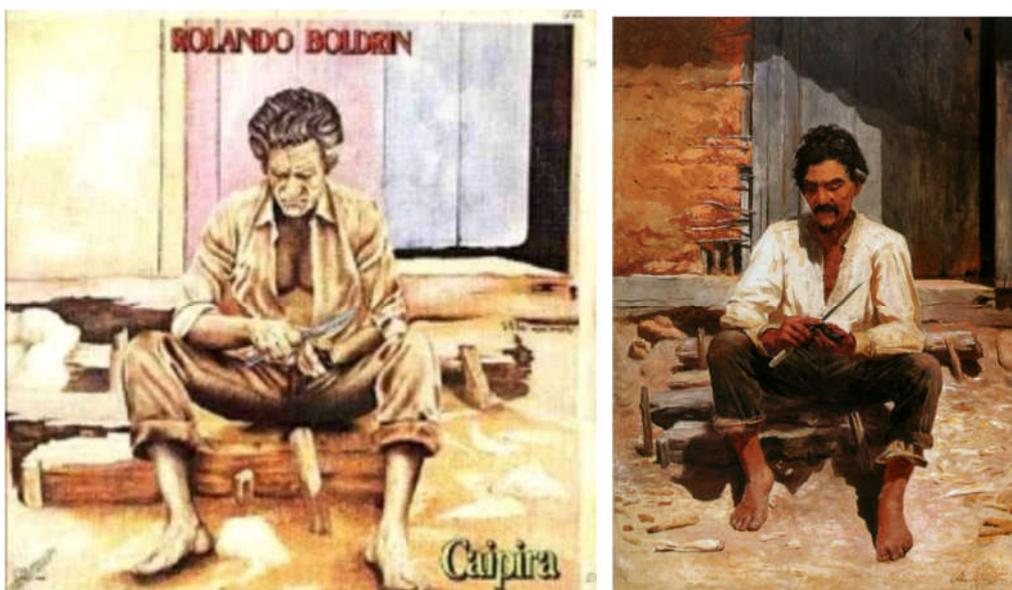


Figura 2. À esquerda, o álbum *Caipira* (Rolando Boldrin); à direita, o quadro *Caipira picando fumo* (Almeida Júnior).



Figura 3. À esquerda, o álbum *Violeiro* (Rolando Boldrin); à direita, o quadro *O violeiro* (Almeida Júnior).

O reencontro proposto pelo músico com o pintor vai além da evidente proximidade temática. Como já sustentou Gilda de Mello e Souza em *Pintura brasileira contemporânea: os percursores*, "o seu [de Almeida Júnior] mérito principal não deriva de ter pintado o caipira", mas, mais profundamente, pela solução estética empregada em dar forma a esse sujeito, expondo nas telas o que não existe senão nesse modo de viver: "é nosso", continua Gilda, "o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar *no corpo* largado a impressão de força cansada".³⁴ O grifo, de minha responsabilidade, deve-se à leitura feita por Paulo e Otilia Arantes no ensaio "Moda caipira"³⁵, no qual eles destacam a importância de Almeida Júnior, cuja obra é um "efetivo marco zero", para aquilo que Gilda nomeia, a partir da criação do pintor, de "solução europeia e ambígua", posto que atina a um acabamento que, mesmo imerso na tradição europeia, encontra uma maneira de expor os trejeitos e as marcas incrustadas nas pessoas que vivem no campo. Técnica, digamos, "que Almeida Júnior deve ter achado adequada para solucionar, sem causar rupturas violentas com a tradição" – leia-se advinda de além-mar – "para o problema da luz tropical".³⁶

Que se sublinhe, portanto, o traço de união que estabelece uma ponte entre posturas, estéticas e públicas, diametralmente opostas. É no corpo de Gal que a contestação mais difundida da juventude da época, o "desbunde", primeiramente aparece, porém isso se dá por intermédio da evocação de um modo de viver que seria intrinsecamente local, as roupas dos povos originários que passavam, como se sabe, por mais uma onda de extermínio sob as asas do regime militar.³⁷ As capas dos discos de Boldrin, por seu turno, revivem o modo de portar do caipira, não na versão pejorativamente difundida do moço doente porque atrasado do interior³⁸; antes, o "comportamento corporal do homem do

³⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008, p. 274 e 276.

³⁵ Ver ARANTES, Paulo e ARANTES, Otilia. *Moda caipira*. In: *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

³⁶ SOUZA, Gilda de Mello e, *op. cit.*, p. 285.

³⁷ As ações promovidas direta ou indiretamente pelo Estado de exceção ao qual o país estava submetido levou muitos indígenas à morte. Segundo os relatos colhidos pela Comissão Nacional da Verdade, pelo menos oito mil indígenas foram exterminados, na década de 1970, notadamente em função da construção de estradas. Contudo, o maior massacre sofrido pela população indígena não significou morte imediata, mas um assassinato de outra ordem. Por escolhas políticas, grande parte das terras indígenas foram "ocupadas" por empresas, projetos, plantações etc., o que acarretou uma "realocação" desse contingente de pessoas, cuja existência não era baseada na compra e venda de produtos, e sim em uma relação íntima com o espaço, calcada em mitos, habilidades desenvolvidas durante incontáveis gerações, técnicas de plantio e de caça; em suma, seu modo de produção da própria vida é indissociável do lugar no qual se vive. Dessa forma, os incentivos governamentais em tornar produtiva (no sentido de produzir mercadorias) essas terras tiveram como consequência a migração dos seus habitantes originais, logo, a um genocídio a longo prazo. Sobre o assunto, ver, por exemplo, TORRES, Maurício Gonsalves. *A beiradeira e o grilador: ocupação e conflito no Oeste do Pará*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – USP, São Paulo, 2008.

³⁸ O caso mais conhecido é a história do "Jeca Tatu", cuja matriz é a ideologia do progresso, que salva o "pobre" homem do campo das misérias do atraso, ao incorporar as maravilhas do mundo moderno. Atente-se para o fato de que somente ele se "salva" nessa narrativa. Passo a palavra a José de Souza Martins: "Um documento exemplar a esse respeito é a história do *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato. O caipira preguiçoso (porque doente), metamorfoseia-se no rico fazendeiro cercado de múltiplas comodidades urbanas (como a televisão de circuito fechado, meio de comunicação que não existia no Brasil quando a história foi escrita), graças à intervenção de dois agentes urbanos: o médico e os remédios de laboratório. Essa história, que expressa limpidamente os componentes ideológicos fundamentais da consciência urbana recente sobre o mundo rural, denuncia os vínculos reais entre o rural e o urbano. Note-se a 'incapacidade' da sociedade agrária, através de sua população, desenvolver-se social, cultural e economicamente, presa de inércia 'doentia'. E a 'terapêutica' fundada na ideologia indicada, de ação exterior ao meio rural, de preeminência do meio e das concepções urbanas na definição do modo como a sociedade agrária deve integrar a totalidade do

campo" deve-se, como ressalta Gilda, às "diversas tarefas diárias"³⁹; reatualização feita, no entanto, por meio de um objeto produzido pela grande indústria, no caso a fonográfica, e mediada pela obra visual de um artista brasileiro estudado no exterior.

Rolando Boldrin mostra-se, pois, como uma espécie de anjo da guarda da sonoridade caipira ao manter viva a memória dessa manifestação social, atuando próximo do colecionador, tal como Walter Benjamin entende essa figura em "Eduard Fuchs, colecionador e historiador", que ensina ao materialista histórico o valor "das fontes", porque, "na sua paixão" sobre objetos por vezes os mais insignificantes, o ato de colecionar inúmeras vezes demonstra uma espécie de "arqueologia" que apresenta a potencialidade de "restituir à obra de arte a existência na sociedade, da qual havia sido de tal modo segregada", aquela que perdera o vínculo tanto com "seus produtores" quanto "com aqueles que a poderiam compreender".⁴⁰ Ação que rompe com a suposta progressividade da história, pautada pelo tempo "homogêneo e vazio"⁴¹, sem mudança, típico dos vencedores, como Benjamin argumenta nas teses de "Sobre o conceito da história".⁴²

Manutenção arqueológica filtrada pela indústria cultural em um polo da nossa comparação; no outro, a justaposição das ruínas nacionais que atualizam os restos e escombros que o desenvolvimento capitalista impõe à dinâmica social brasileira. Por direções diversas, ambas as produções, de Gal e de Boldrin, pensam o presente sem nunca abandonar o passado, duas maneiras, enfim, que encaravam de frente a contradição de que os problemas entre nós teimam em persistir a despeito das mudanças ou, antes pelo contrário e de forma mais precisa, exatamente porque tudo muda, as desgraças persistem. Posto nesses termos, a produção de ambos, cada qual a seu modo, enformam esse problema de nascença inerente às formações periféricas e dependentes, como as definiu Ruy Mauro Marini.⁴³

Boldrin enfatiza a necessidade de manutenção de práticas que são necessárias, apesar de sempre subjugadas; basta lembrar que ainda hoje, de acordo com o IBGE, cerca 70% dos alimentos que se consomem no Brasil nos são fornecidos pelas pequenas produções, isto é, pelas pessoas da roça. A obra de Gal, por sua vez, insiste na necessidade da mudança que rompe com a ilusão fraseológica, procedimento ideológico indispensável à criação de um imaginário unificador; afinal, o saque à bandeira nacional pelo grupo do futuro ex-presidente Jair Bolsonaro é apenas uma manifestação dessa tentativa de forjar no ideal o que não existe na realidade: de que somos todos iguais, seja perante uma ideia de nação, seja, em termos mais abrangentes, perante a lei.

sistema social: como compradora e consumidora de mercadorias, como mercado". MARTINS, José de Souza, *op. cit.*, p. 4.

³⁹ SOUZA, Gilda de Mello e, *op. cit.*, p. 276.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 162.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁴² *Idem*, Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴³ Ver, entre outras obras do autor, MARINI, Ruy Mauro. *Subdesenvolvimento e revolução*. 4. ed. Florianópolis: Insular, 2013.

Agora, o que faremos com o legado dessas duas grandes figuras da nossa música popular em um contexto no qual há uma inegável supremacia do “sertanejo”, do tipo Gustavo Lima, ou de um *pop*, à la Anitta. O primeiro grupo, apesar de se afirmar como continuação da cultura caipira, “se identifica mais com uma cultura globalizada do que com uma cultura regional ou específica”⁴⁴, quer pelo figurino, quer pela sonoridade, quer pelos temas, quer, enfim, pela megalomania das apresentações; a segunda, embora nascida do *funk* carioca, faz “um *mix* que atende a uma característica global atual do mercado musical”.⁴⁵

Diferentemente do que ocorre com as obras de Gal e Boldrin, essa nova cara na música popular brasileira parece pouco refletir sobre a nossa dinâmica de vida. Em outras palavras: estamos tão afundados em uma pasmeira político-social que somente as produções que abrem mão das tensões sociais que nos constituem têm maior espaço na mídia? Cabe a nós, segundo entendo, nos posicionarmos diante do legado dessas duas estrelas do nosso cancionário para que elas não acabem, como salienta José Antonio Pasta Júnior, como o herói de Mário de Andrade, que “se forma suprimindo-se”.⁴⁶

Texto recebido em 15 de novembro de 2022. Aprovado em 25 de novembro de 2022.

⁴⁴ ROCHA, Bruno Magalhães de Oliveira, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁵ LAMAS, Giulia, MATTOSO, Lucas, MAGALHÃES, Maria Clara e DOMITH, Mateus. *Versions of me: uma análise semiótica de Anitta e seu novo álbum*. *Conexões expandidas*, UFJF, jul. 2022. Disponível em <<https://www.ufjf.br/conexoesexpandidas/2022/06/24/versions-of-me-uma-analise-semiotica-de-anitta-e-seu-novo-album/>>. Acesso em 2 nov. 2022.

⁴⁶ PASTA JÚNIOR, José Antonio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese (Livre-docência em Literatura Brasileira) – USP, São Paulo, 2011, p. 139.

O Recife de Gilberto Freyre



Capa do livro *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, de Gilberto Freyre, 2007 [1934], fotografia (detalhe).

Lucia Lippi Oliveira

Doutora em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas/Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV/CPDoc). Autora, entre outros livros, de *Cidade é patrimônio: uma viagem*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2021.
lucia.lippi65@gmail.com

O Recife de Gilberto Freyre*

Gilberto Freyre's Recife

Lucia Lippi Oliveira

RESUMO

O artigo acompanha o caminho trilhado por Gilberto Freyre para falar da sua Recife. O autor combina descrições das transformações em curso — reformas urbanas nos anos 1920 — com lembranças, reminiscências de outros tempos. Apresenta a cidade a seus moradores e ao turista ao se reportar ao clima, às casas, aos prédios, às manifestações populares. Indica o que deve ser visto e visitado. Registra o que seria específico do Recife e o compara com o Rio de Janeiro e com Salvador. O título do seu livro deve ser levado a sério; trata-se de um “guia prático, histórico e sentimental” da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: tradicionalismo; patrimônio histórico; história social.

ABSTRACT

The article follows the path taken by Gilberto Freyre to talk about “his” Recife. The author combines descriptions of the ongoing transformations – urban reforms in the 1920’s- with memories, reminiscences of other times. He presents the city to residents and tourists describing the weather, the houses, the buildings, the popular manifestations. He points what must be seen and visited. He documents what would be specific to Recife and compares it to Rio de Janeiro and Salvador. The title of the book should not taken for granted, as it is, in fact, a practical, historical and sentimental guide to the city.

KEYWORDS: memory; historical heritage; social history.



Vou aqui analisar as páginas do livro de Gilberto Freyre, *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, aproximá-lo das transformações por que passou a cidade e relacioná-lo ao movimento regionalista que se desenvolveu no Recife a partir dos anos 1920.

Este guia teve sua primeira edição em 1934, com tiragem de 105 exemplares, desenhos coloridos à mão por Luís Jardim e impresso nas oficinas gráficas de The Propagandist, de Maurício Gomes Freire. Essa edição pode ser considerada uma obra de arte e é peça de bibliófilos. A tradição de produção de livros de qualidade técnica e artística se fará presente no Recife, anos mais tarde, em *O Gráfico Amador*. O guia teve segunda e quarta edições publicadas em 1942 e 1968 pela Editora José Olympio e, por fim, a quinta edição saiu em 2007 pela Global Editora. Estou fazendo uso desta edição.

Tais informações estão presentes na quinta edição, mas elas esclarecem o fato de no texto constar referências a eventos históricos acontecidos em datas posteriores aos anos 1930. Pode-se concluir assim que Gilberto Freyre fez

* Este texto teve uma versão anterior com o título Gilberto Freyre e a valorização da província. *Revista Sociedade e Estado*, v. 26, n. 1, Brasília, jan.-abr. 2011, p. 117-141.

revisões em suas novas edições, pelo menos até sua morte em 1987. Valem os exemplos: ao valorizar grupos de teatro amador do Recife, Gilberto Freyre menciona o de Cavalcanti Borges, o de Ariano Suassuna e o de Valdemar de Oliveira. Como estes grupos não existiam na década de 1930, fiquei atenta à questão. Freyre também menciona a Universidade Federal de Pernambuco, a televisão do *Jornal do Comércio* e a dos Associados. Cita dados da população pernambucana em 1950. Cita a Sudene (que foi criada em 1959). Ao comentar os visitantes ilustres à sua residência de Apipupos, Gilberto Freyre menciona Roberto Rossellini, John Dos Passos e políticos brasileiros como Jânio Quadros, Negrão de Lima, Carlos Lacerda e também o “atual Presidente da República, Marechal Costa e Silva”.¹ Os estudiosos de Gilberto Freyre já assinalaram a dificuldade de analisar a temporalidade de seus textos, pois o autor os modifica cada vez que são publicados. Suas obras apresentam camadas arqueológicas a serem descascadas...

O guia enfeixa oito capítulos (sem título), cada um deles contendo cerca de oito textos cujo tamanho varia de uma a cinco páginas. A narrativa não obedece a nenhuma linearidade no tempo ou no espaço, embora cada capítulo trate de temas próximos uns dos outros. O livro parece apresentar a cidade tanto aos seus visitantes quanto a seus moradores. Logo no início, Gilberto Freyre se dirige ao viajante, ao turista, e começa falando do “caráter” do Recife. Ela, a cidade, não se apresenta “escancarada à sua admiração, à espera dos primeiros olhos gulosos de pitoresco e de cor”.²

O autor compara o Recife com o Rio de Janeiro e com a Bahia (Salvador), onde as igrejas são mais “gordas”, com as casas trepadas umas sobre as outras parecendo “grupos de gente se espremendo pra sair num retrato de revista”.³ Foi assim que já se referira a Salvador no poema “Bahia de todos os Santos e de quase todos os pecados”, em 1926: “Bahia de Todos os Santos (e de quase todos os pecados)/ Casas trepadas umas por cima das outras/ Casas, sobrados, igrejas, como gente se espremendo pra sair num retrato de revista ou jornal”.⁴

Recife, ao contrário, tem “o recato quase mourisco”, sem saliências nem relevos. A cidade se deixa conquistar aos poucos, “prefere namorados sentimentais a admiradores imediatos”. Certamente ele, Gilberto Freyre, é um deles. Outros são mencionados ao longo do guia. Joaquim Nabuco é um dos outros, citado muitas vezes. Muitos viajantes, principalmente estrangeiros, também se tornaram namorados do Recife, diz Freyre.

A cidade é associada ao seu pioneirismo. Este é assinalado nas frases “pela primeira vez”, tal ou qual evento, instituição ou feito teve ali lugar. Foi ali que existiu o primeiro observatório astronômico na América, o primeiro jardim zoológico, “o primeiro centro de cultura israelita na América, a primeira assembleia política”. Para além dessa qualidade que começa no tempo dos holandeses, outras são referidas. O Recife foi o primeiro ponto do Brasil a ser atingido pelos aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadora Cabral; foi a primeira cidade brasileira onde tocou o Zeppelin em sua viagem de

¹ FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Rio de Janeiro: Global, 2007, p. 149 [1. ed.: 1934].

² *Idem, ibidem*, p. 23.

³ *Idem*.

⁴ *Apud* Biblioteca virtual Gilberto Freyre. Disponível em <www.liber.ufpe.br/fgf/index.php>. Acesso em 9 nov. 2010.

inauguração da linha Europa-América do Sul. No Recife se reuniu, por algum tempo, a população mais heterogênea do continente, gente das mais diversas procedências, credos, culturas ali se misturou... Cita também o Recife das revoluções, dos crimes, das assombrações – todo esse Recife que não consta dos guias, livros visando aos turistas.

Recife é então apresentada como cidade cosmopolita que recebeu influência do Oriente, da Europa, dos Estados Unidos. “Foi burgo holandês, foi uma das cidades mais afrancesadas do Brasil assim como uma das mais anglicizadas.” O germanismo igualmente se fez presente no mundo jurídico, filosófico e das letras, no tempo de Tobias Barreto. E nos lembra da presença da base americana, durante a Segunda Guerra Mundial. Mesmo reconhecendo ser São Paulo a cidade mais cosmopolita do país, Gilberto observa que Recife tem muitos estrangeiros entre sua população. E vai mencionando a contribuição deles para os “caboclos da terra” ao listar as casas, as escolas e seus educadores estrangeiros.

Depois dos traços gerais do “caráter” do Recife, o autor fala dos traços climáticos da cidade. É verão quase o ano inteiro, há apenas duas estações: a seca e a de chuvas; não há furacões nem tempestades... Isto nos faz lembrar o conde Afonso Celso, autor do famoso *Por que me ufano do meu país!*⁵ Junto aos atributos positivos da natureza tropical, ele vai agregar algumas queixas. A falta de um bom restaurante alemão, assim como de um francês. A inexistência de um mercado de flores na cidade onde o turista possa ver a riqueza e variedade da vegetação e da nossa fauna. Tal riqueza, relembra ele, foi valorizada no “bom tempo de Nassau”⁶, que mandou fazer um parque e um jardim zoológico. É preciso registrar que todas as menções ao tempo dos holandeses e de Nassau são positivas.

“Na República, porém, não se sabe por que estranho sentido de arte ou de higiene tropical, os prefeitos do Recife deram para perseguir as árvores como quem persegue inimigos”.⁷ A velha tradição de preservar, de valorizar as árvores originais estaria sendo restaurada pela influência do Centro Regionalista do Nordeste, que teve ação sobre a vida da região e não se limitou a “fazer literatura”.⁸ Hoje (?) volta-se a amar as árvores. A praça de Casa-Forte, obra do mestre Roberto Burle Marx, e o parque de Dois Irmãos são exemplos maiores. Observa, entretanto, que a arborização inteligente é necessária para corrigir o excesso de claridade e de sol.

Há, assim, uma certa regularidade na forma como Freyre elabora seu guia da cidade. Primeiro ele menciona algum traço específico e, de preferência, positivo, ou que pode ser lido como positivo. A seguir remonta a momentos históricos: quando isso existiu ou foi criado. Aponta igualmente como não vem sendo mantido, ou recebendo o cuidado como deveria ter. Desse modo registra carências que podem ser contornadas ou apresenta demandas que seriam de interesse coletivo. Seu olhar treinado em viagens fora do país permite por comparação identificar as carências e as possibilidades.

⁵ CELSO, Afonso. *Por que me ufano do meu país*. Fonte digital: eBooksBrasil, 2002 [1. ed.: 1900]. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/ufano.html>>.

⁶ FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 28.

⁷ *Idem*.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 29.

Para falar da cidade e de seus “namorados”, Gilberto Freyre se volta para seus grandes nomes. Joaquim Nabuco, ainda que muito viajado, “nunca se desprende do seu Recife, da sua Mauriceia, da sua Veneza tropical”.⁹ Nabuco nunca se deixou impressionar com o mundo jurídico que frequentou na Faculdade de Direito do Recife: “seu sentido dos problemas brasileiros já era o histórico-sociológico, tão característico dos intelectuais autenticamente recifenses”.¹⁰ Não por acaso, o então deputado federal Gilberto Freyre será autor do projeto de lei que criou o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais em 1949, transformado em Fundação Joaquim Nabuco em 1980. Dessa maneira, ao falar do Recife, de Pernambuco, o autor vai escolhendo aqueles que devem ser lembrados como seus antecessores.

Ainda sobre Nabuco, menciona que a campanha abolicionista teria sido vencida por ele no Teatro Santa Isabel. Comenta também as críticas desferidas a Nabuco, como ser chamado de “Quincas o Belo”. “Havia no Recife quem o acusasse de pedante, de adamado, de taful. [...] Quem o achasse afrancesado, inglesado, estrangeirado”.¹¹ Segundo Freyre, grandes e ilustres pernambucanos foram atacados por “arrivistas intelectuais e sociais” vindos de outras províncias de menor importância, que, ao chegarem ao Recife, cometiam esses “pecados de mocidade”.

O historiador e diplomata Oliveira Lima, o barão do Rio Branco, o poeta Manuel Bandeira estão entre os recifenses, ou pernambucanos ilustres, que são mencionados no guia. Freyre vai, por assim dizer, perambulando pela cidade e por temas que lhe são caros. Passeia pela cidade olhando as casas, os prédios, lendo a história que a arquitetura nos conta. Faz o mesmo em relação às festas e manifestações populares que aconteciam nas ruas e praças.

Menciona os sinos das igrejas com sua linguagem que ainda está lá, já que os “progressistas” não se lembraram de recolhê-los ao Museu do Estado, ironiza o autor. Valoriza os nomes das ruas e defende o movimento a favor da conservação dos nomes antigos que recebeu o apoio do poeta Manuel Bandeira no seu poema “Evocação do Recife”, escrito a pedido de outro recifense (ele, Gilberto Freyre).

A manutenção dos nomes das ruas, das árvores tradicionais, da arborização das ruas e praças, a defesa da doçaria tradicional, dos móveis de jacarandá, da conservação dos jogos e brinquedos tradicionais constituem itens da plataforma do Centro Regional do Nordeste, fundado em 1924. Ressalta que o centro, ao criar a Semana da Árvore, marcou o início do respeito pela árvore.¹² Isso foi resultado do inquérito realizado por estudantes de sociologia orientado pelo primeiro professor moderno da matéria não só no Recife como no Brasil (ele, Gilberto Freyre).¹³

O autor nomeia também restaurantes e mercados a serem visitados pelo turista, por “quem garatuja este arremedo de guia (guia que sendo sentimental é também o seu tanto histórico e às vezes dá-se o luxo de ser prático)”.¹⁴ Ao se

⁹ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 36.

¹² *Ver idem, ibidem*, p. 47.

¹³ *Ver idem*.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 55.

referir à fartura de frutas tropicais da cidade, cita de sorvetes a passarinhos. Nos mercados estão à venda ervas, potes, folhetos de “histórias regionais”: “às vezes lá aparecem cantadores com sua viola; ou um cego-cantador; ou algum novo Ascenso Ferreira a recitar para os recifenses versos populares da gente do interior”.¹⁵ Recomenda ainda a visita a alguma sede de maracatu e fazer amizade com um dos filhos do babalorixá Pai Adão.

Os vendedores estão presentes nas ruas e feiras com seus objetos, redes, farinha, produtos de simplicidade primitiva. Muitos deles já velhos, “magricelas vigorosos que lembram o tipo sertanejo exaltado por Euclides da Cunha”.¹⁶ Gilberto Freyre fala dos pregões que não se ouvem mais, seja porque os artigos já desapareceram, seja porque as buzinas dos automóveis e os alto-falantes os abafaram. Transcreve pregões desaparecidos e outros vivos, reproduz músicas que alegrem os carnavais, marchas e frevos do Mestre Capiba e de outros compositores regionais. Os “tipos populares” que conheceu no tempo da “República Velha”, tipos pitorescos do Recife, são cada vez menos presentes, mas ainda são encontrados nos últimos maracatus, como o Maracatu de Dona Santa. E, à medida que avança sua descrição do Recife, as frutas, a negra da tapioca, os vendedores mencionados por Freyre são registrados por desenhos de Luis Jardim espalhados ao longo do livro.

Se tudo isso vai, como canto da sereia, encantando o leitor, há uma outra marca que causa estranhamento e, diria mesmo, desagrado. Ele não perde uma ocasião para se autoelogiar. Esse traço de sua *persona*, já observado pelos estudiosos, aparece no guia de forma, por que não dizer?, mesmo, irritante.¹⁷ Como compreender isso? A “promoção de sua personalidade à posição de único e verdadeiro centro criador de sua reflexão” é mencionada por Ricardo Benzaquen de Araújo¹⁸ ao analisar as diversas características (originalidade, precocidade e sistematicidade) que aparecem na construção da noção de gênio que Gilberto Freyre vai apresentando ao longo de sua obra. Sua genialidade cobra uma fidelidade e um amor sem limites, ou seja, exige que seus leitores e admiradores o apreciem sem considerar seus vícios. Um de seus “pecados” confesso é a vaidade, que, “ao contrário do orgulho, é uma forma de afirmação da própria superioridade que necessita – desesperadamente – da aprovação dos outros, dos inferiores, do mais comum dos mortais, para que consiga se sustentar”.¹⁹

Continuando a percorrer as páginas do guia, encontramos entre as figuras do Recife antigo José Mariano Carneiro da Cunha, aristocrata de engenho que, segundo Freyre, no Recife se converte em abolicionista, democrata e mesmo populista ao se tornar amigo até de capoeiras.²⁰ Já o amor à luz vinda do sol, “às vezes um tanto tirânica pelo próprio excesso da sua pureza tropical”²¹, é complementado pela luz elétrica de Paulo Afonso. O amor

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 50.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 52.

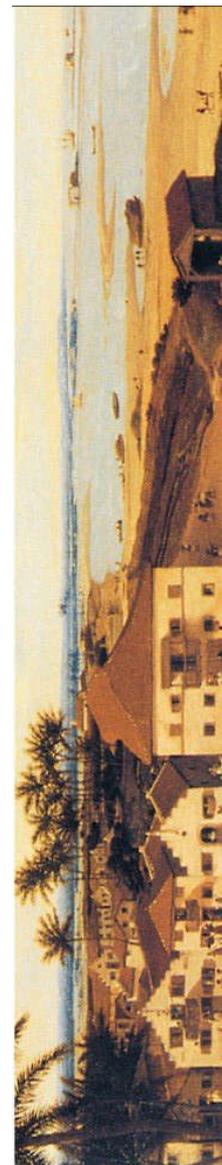
¹⁷ Interessante notar que Gilberto Freyre escreve texto intitulado “narcisismo gaúcho” em 1940. Ver NEDEL, Letícia. A recepção da obra de Gilberto Freyre no Rio Grande do Sul. *Mana*, v. 13, n. 1, Rio de Janeiro, 2007.

¹⁸ ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa-grande e senzala* e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: Editora 34, 1994.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 260.

²⁰ FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 58. José Mariano Carneiro da Cunha é pai de José Mariano Filho, liderança do movimento neocolonial no Rio de Janeiro, e do poeta Olegário Mariano. Ver KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá/Faperj, 2008.

²¹ FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 67.



ao ar, à temperança, à doçura das manhãs e dos fins de tarde comparece na poesia dos recifenses como Mauro Mota, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Carlos Pena, Carlos Moreira, Ascenso Ferreira, entre outros, além de João Cabral de Melo Neto, que, para Freyre, vinha despontando como o poeta por excelência do Capibaribe.

Nesse passo, o autor alude a estrangeiros que escreveram sobre o clima tropical e a liberdade de se viver ao ar livre o ano inteiro. Liga o trópico ao ideal, outrora grego e hoje ibero-americano, de liberdade pessoal. Viver ao ar livre, discutir política, conversar sobre literatura, opereta ou corrida de cavalos, fazer transações comerciais, é, para ele, hábito do recifense desde o século XIX: “conversando e às vezes praguejando”²², pragas essas que os papagaios aprendiam com facilidade. Mas Freyre se remete também ao hábito dos homens cuspirem em qualquer lugar, emporcalhando a cidade, e até de defecarem ao pé das pontes.

O Recife das águas e de outras coisas mais

Nesse contexto, o médico Aluísio Bezerra Coutinho e os engenheiros Lauro Borba e Antonio Baltar são mencionados positivamente, por se preocuparem com os problemas da cidade. O autor lembra, em primeiro lugar, de Saturnino de Brito, aquele que associou água com a cidade e construiu as represas de Gurjaú que garantem água ao Recife. Esses profissionais se opõem aos maus urbanistas recifenses que têm revelado fúria contra as águas, “fobia a essas águas” que podem levar a querer aterrar o Beberibe e depois o Capibaribe.

O turista, mesmo sem guia, vai descobrir os rios e suas pontes e sentir as ilhas e quase ilhas que compõem a cidade. O Capibaribe, antes de passar pelo Palácio do Governo, conhecido como Campo das Princesas – construído quase no mesmo lugar em que no século XVII Nassau levantou seu castelo –, atravessa boa parte do Recife. E, “da Rua da Aurora já se disse que é uma das ruas mais caracteristicamente recifenses: talvez a mais recifense. É de todas a mais cortejada pelo Capibaribe. Seu nome é poético”.²³ Na Aurora estão a Prefeitura, o Colégio – outrora Ginásio Pernambucano, onde ilustres brasileiros, entre eles Epiácio Pessoa, fizeram seus estudos secundários. Do rio também se avista o Teatro Santa Isabel.

As jangadas e seus jangadeiros integram o quadro dessa cidade levantada entre a água do mar e a mata tropical, situação que se expressa nos valores culturais. O porto é parte disso tudo, ainda que precise de drenagem, da atenção do governo federal. Nesse cenário, as águas do Capibaribe, do Beberibe, do mar, de açudes, dos mangues, dos banhos de rio de ontem e dos banhos de mar de hoje, mar com sua sucessão de piscinas de águas verdes e mornas entre os arrecifes e a praia, fazem ser natural os recifenses adorarem a água. Ponte, botes ou canoas são, para Freyre, instituições recifenses.²⁴

Seu olhar chega a ir além da capital pernambucana: “Demorando no Recife, o turista não deixe de ir a Olinda. É a mãe do Recife. Podendo vá também

²² *Idem, ibidem*, p. 68.

²³ *Idem, ibidem*, p. 71.

²⁴ No guia Freyre não menciona as “casas de banho” construídas à beira dos rios, experiência singular no Brasil.

a Igarauçu, que é a avó”.²⁵ De Olinda Freyre indica o que vale ver: entre outros lugares, o antigo Colégio dos Jesuítas; o convento de São Francisco; o Mosteiro de São Bento. Recomenda também: não deixe de subir até a Misericórdia, onde se tem uma das melhores vistas do Recife.

De volta ao seu objeto central, da vida religiosa ele fala da presença do protestantismo desde os tempos coloniais, com os holandeses e calvinistas franceses, e dos seminários presbiteriano e batista existentes na cidade. Cita várias igrejas protestantes e o cemitério dos ingleses, além de duas sinagogas. Mas reconhece que mais marcante é mesmo a religião católica, com suas festas das padroeiras e da Semana Santa. E suas procissões nas quais as irmandades e confrarias se apresentam. Havia também vários xangôs que hoje (?) estão em decadência: “os antigos eram verdadeiras religiões”.²⁶ Menciona bons terreiros que merecem ser visitados e suas festas. E emenda: “o calendário das festas religiosas mais populares nos xangôs do Recife indica um sincretismo que vai deixando de ser (pelo declínio do catolicismo como religião mística) de assimilação de crenças e cultos católicos a favor de uma renascença católico-africana”.²⁷

Igrejas e conventos são alvo de atenção especial, já que são os exemplares do estilo barroco no Recife. Este não comparece ali com nenhuma maravilha de arte religiosa, “nenhuma catedral que se compare, já não diremos às europeias, mas às do México e do Peru”.²⁸ As igrejas, como quase toda arquitetura colonial brasileira, são “encantos de espontaneidade”. Ao descrever as igrejas, Gilberto Freyre vai contando eventos históricos ali acontecidos, destacando os azulejos e jacarandás do coro, os painéis, a capela-mor e seus retábulos. E esclarece: “Todo o primor de arquitetura que aqui se admira foi obra de frade”.²⁹ São muitos os croquis das igrejas que acompanham o texto.

Ele pontua esta avaliação registrando o que se perdeu em reformas recentes; o mau gosto das restaurações; os pedaços de altares, de arcos e de igrejas demolidas: “felizmente, nos últimos trinta anos (?), acentuou-se entre nós a reação a favor do barroco; deixou-se de bulir nas igrejas velhas com a semcerimônia de outrora”.³⁰ E fala também de igrejas onde africanos iam dançar seus maracatus – restos das antigas organizações coloniais de reis do Congo, ou reis que os escravos tinham o direito de eleger.³¹ Recomenda ao turista ver um dos maracatus do Recife, como Leão do Norte, Cabinda Nova, Pavão Dourado, Estrela Brilhante ou Leão Coroado.

Para Freyre, os livros escritos pelos ingleses, principalmente diários e livros de viagem, constituem leitura fundamental para se conhecer e escrever a história social do Recife. E continua: aos ingleses se deve o serviço de esgoto, de gás, de eletricidade, de saneamento e de abastecimento de água que foram por eles realizados ou iniciados. Depois dos holandeses e dos ingleses, são os franceses os mais ligados à história e à vida do Recife. Franceses foram vários engenheiros que contribuíram para o progresso do Recife com ações no porto,

²⁵ FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 89.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 99.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 101.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 104. Freyre monta uma hierarquia do estilo barroco: primeiro as igrejas europeias, depois as do México e do Peru; as de Salvador não são sequer mencionadas.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 107.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 146.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 110.

na arquitetura, na higiene. O Teatro Santa Isabel, onde Nabuco ganhou a batalha da Abolição, foi construído pelo engenheiro francês L. L. Vauthier na primeira metade do século XIX. É dele igualmente o traçado do cemitério de Santo Amaro, onde se destacam obras de arte do século XIX. Além de Vauthier, ele menciona Fournié, que dirigiu as Obras Públicas, e Béringer e Dombre, como realizadores de estudos científicos de interesse. Franceses eram também os cabeleireiros e as modistas tornando afrancesada a sociedade recifense daquela mesma época, já que durante o século XVII era uma sociedade quase mourisca.

O texto corre como se estivéssemos conversando no alpendre da casa de Apipupos. Às vezes o autor se obriga a ser prático, com informações objetivas, mas que não constituem a principal mensagem do livro. Estas ficaram envelhecidas; permanecem como perenes seus comentários e observações que expressam seu olhar sobre a cidade e seus costumes.

Os sobrados do Recife, os mais antigos, são do tipo magro, esguio, alto, de aspecto holandês ou flamengo. Novamente os relatos dos viajantes são acionados para atestar a paisagem incomum da cidade. A altura dos velhos sobrados não é fenômeno do século XIX, pois se sabe que ali, em meados do século XVII, havia casas muito altas, mesmo para a Europa e para as Américas. No Recife do século XVII haveria, assim, “sobrevivência rara do gótico do Norte da Europa”.³² A ideia é que no Recife proliferou uma verticalidade vinda da Europa mais precocemente burguesa e comercial, que se expressa na arquitetura da cidade e que depois se faz presente na Nova Amsterdã.³³ Pronto, Nova York descende do Recife!!!

Freyre preza a integração entre arquitetura e meio nas antigas residências, com muito azulejo e escadarias nobres. Cita donos antigos e novos; as recepções acontecidas nos casarões; os parentescos de seus proprietários; as novas utilizações das antigas residências pelas sedes de clubes e outras atividades. Lista os monumentos, a estatuária e bustos, as placas comemorativas e suas localizações. Na sua ótica, os monumentos históricos e artísticos guardam o passado e o civismo do Recife. Ele volta a se referir ao tempo dos holandeses para registrar que não existe busto ou estátua de Nassau no Recife, bem como não existe busto ou estátua de Vauthier. Estes são figuras heroicas do passado, e explica: herói é o homem extraordinário pelas suas virtudes e audácias de realizador. Para Freyre, “o Prefeito atual do Recife, Augusto Lucena³⁴, está sendo, para a metrópole do Nordeste, uma espécie de Pereira Passos: com as virtudes e os defeitos dos Pereiras Passos. Ativo e dinâmico, poderia juntar a essa virtude um maior amor às tradições recifenses. Seria então um prefeito quase perfeito”.³⁵

A pintura exerce forte atração sobre o autor, para quem “o Recife é uma cidade de pintores. Mais de pintores, com certeza, do que de músicos ou de escultores ou de arquitetos. Talvez por causa da sua luz”.³⁶ De Franz Post, passando por Teles Júnior, chega aos pintores seus contemporâneos como

³² *Idem, ibidem*, p. 154.

³³ *Idem, ibidem*, p. 155.

³⁴ Augusto Lucena, vice-prefeito do Recife em 1963, assumiu a prefeitura da cidade graças ao golpe de 1964, que depôs Pelópidas Silveira.

³⁵ FREYRE, Gilberto, *op. cit.*, p. 175.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 187.

Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, Cícero Dias, Francisco Brennand (também ceramista), Luís Jardim, Lula Cardoso Ayres. Nos dias de hoje (?), Lula Cardoso é o pintor por excelência do Recife, como Mauro Mota é o poeta. Entre outros pintores, cita o jovem Aloísio Magalhães. Entre desenhistas menciona Manoel Bandeira (não confundir com o poeta) que ilustrou o *Livro do Nordeste*, comemorativo do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*, organizado por Freyre.³⁷ Entre outros nomes de pintores, desenhistas, fotógrafos, Gilberto Freyre nos informa: “E de formação recifense é o desenhista brasileiro Percy Lau³⁸, rival de M. Bandeira no desenho exato e na precisão do traço. No Recife viveu por algum tempo o desenhista paraibano Tomás Santa Rosa”.³⁹

O *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* apresenta ainda lista de nomes da literatura, ensaístas, advogados e engenheiros recifenses ilustres, sempre destacando a excepcionalidade deles. A vida cultural da cidade é enfatizada por meio da menção a grupos de teatro; fala também da construção em andamento de Nova Jerusalém, em Fazenda Nova, interior do estado, um grande teatro ao ar livre para representar o drama da paixão de Cristo.⁴⁰ E mais: não se pode esquecer, diz Freyre, que foi Estácio Coimbra quem fundou no Recife uma Inspetoria de Monumentos, antecipando no plano estadual a criação do serviço federal instituído por Vargas em 1937. E não podemos esquecer, dizemos nós, que ele, Gilberto Freyre, era o chefe de gabinete de Estácio Coimbra, ao mesmo tempo que dirigia o jornal *A Província*.

Os nomes mencionados, sejam de pessoas, de lugares, de obras, como já foi dito, são apresentados como um exercício de livre associação. Freyre escreve como se o guia fosse um livro de memória e não de história, no sentido de que não se preocupa em respeitar a linearidade da cronologia histórica. Dessa maneira, seu guia é de fato um guia sentimental, no qual ele apela à sua memória, à sua vivência na cidade e, ao fazer isso, acaba transmitindo uma apaixonada, íntima, familiar versão sobre o Recife. Ao comentar, por exemplo, as casas do Recife, Gilberto Freyre fala dos mocambos, que, transferidos dos lugares baixos e aterrados para os altos e secos, “chegam a ser, enquanto sua palha não envelhece e seu chão não se degrada, residências ideais para o trópico”.⁴¹ Sabe que sofrem deterioração fácil e rápida, haja vista o material empregado em sua construção, mas, mesmo assim, os mocambos vão merecer a atenção do autor quando os considera a moradia “ecológica” do Recife e os nomeia como a “casa primária” do Brasil.

Vale registrar que seu texto *Mucambos [com u] do Nordeste*: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil foi publicado, em 1937, pelo Ministério da Educação e Saúde, que englobava o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)⁴², o que indica o

³⁷ FREYRE, Gilberto (org.). *Livro do Nordeste*. Recife: Diário de Pernambuco, 1925.

³⁸ Percy Lau foi fundamental ao criar as figuras que passaram a representar os tipos regionais nos textos do IBGE e nos livros de geografia. Ver DAOU, Ana Maria. Tipos e aspectos do Brasil: imagens em Imagem do Brasil. In: ROZENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

³⁹ FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, op. cit., p. 189.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 222.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 149.

⁴² FREYRE, Gilberto. *Mucambos do Nordeste*: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, s./d., [c. 1937].

encontro de perspectiva e de interesses entre Freyre e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Este é quem escreve a introdução de *Mucambos* e aponta o descaso diante da arquitetura popular, coisa que a publicação do texto de Freyre procura sanar. A relação entre estas duas figuras aparece também em cartas de Rodrigo a Gilberto pedindo orientação, solicitando trabalhos de levantamento, autorizando a contratação de auxiliares, o pagamento de serviços e o reembolso de despesas.⁴³

Ainda sobre os mocambos, convém esclarecer que, para além da sua precariedade, sua coberta de palha e paredes de pau a pique, eles são adaptados às carências daqueles que os criam. Nesse sentido, segundo Gilberto Freyre, eles são autênticos. Nesse mesmo tempo os mocambos do Recife tinham no interventor Agamenon Magalhães o mais ferrenho opositor. Para este político, a precariedade de sua cobertura de latão ou zinco, a localização em áreas impróprias (os mangues) faziam parte do discurso para caracterizar aquelas moradias como o que mais “degenera” a cidade.

Nas primeiras décadas do século XX, Recife, assim como outras cidades do Brasil, está passando por processos de modernização urbana. Ela sofre remodelação de seu traçado urbano e de sua arquitetura com a abertura de grandes avenidas, derrubada de edifícios, como arcos e igrejas, e surgimento de edifícios sem nenhuma relação com o colonial. É diante dessas interferências que crescem as reações tradicionalistas voltadas a proteger monumentos e edificações do passado contra a sanha dos arquitetos e engenheiros que pretendiam dar uma feição moderna à Veneza brasileira.⁴⁴ Os regionalistas estão contra os administradores públicos que mudam os antigos nomes de rua e abrem amplas avenidas onde antes havia becos e ruas estreitas, tema mencionado, como já disse, no poema “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira.

De carona com os viajantes

Quero, por fim, reforçar que Gilberto Freyre, ao longo do guia sentimental do Recife, lança mão de múltiplos relatos de viajantes que viram Recife e o Brasil. A experiência fundamental da viagem e do exílio como educação e reeducação do olhar já foi ressaltada por muitos autores. Olhar o outro possibilita uma comparação entre o familiar e o desconhecido, entre o similar e o diferente, o que favorece o conhecimento histórico e antropológico. A viagem, ao proporcionar uma separação brusca, abre caminho para um redimensionamento também do lugar de origem. No regresso, quem volta é um outro que, com olhos renovados, busca re-conhecer as paisagens outrora vividas.

Vejamos como o próprio Freyre, no prefácio de *Região e tradição*, se refere ao aos efeitos de viver fora: “O longo período de estudos no estrangeiro fê-lo

⁴³ Ver RIBEIRO, Rodrigo Alves. *Moradas da memória: uma história social da casa-museu de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: MinC/Iphan/Demu, 2008, p. 58. Esse mesmo tipo de procedimento aparece na correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade com Augusto Meyer, que assume os serviços do Sphan no Rio Grande do Sul. Ver XAVIER, Laura. *Patrimônio em prosa e verso: a correspondência de Rodrigo Melo Franco para Augusto Meyer*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – CPDoc/FGV, Rio de Janeiro, 2008.

⁴⁴ Cf. FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, op. cit., p. 72.



ver sua região e a tradição brasileira não só com a simpatia endogâmica de nativo que regressa, mas com olhos de exógeno: enxergando no familiar certo encanto do exótico e, ao mesmo tempo, vendo-o na sua pureza de linhas e na exatidão de suas proporções. Vendo-o criticamente e também com simpatia humana a mais íntima”.⁴⁵

Viagens aparecem ainda pela metáfora da “peregrinação”. Wilma Peres Costa a usa para explorar a afinidade entre o processo de formação dos intelectuais e a formação do sentimento nacional. Foi no século XIX que a viagem passou a ser considerada parte da formação e do amadurecimento da sensibilidade, ou seja, conhecimento do mundo e autoconhecimento: “o *depaysement*, ruptura ainda que temporária com as origens, tem o poder de ampliar o conhecimento, aprimorar o espírito ou revelar os segredos do mundo”.⁴⁶ O conhecimento adquirido pela viagem, bem como pela memória, confere autoridade ao discurso. Creiam em mim: eu conheço, eu vi. Ter estado lá empresta autoridade ao relato.⁴⁷ A memória comparativa, o jogo entre o que se vê e o que já foi visto por outros, permite valorizar o relato de viajantes, as crônicas escritas em outros tempos e que são usadas no diálogo entre passado e presente, entre o local e o universal.

Ricardo Benzaquen de Araújo já sinalizara a importância que Gilberto Freyre atribui à experiência do olhar de cada viajante ao criticar os “manuais” de viagem que prescrevem um tipo de olhar a ser adotado. Registra ele que no *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, Freyre vai dizer que para viajar ao Recife é preciso uma visão “irregular, assimétrica e ao mesmo tempo extremamente próxima e calorosa da cidade”, um ritmo lento e errático que atente aos pequenos detalhes, o que se afigura próximo ao *flâneur* baudelairiano.⁴⁸

Ao trabalhar a literatura de viagem, José Tavares Correia de Lira⁴⁹ destaca dois gêneros e dois personagens: o diário e o guia; o viajante e o cicerone. O autor explora os gêneros e os personagens abordando as duas figuras de maior relevância na década de 1920: Mário de Andrade e Gilberto Freyre, ou seja, o “turista aprendiz” e o “aprendiz de cicerone”. Em seu artigo, ele explora o fio condutor das viagens de Mário de Andrade em suas variantes de missão cultural, de campanha etnográfica, de visita aos amigos e às terras. E expõe como este turista particular chega à prática do “despauamento”, conseguindo sentir-se em casa no outro. Bem, no caso de Gilberto Freyre, Lira salienta que, recém-chegado ao Recife depois de sua temporada na Europa, ele se defronta, por assim dizer, com duas cidades: a da infância e aquela que encontra e ante a qual se sente estrangeiro. É diante desse estranhamento que toma a decisão de ficar e de se integrar com o que há de mais brasileiro.

⁴⁵ FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: *Região e tradição* [Ilustrado por Cícero Dias]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941 [2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1968].

⁴⁶ COSTA, Wilma Perez. Viagens e peregrinações: a trajetória dos intelectuais em dois mundos. In: BASTOS, Elide e DENIS, Roland (orgs.). *Intelectuais, sociedade e política*: Brasil-França. São Paulo: Cortez, 2003, p. 62.

⁴⁷ Cf. NICOLAZZI, Fernando. Gilberto Freyre viajante: olhos seus, olhares alheios. In: GUIMARÃES, Manuel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, e TUNA, Gustavo Henrique. *Viagens e viajantes em Gilberto Freyre*. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 2003.

⁴⁸ ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de, *op. cit.*, p. 170, e *idem*, Leituras de Gilberto Freyre (apresentação). *Novos Estudos Cebrap*, v. 1, n. 56, São Paulo, 2000.

⁴⁹ LIRA, José Tavares Correia de. Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidade em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 50, São Paulo, 2005.

O Recife estava passando por amplo processo de transformação que envolveu saneamento, demolição, alargamento no porto e na área central. Isto implicou desapropriações, demolições e a construção de novas avenidas radiais partindo do marco zero. Entre as demolições são citadas a do Arco da Conceição, em 1913, e a do Arco de Santo Antonio, em 1917. E o ecletismo arquitetônico tornou-se patente nos novos edifícios então construídos.⁵⁰

Esse empenho modernizante dos anos 1920 provocou reações contrárias, de preservação e de defesa da região. Houve também um posicionamento contra um cosmopolitismo barato, contra a estética do progresso que produz um arremedo, uma caricatura marcada pelo mau gosto. Na contramão da modernização estava a defesa do patrimônio arquitetônico colonial, dos traçados urbanos em zigue-zague contra o geometrismo, das árvores próprias da região contra o que foi tachado de a terrível mania de reformismo. Todas essas questões foram abordadas por Gilberto Freyre e estão presentes nos seus chamados “artigos numerados” publicados no *Diário de Pernambuco* entre 1924 e 1925.

Segundo Lira, Freyre ora enfatiza o patrimônio, ora os hábitos cotidianos em detrimento do “absolutismo da higiene e da circulação”. Ele deseja incorporar ao espírito de renovação o zelo pelas tradições arquitetônicas, valorizando a proximidade, a adaptação tropical de ruas e praças. Daí deplorar o furor modernizante e cosmopolita que atinge até a natureza: abatem-se árvores da região em nome de novas, importadas.

É preciso ressaltar que, nos anos 1920, não estava claro que tipo de nova modernidade seria assumido no campo da arquitetura. O importante exemplo anterior de modernismo era o ecletismo da construção de Belo Horizonte, das reformas urbanas do Rio de Janeiro e de Belém. Isso foi sendo considerado de mau gosto, como expressão de um cosmopolitismo barato, porque desconsiderava o antigo, o tradicional existente. A recusa ao ecletismo abre espaço para o surgimento de outra corrente que estava se estruturando no início da década de 1920: o “neocolonial”, que, de acordo com Carlos Kessel⁵¹, foi o estilo apresentado como moderno na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo e que no Rio esteve sob a direção do pernambucano José Mariano Filho, ilustre membro da família pernambucana Carneiro Leão.

Na coluna dominical do *Diário de Pernambuco*, Gilberto Freyre criticou a descaracterização da cidade, a destruição do velho Recife. Prédios, móveis e até nomes de ruas são expressões vivas de uma tradição cultural, diz ele, assim como o próprio paladar. Por isso condenou a imitação cega de um modelo francês de arquitetura e de urbanismo. Defendeu a adesão mais seletiva à modernidade.

Essa pregação regionalista nas colunas do *Diário de Pernambuco*, a organização do volume comemorativo do centenário desse jornal intitulado *Livro do Nordeste* (1925)⁵², a criação do Centro Regionalista do Nordeste (1924), a realização do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, em fevereiro de

⁵⁰ Cf. COSTA E SILVA, Valéria Torres da. *A modernidade nos trópicos: Gilberto Freyre e os debates em torno do nacional*. Recife: Carpe Diem, 2009.

⁵¹ Ver KESSEL, Carlos. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 30, Rio de Janeiro, 2002.

⁵² Ver Biblioteca virtual Gilberto Freyre. Disponível em <www.liber.ufpe.br/fgf/index.php>. Acesso em 7 abr. 2010.

1926, são eventos, esforços, iniciativas que foram definindo um regionalismo que, segundo Gilberto Freyre, seria uma afirmação da diversidade dentro da unidade.

Freyre narrou em diversos textos suas experiências pessoais, vendo, observando e registrando suas impressões, suas sensações de viajante. Sua viagem à Europa, entre 1922 e 1923, causou estranhamento, disponibilidade, encantamento; elementos centrais da formação intelectual e moral do *grand tour*.⁵³ Suas viagens pelo Brasil, ao Rio e São Paulo em 1926 também fizeram parte dessa formação, que passa pelo *flâneur*, pelo etnográfico, chegando ao cicerone e ao anfitrião.

O *Guia prático, sentimental e histórico de Recife*, publicado em 1934, introduz evocação, intuição, imaginação para acessar o “caráter” da cidade e faz suscitar um modo de ver, de caminhar pela cidade de alguma forma antecipando perspectivas de desfrutar da cidade. A leitura do guia nos permite compreender melhor seu título. Gostaria de ter conhecido essa obra antes de visitar o Recife, ou melhor, quero voltar à cidade incorporando o olhar de Gilberto Freyre. Vale aqui registrar que a moradia onde Gilberto Freyre viveu a partir de 1940 e guardou objetos que expressavam sua vida, suas viagens e seu gosto tornou-se uma “casa museu”.⁵⁴

Artigo recebido em 12 de agosto de 2022. Aprovado em 1 de setembro de 2022.

⁵³ Cf. SALGUEIRO, Valéria. *Grand tour*: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 44, São Paulo, 2003.

⁵⁴ Ver RIBEIRO, Rodrigo Alves, *op. cit.*

Recinfernália:

**uma cidade que é mutação
desejante e invenção permanente**



Jomard Muniz de Britto,
2019, fotografia (detalhe).

Edwar de Alencar Castelo Branco

Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *História, cinema e outras imagens juvenis*. 2. ed. Teresina: Cancioneiro, 2021. edwar2005@uol.com.br

Recinfernália: uma cidade que é mutação desejante e invenção permanente

Recinfernalia: a city that is desiring mutation and permanent invention

Edwar de Alencar Castelo Branco

RESUMO

O principal propósito deste artigo é apropriar-se historicamente do filme *Recinfernália* (1975), do filósofo, poeta, ator, cineasta e agitador cultural pernambucano Jomard Muniz de Britto. No texto se procurará abordar, principalmente, as contribuições do autor ao esforço de bricolagem e (re)invenção identitária da cidade do Recife, bricolagem que se realizaria através de uma intensa atividade artística voltada, entre outras coisas, para uma submissão da “pernambucanidade tropicológica” a um delírio que a obrigasse a transmutar-se em “pernambucália tropicalista”. No caso de *Recinfernália*, trata-se de um esforço de Jomard Muniz de Britto para reposicionar a identidade espacial da capital pernambucana, forçando-a a escapar da aparência de identificação consigo mesma que a tradição tropicológica, do ponto de vista do sujeito ora estudado, buscava impor ao Recife e mesmo ao objeto cultura brasileira. Em filme, portanto, Jomard consome o programa tático de Michel de Certeau: a ver a cidade, espreitando-a, prefere misturar-se com ela, praticando-a e por consequência borrando o cartão-postal.

PALAVRAS-CHAVE: História; filmes; cidade.

ABSTRACT

*The main purpose of this article is to historically appropriate the film *Recinfernália* (1975), by the Pernambuco philosopher, poet, actor, filmmaker and cultural agitator Jomard Muniz de Britto. The text will seek to address, mainly, the author's contributions to the effort of bricolage and identity (re)invention of the city of Recife, a bricolage that would be carried out through an intense artistic activity aimed, among other things, at a submission of the “tropicological pernambucanidade” to a delirium that forced her to transform herself into “tropicalist pernambucália”. In the case of the film under study, it is an effort by Jomard Muniz de Britto to reposition the spatial identity of the capital of Pernambuco, forcing it to escape the appearance of identification with itself that the tropicological tradition, from the point of view of the subject now studied, sought to impose on Recife and even on the object of Brazilian culture. In *Recinfernália*, therefore, Jomard carries out Michel de Certeau's tactical program: seeing the city, he prefers to mix with it, practicing it and, consequently, blurring the postcard.*

KEYWORDS: History; films; city.



As cidades são imensas máquinas – megamáquinas, para retomar uma expressão de Lewis Mumford – produtoras de subjetividade individual e coletiva.

Félix Guattari

Uma cidade recifenda é sua invenção permanente.

Jomard Muniz de Britto

É longeva, no Recife, a tradição de tomar a cidade como uma personagem de filmes. E, como se sabe, “a invenção das imagens é um meio de convocar o mundo simbolicamente”.¹ *Amarelo manga*², primeiro longa do cineasta pernambucano Claudio Assis, embaça a “Veneza brasileira” para dar a ver não o amarelo do ouro, mas aquele da hepatite. O mesmo Assis, em *Febre do rato*³, desmonta a visão idealizada do Recife: “Vocês, aí nesse prédio, vocês sabem qual é o som dessa cidade? O som dessa cidade é o som dos tamancos das lavadeiras de Casa-Amarela”. Nesse sentido ainda caminha *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*⁴, documentário feito por Paulo Caldas e Marcelo Nunes, no qual o cartão-postal é borrado para fazer surgir uma cidade desengonçada, periférica e cruel que se confaz nas subjetividades de Helinho, um justiceiro trágico, e Gamizé, um músico improvável.

A cidade – com todas as implicações deste conceito – é um dos temas mais evidentes e marcantes em *Recinfernália*, o filme ora em estudo. Na obra o seu autor vai dando visibilidade a signos através dos quais é possível pensar os conflitos existenciais e os confrontos intelectuais que se adensavam na capital de Pernambuco na década de 1970. E sendo os anos 1970 o momento de emergência do chamado Movimento Armorial, em boa parte resultante da liderança acadêmica e artística de Ariano Suassuna, esse período também assiste à consolidação, no estado, do movimento tropicalista, este conformado no circuito Recife-Olinda-Caruaru como Pernambucália e em larga medida encabeçado por Jomard Muniz de Britto. O choque entre essas duas visões da cultura nacional – não apenas diferentes, mas antagônicas – produziria um duradouro conflito intelectual entre Ariano Suassuna e Jomard Muniz de Britto. Conflito, aliás, que pretextaria a publicação, por Caetano Veloso, de texto de opinião em que situa as bases filosóficas do confronto:

li, num avião, um artigo de Ariano Suassuna em que o refrão surrealista “É proibido proibir”, usado por mim em uma canção de 1968, é interpretado como um argumento ateísta do tropicalismo, sendo por isso equivalente a um suposto “princípio amoral” que Sartre teria extraído da frase de Ivan Karamazov: “Se Deus não existe, tudo é permitido”. Ariano dizia no artigo que ele próprio, superando a ilusão juvenil de

¹ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004, p. 80.

² *Amarelo manga*. Dir.: Claudio Assis. Recife: Parabólica Brasil, 2003.

³ *Febre do rato*. Dir.: Claudio Assis. Recife: Parabólica Brasil, 2012.

⁴ *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Dir.: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Recife: Produção: Clélia Bessa, 2000.

"desvencilhar-se de Deus", tinha, ao contrário de Sartre, aprendido com a famosa frase dostoiévskiana a seguinte lição: "Vejo que nem tudo é permitido, então Deus existe". Contava também que, num debate realizado no Recife, ele sugerira a "hipótese de um sujeito sair por aí atirando em travestis e homossexuais" como argumento contra a presunção de um seguidor do lema "É proibido proibir", de que este se fundamentava numa "ética libertária do prazer", pois, se o assassino declarasse que agia assim por prazer, nós nos veríamos proibidos de proibir seus atos. [...] A frase "É proibido proibir" é uma deliberada transgressão das leis da lógica que, com sua carga de humor e poesia, não atrapalha os verdadeiros amantes da razão. O raciocínio de Ariano é um ataque insidioso contra a razão e a lógica. Imagino a cena do debate no Recife. O tropicalista pernambucano (talvez um pupilo do meu muito querido Jomard Muniz de Britto?) dizendo a Ariano que uma "ética do prazer" fundamenta a frase "É proibido proibir", e ele vindo com aquela história do sujeito que sai atirando em travestis e homossexuais e do tropicalista impedido de proibir essa matança. Quando se terá dado tal debate? Em 1968? Em 1986? Em 1995? O fato é que Ariano está até hoje certo de que dele saiu vitorioso. Mas mesmo o silêncio atônito do tropicalista representaria, a meus olhos, uma vitória esmagadora deste sobre ele. Porque: é proibido proibir o meu amigo tropicalista de proibir que alguém mate homossexuais só porque o meu amigo tropicalista diz que é proibido proibir. Ou seja, a frase não serve para argumentações racionais. É uma boutade libertária que começa justamente por desrespeitar a racionalidade (neste particular, aliás, ela mais se aproxima das fórmulas místicas e profissões de fé religiosa do que das argumentações sartrianas: está mais para o "se Deus não existe, tudo é permitido" do que para "a liberdade é liberdade de escolher, mas não de não escolher" de "O ser e o nada"). Podemos fazê-la parar de girar onde quisermos. Os surrealistas, os garotos do maio francês e os tropicalistas brasileiros nunca quisemos fazê-la parar. Mas, se fosse o caso de ter de fazê-lo, eu tomaria como definitiva a proibição de proibir alguém de proibir o assassinato gratuito de travestis e homossexuais. Porque o prazer destes não representa, em princípio, a destruição da vida ou da liberdade dos outros, enquanto o prazer do assassino imaginado por Ariano nasce exata e exclusivamente disso.⁵

Nascido na trepidante cidade do Recife, no mesmo ano em que a política brasileira começaria a ser assombrada pelo velho "Estado Novo" de Getúlio Vargas, Jomard Muniz de Britto é artista denso e plural, que atuou e atua em diferentes frentes da arte, da cultura e da política brasileira. Em 1964, quando era professor da Universidade Federal da Paraíba, viu seu livro de estreia, *Contradições do homem brasileiro*⁶, ser intempestivamente retirado das livrarias por batalhões militares. Quatro anos depois, com a instituição do AI-5, foi aposentado compulsoriamente e, em seguida, preso. Dividiu cela com Gregório Bezerra, a quem dava aulas de francês na cadeia. Amigo e parceiro de astros tais como Glauber Rocha e Caetano Veloso, Jomard Muniz de Britto trocou cartas com o cineasta baiano⁷ e, ao lado de intelectuais, poetas, jornalistas e artistas da Paraíba, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte, liderou as manifestações que desaguiariam nos primeiros manifestos tropicalistas no Nordeste: "Porque somos e não somos tropicalistas" e "Inventário do nosso feudalismo cultural".⁸

⁵ VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 2 nov. 1999, p. 1.

⁶ BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

⁷ Ver ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Glauber, por sinal, escreveu a apresentação de BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

⁸ Porque somos e não somos tropicalistas. *Jornal do Comércio*, Recife, 20 abr. 1968, Segundo Caderno, p. 15 [manifesto]; Inventário do nosso feudalismo cultural. *Jornal do Comércio*, Recife, 27 abr. 1968, Segundo Caderno, p. 12 [manifesto].

No grosso de suas produções intelectuais – sejam filmes, sejam livros –, Jomard tematiza aquilo que chama de “feudos culturais” pernambucanos. E tais feudos, segundo ele, têm ligações complexas, de modo que a esquerda universitária, com suas conexões binárias e maniqueístas, precisaria ser enfrentada tanto quanto a tradição tropicologista, esta referenciada na mítica figura do sociólogo Gilberto Freyre. Esse é traço que basicamente embasa o pensamento tropicalista de forma geral nos anos 1960. Se o confronto entre Caetano Veloso e o público num festival de música popularizou o jargão “é proibido proibir”⁹, aquilo que contextualizou tal acontecimento esteve na base das peripécias tropicalistas por todo o Brasil. Percebe-se no período uma mudança que, naquilo que dizia respeito à juventude universitária, alteraria profundamente a pauta de interesses de fragmento da juventude brasileira: os temas classicamente políticos, articulados aos partidos de esquerda, tendiam a ser progressivamente substituídos por outros, tais como liberdade, desrepressão, procura de “autenticidade”, ecologia, etc. Jomard Muniz de Britto funcionou como uma espécie de alto-falante dessa mudança:

*Se em cada mente u-ni-ver-si-tá-ria ecoa – em forma de coágulo ou de coalhada – um projeto socialista dobrável para o Brasil, em cada coração solidário no trópico de pernambucâncer repercute a chama, no mínimo, de uma REVOLIÇÃO CULTURAL. Querer de novo a cultura como linguagem do comportamento, EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, economia libidinal, política do corpo e transcorporal, umbanda transcendental e qual, nada igual ao materialismo dialético-existencial nos trópicos, nas Áfricas e PANAMÉRICAS. Gramática de todos os erros. Perversões sem medo. Pansexualidade, gozo sem culpabilidade. Generosidade sem cristianismo nem comunismo. A favor de todas as legalizações partidárias, como sempre fomos. Pela coragem maior de investir em coisas sem importância, maior ou menor, de essência ou aparência, estrutural ou epifenomenal.*¹⁰

Eis aí, explicitada, a fórmula de Jomard Muniz de Britto para a sua experiência superoitista: fazer uma “revolução” (lição revolucionária) cultural que lhe permitisse experimentar o experimental e retornasse a cultura a uma posição em que – para além de uma economia puramente monetária e face a uma “economia libidinal” – fosse o lugar da linguagem como espaço de constituição das coisas. Como se verá, *Recinfernália* foi feito segundo esse programa tático.

Monstros sa(n)grados: sangrar mitos para dar a ver a opacidade da história

Tem sido dominante, em parte do pensamento social, a ideia de que cidade é algo que se define através de uma tríplice operação – espaço próprio, não-tempo e sujeito universal – com a qual, entre outras coisas, se procura liquidar as táticas de “usuários que jogam com ‘as ocasiões’ [e] reintroduzem, por toda parte, as opacidades da história”.¹¹ Tal operação acaba por constituir

⁹ Em setembro de 1968, no III Festival Internacional da Canção, Caetano Veloso, a pretexto de defender a canção “É proibido proibir”, protagonizaria um dos *happenings* mais famosos da história da música popular brasileira ao se confrontar com o público.

¹⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel brasílicico bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992, p. 74.

¹¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 172.



uma compreensão deficitária das cidades, pois estas, para além das ruas, prédios, casas e monumentos, pulsam e ganham significado, também, nas práticas cotidianas que as confazem e que se expressam em meio à vivência ordinária de seus moradores. Como não existe relação social fora do espaço, as “pessoas fazem os lugares [tanto quanto os] lugares fazem as pessoas”.¹² Nesse sentido, a cidade é, principalmente, o capital simbólico que fermenta na subjetividade de cada um de seus consumidores. O interesse para estudar *Recinfernália*, filme cuja conclusão demorou bastante – ele foi rodado em Recife entre o início e os meados da década de 1970 –, advém dessa compreensão.

Em grande medida a cidade do Recife foi, em sua feição cultural, significada pelos debates intelectuais entre a tradição e a modernidade, ocorridos a partir dos anos 1920 e acentuados nas décadas de 1960 e 1970. No âmbito desses debates foi comum a existência de arranjos teóricos que resistiam à modernização através da enunciação dos valores de uma tradição cultural que, segundo tais arranjos, era não apenas tipicamente nordestina, mas expressiva de uma síntese daquilo que seria a legítima cultura brasileira. No interior desse esforço discursivo ressalta o *Manifesto regionalista*, de 1926, no qual o sociólogo Gilberto Freyre aponta o “mau cosmopolitismo” e o “falso modernismo” como males contra os quais seria preciso defender a cultura regional:

*Donde a necessidade deste Congresso de Regionalismo definir-se a favor de valores assim negligenciados e não apenas em prol das igrejas maltratadas e dos jacarandás e vinháticos, das pratas e ouros de família e de igreja vendidos aos estrangeiros, por brasileiros em quem a consciência regional e o sentido tradicional do Brasil vêm desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa de ser defendido e desenvolvido.*¹³

O resgate dos ideais tradicionalistas de Freyre, neste artigo, diz respeito à necessidade de situar a obra de Jomard Muniz de Britto como uma tática que se pretende o outro em relação àqueles ideais. Ao invés de defender “os valores negligenciados” e confirmar Recife como espaço da tradição, Jomard escolhe fazê-la delirar e explodir acima da dicotomia província/metrópole, tão cara aos regionalistas. E, nesse “festim angélico de vagabundos pela estrada que vai dar no mar”¹⁴, a cidade escorre para fora e para além de si mesma, destruindo a identidade fixa do Recife e erigindo “uma cidade [que] é mutação desejante, [...] invenção permanente”.¹⁵ Com os escombros da Recife da tradição, que se aviva nas lamentações de Gilberto Freyre, Jomard Muniz de Britto erige uma recifenda, com a qual instaura a cidade como lugar do possível e arrebenta a geografia mental que nos é imposta pela formatação do estado.¹⁶

Recife, nesse caso, não permanece oprimida pela rigidez do mapa, mas se configura como uma cartografia cujas linhas são “táticas de agito cultural” com as quais Jomard resiste, sobrevive e esgrima sua escrevivência através das relações estético criativas que estabelece com diferentes pessoas e lugares. A própria dicotomia província/metrópole ou local/global, sob a lógica criativa de

¹² LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974, p. 172.

¹³ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Massangana, 1996, p. 13.

¹⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecifes de desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 25

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Cf. PELBART, Peter Pal. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Jomard Muniz de Britto, perde sentido, pois, no “festim angélico de vagabundos”, umas cidades vazam para dentro das outras impulsionadas por um movimento com o qual o artista pernambucano cria uma tática de

sobrevivência além das subserviências, não apenas provinciais. Tática de agitos culturais em salas de aula com e sem paredes, pelos bares e becos sem saída ideológica. Panfletos xerocados. Recortes de jornal. Discutir face a face com a rapaziada da Comuna Experimental. E outros e outras. Escutar os sons, transfigurando gestos pela culturação das cidades. Próximas e fundacionais. João Pessoa de repente Rio de Janeiro. Olinda barbaramente Pauliceia. Natal absurdamente Londres desnorteada. Campina Grande desgovernada por Bráulio Tavares.¹⁷

Vê-se, no excerto acima, qual é o “material de passarinho” de Jomard Muniz de Britto: uma Comuna Experimental (com iniciais maiúsculas!) que ignore paredes, converta bares em salas de aula e obrigue as cidades a, sendo imaginadas, vazarem umas para as outras. Trata-se, no caso, de dar vida às diferentes cidades invisíveis que constituem o Recife. E não apenas isso: ao mesmo tempo em que ilumina cidades invisíveis¹⁸, Jomard dá a ver uma *Recinfernália*, composta por cidades que são alternativas umas em relação às outras e que se multiplicam ao infinito. Cada “mente dobrável”, para voltar a uma expressão do próprio Jomard, oportuniza cidades que não se prestam a serem vistas, e sim a serem vividas. São cidades invisíveis que só ganham existência na medida em que o *flanêur* substitui e apaga o *voyeur*.

Sintomas de quase compulsão:

Recinfernália como instrumento de crítica cultural

Recinfernália só seria finalizado em 1975, mas começaria a ser rodado em 1970, quando as câmeras de superoito milímetros ainda figuravam como uma espécie de musa tecnológica para parcelas jovens das grandes cidades brasileiras. Hoje, Jomard qualifica o recurso ao superoito, no final dos anos 1960 e início dos 1970, como “sintomas de quase compulsão ao exercitar a crítica cultural diante de nossos monstros sangrados”.¹⁹

É caro, para este trabalho, o trocadilho que Jomard faz com o verbete “sagrado”. Observe-se que seus monstros são sa(n)gradados. Cabe, portanto, uma digressão: no âmbito dos confrontos e debates sobre o valor e o alcance da obra de Gilberto Freyre, este chegou a ser ironicamente chamado de “monstro sagrado”, um monstro que estaria em oposição a Dom Hélder Câmara, arcebispo de Olinda, que por sua vez seria – também ironicamente – o “amarelinho comunista”.²⁰ Ao sangrar e pluralizar os monstros, Jomard esgrime sua arte contra a tropicologia freyreana e, no mesmo movimento, arrasta Ariano Suassuna e sua ênfase armorial para o interior da arena do confronto.

¹⁷ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevendo*. Recife: Edição do autor, 1973.

¹⁸ Cf. CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁹ *Apud* ADRIANO, Carlos. O último dândi. In: COHN, Sergio (org.). *Encontros: entrevistas com Jomard Muniz de Britto*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 189.

²⁰ CLAUDINO, Assis. *O monstro sagrado e o amarelinho comunista*. Gilberto Freyre, dom Helder e a revolução de 1964. Rio de Janeiro: Opção, 1985.

Gilberto Freyre e sua imagem canonizada são, de fato, o primeiro argumento de *Recinfernália*. Câmera em *zoom out*, sob os acordes de “Recife, cidade lendária”, de Capiba²¹, ele entra em algum lugar da “Recife que faz gosto se ver”, seguido a distância por um grupo de pessoas, a maioria jovens. O estranhamento inicial, conformado na figura ao mesmo tempo frágil – em razão da idade²² – e imponente de Freyre, que se desloca amparado por sua mulher, se multiplica com a irrupção dos jovens na cena e, quase ao final, com a ênfase, câmera em *zoom in*, na expressão “Leão do Norte”. Esta expressão designava o Estado de Pernambuco no período colonial e permanece, ainda hoje, como um significativo traço identitário para os pernambucanos. Já houve mesmo quem chegasse a se referir a Gilberto Freyre como “o Leão do Norte em tudo: no talento, no amor à terra, na obra que legou”.²³

Jomard não deixa nenhuma dúvida quanto ao desejo de “sangrar” o monstro sagrado. Dessacralizá-lo a pretexto de desnudar a *Recinfernália*. Capiba canta “os velhos sobrados dos tempos distantes de Pedro Primeiro”²⁴ e sua canção, sobreposta à imagem de Freyre, parece dar coerência e sentido ao discurso da tradição. Contudo, de repente tudo delira: da grandiloquência saudosista da Recife de “pretas de engenho cheirando a banguê”²⁵, a câmera desliza para as práticas ordinárias de bebedores de cachaça, jogadores de sinuca, amantes de futebol.

Nesse momento, embora se mantenha um argumento grandiloquente, ancorado na esperança – implícita – da conquista do terceiro campeonato mundial de futebol pelo Brasil e numa estridente corrente composta por “noventa milhões em ação”²⁶, a câmera permanece a maior parte do tempo em *zoom in*, capturando anônimos sorrisos escrachados que se amontoam diante de um aparelho de televisão que provavelmente transmite um dos jogos da seleção brasileira durante a copa de 1970.

Então a Recife do início do filme, aquela cidade lendária que parecia ser idêntica a si mesma, vai aos poucos se esgarçando e se mostrando múltipla e contraditória. Se, por um lado, ela se apaga na alusão a uma nação enlouquecida que ruge em frente aos televisores ansiosa por um gol, por outro lado ambas – a nação e a cidade – vão se apagando frente às práticas microbianas dos consumidores da cidade, de seus usuários. Alguém – um “boia-fria”, talvez? – devora uma marmita de macarrão ao som de Alceu Valença.

A partir daí as imagens tornam-se crescentemente frenéticas. Um cotidiano micro, caótico e dinâmico emerge na tela. Um “papagaio do futuro”, “terno de vidro costurado a parafuso”²⁷, anuncia que, como não corre mais perigo, nada tem a declarar. E adverte: “eu fumo e tusso fumaça de gasolina”.²⁸ É

²¹ “Recife, cidade lendária” (Capiba), Paulo Molin. 78 rpm Continental. O autor desse samba-canção é o pernambucano Lourenço da Fonseca Barbosa, que se consagraria nacionalmente com o nome artístico de Capiba.

²² À época da filmagem, Gilberto Freyre, nascido em março de 1900, já passava dos setenta anos.

²³ GADELHA, Paulo. O codificador da norma internacional. *Jornal do Comércio*, Segundo Caderno, Recife, 8 ago. 2002, p. 2.

²⁴ “Recife, cidade lendária”, *op. cit.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ Verso de “Pra frente Brasil”, de Miguel Gustavo, que se converteu em hino da seleção brasileira de futebol, vencedora da Copa do Mundo de 1970, no México, e gravada inicialmente, segundo consta, pelo Coral do Joab.

²⁷ “Papagaio do futuro” (Alceu Valença), Alceu Valença. *Molhado de suor*. LP Som Livre, 1974.

²⁸ *Idem.*

a senha para pensar quão longe vai, agora, a Recife lendária de Capiba. Jovens cabeludos embarcam em um ônibus enquanto *outdoors*, com diferentes apelos comerciais, passam a invadir a cena.

Corpos em danação também deslizam para o interior do cenário. Câmera em *zoom in* focaliza torneadas pernas femininas que se insinuam sob uma minissaia; na sequência, um homem exhibe explícita e escrachadamente as nádegas. Os múltiplos ruídos urbanos tomam o lugar da Recife bucólica de outrora. Nos pontos de ônibus, a pretexto de filmar simples embarques e desembarques, Jomard surpreende uma cidade que, no seu esforço de passagem para o moderno, vai impondo novos ritmos, desorganizando lugares, fundando novos espaços, configurando novas linhas de desejo e, enfim, se revelando múltipla e plural sobre os escombros da tradição.

Uma personagem feminina, expressão de um corpo-transbunde-libertário, indisciplinado e livre, saboreia longas baforadas em um cigarro continental – “paixão nacional” – e bamboleia molecamente o seu corpo. Nesse momento, na presença do sorriso maroto e moleque da atriz, é impossível não lembrar do modo como Jomard Muniz de Britto percebe o “corpo escrachado” como instrumento de libertação das amarras interiores:

*O jogo das pernas, os lances do sorriso são significantes/significados de um corpo cantante, que se libertou das cadeias, das amarras interiores. Um corpo que se quer corpo, que se sabe existindo, um corpo que se veste como se despe, um corpo que está na origem de si mesmo, um corpo gravitando em torno de sua própria fragilidade [...]. O fundamental é o corpo como realimentação de si próprio, autoconsumindo-se, autossuperando-se em suas múltiplas energias. [...] O corpo escrachado: instância primeira e última de Tropicalismo. O corpo em danação. [...] Faz a metamorfose de si próprio para melhor metamorfosear a cotidianidade do cotidiano. [...] É o corpo todo que se joga, escrevivendo-se na linguagem crítica do cotidiano.*²⁹

De repente, novo corte. Câmera em *zoom out*. Uma cantiga do folclore nordestino, ao fundo, conclama: “Borboleta pequenina, saia fora do rosal!”³⁰ Retorna à tela a cidade visível, aquela que havia sido apagada pelas práticas microbianas e pelas passadas anônimas e frenéticas de sujeitos igualmente anônimos zanzando pelas ruas centrais da cidade. Mas ao sair do rosal a borboleta pequenina descortina, com espanto, uma Recife distinta daquela que tinha sido desenhada por Freyre. Casebres humildes, com coberturas de palha, compõem, agora, o cenário. Ausentes, nesse foco, “os lindos jardins”, “os boêmios de outrora” e os “velhos sobrados, compridos e escuros” que fazia gosto ver. A visibilidade caótica e desconcertante dessa outra Recife afronta e apaga a “Recife, cidade lendária”.³¹

Cabe, a essa altura, formular uma metáfora segundo a qual – suponho – é possível ler historicamente *Recinferrália*: o argumento fílmico de Jomard – o qual oscila entre focos abertos e fechados, os primeiros revelando uma Recife que teria uma identidade e se confundiria com seu casario, com seus monumentos e com seus “marcos”; e os segundos desnudando as múltiplas Recifes que se mostrariam no seu cotidiano – permite recorrer, com a lembrança do filme,

²⁹ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*, op. cit., p. 19.

³⁰ Referência a “Borboleta pequenina”.

³¹ Os trechos aspeados neste parágrafo são de Capiba em “Recife, cidade lendária”, op. cit.



aos mitos, tão antigos, de Dédalo e de Ícaro. Como se sabe, Dédalo é o feitor do labirinto no qual desejou aprisionar o Minotauro. Ícaro, seu filho, na tentativa frustrada de superar o labirinto, escapar dele, espatifou-se ao chão com suas frágeis asas de cera. O que são as cidades senão labirintos panópticos no interior dos quais não cansamos de cavocar e, quanto mais cavamos, mais neles nos perdemos?

Ítalo Calvino descreveu de forma magistral essa incongruência representada pelo fato de que as cidades habitam os homens tanto quanto moramos nelas³²: num clássico diálogo entre Marco Polo e o Kublai Khan, após Polo alegar que já esgotara o seu estoque de conhecimentos sobre cidades e que não tinha mais cidades para contar, o Kublai retruca que ele não contara justamente sobre a sua cidade – Veneza. Ao que Polo retruca que de todas as cidades que falara, era de Veneza que estava a falar, uma vez que o seu olhar seria sempre o de Veneza.³³ *Recinfernália* tem algo disso: Jomard Muniz de Britto gira sobre si mesmo esforçando-se para desdobrar da Recife idêntica a si mesma as outras micro Recifes que a constituem.

O mito de Dédalo e Ícaro, francamente metafórico e através do qual se pode desencadear uma multidão de pensamentos, ajuda a sugerir as motivações de Jomard Muniz de Britto em *Recinfernália*: como não é possível alçar-se para além da cartografia da cidade – em razão de nossas frágeis asas de cera –, fugir completamente à identidade que ela instaura e ser apenas um ponto que vê, para dizer a cidade do Recife sem a praticar ao mesmo tempo, sem ser contaminado por ela, Jomard recorre a diferentes argumentos – visuais, sonoros, musicais – para dessacralizá-la, para despedaçá-la em zil pedaços, para denunciar que a cidade da tradição, dos casarios, da identificação consigo mesma, enfim, só existe no interior de um discurso urbanista que é incongruente com as práticas ordinárias que dão existência às cidades. Isso porque as cidades reais, aquelas que fazemos no dia a dia, são invisíveis. Cidades invisíveis que jamais serão contempladas nos cartões-postais. Daí Jomard escrever que

Uma cidade é mutação desejante mesmo resumindo-se na poeira da esperança.

Seu desejo é o desejo do Outro pelos outros, agora, outroras.

Uma cidade dos navios não é o que sobre ela se possa escrever: nem mesmo escrevendo

cinevivendo

cenavivendo

parangolando.

Uma cidade recifenda é sua invenção permanente.

Para todos. Com todos.

Párias e patrões. Putas e políticos.

Poetas e funcionários.

Educadores e burocratas.

Idiotas masculinistas e pais de família.

Monges e estalinistas franciscanos.

Astrólogos e fenomenólogos.

³² Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, v. 1, n. 15. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25668/27405>>. Acesso em 8 de jan. 2021.

³³ Cf. CALVINO, Italo, *op. cit.*

*De todos. Para todos. Contra todos.
Uma cidade em chamas carnaválias.
Pelo avesso do perverso na tropicália pan-sexual.*³⁴

A *Recinfernália*, portanto, é uma cidade de desejo. Mas Jomard sabe que são muitas as linhas do desejo. E sabe mais: que a linha de desejo padrão, a qual, no caso de Recife, se configura em torno da tradição tropicológica, pode ser enfrentada a partir das práticas microbianas que fermentam no seu cotidiano. Se a cidade é mutação desejante, é possível cinevivê-la, escrevivê-la, parangolá-la, obrigá-la, em suma, a ser o desejo do Outro. A ser outra, outras. Imerso na multidão, câmera em punho, Jomard busca ampliar a percepção da realidade urbana, registrando, apoderando-se e desbravando os signos da cidade como um *flâneur*. Como já foi percebido, Jomard, a pretexto de filmar,

*passeia pela cidade que se apresenta para ele como paisagem, natureza, mas ela também o envolve como se fosse um quadro, e continua estabelecendo mais diálogos do seu presente com o seu passado, dos vivos com os mortos, das ruínas com as mais sólidas arquiteturas. O flâneur interpreta as fisionomias na multidão e se perde no meio dela; ele está em casa na cidade, mas, ao mesmo tempo, é um estrangeiro dentro do seu próprio lar.*³⁵

Recife, para Jomard, é um recinferno, cheio de contradições. Porém é daí que vem o seu encanto: trata-se de um lugar para ser apropriado e resignificado. Ele sabe que a linguagem instaura o formigamento onde tudo começa. E acaba. Então está sempre disposto a experimentar o experimental, a alargar os limites de sua época e, com o pretexto de configurar-se como artista e de conformar sua arte, estilizar a linguagem, friccionar diferentes objetos, atravessar, afetar, ser, em si, um atravessamento que surpreende e afronta a tradição. Ele sabe, igualmente, que não sendo “hermético nem hermenêutico” está livre para provar “o gosto amargo e amorável de ser herético. O papel do ‘artista na sociedade atual’? Saudade de replicantes heroísmos salvadores da pátria? Prefiro apostar nas LINGUAGENS provocativas e provocadoras de nossas contradições, entre belezas naturais e místicas da politicidade. E, através de atentados poéticos, a tragi-comédia (com e sem hífen) de nossa cotidianidade. Poeticidades em traumas e transes”.³⁶

Recinfernália é um lugar de sabotagens simbólicas a partir das quais Jomard gira sobre si mesmo e sobre seu tempo. Com pedaços de uma “antropologia ficcional de nós mesmos”, o filme modela um outro paradigma de tempo e de espaço em relação a seus interlocutores, monstros sa(n)grados. Como se sabe, a experiência do espaço é, quase sempre, diversa uma em relação às outras, pois, no limite, mesmo no interior de uma cidade, como o Recife, existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas. Isso porque

³⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecifes de desejo*, op. cit., p. 46.

³⁵ MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2009, p. 86.

³⁶ BRITTO, Jomard Muniz de *apud* CAMPÊLO, Clóvis. O guardião das tradições das vanguardas recifenses (Entrevista com Jomard Muniz de Britto). *Imagens & palavras*, 7 maio 2012, p. 1. Disponível em <<http://imagensepalavras.blogspot.com/2012/05/entrevista-com-jomard-muniz-de-britto.html>>. Acesso em 4 nov. 2021.

um lugar é [...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidades e a variação do tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. [...] Deste ponto de vista, existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas. A perspectiva é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo.³⁷

Como parte das sabotagens a que se propõe para existir no mundo, Jomard, do meio para o fim do filme, finge romper com seu próprio argumento estético e nos apresenta a imagens que, à primeira vista, parecem sintonizar com as lamúrias regionalistas de Gilberto Freyre sobre o abandono das tradições. Mas nesse momento não há mais hierarquias entre as imagens e sons. A “Recife, cidade lendária” é misturada à folclórica “Borboleta pequenina” e obrigada a dividir espaço com diferentes ruídos urbanos. Os acordes dissonantes de um frenético papagaio do futuro parecem capturar imagens alternadas de velhos e jovens com as quais Jomard exclama a inutilidade dessas divisões binárias. Quem são, o que fazem, como vivem os mulatinhos que outrora serviam de argumento para a sociologia freyreana e que, agora, são flagrados brincando às margens poluídas do rio Capibaribe? O que enuncia a velha senhora que passeia pelo centro da cidade com uma sanfona às costas? Como, afinal, convivem no interior da metáfora que é a cidade do Recife as múltiplas cidades do Recife? Como resistir às sedutoras e confortadoras imagens da tradição?

O Recife tem uma vocação paradoxal, é uma cidade muito esquivo-analítica, abre e fecha, fecha e abre. O núcleo conservador de pensamento no Recife é muito forte. Não há chaves do reino, nem na malandragem nem na pirataria, que consigam demolir isso. Não existem chaves do imaginário. A grande novidade de hoje, que já despontava em 68, são os coletivos de cultura que surgem em toda parte. Música, teatro e cinema nem se fala, sempre foram coletivos, mas as artes plásticas, que eram atividades muito individualizadas... agora já surgem coletivos de artes visuais. Nas performances, na literatura, nos livros coletivos...³⁸

Ao final de *Recinfernália*, sob o som de Capiba, a epilepsia visual aparentemente cessa. O delírio imagético vai sarando. Um Ford Galaxie³⁹ – ou seria um Dodge Dart⁴⁰? – se oferece de portas abertas a Gilberto Freyre. Anônimos

³⁷ CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 202.

³⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecifes de desejo*, *op. cit.*, p. 46.

³⁹ Automóvel fabricado no Brasil de 1967 a 1983. Ultraluxuoso, era quase exclusivamente utilizado como “carro oficial” por autoridades dos três poderes.

⁴⁰ Concorrente do Galaxie, foi fabricado no país de 1969 a 1981.

espreitam ao longe. O velho e mítico sociólogo pernambucano embarca e segue apagando-se no turbilhão da multidão de imagens que confazem a cidade, que a negam e renegam como idêntica a si mesma. A tradição esmaece. Jomard, superoito em punho, segue “à beira e à margem, por dentro das existencialidades nossas de cada dia”, singrando na escrivivência de uma “Recife de todos os mormaços, de todos os pecados, cidade-aspirina sempiternamente noturna”.⁴¹

Recinfernália é um programa tático!

Mesmo sabendo-se parte de uma sociedade intensamente vigiada, Jomard Muniz de Britto, com suas criações em super-8 – entre as quais ressalta *Recinfernália* – visava à conformação de uma contralinguagem filmográfica, por intermédio da qual fosse possível expressar seu inconformismo não somente em relação à tradição tropicológica freyreana mas também diante do pretense purismo cultural dos armorialistas. Nessa perspectiva, ele utilizou a atividade filmográfica para, além de dizer coisas inovadoras, dizê-las de forma diferente. Pode-se mesmo dizer que, após a experiência da prisão e sob o peso da ditadura, Jomard remexeu a política, forçando-a a escorregar do macro para o micro, encontrando na arte os instrumentos de sua dicção.

Insinuando-se como um documentário observacional, *Recinfernália* é muito mais, na medida em que articula uma coerência narrativa que, tomando como mote corpos em danação, exibindo-se, movimentando-se, caminhando, escondendo-se e, enfim, vivendo na cidade do Recife nos anos 1970, se enrola e desenrola da tradição tropicológica/armorial, dando-a a ver, denunciando-a, e, acima de tudo, mostrando a sua impossibilidade. Pode-se até afirmar que, em que pese não haver nenhuma relação entre o filme e o livro *A invenção do cotidiano*, em *Recinfernália*, Jomard realiza o já citado programa tático de Michel de Certeau: a ver a cidade, espreitando-a do alto de um edifício, prefere misturar-se com ela, praticando-a e por consequência borrando o cartão-postal.

A cidade existe apenas como elaboração discursiva e afetiva de seus habitantes, logo, Recife se torna múltipla na medida dos afetos que ela mobiliza, instaurando-se como lugar de várias cartografias: sentimentais, visuais, auditivas, etc. É como se Jomard, com *Recinfernália*, exclamasse que é através dessas cartografias sensíveis que as cidades invisíveis se tornam audíveis, táteis, olfativas, numa palavra, sensíveis. Uma cidade em dobras, expressão de “mentes dobráveis”, habitada por diversas temporalidades, as quais são acessadas conforme os desejos de cada caminhante ordinário.

Recinfernália é, enfim, um arquivo de mídia que permite diferentes apropriações por parte dos historiadores. No caso em questão, lançou-se mão do filme para argumentar que do ponto de vista histórico todas as cidades são invisíveis, uma vez que dentro do seu mapa fermentam infinitos percursos que exprimem vivências e existências múltiplas.

Artigo recebido em 3 de junho de 2022. Aprovado em 2 de agosto de 2022.

⁴¹ BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecifes de desejo*, op. cit., p. 2.

Arte e exotismo na representação
do ateliê do artista no século XIX em
uma aquarela de Rodolpho Amoedo



Estudo de mulher, de
Rodolpho Amoedo, 1884,
óleo sobre tela, fotografia
(detalhe).

Natália dos Santos Nicolich

Mestre e doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes
da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
ns.nicolich@gmail.com

Arte e exotismo na representação do ateliê do artista no século XIX em uma aquarela de Rodolpho Amoedo¹

Art and exoticism in the representation of the artist's studio in the 19th century in a watercolor by Rodolpho Amoedo

Natália dos Santos Nicolich

RESUMO

Os interiores de ateliês se tornaram temas por excelência na arte do século XIX e suas representações na pintura revelam uma gama de questões para a História da Arte. No caso deste artigo, voltamos a atenção para a presença de objetos de origem ou de inspiração em culturas muito distantes da europeia, e por isso identificados como exóticos, no ambiente do ateliê. Esses itens eram normalmente utilizados em composições de pintura, como cenas de gênero, nus e retratos ou para decoração. Mas a representação dos objetos exóticos no ateliê do artista indica outras funções que não somente práticas ou ornamentais. A partir da aquarela *Ateliê do artista em Paris* (1883), de Rodolpho Amoedo, investigamos o exotismo nas pinturas de ateliê.

PALAVRAS-CHAVE: ateliê; exotismo; Rodolpho Amoedo.

ABSTRACT

Studio interiors have become par excellence themes in Nineteenth-century art and their representations in painting reveal a range of issues for art history. In the case of this article, we turn our attention to the presence of objects of origin or inspiration in cultures very far from European, and therefore identified as exotic, in the studio environment. These items were commonly used in painting compositions, such as genre scenes, nudes, and portraits, or decoration. But the representation of exotic objects in the artist's studio indicates functions other than practical or decorative. Based on Rodolpho Amoedo's watercolor "Artist's studio in Paris" (1883), we investigate the exoticism in studio paintings.

KEYWORDS: studio; exoticism; Rodolpho Amoedo.



A obra em questão é uma aquarela sobre cartão de aproximadamente 56,8x77cm [figura 1]. Representa um interior pouco decorado, do qual vemos apenas um trecho, sem nenhuma janela ou porta aparente. Deste ponto de vista estamos a poucos passos da parede, a uma distância suficiente para ver os objetos sem, no entanto, percebê-los em detalhes. O chão está parcialmente coberto com um tapete, que termina na base de um sofá sem encosto nem braço, com uma cadeira de cada lado. A cadeira à esquerda está quase totalmente de lado, com as pernas da frente fora dos limites do papel; é de madeira clara, com assento e encosto encapados com veludo vermelho, a julgar como o artista representou. A outra, à direita, também parece de madeira só que mais escura, com o encosto entalhado e o assento almofadado bege. Sobre o sofá, que é azul

¹ Agradeço à Profa. Dra. Maria Cristina Volpi pela valorosa contribuição para as reflexões que apresento neste artigo.

estampado, há uma almofada azul brilhante, um tecido que provavelmente é uma seda bordada ou pintada com rosas – conforme a textura delicada trabalhada pelo pincel. Há também um pote cilíndrico com motivo oriental; dentro dele tem alguns pincéis e uma ventarola, talvez de bambu com abano em papel pintado. À frente do sofá pousa uma pasta de esboços que está aberta, sendo que em um deles pode-se distinguir um desenho de uma mulher numa paisagem, feito em grafite ou fusain. A parede atrás dessa mobília está repleta de desenhos e pinturas, sendo que são quase todos esboços – há apenas uma paisagem emoldurada. Há entre eles cenas cotidianas, nus, retratos, paisagens e religiosos. Acima do sofá, uma estante bookcase cheia de livros azuis e brancos, sem escritura visível nas lombadas. Ao lado dela, um pedaço de material estampado cobre a parede; uma escultura em gesso se destaca sobre o colorido dessa coberta. Ainda vemos outros objetos aqui e ali, praticamente irreconhecíveis. Mas, pela presença dos pincéis e da quantidade de desenhos e pinturas, está claro que se trata do interior do ateliê de um pintor.



Figura 1. *Ateliê do artista em Paris*, de Rodolfo Amoedo, 1883, aquarela sobre cartão, 56,8x77cm.

O autor dessa aquarela que hoje faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) do Rio de Janeiro, é o pintor brasileiro Rodolfo Amoedo e foi feita em 1883, durante o período de estudos do artista na Europa. Exposta em Paris no Salão Anual do mesmo ano, na seção de desenhos², e posteriormente no Rio de Janeiro, na Glace Élegante³, a obra permaneceu com o artista até a sua morte. Foi a sua viúva Adelaide Amoedo quem a entregou

² Cf. BERNARD, Edmond (ed.). *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées: le 1^o Mai 1883*. Paris: E. Bernard et Cle, Imprimeurs-Éditeurs, 1883, p. 227.

³ Cf. Movimento artístico. *Gazeta Litteraria*, n. 6, Rio de Janeiro, 24 dez. 1883, p. 143.

para o MNBA junto às demais peças do acervo do marido – o museu abriga hoje cerca de 1.000 itens de Amoedo no total – em troca de uma pensão com a qual sobreviveu até sua morte, já que o casal não teve filhos. Boa parte desse espólio doado ao museu é composto por desenhos, projetos decorativos e gráficos, estudos de pintura a óleo, têmpera, guache e aquarela. Esta última técnica foi uma das especialidades de Amoedo que chegou a integrar um grupo de aquarelistas, participando de diversas exposições no início do século XX.

Uma nota do *Jornal do Commercio* de 1883 destaca as qualidades técnicas do Ateliê: “O mesmo artista expoz uma aquarella de subido quilate, representando o proprio atelier”.⁴ Embora reconhecida tecnicamente, a aquarela do ateliê não recebeu grande atenção da crítica, sendo considerada mais como um estudo do que uma obra em si mesma. Nem mesmo o aparente ineditismo do tema – o ateliê esvaziado de personagens – parece ter merecido alusão, uma vez que a década de 1880 introduziu na pintura carioca os temas cotidianos do artista e seu local de trabalho.

Mas, enquanto representação, o ateliê esvaziado de personagens adiciona um caráter simbólico aos objetos ali presentes.⁵ Por isso, vale observar mais atentamente esses itens em suas características utilitárias, conotativas e artísticas. Neste artigo nos dedicamos a abordar o pote e a ventarola presentes na representação do ateliê de Amoedo; com estilo oriental, esses objetos aludem à apropriação europeia da cultura de países geograficamente distantes o que influenciou a arte, a moda e a decoração ocidental. A sua presença no ateliê indica, entre outras ideias que serão abordadas, uma marca de status social do artista nos objetos assim expostos como exóticos tanto quanto um sinal da sua atualização com relação às demandas estéticas do seu tempo e do seu público em potencial.

Sendo assim, a seguir discorreremos sobre os objetos considerados exóticos dentro da representação do ateliê de Rodolpho Amoedo, aproveitando também para comparar os exotismos nos quadros de seus contemporâneos. Vale destacar a atuação de Rodolpho Amoedo em Paris e a sua percepção das tendências artísticas dos Salões europeus, de modo que contextualizamos o seu trabalho em outro tópico. Por fim, nos dedicaremos a discutir a presença dos objetos exóticos na representação do ateliê como um valor estético e social.

Os objetos exóticos na arte do século XIX

Entre os objetos que compõem a aquarela de Rodolpho Amoedo, a ventarola e o vaso com pincéis podem ser considerados exóticos por causa dos motivos orientais que eles apresentam. Como veremos adiante as suas formas e utilidades remetem às culturas japonesa e chinesa, ligados à moda decorativa do período. Todavia, não é possível distinguir certas particularidades na representação desses elementos tais como o material com que são feitos e o tipo de estampa que os decoram. O artista, ao optar pela técnica da aquarela, deixou de lado o aspecto “tátil” que nos auxiliaria na identificação dos objetos com mais precisão. Por outro lado, conhecemos o pintor, o contexto histórico-

⁴ Ver, ouvir e contar (Paris, 9 de maio de 1883). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1883, ano 62, n. 154, p. 1. Neste artigo, optamos por manter a grafia original em todas as citações diretas.

⁵ Cf. NICOLICH, Natália dos Santos. *A representação do ateliê vazio na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.

artístico e algumas circunstâncias da execução dessa obra, o que nos leva a crer ser possível articular sobre os materiais e as possíveis relações desses objetos com o ambiente em que se encontram.

Antes de partir para essa tarefa, podemos contextualizar de maneira breve a ideia do exótico em outras obras do mesmo artista, nas quais ele utilizou objetos parecidos na composição. É o caso do *Estudo de mulher* [figura 2], *Retrato do pintor Décio Vilares*⁶ e *Décio Vilares visitando o ateliê do artista em Paris* [figura 3], todas ambientadas no ateliê de Rodolpho Amoedo, embora não possamos confirmar que seja o mesmo representado na aquarela. A tapeçaria e a capa da almofada que aparece no *Estudo de mulher* se aproximam daquelas encontradas no Ateliê, mas a ventarola que ela segura na mão esquerda é bem diferente da outra. No retrato do amigo Décio Vilares, artista que Amoedo admirava como “o maior pintor brasileiro”⁷, aparece uma cadeira como aquela da aquarela, e que ainda se repetirá na outra pintura, em que Décio Vilares aparece novamente, sentado no ateliê próximo à janela vendo esboços de Amoedo. Se repete também o pote com pincéis, desta vez sobre a mesa, próximo a um estudo para Marabá, de 1882. Nesse último retrato, chama a atenção um outro item de inspiração oriental, a sombrinha vermelha e preta pendurada na janela. Assim, observamos que os objetos de outras culturas estão presentes no cotidiano do artista durante sua estadia em Paris, e são utilizados em quadros repercutidos na crítica da época como é o caso de *Estudo de mulher*.

Assim, voltemos a discorrer sobre a aquarela do ateliê. O vaso com pincéis é cilíndrico, alto, de porcelana ou faiança⁸; a decoração se assemelha à figura de uma mulher com cabelos negros, segurando uma sombrinha à sua direita; a faixa ornamental azul na base e próximo à abertura dá o acabamento na pintura. Pela função que designa no ateliê, seria um brush pot, ou seja, um pote para guardar pincéis. O brush pot era uma peça comum nos ateliês do século XIX tanto como moldagens e tapeçarias, figurando como peças funcionais e com certo caráter de moda na decoração sendo encontrados em vários formatos, cores e estampas. Por exemplo, no ateliê do pintor e ilustrador francês Louis-Maurice Boutet de Monvel, havia diferentes potes de pincéis entre outros objetos decorativos.⁹

⁶ AMOEDO, Rodolpho. *Retrato do pintor Décio Villares*, 1882, óleo s/ tela, 78,8x59cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo_Amoedo_-_Retrato_do_pintor_D%C3%A9cio_Vilares.jpg>. Acesso em 5 jan. 2022.

⁷ *Apud* COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 62. No *Ateliê do artista em Paris*, inclusive, há um retrato masculino que pode ser de Décio Villares.

⁸ Agradeço à Profa. Dra. Marize Malta pelas sugestões acerca dos objetos decorativos e do mobiliário representados por Amoedo nessa aquarela.

⁹ Cf. Ateliê de Louis-Maurice Boutet de Monvel (1850-1915), pintor, fotografia. *In*: BÉNARD, Edmond. *Ateliers d'artistes*. Tomo 2, c. 1800-1910, p. 15. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet. Disponível em <bibliotheque-numerique.inha.fr/idviewer/15438/15>. Acesso em 5 jan. 2022.



Figura 2. *Estudo de mulher*, de Rodolpho Amoedo, 1884, óleo s/ tela, 150x200cm.



Figura 3. *Décio Villares visitando o atelier do artista em Paris*, de Rodolpho Amoedo, 1883, óleo s/tela, 78x60cm.

Esse tipo de pote é semelhante ao que era utilizado na cultura chinesa para guardar pincéis de caligrafia.¹⁰ Eles podiam ser feitos de pedra, marfim, bambu ou porcelana e chamavam-se bitong. A ornamentação do bitong ficava por conta de pinturas ou relevos com paisagens, temas familiares com crianças e anciões, além de frases simbolizando longevidade e sabedoria. Entretanto, a figura feminina que decora a peça representada por Amoedo se aproxima mais da estética japonesa do que chinesa. Assim, se compararmos o brush pot representado na aquarela com peças chinesas¹¹, encontraremos afinidades apenas pontuais na decoração, no formato e no tamanho. Por outro lado, as representações japonesas [figura 4] parecem mais próximas do estilo da pintura do brush pot, com destaque para suas formas femininas. Nessa época, a Europa já fabricava peças que imitavam a porcelana chinesa e diversos tipos de objetos, decorados com elementos da cultura oriental. Podemos sugerir então que o pote de pincéis representado no ateliê de Rodolpho Amoedo seja uma peça ao estilo japonês, inspirada no bitong chinês, feita na Europa.



Figura 4. *Two women*, de Kitagawa Utamaro, ca.1790, 39,1x25,7cm, impressão em xilogravura policromada sobre papel.

¹⁰ Cf. WATSON, William (ed.). *Chinese ivories: from the Shang to the Qing*. Londres: The Oriental Ceramic Society/Sotheby Publications, 1984, p. 154.

¹¹ Ver, por exemplo, *A chinese famille verte cylindrical brush pot., século XIX*, 13,3cm alt. Disponível em <<https://www.christies.com/lot/lot-a-chinese-famille-verte-cylindrical-brush-pot-5677486/?from=searchresults&intObjectID=5677486&sid=f1a311f6-ab20-401f-9c66-d26582c49d08>>. Acesso em 5 jan. 2022, e *A blue and white brush pot. Qing Dynasty, Kangxi period*, 12,7cm alt. Disponível em <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/important-chinese-works-of-art-n09674/lot.185.html>>. Acesso em 5 jan. 2022.

A arte japonesa ganhou bastante adesão na Europa em meados do século XIX, e a cidade de Paris viveu uma mania de tudo que vinha do oriente. “Um perfeito furor por tudo que era japonês tomou conta dos países europeus; Paris em particular enlouqueceu com a Japomania. Dificilmente encontrava-se uma casa no distrito do Parque Monceau, que não tivesse cômodos mobiliados com lacas, bronzes e tapeçarias japoneses”.¹² Mas também os artistas abraçaram as formas de arte japonesa que demonstrava, em certos períodos, um grande desenvolvimento¹³ e oferecia novas possibilidades para a concepção da arte na Europa. Assim, o objeto de origem ou inspiração oriental no ateliê parisiense de um pintor em formação poderia simbolizar, ao mesmo tempo, a moda decorativa, uma admiração pelas formas de arte em um local exótico e, finalmente, uma recordação da tradição e da dedicação oriental na medida que o bitong era parte de uma atividade muito valorizada na China e no Japão: a caligrafia.

Por sua vez a ventarola é um exemplar de fixed fan ou rigid fan ou ainda, em japonês, uchiwa. Embora os uchiwa tenham sido utilizados também na China, a ventarola que aparece no ateliê de Rodolpho Amoedo tem forma mais próxima das peças japonesas, feitas com bambu.¹⁴ Com forma arredondada, a peça representada tem uma decoração pintada ou estampada, da qual não conseguimos distinguir nenhum motivo. Ao compará-la com modelos muito semelhantes em fotografias de ateliês, como o de Boutet de Monvel citado anteriormente, é possível concluir que se trata de um tipo de ventarola comum nos estúdios europeus, especialmente na decoração, mas também usadas em composições de quadros. A definição de uchiwa é apontada na Japan encyclopedia:

*Leque não dobrável. Pode ter várias formas – redondo, oval, quadrado – e é feito de papel ou seda colada em finas lâminas de bambu presas a uma alça. A maioria dos uchiwa tem poemas escritos ou pintados e agora são usados como decoração. Eles já foram usados (como ôgi, ou leques dobráveis) para apresentar um objeto ou uma carta a uma pessoa de alto escalão de maneira educada e eram mais frequentemente usados por mulheres. Eles também foram empregados para ventilar brasas.*¹⁵

O seu uso decorativo ou como possível adereço em pinturas de gênero, retratos e naturezas-mortas já é uma justificativa para a presença dessas ventarolas nos ateliês oitocentistas. Na fotografia do ateliê do pintor americano William Merritt Chase, por exemplo, pelo menos seis exemplares de *uchiwa* em

¹² “A perfect furor for everything japanese swept over European countries; Paris in particular went mad with japomania. There was hardly a house in the Monceau Park district, which had not furnished some rooms with japanese lacquer-work, bronzes, and tapestries”. HARTMANN, Sadakichi. The influence of japanese art on western civilization. In: *Japanese art*. London: G. P. Putnam’s, 1904, p. 159. Neste artigo, todas as traduções das citações em idiomas estrangeiros são nossas.

¹³ Cf. *idem*.

¹⁴ Ver *Boshu uchiwa, decoration uchiwa, s./d.* Collection of Tateyama City Museum. Disponível em <<https://g.co/arts/Pt2zvRRmXLdvcv8d7>>. Acesso em 5 jan. 2022.

¹⁵ “Non-bending fan. May be in various shapes – round, oval, square – and is made of paper or silk glued onto fine blades of bamboo attached to a handle. Most uchiwa have poems written or painted on them and are now used as decoration. They were once used (as were ôgi, or folding fans) to present an object or a letter to a high-ranking person in a polite manner, and were most often used by women. They were also employed to fan embers”. FRÉDÉRIC, Louis. Uchiwa [verbete]. In: *Japan encyclopedia*. Massachusetts: Harvard University Press, 2002, p. 65.

diversas estampas espalham-se pela parede, disputando a atenção entre o mobiliário, quadros, vasos, armas, livros, flores.¹⁶ Na profusão de objetos acumulados no ateliê do pintor americano, ainda encontramos uma sombrinha ao estilo japonês e vasos com pincéis – embora não tenham o mesmo formato cilíndrico e a pintura figurativa tal qual aquele de Amoedo. Uma das ventarolas de Merritt Chase, todavia, merece destaque: a decoração da última ventarola contando da esquerda para a direita, com molduras retangulares e pequenas figuras no interior delas se assemelha com a sugestão de formas no leque desenhado por Amoedo. Outro objeto que se parece em formato na fotografia e na aquarela é a cadeira – embora no ateliê de Merritt Chase ela esteja bastante oculta pelos objetos depositados, é possível ver parte dos braços, curvados na ponta, o assento de tecido aveludado e as pernas retas, assim como a cadeira do lado esquerdo do sofá de Amoedo. Tanto a fotografia quanto a aquarela foram feitas na década de 1880, contribuindo para uma possível aproximação entre os objetos que as compõem.

Merritt Chase realmente utilizou objetos exóticos, especialmente japoneses, em composições de retratos e cenas de gênero como por exemplo *The blue kimono* [figura 5]. Normalmente protagonizados por figuras femininas usando roupas de seda, segurando algum elemento japonês, como livros, gravuras e ventarolas, inseridas num plano de fundo monocromático ou num interior bem decorado, esses quadros mostram como o artista foi envolvido pela moda da japomania, para usar o termo aplicado por Hartmann.



Figura 5. *The blue kimono*, de William Merritt Chase, c.1898, óleo s/ tela, 144,78x113,03cm.

¹⁶ Cf. COX, George Collins. *W. M. Chase's studio, West, 10th St. NY*, c. 1880, coleção de fotografias diversas. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em <https://www.si.edu/object/AAADCD_item_5391>. Acesso em 5 jan. 2022. Observamos que há quatro exemplares com formato semelhante ao *uchiwa* presente na aquarela de ateliê de Amoedo, e os outros dois são diferentes, com uma haste no centro.

Contudo, mesmo com indícios que ligam as peças exóticas presentes na aquarela de Amoedo a objetos conservados das culturas chinesa e japonesa do século XIX, devemos recordar que se trata de uma representação e, portanto, o que vemos na obra não necessariamente condiz com a realidade. Ou seja, é possível que a ventarola e o vaso cilíndrico do ateliê de Amoedo fossem diferentes do que vemos nessa representação, sendo criados pelo artista ou mesmo deixando de lado detalhes que fariam a diferença na sua identificação correta. Feita essa ressalva, ainda permanece um fator fundamental para esse artigo: real ou não, são objetos com “formas” oriundas de lugares muito distantes da Europa vistos como exóticos e que, de alguma maneira, evidenciam o exotismo como um valor relevante no contexto do ateliê oitocentista.

Rodolpho Amoedo em Paris

Apesar de ter nascido em Salvador em 11 de dezembro de 1857, Rodolpho Amoedo se autodeclarou carioca em seu currículo, nas entrevistas e nos seus escritos até os últimos anos de sua vida. Talvez isso se explique pelo pouco tempo que ficou em Salvador, já que Amoedo veio para o Rio de Janeiro ainda criança e nesta cidade construiu toda a sua carreira de pintor, decorador, ilustrador e professor. O ofício da arte já estava presente em sua família, pois seu pai e sua mãe eram atores. Mas a vida humilde que tinham levou Amoedo a trabalhar desde cedo. Foi ainda antes dos 20 anos que frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e em 1874 passou para a Academia Imperial de Belas Artes, tornando-se aluno de Victor Meirelles, Agostinho da Motta, Zeferino da Costa e Chaves Pinheiro. Os historiadores da arte costumam conferir a Victor Meirelles a maior influência artística desse período sobre Amoedo, no aspecto romântico e estritamente acadêmico dos seus primeiros quadros.

Em 1878, Rodolpho Amoedo conquistou o prêmio de viagem à Europa com o quadro *O sacrifício de Abel*, mas só viajaria para Paris no ano seguinte. Lá, teria frequentado ateliês livres antes de conseguir matricular-se na École National Supérieure des Beaux Arts, sendo discípulo de Pierre Puvis de Chavannes e Alexandre Cabanel. Esse período de estudos na Europa, que se estenderia até 1887, resultou em algumas participações no *Salon* parisiense com obras que depois foram bem recebidas no Rio de Janeiro. O artista, como pedia o regulamento da sua pensão de estudos, enviava ao Brasil as obras que expunha em Paris, a fim de comprovar seus avanços e requisitar a continuidade de sua estadia. Entre as obras que Amoedo apresentou no *Salon* e trouxe para o Rio de Janeiro estão *O último Tamoio* (1883), *Marabá* (1882) e a aquarela *Ateliê do artista em Paris* (1883). É curioso notar que obras tão distintas na concepção, no tema e na técnica como *O último Tamoio* e *Ateliê do artista em Paris* foram realizadas no mesmo ano, exemplificando como os artistas oitocentistas podiam adaptar-se ao trabalho com diferentes assuntos. Além dos temas indianistas inspirados na literatura, Amoedo realizou nessa época quadros religiosos, mitológicos e retratos que revelaram também a sua aplicação da tradição pictórica.

O período de estudos de Amoedo em Paris foi o mais comentado e aclamado pela crítica da época em toda a carreira do artista, mesmo que a sua produção tenha se estendido até a década de 1940. Em diversas ocasiões, os

articulistas observavam que a obra do seu retorno ao Brasil – a partir da década de 1890 – já não refletia o primor e a grandiosidade dos seus quadros europeus. Por outro lado, o artista seria tachado com o rótulo “acadêmico” em sentido pejorativo nos anos posteriores, ainda que alguns historiadores da arte tenham lembrado de Amoedo como um mestre¹⁷ e tentado resgatar o seu trabalho artístico em tempo. Essas diferenças de abordagem sobre o trabalho de Amoedo acompanham as mudanças no trabalho historiográfico ao longo das décadas, deixando de lado a comparação com os artistas modernistas e compreendendo a sua produção em contexto.

Ao observarmos com atenção a aquarela *Ateliê do artista em Paris*, podemos esboçar algumas ideias sobre o artista e seu período de estudos na Europa.¹⁸ Dados o número e a variedade temática das obras espalhadas pelo ateliê, notamos que é um artista dedicado e constantemente ativo, inteirando-se das possibilidades de aprimoramento que havia na cidade francesa. A presença de uma moldagem pode indicar a permanência do desenho como habilidade principal na formação do artista, que era observada no ensino acadêmico carioca e continuada no Velho Mundo. A diversidade de objetos e materiais colocados nesse pequeno espaço revela um interesse pelos aspectos técnicos do fazer artístico, pois cada um tem suas particularidades na representação e equilibram a composição da aquarela.

Em contraposição com a atividade intensa, a simplicidade da decoração evidencia a vida de trabalho que o artista leva naquele momento – por um lado, porque ainda é um estudante, se afirmando como profissional, e do outro porque se dedica primeiramente aos seus deveres como pensionista. De fato, Amoedo, em entrevista a Angyone Costa, contou sobre a vida de trabalho que levava na França: “Indo cedo para a Europa, passei nove anos em Paris. Trabalhei, estudei, completei o curso. Pintadas algumas telas, voltei. Aqui tenho luctado, resistido. Ainda viajei a Europa, mais tres vezes. Todas, porém, muito ocupado, entre uma encomenda e outra, nenhuma a passeio. Não conheço, assim, a parte divertida das coisas. Vê que é uma série de ocupações definidas”.¹⁹ Para o jornal *O Globo*, em 1941, ao falar sobre a sua estadia na cidade francesa, o artista declarou: “Em Paris, eu pintava bastante. Posso dizer mesmo que apenas lá vivi em toda a sua plenitude a minha vida de artista”.²⁰ Esta constatação de que o pintor tinha melhores condições de trabalho na Europa era, aliás, compartilhada por outros artistas atuantes no mesmo período que Amoedo especialmente por conta dos espaços de exposição, museus e reconhecimento do público.²¹

Assim, a decoração do ateliê representado por Amoedo consiste em elementos que podem ser utilizados para composições artísticas – tecidos, almofadas e divã por exemplo – ou que são parte do exercício cotidiano da

¹⁷ Ver MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. *19&20*, v. II, n. 2, Rio de Janeiro, abr. 2007. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm>. Acesso em 4 jan. 22.

¹⁸ Apresentamos nesse parágrafo apenas um pequeno resumo sobre o assunto. Para maiores detalhes, ver NICOLICH, Natália dos Santos. O artista através do seu ateliê: Rodolpho Amoedo em Paris no final do século XIX. In: CHILLÓN, Alberto Martín *et al.* (orgs.). *Entresséculos: Anais Eletrônicos, XI Seminário do Museu Dom João VI/Grupo* [no prelo].

¹⁹ *Apud* COSTA, Angyone, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ *Apud* *O Globo*. Rio de Janeiro, 6 mar. 1941. In: AMOEDO, Rodolfo. Pasta com documentação diversa sobre o artista, n. A118. Biblioteca Araújo Porto-Alegre, Museu Nacional de Belas Artes.

²¹ Ver depoimentos de artistas em COSTA, Angyone, *op. cit.*

profissão, como os desenhos, a moldagem e os pincéis. Têxteis, objetos decorativos como vasos de cerâmica, adereços femininos, armamentos, roupas, biombos, móveis, poderiam ser comprados, alugados ou emprestados de outros artistas e amigos. Não é estranho, portanto, que objetos de diferentes características sejam encontrados numa representação de ateliê mesmo que este local tenha pertencido a um estudante.

É preciso compreender que o fato de Amoedo ter tomado um canto do seu ateliê como tema para uma obra e levá-la para exposição não é um caso isolado. Naquele final do século XIX, as pinturas, os desenhos e as fotografias de ateliês proliferaram na produção de diversos artistas e somente afirmam a ideia de que Rodolpho Amoedo esteve atento às tendências artísticas do seu tempo.

Enquanto os artistas brasileiros passaram a interessar-se pelas representações do ateliê a partir da década de 1880 – vide o exemplo do próprio Rodolpho Amoedo e o conhecido caso do *Descanso do modelo* de Almeida Junior –, na Europa essa prática se desenvolvia desde as décadas iniciais do século XIX. Seja o ateliê representado com modelos, autorretratos ou retratos de artistas, tal prática parecia corresponder ao crescente interesse da sociedade em geral pela imagem e personalidade desses profissionais. Na medida em que o campo da arte se ampliava para além das demandas religiosas e políticas, os questionamentos sobre o que era a arte e para que ela servia se intensificaram. Diante da dificuldade de encontrar uma resposta comum para essa questão, as perguntas foram redirecionadas para o artista, o que parecia ser um caminho de entendimento mais promissor.²² O artista transformava-se, assim, em uma das chaves de compreensão do que era a arte e do que as obras significavam. Há já bastantes estudos sobre o assunto, tanto no contexto internacional como nacional, mas vale destacar que esse movimento levou os críticos de arte a aumentarem a frequência de suas visitas aos ateliês, descrevendo perfis psicológicos, contando o dia a dia dos pintores e dos escultores e investigando os procedimentos cotidianos da criação artística, em reportagens ilustradas com as fotografias dos artistas e dos seus ambientes de trabalho.²³ Especialmente no caso dos artistas que se inseriam no chamado “realismo burguês”, os ateliês apareciam também como motivos para obras, atendendo as preferências desse mercado para pinturas de caráter intimista, ou seja, feitas em pequenas dimensões e representando cenas domésticas. A literatura, por sua vez, reconheceu o potencial dramático dessa temática, e os pintores se transformaram em personagens para variados contos e romances²⁴ que exploravam o aspecto febril da criação artística e o ideal do artista moderno.

²² Cf. BONNET, Alain. L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 2, maio-ago. 2019.

²³ Cf. PITTA, Fernanda e BONNET, Alain (orgs.). *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018; CHILLÓN, Alberto Martín *et al.* (orgs.). *O artista em representação: coleções de artistas. Anais Eletrônicos do X SMDJVI*, Rio de Janeiro, Nau, 2020, e VALLE, Arthur *et al.* (orgs.). *Oitocentos: tomo IV: o ateliê do artista*. Rio de Janeiro: Cefet, 2017.

²⁴ Entre os exemplos de literatura em que artistas surgem como personagens centrais da narrativa, destacamos: *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1831), de Honoré de Balzac; *L'oeuvre* (1886), de Émile Zola, e *Manette Salomon* (1867), dos irmãos Édmond e Jules de Goncourt. O interesse pelo tema se manifestou de maneira mais crítica na literatura porque enfatizou as dificuldades e os conflitos dos artistas que desafiavam os paradigmas da arte em relação àqueles que estavam alinhados com as instituições oficiais e o mercado burguês.

Tal atividade não ficou alheia aos próprios artistas, que viram uma oportunidade de divulgar seu trabalho e defender sua profissão diante de seus pares e da sociedade em geral. Autorretratos, representações de cantos e de objetos do ateliê passaram a figurar entre a produção artística, aparecendo nas exposições oficiais e particulares, embora por vezes permanecessem como *souvenirs* para amigos e familiares. Desde obras amplamente conhecidas na História da Arte como *O ateliê do pintor* (1855), de Gustave Courbet, até obras expostas nos salões europeus, como *Um estúdio em Les Batignolles* (1870), de Henri Fantin-Latour, e *Um canto de ateliê* (1880), de Édouard Joseph Dantan, observamos que os artistas representaram a si mesmos e seus pares no ambiente dos ateliês no século XIX, explorando-os como espaços de sociabilidade e de trabalho contínuo.²⁵

Apresentar a própria imagem em pinturas e desenhos era uma forma de controlar o que e como seria visto pelo público, seja nos autorretratos, seja por meio dos interiores de ateliês. Nos primeiros, quase sempre vestidos como dândis, os artistas exibiam o estilo de vida e o apreço pela arte com os instrumentos de profissão sempre a postos, como no *Autorretrato* (1865-66), de Frédéric Bazille. Já os interiores de ateliês poderiam expor obras prontas ou em andamento, objetos curiosos, mobília e instrumentos de trabalho, tal como o *Interior de estúdio com um aquecedor* (1872-74), de Gustave Caillebotte.²⁶ A construção da autoimagem pelo artista poderia ser considerada uma defesa do seu papel na sociedade, um manifesto de bom gosto e talento, um retrato do ser sociável, intelectual, ao mesmo tempo em que ocultava as mazelas do trabalho, mantendo o aspecto misterioso do processo de criação e alimentando o imaginário público sobre o cotidiano do ateliê.

Trata-se, portanto, de uma construção que partia tanto da crítica quanto dos próprios artistas, na busca de definir uma imagem individual e original desses profissionais diante do universo da produção artística. Mas interessamos aqui traçar algumas breves notas sobre a imagem do artista através do seu ateliê, pois que é parte do cenário com que Rodolpho Amoedo se depara ao chegar em Paris.

Em primeiro lugar, a associação entre a imagem do artista com a imagem do seu local de trabalho encontra fundamentação no pensamento filosófico e crítico da arte do século XIX. A partir da relação entre o homem e o seu meio elaborada por Hippolyte Taine na sua *Filosofia da arte* ou nas crônicas de artistas de Albert Wolff por exemplo, a necessidade de conhecer o local de trabalho dos pintores se explicava pela interdependência entre o indivíduo e o espaço que habita. Na maneira de organizar o espaço, no gosto para a escolha dos objetos decorativos, na riqueza de formas e texturas, acreditava-se que os indivíduos depositavam um pouco da sua personalidade e dos seus hábitos. As

²⁵ Ver COURBET, Gustave. *O ateliê do pintor*, 1855, óleo s/ tela, 361x598cm. Musée d'Orsay. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg>, FANTIN-LATOURE, Henri. *Um estúdio em Les Batignolles*, 1870, óleo s/ tela, Musée d'Orsay. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Fantin-Latour_-_A_Studio_at_Les_Batignolles_-_Google_Art_Project.jpg>, e DANTAN, Édouard. *Um canto de ateliê*, 1880, óleo s/ tela, 98x130cm. Musée d'Orsay. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coin_d%27atelier.jpg>. Acessos em 10 ago. 2022.

²⁶ Ver BAZILLE, Frédéric. *Autorretrato*, 1865-66, óleo s/ tela, 108,9x71,1cm. Art Institute of Chicago. Disponível em <<https://www.artic.edu/artworks/110661/self-portrait>>, e CAILLEBOTTE, Gustave. *Interior de estúdio com um aquecedor*, 1872-74, óleo s/ tela, 81x65. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Caillebotte_-_Int%C3%A9rieur_d%27atelier_au_po%C3%A9le.jpg>. Acessos em 10 ago. 2022.

particularidades dos ambientes refletiam as diferenças pessoais entre artistas de uma mesma geração, com formação e origem parecidos.

Em seguida, devemos sublinhar a relação dessas representações com o público da arte, incluindo nesse conjunto os possíveis clientes, a imprensa, os críticos e os colecionadores. O interesse dos críticos e jornalistas se baseava na ideia de que, ao conhecer o local de trabalho, era possível compreender os artistas. No ateliê, tinham acesso aos materiais e instrumentos utilizados, podiam flagrar algum quadro em andamento, bisbilhotar projetos de novos trabalhos – na medida em que os pintores deixavam ao alcance do olhar os itens de interesse. De certa forma, esse acesso privilegiado e os textos publicados a partir disso contribuía para a opinião do público leigo, leitor dos periódicos e consumidor de objetos de arte. Mais do que isso: podia influenciar até o senso decorativo dos ambientes privados, se o texto trazia também fotografias e descrições do que o articulista observou nos ateliês.²⁷

Por fim, é preciso estar atento: esse interesse pelo local de trabalho do artista ultrapassa as décadas e os estilos vigentes, porque abrange as mudanças de paradigma da pintura. Não por acaso, é possível encontrar obras expostas nos salões parisienses que têm o termo atelier no título em todas as décadas dos anos 1800 até meados do século XX.²⁸ Para além das exposições “oficiais”, dentro das produções de artistas identificados com diferentes tendências como Henri Matisse e Frédéric Bazille também encontramos representações de ateliês.

Vê-se, portanto, que as três questões que resumimos aqui estão essencialmente conectadas e juntas ajudam a elucidar o que Rodolpho Amoedo deve ter notado no seu período de estudos em Paris com relação à representação dos ateliês. Agora, conhecendo um pouco sobre a aquarela *Ateliê do artista em Paris*, o autor e o contexto em que se inserem, podemos discorrer sobre a questão do exotismo no ateliê.

A percepção do exotismo como um valor estético e social na representação do ateliê

Podemos definir o exótico como algo distante geograficamente ou historicamente²⁹, que representa a diferença entre duas culturas – aquela que chamamos exótica e aquela a partir da qual falamos. Assim, o exotismo se liga a uma percepção de estranheza diante de algum objeto, na medida em que o parâmetro de análise seja a nossa própria cultura e nós possamos admirá-lo nessa distância, descontextualizado e sem interesse de aproximação. A relação entre o indivíduo e o exótico é, portanto, uma relação de alteridade, marcada pelo desconhecimento do outro. De acordo com Jean-François Staszak, “o exotismo não é, assim, um fato nem uma característica de um objeto: é apenas um ponto de vista, um discurso, um conjunto de valores e representações sobre algo, algum lugar ou alguém. Falar de exotismo é analisar menos um objeto do

²⁷ Cf. CHARPY, Manuel. La toile, l’atelier, l’appartement. Natures mortes d’objets et natures mortes en images au XIXe siècle. *Arts e sociétés: Lettre du Séminaire*, n. 101, Paris, s./d. Disponível em <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/3491>>. Acesso em 10 dez. 2019.

²⁸ Cf. NICOLICH, Natália dos Santos, *A representação do ateliê vazio na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX*, op. cit.

²⁹ Cf. FUENTES, Eugenio Murillo. Exotismo en el arte. *Káñina: Revista de Artes y Letras*, v. XXIX, n. 1 y 2, San José, 2005.

que um discurso de um sujeito sobre ele. A questão ‘o que é exótico?’ é nesse sentido secundária em relação à questão ‘para quem?’³⁰.

Quando afirmamos que há objetos exóticos representados na aquarela do ateliê de Rodolpho Amoedo estamos, desse modo, considerando seu destaque em relação a uma cultura europeia – pois o ateliê em questão ficava em Paris – e que, mesmo pertencendo a um artista brasileiro, ainda prevalecia dominante. Em meados do século XIX, o Brasil ainda olhava para a França como um modelo³¹ de desenvolvimento cultural e artístico, de modo que os artistas eram mandados para a Europa para vivenciar essa realidade, desenvolver suas habilidades e conhecimentos. É por isso que, aparentemente, não há sinal de nacionalidade no ateliê do artista brasileiro, que busca misturar-se ao contexto francês. Depois, retornando ao país, esperava-se que Amoedo passaria a lecionar em alguma cadeira de pintura – o que de fato ocorreu – e passar às novas gerações a experiência adquirida.

A representação de objetos entendidos como exóticos no ambiente do ateliê pode ser entendida pelo viés da prática cotidiana do pintor; da moda decorativa em voga no século XIX; e do valor simbólico ou estético, visto que são pinturas. Portanto, identificar tais elementos nessas obras implica também considerar até que ponto eles desempenham uma função prática e quando estão presentes por adicionar valor à composição, seja esse valor visual ou significante. Um aspecto, entretanto, não alude diretamente na exclusão do outro. No caso de Rodolpho Amoedo, há indício de que a ventarola e o pote de pincéis tenham finalidades definidas no cotidiano do artista e na realização de outras pinturas. Haveria, por outro lado, um valor simbólico relacionado à representação desses objetos exóticos no ateliê do artista em Paris?

Podemos entender que sim, se considerarmos que o artista deu um certo destaque ao pote com pincéis e a ventarola ao inclui-los na representação do seu espaço de trabalho, numa posição e nitidez particular. Na referida aquarela, são poucos os objetos representados integralmente, sem cortes, com algum nível de detalhes e esse conjunto exótico está entre eles. O ateliê é uma espécie de reflexo do artista, do seu trabalho, então selecionar um canto e alguns elementos para integrar esse “retrato ausente”, constitui num exercício de pensar para além da materialidade ou da função do objeto. Trazer objetos de inspiração oriental para esse lugar de identidade sugere que pode haver uma relação do artista, ou pelo menos de sua obra, com essas culturas.

Amoedo deve ter observado na capital francesa esse interesse pela arte japonesa e chinesa, seja nas modas da decoração ou nos ateliês dos mestres. Através das exposições, álbuns, livros e objetos, haveria oportunidades de contato com a cultura oriental via Europa, e tudo que isso significava em termos

³⁰ “L’exotisme n’est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d’un objet: il n’est qu’un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu’un. Parler d’exotisme, c’est moins analyser un objet que le discours d’un sujet à son endroit. La question «qu’est-ce qui est exotique?» est en ce sens seconde par rapport à la question «pour qui?»”. STASZAK, Jean-François. Qu’est-ce que l’exotisme? *Le Globe: Revue Genevoise de Géographie*, tome 148, Genève, 2008, p. 8.

³¹ Cf. GUERRA, François-Xavier. L’Euro-Amérique: constitution et perceptions d’un espace culturel commun. In: *Les civilisations dans le regard de l’autre: Actes du Colloque International des 13 et 14 décembre 2001*, Paris, Unesco, 2002, p. 184.

de novos valores estéticos e artísticos.³² As gravuras japonesas *Ukiyo-e*, por exemplo, ganhavam espaço no repertório dos artistas e dos curiosos, desafiando aspectos da tradição pictórica europeia. Características como o agrupamento de figuras, as linhas paralelas e o delineamento das formas sem sombra, como os *sketches*, podem ser apontados como interesses dos artistas europeus nas estampas japonesas.³³ Portanto, a presença de peças ao estilo oriental no ateliê demonstra conhecimento por parte do artista, se não das implicações dessa arte para a pintura europeia, pelo menos do interesse contemporâneo por esses objetos de lugares exóticos.

Assim, Amoedo se apresenta como um artista consciente das demandas do seu tempo. O olhar para o outro, o exótico, também pressupõe reconhecimento: só é exótico o que já se viu antes e está suficientemente escrito, explorado.³⁴ O artista traz para a imagem do seu ateliê esses objetos que, ao mesmo tempo que são curiosos aos olhares do público, remetem a algo que já faz parte do seu imaginário. Por essa perspectiva, o exotismo no ateliê mantém a atmosfera de mistério que é própria desse ambiente, porque é lá que ocorre a criação das obras artísticas. Tanto o ateliê como o exótico são imagens que se alimentam da admiração do espectador por algo que ele já viu ou leu em algum lugar, mas que permanece desconhecido, distante. Na representação do ateliê “vazio”, o artista, aquele que guarda esses segredos, também está distante, codificado no aspecto do seu local de trabalho.

Se com tudo que foi apresentado ainda não é possível afirmar qualquer relação do artista e da sua obra com a arte japonesa, fica a ideia de que Rodolpho Amoedo, na representação do seu ateliê, inseriu elementos que testemunham algumas características da época em que viveu, como o gosto pelo exótico na decoração dos interiores e nas pinturas, nas suas mais diversas formas.

Artigo recebido em 16 de fevereiro de 2022. Aprovado em 19 de junho de 2022.

³² Cf. ETIENNE, Noémie; LEE, Chonja. Lüster, Lack und Liotard: Techniken, und Texturen zwischen Asien und Europa. *Kunst+Architektur in der Schweiz* (Chinoiserie), Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2018.

³³ Cf. HARTMANN, Sadakichi, *op. cit.*

³⁴ Cf. STASZAK, Jean-François, *op. cit.*

Fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934: uma afirmação política do regime salazarista



Exposição Ultramarina
Colonial Portuguesa
[exaltação patriótica:
Rosinha], Palácio de Cristal,
1934, fotografia (detalhe).

Marcus Vinicius de Oliveira

Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista do CNPq. Autor de *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. São Paulo: Letra e Voz, 2021. marcusoliveira93@gmail.com

Fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934: uma afirmação política do regime salazarista

Photographies from the 1934 Portuguese Colonial Exhibition: a political affirmation of the salazarist regime

Marcus Vinicius de Oliveira

RESUMO

A fotografia teve um importante papel na elaboração da experiência colonial na metrópole, uma vez que foi usada para documentar as ações desenvolvidas pelo próprio colonialismo em seus diferentes arcos de atuação e afirmar seus ideais políticos, fundamentalmente aqueles que associavam a nacionalidade portuguesa a um “dom de colonizar o mundo”. Nesse sentido, o artigo propõe analisar o número da revista *Civilização* dedicado à Exposição Colonial Portuguesa de 1934 para avaliar de que forma as imagens fotográficas presentes na edição ampliaram as mensagens de propaganda colonial do regime em um momento de construção do colonialismo no Estado Novo. Essas fontes visuais não ficaram restritas àquele período e, ao serem disponibilizadas *on-line* atualmente, continuam a promover experiências coloniais de uma forma distinta de interação do público com a fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; arquivo; Exposição Colonial Portuguesa.

ABSTRACT

*Photography had an important role in the elaboration of the colonial experience in the metropolis, once it had been used to record the colonial's own actions in their different areas and affirm their political ideas, fundamentally those that associated Portuguese nationality with a “gift of colonizing the world”. In this sense, the article intends to analyze the *Civilização* magazine edition dedicated to the Portuguese Colonial Exhibition of 1934 to assess how the photographic images presented in it could expand the colonial propaganda messages of the regime at a time of construction of colonialism in the Estado Novo. These visual sources were not limited to that time. When made available online today, they continue to promote colonial experiences in a different way regarding the public's interaction with photography.*

KEYWORDS: *photography; archive; Portuguese Colonial Exhibition.*



O ciclo autoritário em Portugal (iniciado com o golpe militar em 1926) buscou integrar diferentes frações da classe dominante insatisfeitas com o regime republicano, que fora marcado por instabilidades políticas e crises econômicas. A política colonial desenvolvida no país até então também foi pauta dessa reorganização pela via ditatorial. Ela desencadeou a elaboração de uma nova relação com as colônias portuguesas a partir da publicação do Decreto nº 18.570, de 8 de Julho de 1930, mais conhecido como o Ato Colonial de 1930.

Tal ato definiu as formas de relacionamento entre a metrópole e as colônias lusitanas. Ele era baseado em princípios teóricos da inviolabilidade da

integridade territorial, do nacionalismo imperialista e da missão “civilizadora” de Portugal, como país cristão, ocidental e europeu.¹ O tratamento para os indígenas nas colônias era definido a partir da tutela do Estado Colonial: “o Estado garante a proteção e defesa dos indígenas das colônias, conforme os princípios de humanidade e soberania”, punindo e castigando “conforme a lei todos os abusos contra a pessoa e bens dos indígenas”. Em outra passagem, encontrava-se ainda a menção a uma “função histórica e essencial de possuir, civilizar e colonizar domínios ultramarinos”² que os portugueses possuísem. O documento é um marco na política colonial e pode ser visto como um norte para a política imperial durante o regime salazarista, mais precisamente até a Constituição de 1951, quando o colonialismo português passou por mudanças no plano retórico, embora com pouca ressonância na prática.

António Salazar (ministro das colônias interino que atuou na elaboração da legislação) ascendeu ao poder estatal em 1933. Esse acontecimento foi a consolidação de uma reorganização no plano político português, iniciada com a ditadura militar (1926-1933), que impactou fortemente a vida nas colônias. A ditadura civil foi responsável por colocar em ação as novas políticas coloniais gestadas e defendidas no Ato Colonial de 1930, que foi integrado à Constituição do Estado Novo.³ Diversos atores sociais estiveram em torno da construção do colonialismo nesse período a fim de expandir os negócios coloniais, tornar a presença lusitana mais efetiva e desenvolver trabalhos científicos. Em suma, havia o interesse em apresentar um “novo Portugal”, mais “moderno” e totalmente envolvido nas dinâmicas europeias de colonização dos anos do entre-guerras.

Esse colonialismo não deixou de incorporar métodos modernos de propaganda política em suas ações visando conseguir novos adeptos e potenciais colonos para os territórios do ultramar. As fotografias e outros elementos visuais, por exemplo, foram fundamentais para a produção de uma narrativa pública visual da presença portuguesa, alinhada aos desejos desses atores que impulsionaram tal colonialismo imperial. Elas foram objetos importantes para a constituição da experiência colonial metropolitana, pois, por outras vias, a difusão da propaganda salazarista ganhava uma abrangência sensorial (visual, sonora, tátil) que permitia dimensionar o mundo colonial através da relação objeto e indivíduo.

As imagens visuais começaram a integrar e mudar a própria relação com a divulgação de informações sobre o império colonial português com a instauração do Estado Novo. Antes isso ocorria por ações privadas ou individuais ligadas aos interesses de exploração do território colonial; no entanto, com o regime salazarista, as publicações sobre temas coloniais se multiplicaram e diversificaram a partir de grupos organizados ou da própria ação do Estado. O governo autoritário, por intermédio de organismos específicos como a Agência Geral das Colônias, apresentava a cultura imperial às populações em

¹ Cf. ROSAS, Fernando. O Estado Novo (1926-1974). In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*, v. VII. Lisboa: Estampa, 1994.

² *Diário do Governo*, 1ª série, Lisboa, n. 83, 11 abr. 1933, p. 650-652.

³ Com a ascensão de António Salazar ao poder de Estado, o regime se autoproclamou como Estado Novo, procurando difundir construir uma ideia de um governo novo e diferente da I República Portuguesa (1910-1926) e a ditadura militar (1926-1933).

diversificados suportes culturais, como uma forma de criar laços entre os residentes da metrópole e os territórios ultramarinos.⁴ Esse ambiente foi marcado por produção de informações escritas (*Boletim Geral das Colônias*, por exemplo), eventos públicos (como as exposições e feiras coloniais), filmes (como o *Feitiço do Império*, de 1940), programas de radiodifusão (Emissora Nacional, de 1935 em diante), publicações editoriais (Editorial Império), coleções literárias (como os Clássicos da Expansão Portuguesa no Mundo), concursos de literatura colonial, reformas educacionais nas diferentes modalidades de ensino, bem como álbuns fotográficos sobre as colônias.⁵

Durante o período salazarista a fotografia assumiu sua feição pública, contribuindo tanto para a difusão de informação, por meio da linguagem visual, quanto para dinamizar, conjugar e formatar uma relação entre a população e o poder político estabelecido. O regime salazarista assegurou, portanto, um circuito social para as fotografias ao mesmo tempo em que restringiu a circulação das imagens dissonantes, na tentativa de consolidar uma narrativa visual pública hegemônica que estivesse de acordo com os seus desígnios.

Diante do largo leque de possibilidades para pensar a relação entre fotografia e o Estado Novo, priorizamos focalizar um evento público colonial bastante relevante no cenário de emergência do regime: a Exposição Colonial Portuguesa de 1934.⁶ A escolha ocorreu por alguns fatores: a exposição envolveu uma série de sujeitos e grupos organizados interessados na modernização da política colonial; desencadeou uma produção fotográfica diversa, capaz de ampliar os canais de comunicação e divulgação dessa política metropolitana para as colônias; e suas imagens fotográficas não se limitaram ao ano de 1934, pois, pelo contrário, se inscreveram nas culturas visuais historicamente construídas no país.

Nos arquivos portugueses, há uma grande variedade de fotografias salvaguardadas. Elas nos descortinam diversos momentos, situações, pessoas, fatos e lugares que contam histórias, inclusive de si (a trajetória da criação do acervo, por exemplo), entre as quais a da Exposição Colonial Portuguesa. A construção visual nos permite acessar uma experiência pretérita possível somente porque foi fotografada e guardada. Por essa razão, como afirma Ana Mauad⁷, a prática fotográfica define-se como uma experiência histórica, pois sujeitos históricos estiveram envolvidos na montagem do suporte visual, articulando-se com a cena, e conferiram valor e significado ao registro, assim como a guardaram para a posteridade.

Para os conjuntos fotográficos arquivados, foi desenvolvida uma série de estudos e de métodos para preservá-los diante da ação do tempo ou mesmo da própria constituição química do material fotográfico. Preocupações dessa natureza apontam para a centralidade ocupada pela dimensão visual na história contemporânea. A cena registrada, as memórias tecidas e os espaços de

⁴ Cf. MARTINS, Leonor Pires. *Um império de papel: imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70, 2012.

⁵ Editaram-se muitos álbuns fotográficos com a temática colonial por iniciativa da Agência Geral das Colônias ou outros organismos governamentais.

⁶ A exposição chegou a receber outras denominações ligeiramente modificadas, conforme atestam as fontes consultadas. Prevalece, contudo, Exposição Colonial Portuguesa.

⁷ MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, Rio de Janeiro, 2016.

identificação, indexação e guarda compõem um percurso promovido a partir da imagem fotográfica; entretanto há outros tantos formados por objetos que permitem seu consumo por um público maior. Daí Mauad propor o desenvolvimento de um conceito que possibilite explorar as relações em torno da fotografia e a reconheça não como um acessório na pesquisa histórica, mas sim como uma questão da maior importância no curso de uma investigação.⁸

A noção de fotografia pública se inscreve justamente nesse cenário que incorpora a imagem fotográfica em seu discurso a ponto de dar vida a ela nos seus espaços de produção, circulação e exposição. Ao inserir-se na cena pública de debate, nas culturas visuais historicamente estabelecidas e apresentar-se como um dos dispositivos visuais mais significativos do mundo contemporâneo, ela exprime dimensões históricas da experiência fotográfica, ou por que não afirmar, dimensões fotográficas da experiência histórica. Sob essa ótica, as imagens visuais são detonadoras de histórias.⁹

A escolha da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 justifica-se por ser o primeiro evento público de caráter colonial organizado pelo recém-instalado Estado Novo e, nele, haver a possibilidade de percorrer a história de uma fotografia publicada na revista portuense *Civilização*. O certame atraiu uma série de atores interessados em solidificar o colonialismo português e mobilizou fotógrafos para produzir imagens fotográficas. A publicação disseminou mensagens/discursos do regime e gerou fotografias concedendo os créditos ao fotógrafo (procedimento raro no período). Suas imagens fotográficas extrapolaram os limites do periódico e ganharam outras histórias ao circularem em outros veículos, inclusive do próprio regime, vindo a ocupar hoje o acervo de um arquivo público; sem dúvida, uma trajetória exemplar de fotografia pública em contexto colonial.

Nessa linha, este artigo propõe aprofundar a discussão da fotografia no período tendo como referência um evento público. Para isso, irá expor o conceito de fotografia pública e sua operacionalização a partir da organização dos debates sobre fotografia no contexto colonial português. Na sequência, se concentrará na apresentação da exposição através de uma cadeia de difusão da informação, privilegiando um caso específico que abre espaço para a exploração do circuito social da fotografia até a sua divulgação pública contemporânea. Esse caminho busca pôr em evidência elementos presentes no debate atual sobre a experiência colonial, cujo desenvolvimento engloba as experiências fotográficas e questiona por meio delas seus vestígios nas sociedades envolvidas.

“Cicerone experimentado”: a exposição colonial na revista *Civilização*

“CIVILIZAÇÃO”, revista de altas responsabilidades na vida literária do País – o que o mesmo é dizer no dinamismo actual da nacionalidade – não poderia conservar-se indiferente perante a sólida, convincente e real manifestação de vitalidade do nosso vasto Império Ultramarino: a Exposição Colonial Portuguesa.

Assim, consagra este número à grande organização que vem de realizar-se intra-muros da Cidade Invicta, neste hospitaleiro e velho Pôrto cujos filhos, dos mais ilustres aos

⁸ *Idem*.

⁹ Cf. *Idem*, Isso não é uma janela: uma fotografia e sua história. In: SCHIAVINATTO, Iara e MENESES, Patrícia D. (orgs.). *A imagem como experimento: debates contemporâneos do olhar*. Vitória: Milfontes, 2020, v. 1.

mais humildes, tam grande parte activa tomaram sempre na manutenção e fomento do património colonial.

Aos organizadores do valioso certamen, a todos os colaboradores que, com o seu generoso esforço, contribuíram para o bom sucesso do mesmo e ao velho burgo tripeiro que, em justa ufania, se orgulha de ver erguida no seu seio uma obra que é um gruto vibrante de vitalidade e de virtudes coloniais nunca excedidas, os nossos parabéns.¹⁰

Eis um fragmento do editorial da *Civilização* no número especial dedicado à Exposição Colonial Portuguesa, em junho de 1934. Nele, observa-se como a “Cidade Invicta” teve uma postura ativa na “manutenção e fomento do patrimônio colonial”, sem falar de sua posição crítica em outros momentos da história política de Portugal.¹¹ O “palco de apresentação da vitalidade e virtude coloniais” foi o ambiente escolhido para reconstruir e difundir a ideia de império colonial concebida pelo diretor técnico da exposição Henrique Galvão e fotografada por diferentes sujeitos para periódicos, ou mesmo para o regime salazarista (serviço encomendado à Casa Alvão, um dos principais estúdios fotográficos do país naquela altura dos acontecimentos). As notícias sobre o evento circulavam na imprensa local, como *O Comércio do Porto* (inclusive com uma publicação exclusiva para a exposição, coordenada pelo jornalista Hugo Rocha: *O Comércio do Porto – Colonial*) e *O Diário de Notícias*, a exemplo de órgãos da imprensa governamental, *O Ultramar* e *Portugal Colonial*, e revistas como *Civilização*.

A *Civilização* era um periódico mensal, que circulou entre 1928 e 1937, totalizando 99 números. Na edição de que nos ocupamos (n. 69), ela estava sob a direção de Campos Monteiro Filho (1899-1961) e recrutou um punhado de jornalistas para documentar e narrar o ocorrido durante a exposição (incluindo entrevista com os organizadores do evento). Nesse contexto, destacam-se duas questões relativas ao estudo aqui proposto.

A primeira consiste na ampla difusão de *Civilização*. Embora fosse editada no Porto, a revista possuía serviços de envios para as outras cidades portuguesas do continente, para as ilhas, para as colônias, para o Brasil e para o exterior (a Espanha é o único país mencionado, com preço diferente das assinaturas pagas pelos leitores portugueses). A segunda diz respeito à concessão dos créditos ao fotógrafo Francisco Vianna, que realizou a documentação fotográfica para esse número especial. Tal procedimento era raro na imprensa lusitana, tanto que a maioria dos fotógrafos dos jornais e revistas imprensa desse período é desconhecida na historiografia portuguesa¹², e Vianna não estava distante desse cenário, como veremos a seguir.

Esses fatores tornam *Civilização* um periódico particularmente interessante para pensarmos na difusão das ideias da exposição por veículos que não apenas os governamentais. Sua condição de órgão privado nos permite explorar

¹⁰ *Civilização*, n. 69, Lisboa-Porto, jun. 1934, p. 19.

¹¹ Na cidade do Porto se deflagaram, ao menos, três revoltas: Revolta Liberal do Porto (1920); Revolta de 31 de janeiro de 1891 – primeiro movimento revolucionário pela instauração do regime republicano, e Revolta de fevereiro de 1927 – primeira tentativa de derrubar a ditadura militar portuguesa (1928-1933). Daí que, para o Estado Novo, era imprescindível angariar o apoio de uma cidade que poderia ser o lugar de novas manifestações de descontentamento.

¹² Cf. SERÉN, Maria do Carmo. *O Porto e seus fotógrafos*. Porto: Porto Editora, 2001.

as formas de transmissão da propaganda do regime nos veículos de imprensa submetidos à censura estatal. Como dizia Henrique Galvão,

*Fazer a Exposição Colonial foi uma obra necessária que o govêrno português incluiu no seu programa de realizações e pela qual todos os louvores lhe são devidos. Prolongá-la até às almas de todos os portugueses e estabilizar a lição que constitui no espírito de todos é agora a tarefa mais difícil e a mais honrosa, pela qual o govêrno se empenha como se empenhou, para que a primeira fase chegasse ao seu termo.*¹³

Estas palavras situavam tanto o tom da reportagem a ser feita quanto mostravam como os editores estavam alinhados com o salazarismo dos anos 1930 e 1940. A ideologia do regime era marcada por uma ideia mítica da nação e do interesse nacional, além de se preocupar em promover o “resgatar as almas” dos portugueses e integrá-los sob a orientação unívoca de organismos estatais responsáveis por educar os cidadãos de acordo com o “pensamento moral que dirige a Nação”. O propósito básico era o estabelecimento de uma “essencialidade portuguesa”, um corpo único e atemporal, orquestrado pelo Estado Novo com o objetivo de colocar um fim ao “século negro” do liberalismo em Portugal.¹⁴ Em suma, para isso se utilizariam de diversos meios para “reeducar” uma população nos quadros de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e seu destino providencial.¹⁵

O regime lusitano almejava produzir um novo Portugal, grandioso como no passado, e criar um novo homem. Não se tratava de um retorno ao passado, mas sim de reinserir o país novamente em uma posição de destaque entre as potências imperialistas. Para isso, era necessário atualizar sua maneira de fazer política com as estratégias de poder e domínios imperialistas, que implicava a realização de eventos-espetáculos, como as exposições coloniais, e a criação de um circuito social para ampliar seu espectro de ação. Nessa perspectiva, fomentar o surgimento de espaços para a veiculação de notícias dos eventos, seus registros fotográficos e outros meios de propaganda – e paralelamente censurar iniciativas que destoassem do ideário oficial – era fundamental para o Estado Novo.

Na mesma página em que se lê o texto de Henrique Galvão, encontramos outro de Mimoso Moreira, chefe da Divisão de Propaganda da Agência Geral das Colônias, para quem a Exposição Colonial Portuguesa seria o elo de comunicação com um público mais abrangente:

*Temos fé nos objectivos da Exposição colonial que está patente no Pôrto – como sendo das realizações mais proficuas para a criação do “espírito colonial” na Metrópole. Mais do que seria possível obter na imprensa, em conferências, por meio de projecções cinematográficas, as demonstrações bizarras do certame são assimiláveis ao público de tôdas as culturas, mesmo aos que não tem cultura nenhuma. A lição é assim vivida e eloqüente.*¹⁶

¹³ *Civilização, op. cit.*, p. 22.

¹⁴ Denominada, preconceituosamente, de “século negro”, a hegemonia do liberalismo, em Portugal, se estendeu por um largo período entre a vitória de D. Pedro IV contra as tropas absolutistas de seu D. Miguel e a ascensão de Salazar ao poder estatal (1833-1933).

¹⁵ Cf. ROSAS, Fernando. O salazarismo e o novo homem: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, v. XXXV, n. 157, Lisboa, 2001.

¹⁶ *Civilização, op. cit.*, p. 22.

As palavras de Moreira evidenciam como as autoridades do regime definiam o público-alvo da exposição. Vale pontuar que os nativos das colônias estavam ali para serem consumidos como um produto do império capaz de criar o “espírito colonial” na metrópole. Os eventos públicos, as publicações e os objetos culturais desenvolvidos nos primeiros anos pelo regime salazarista visavam, acima de tudo, à afirmação de uma “cultura do império” em Portugal. Esse conjunto de ações criou um produto baseado em uma determinada ideologia e tradição do poder colonial lusitano cuja aspiração era traduzir o que o império deveria ser e de que modo deveria atuar nas suas terras, interferir na vida dos nativos ou condicionar a mentalidade e as ações do colono português.¹⁷

Essa “cultura do império” se expandiu, nos anos 1930 e 1940, calcada em três características que se complementavam e se alimentavam, tanto histórica, quanto territorialmente: o império é contínuo, homogêneo e único. Por outras palavras, ao longo dos cinco séculos de colonização, as ações desencadeadas reforçaram e asseguraram a presença portuguesa nas diferentes partes do império, pois o que fora bem-sucedido em uma parte do império também seria utilizado em outra. A linha temporal do império, de acordo com a propaganda governamental, era retilínea e homogênea. Desde a época das conquistas até a ascensão de Salazar, os portugueses teriam se comprometido com a elevação civilizacional dos nativos, sem se motivarem tão somente por interesses econômicos, como outras nações coloniais. E mais: o território lusitano era igualmente avaliado como único e contínuo, embora fragmentado em partes distintas do mundo, porque a “essência portuguesa” não mudava em nenhuma região do império, o que conferia a ele a unidade imperial.

Segundo esse aspecto, a Exposição Colonial Portuguesa foi plasmada em torno da ideia de educar moralmente a população, expondo ao mesmo tempo uma ideia mítica da nação e emulando sua visão sobre o interesse nacional, como Galvão argumentou:

*A I Exposição Colonial Portuguesa, que no Porto se vai realizar de junho a setembro do próximo ano de 1934, pretende ser a lição de colonialismo que ainda não foi dada ao povo português – lição que procurará rigorosamente apresentar expressões, não só de ordem moral, política e espiritual, mas também de ordem económica. [porque] Não podem amar-se as Colónias sem se conhecerem e não se podem conhecer através de simples palavras quentes ou duma catequese sentimental.*¹⁸

O esforço para atrair o mais diverso público português, sobretudo aquele não escolarizado, não deixou de lado as visitas internacionais (como a do príncipe de Gales) que aproximavam o novo regime de outros impérios coloniais. As mensagens difundidas no certame eram orientadas por dois objetivos centrais: 1) valorizar a dimensão civilizadora do projeto colonial e 2) demonstrar a inflexível defesa do projeto colonial do governo salazarista. O tom pedagógico do evento era marcante: a palavra de ordem consistia em promover a “lição do colonialismo” para todos os visitantes, em conformidade com a cartilha governamental. Esta valorizava a “ordem política”, a “tradição cristã” e o

¹⁷ Cf. THOMAZ, Omar. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.

¹⁸ GALVÃO, Henrique. O que será a Primeira Exposição Colonial Portuguesa. *Regulamento Geral da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto, 1933, p. 7.

“desenvolvimento econômico-social” que estariam na raiz de toda a história da colonização portuguesa. Para a revista *Civilização*, tratava-se de proporcionar

uma lição, muito simplesmente, a todos os portugueses dignos de êsse nome.

Uma lição!

Coisa em verdade meritória, benemerente, profundamente cristã, a de ensinar os maiores ignorantes, que são os que se ignoram a si próprios.

[...]

A Exposição Colonial é, pois, uma oportuna lição, de que muito aproveitarão, antes mesmo dos alunos, todos os professores portugueses.

É efectivamente preciso, como disse já nas páginas de esta revista o meu distinto amigo Sr. Henrique Galvão, – orientar tôda a nossa instrução conforme o facto de sermos um grande país colonial. Por outras palavras: é preciso criar a consciência do nosso imenso património, mas sem jactâncias de imperialismo, no que o vocábulo tem de basófias e bravatas.

Que todos os portugueses que visitem a Exposição, olhando os gráficos, os mapas, as estatísticas, saibam o sentido de estas singelas palavras: Isto é nosso! Há que melhorá-lo! Há que defendê-lo ... para que nunca deixe de nos pertencer.¹⁹

O fragmento acima foi escrito pelo jornalista Octávio Sérgio. As mais de 10 páginas da matéria objetivavam manter um diálogo com um visitante fictício da exposição, como se o narrador o acompanhasse passo a passo. O tom pessoal, descontraído e detalhista se prolonga por toda a narrativa, ao lado das fotografias de Francisco Vianna, as quais colam elementos do mundo visível à escrita: “Dê-me o seu braço, caro leitor, e penetremos juntos no recinto da exposição. Deixe que eu o conduza como cicerone experimentado, já que assisti à fábrica desta obra, e conheço tôdas as pedras de que se compõe”.²⁰

Observe-se como a construção de proximidade procura envolver o leitor, instigando-o a conhecer cada espaço da exposição. O texto também ressaltava a intenção de atingir as crianças, pois era necessário formar novos quadros qualificados para preencherem os postos da administração colonial, trabalharem na exploração das colônias e defenderem o território colonial. Esse tema, por sinal, foi abordado em outra matéria dessa edição, “A acção civilizadora dos portugueses em Moçambique”, escrita por António Barradas. Nela se enfatiza: “Não será pelo número, mas sim pelo valor dos nossos colonos que nos firmaremos em África”.²¹

A formação qualificada de uma nova geração de portugueses identificados com o império colonial fica evidente, principalmente quando Octávio Sérgio se refere a Chico (nome fictício do neto do visitante). A primeira menção a ele se dá justamente quando narrador e leitor estão analisando a minutura de trem na porção do Presente da nave central do Palácio de Cristal. Isso não acontece na porção do Passado ou do Futuro, a fim de reforçar como as ações naquele momento eram indispensáveis para o desenvolvimento do colonialismo nos próximos anos.

Você que é digno, e sente diante disto tudo despertar a sua consciência de português, haveria de dizer ao Chico, em primeiro lugar, que não se mete o dedo no nariz nem

¹⁹ *Civilização*, op. cit., p. 34-36.

²⁰ *Civilização*, op. cit., p. 36.

²¹ *Civilização*, op. cit., p. 31.

mesmo diante de um comboio, e depois, que o tal comboio tem muita mais importância do que certos sujeitos que andam nos comboios...

Que diabo! – deixe-me dar largas à fantasia! Eu estou em crer que se o Chico aqui estivesse, você lhe diria:

– Ouve, Chico: Este comboio que aqui vés e tu julgas ser um brinquedo de luxo, quere dizer que a nossa África se vai civilizando.

Este comboio percorre 1300 quilómetros através o solo africano, que os nossos maiores regaram com o próprio sangue para que se tornasse mais fértil.

Viaja-se com comodidade e segurança. Repara tu: tem vagão-restaurante... É tão agradável ir de Benguela à fronteira inglesa como do Pôrto a Lisboa.

E, num crescendo de patriótico bom senso, você acabaria por dizer ao Chico: Quero que sejas um homem digno. Só serás digno homem se fores digno português. Em nenhuma parte prestarás mais e melhores serviços à Pátria do que em África. Lá morre-se de febres?

– Que importas ?!

Na metrópole morre-se de qualquer outra coisa, e até de estupidez.

Olha, vê tu êsse grande português que foi Mousinho de Albuquerque. Andou por lá, lutou, lutou e venceu. Nem os selvagens nem as maleiras o dizimaram.

Voltou um dia à Pátria, coberto de glória, e aqui, segundo soe dizer-se, a estupidez feriu-o de morte.

Não morreu de febres, meu filho... Matou-se de desespero e tédio, porque não cabia em sociedade tão mísera e mesquinha. A rematar, decididamente você diria ao Chico: “Hás-de ir para a África!”

E talvez mais tarde, se você fôsse capaz de vencer as lamechices da sua senhora espôsa, e demais ornamentos femininos de sua família, o Chico, em vez de estoirar de neurastenia em qualquer café do burgo, fosse de mongada até à África.

Veja você, meu caro visitante, o que faria um brinquedo, se o Chico viesse e você, seu lamecha, fôsse capaz de lhe falar esta linguagem!²²

As ações de uma criança que não sabe bem o que está ocorrendo naquele cenário expositivo são contrastadas por “lições do colonialismo”, com orientações para o futuro embebidas de “amor à pátria”. Chico conhecia tão pouco do império quanto aquele visitante, mas, diferentemente de seu avô, poderia crescer empenhado em fortalecer e explorar o território colonial, em vez de permanecer na metrópole para “morrer de estupidez”. Vale a pena ponderar, ainda, que Chico é a única pessoa a ter um nome próprio nesse diálogo íntimo, como se sua individualidade devesse ser construída a partir do esforço consagrado à construção do império, como no caso de Mousinho de Albuquerque. Tanto que, ao final, o narrador volta a afirmar:

O meu dever era acompanhá-lo à porta e aí despedir-me de si. Adivinho, porém, que você, caro visitantes, quere agora, confundido com a multidão, ficar por aí ao acaso.

Sim, homem, a-pesar-dos seus sessenta bem puxados, meta-se no comboio e goze à sua vontade.

Divirta-se, desopile o fígado.

Mas veja bem se me decora a grande lição e sobretudo se me faz gente de aquele enfezado do Chico, que a estas horas, marmanjão de respeito, está a comer pão com marmelada no colo da mãizinha.

²² *Civilização, op. cit.*, p. 38 e 39.

*Espe-vite-me o rapaz, e traga-o quando voltar à Exposição para lhe mostrar o combóio, não êsse que você espera, mas a miniatura do outro que espera pelo despertar de todos os Chicos portugueses.*²³

A produção de um “novo homem” afinado com o ao colonialismo se fazia sentir por toda a revista e, em alguns momentos, as mensagens dirigidas às novas gerações se conectavam às “lições” proporcionadas aos adultos, corresponsáveis pela manutenção do império português em diferentes continentes. Nessa linha de raciocínio, possuir os domínios d’além-mar comporia a própria essência lusitana. No entanto, os ideólogos desse “colonialismo imperial” reconheciam que não era suficiente apontar os 519 anos de presença portuguesa nas colônias (segunda a matéria, seu marco inicial era a conquista de Ceuta, em 1415). Impunha-se a obrigação de formar as novas gerações, educar os metropolitanos e orientar os emigrantes para seguirem em direção às colônias.

Esse conjunto de desejos movia o projeto colonial do período, o qual não deixou de sustentar uma fictícia presença homogênea, retilínea e longínqua dos portugueses nos territórios coloniais. Tal projeto esbarrava numa população que pouco conhecia sobre o império lusitano e possuía altos índices de analfabetismo (em torno de 70%). Por isso era necessário investir, amplamente, na propaganda para atingir o maior público possível. A exposição era uma alternativa para tanto e foi vista como algo vital pelos operadores do colonialismo no início do salazarismo; mas as revistas ilustradas e as fotografias também desempenharam um papel indispensável para a consecução dos objetivos governamentais.

A contemplação dos nativos expostos e a experiência sensorial fomentada nas sessões expositivas apresentariam ao público a “lição do colonialismo” e a defesa intransigente dos domínios além-mar com vistas à reorganização da política imperial. Já as revistas ilustradas atuavam como meio de ampliar o mundo encenado na exposição para o público que não estava no Porto ou não tinha ido visitar os jardins do Palácio de Cristal. Ambos os espaços embalavam a ideia de um império único e indivisível em uma época em que outras nações imperialistas desenvolviam igualmente a sua narrativa imperial, como os ingleses e sua Commonwealth e os franceses com as “virtudes da maior França”.²⁴ O último, inclusive, com sua Exposição Colonial de Paris, foi fonte de inspiração para a Primeira Exposição Colonial Portuguesa.

Assim, a propaganda “Portugal não era um país pequeno” embasou a narrativa do evento e seus suportes visuais. A matéria assinada por Octávio Sérgio foi recheada por 16 fotografias que dialogam com o texto (ver figuras 1 e 2). A ordem delas não está diretamente relacionada às seções mencionadas na fala do “cicerone”. Sua função, em princípio, se prende mais à difusão visível do conteúdo da exposição. Cenas dos espaços expositivos, objetos reunidos e exposição de nativos ocupam as páginas. O tom ilustrativo pode ser observado, porém o mais instigante é como ocorreu a seleção dessas imagens para a edição especial.

²³ *Civilização, op. cit.*, p. 48.

²⁴ LÉONARD, Yvés. O império colonial salazarista. In: BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti. *História da expansão portuguesa: último Império e Recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1998, p. 10.

Nessa edição, veem-se mais fotografias da exposição em outras matérias. Ao todo, somam-se 7 fotografias de mulheres nativas, que receberam uma atenção especial, notadamente as guineenses (por exemplo, um médico, na exposição, vacinando uma nativa, como aparece na figura 3); em contraposição há apenas 6 imagens fotográficas de membros do regime salazarista envolvidos na montagem da exposição, como Armindo Monteiro, Henrique Galvão e Mimoso Moreira. A fotografia de Armindo Monteiro nem conta com a assinatura de Vianna. Além da dele, observam-se mais 2 fotografias de homens nativos, 5 de espaços da exposição e uma fotografia do presidente António Óscar de Fragoso Carmona cortando a faixa de inauguração da exposição.

Caberia, hoje, indagar: onde se encontram essas fotografias atualmente? Como elas foram parar no arquivo pesquisado? Que relação se pode estabelecer entre seu período de produção e o tempo presente? Vale destacar que existem diferenças entre as instituições que possuem o portfólio de um fotógrafo e outras que formaram coleções fotográficas por outros meios. Enquanto o primeiro tipo de instituição, em sua maioria, apresenta o histórico do fundo documental, o segundo tipo nem sempre indica o histórico dos percursos da fotografia, como veremos a seguir.



Figura 1. Página da matéria de Octávio Sérgio com fotografias de Francisco Vianna, 1934.

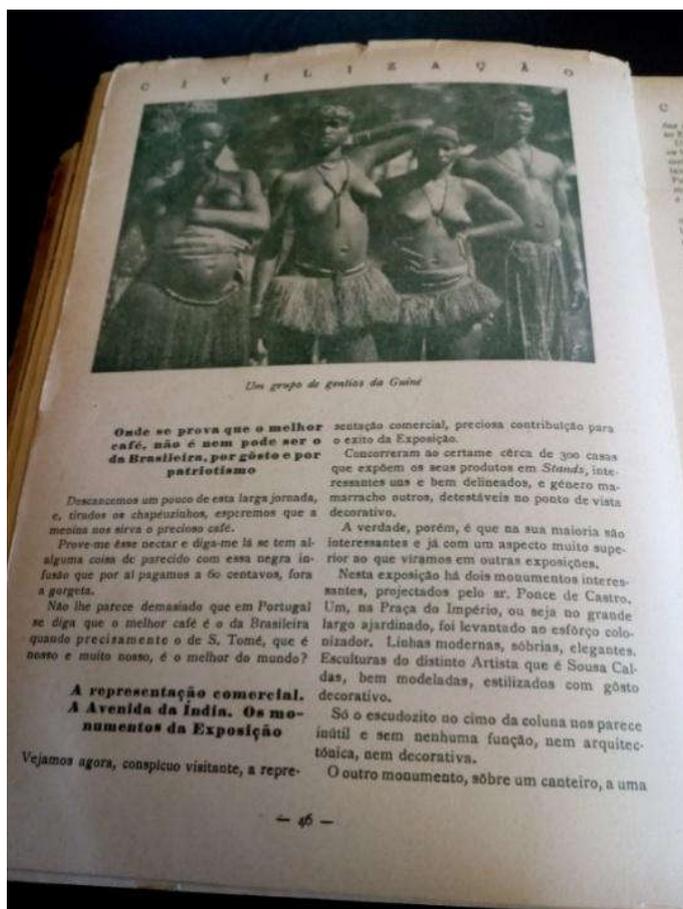


Figura 2. Página da matéria de Octávio Sérgio com fotografias de Francisco Vianna, 1934.



Figura 3. Página da revista *Civilização* com fotografias de Francisco Vianna, 1934.

Questões na disponibilização *on-line* dessas fotografias

As fotografias produzidas durante os meses da exposição possuíram circuitos sociais distintos e específicos; entretanto, muitas dessas imagens fotográficas se acham hoje nos arquivos portugueses em diferentes estágios de tratamento. Há imagens fotográficas já tratadas e identificadas. Algumas, inclusive, foram digitalizadas para o acesso da população. Outras, infelizmente, não receberam ainda o trabalho arquivístico necessário para os pesquisadores.

Sabemos que a política de tratamento e divulgação dos acervos fotográficos em Portugal está impactando diretamente o interesse da historiografia portuguesa em torno da história das coleções, dos fotógrafos e dos acervos visuais do país. Tal situação tem chamado a atenção para a conveniência de ampliar as políticas de conservação e tratamento do patrimônio fotográfico preservado, assim como do desenvolvimento de estratégias de disponibilização e divulgação desses conjuntos documentais.

Obviamente, eles podem estimular novos estudos capazes de reafirmar ou contestar a tese central desse artigo, ou seja, a centralidade da fotografia dentro dos aparatos governamentais salazaristas, questão, de resto, pouco debatida entre os historiadores lusos. Como pontuamos na primeira parte deste texto, a relação dos fotógrafos com o governo não foi homogênea e retilínea durante Estado Novo, e a máquina de propaganda não foi o único espaço de produção de imagens fotográficas para o regime. Além do mais, o controle das atividades laborais dos fotógrafos também foi promovido em função de sua incorporação no Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos, em 1949. Tal cenário tortuoso promoveu uma produção fotográfica com características bem específicas que precisam ser analisadas pelos pesquisadores que pensam na fotografia não como mero elemento de ilustração, mas sim como um objeto que provoca uma experiência histórica, como salientado por Mauad.²⁵ Isso coloca no horizonte um circuito social da fotografia heterogêneo e permeado por vários fatores conjugados em uma sociedade governada por uma ditadura colonialista, como a salazarista, e, simultaneamente, indica o desafio da disponibilização dessas imagens visuais, notadamente quando compreendemos a sua relevância no interior da política governamental.

As imagens fotográficas às quais nos referimos não ficaram restritas ao seu momento de produção; pelo contrário, alguns arquivos fotográficos foram organizados e indexados para permitir os seus usos em contextos e cenários totalmente diversos daquele que gerou o registro visual. Sua vida social até o arquivo²⁶ foi, portanto, intensa e sugere certa dificuldade do próprio regime em produzir um grande volume de imagens visuais dos seus territórios coloniais e das populações do império. A fotografia, nesse cenário, não tinha um fim no arquivo; pelo contrário, ela estava preparada para ser usada dentro de um arco de possibilidades quando fosse útil para as mensagens elaboradas pelos agenciadores do colonialismo nas diferentes áreas e em distintas temporalidades.

Como exemplo disso, basta constatar que fotografias estampadas em determinados periódicos foram cedidas para outros fins ou instituições, caso do

²⁵ MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas, *op. cit.*

²⁶ Ver EDWARDS, Elizabeth e HART, Janice. *Photographs objects histories: on the materiality of images.* London-New York: Routledge, 2004.

Diário de Notícias, que forneceu imagens para o arquivo fotográfico do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto. Por outro lado, registros fotográficos da Casa Alvão, encomendadas pelo regime salazarista, acabaram sendo utilizadas em outros suportes culturais, como os cartões fotográficos ou periódicos editados fora das instâncias estatais (embora não escapassem do olho vigilante da censura).

A coleção *Ultramar português*, encomendada pelo Ministério das Colônias ao antropólogo António Mendes Corrêa e publicada pela Agência Geral das Colônias, se encaixa bem nessa categoria. Concebida para apresentar cada colônia aos portugueses, ela se limitou a dois números (Mendes Corrêa morreu em 1960 e não pôde concluir o projeto), um em 1949 e outro de 1954. Fotografias da Exposição Colonial de 1934 integram o conjunto visual da coleção, porém não há nenhuma menção ao seu contexto de produção, nem mesmo na legenda das imagens fotográficas.

Desse modo, as fotografias existentes nos arquivos portugueses tiveram uma vida social que merece ser explicitada em sua exibição hoje nas plataformas digitais dessas instituições, tais quais os documentos manuscritos. Afinal, a descrição desses objetos é imprescindível para se colocar em perspectiva a própria produção do documento dentro do seu contexto social. Quanto, a Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e sua intensa produção fotográfica, além dos diversos suportes que formaram seu circuito social, suscitam um questionamento incontornável: como disponibilizar publicamente essas imagens fotográficas sem reafirmar as ideias lusotropicalistas, dada a sua capilaridade na sociedade portuguesa²⁷?

O Arquivo Municipal da Câmara do Porto possui algumas fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 que percorreram diversos caminhos até serem acolhidas nessa instituição. Um foram doadas por moradores da cidade, outras pertenciam à própria Câmara Municipal do Porto, enquanto outras não têm sua origem descrita no suporte *on-line*. Os diferentes percursos das fotografias salvaguardadas nos põem frente e frente com um problema grave em sua digitalização e disponibilização para o público: o verso ou mesmo o suporte da imagem fotográfica não são apresentados na modalidade remota. Ao destacar tão somente a dimensão visual da fotografia, o arquivo restringe as possibilidades de compreensão do documento fotográfico como um objeto histórico imerso em questões que demandam reflexão.

O verso da imagem fotográfica, o suporte de identificação e a organização arquivística são marcas de sua vida social que nos auxiliam a refletir sobre como a fotografia foi agenciada e consumida publicamente. A sua situação no arquivo também oferece elementos para verificarmos quais foram escolhidas

²⁷ Lusotropicalismo foi uma teoria desenvolvida por Gilberto Freyre que pressupunha uma especificidade portuguesa na relação com outras populações. Para o autor, os portugueses eram diferentes nos seus relacionamentos, mostrando-se adaptáveis a diferentes culturas e territórios do mundo, sem enfrentar problemas para se miscigenarem com os nativos das colônias. Logo, a civilização lusotropical que eles teriam criado seria, antes marcada por determinada cultura ontológica dos próprios portugueses, do que estruturada a partir de condições étnicas. Essas ideias foram usadas pelo regime salazarista desde meados dos anos 1950 de forma simplificada e nacionalista para conferir legitimidade à presença lusitana no ultramar. Cf. CASTELO, Cláudia. *“O modo português de estar no mundo”*: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa, 1933-1961. Porto: Afrontamento, 1998. Tal ideologia, evidentemente, não impactou a produção das fotografias da exposição de 1934. No entanto, reconhecendo seu circuito social para além daquele período e que a fotografia é um documento polissêmico, o lusotropicalismo se torna um elemento a ser considerado em meio ao processo de retomada dessas imagens visuais.

para circular e aquelas que ficaram à espera do chamado público. Tudo isso que envolve o pesquisador em seu trabalho no arquivo se conecta ao que o conceito de fotografia pública busca reunir para se desenvolver uma análise histórica. Essas questões são evidenciadas, por exemplo, nas três figuras que se seguem:



Figura 4. Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa [exaltação patriótica].



Figura 5. Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa [exaltação patriótica]



Figura 6. Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa [exaltação patriótica: Rosinha].

Quando consultadas *on-line*, essas três fotografias nada dizem sobre a autoria delas, e o verso tampouco traz as informações históricas que poderiam propiciar a compreensão de como elas foram consumidas publicamente. A instituição se restringe a dar um título às fotografias que indica o momento da produção e a ideia de exaltação patriótica que pretensamente as pessoas fotografadas estariam promovendo. Não há nenhuma demarcação de gênero delas, que nem sequer foram identificadas (exceção feita, no caso da figura 6, a Rosinha). Além disso, há poucas informações sobre o espaço que essas fotografias ocupam dentro do arquivo, já que não se esclarece se elas fazem parte de um fundo, coleção ou série temática. E esses detalhes são importantes, porque o arquivo público não só é um espaço de circulação de fotografias, como também de dinamização da relação dos indivíduos com o Estado, principalmente porque a instituição é responsável por atribuir valor histórico a um documento que deve ser salvaguardado, já que compõe a memória municipal/nacional, como nos exemplos aqui alinhados.

Sob essa perspectiva, a figura 6 foi produzida por Francisco Vianna, fotógrafo que documentou a Exposição Colonial Portuguesa para a *Civilização*, na edição já mencionada. A capa desse número apresenta uma jovem guineense com o dorso desnudo e com as mãos na cabeça, induzindo uma posição erótica e sensual, disposta a ser “dominada por alguém”. A moça, chamada Rosinha, foi uma das figuras mais registradas fotograficamente durante os meses em que decorreu a exposição. Suas fotografias circularam em distintos suportes visuais, matérias jornalísticas e alimentaram conversas cotidianas que abordavam a beleza da jovem exposta nos jardins do Palácio de Cristal.²⁸

²⁸O semanário humorístico *Maria Rita* exibiu algumas ilustrações de Rosinha e de outros mais, e comentou que muito se falava sobre sua “beleza negra”.

Quem aparece segurando a bandeira portuguesa, na figura 6, é exatamente Rosinha. Atrás dela, está o *Monumento ao esforço colonizador português*, uma estátua composta em sua base por seis esculturas de figuras para as quais o esforço colonizador seria um dever (a mulher, o militar, o missionário, o comerciante, o agricultor e o médico). Sintomaticamente, durante a exposição, esse monumento ocupava lugar de destaque, logo na entrada do jardim do Palácio de Cristal.²⁹ A imagem tentava sintetizar determinada leitura do Império Colonial Português em um único suporte visual, ou seja, apresentar os nativos sob a tutela da nação portuguesa, a mesma que, na sua experiência, mobilizara uma gama de colonizadores que colaboraram para a conformação de um imenso império. Passado, presente e futuro, portanto, se combinavam nessa fotografia.

Na sua edição se operou um corte a fim de realçar Rosinha e seus seios, aproximando-a do leitor. A imagem preencheu uma página inteira da matéria de *Civilização* destinada à divulgação da Exposição Colonial de 1934. Ela abre o texto de Octávio Sérgio, junto com uma fotografia do *Monumento ao esforço colonizador português*, mas apenas a fotografia da jovem guineense possui uma legenda: “Negra muito embora, portuguesa de lei, – ei-la empunhando a bandeira verde-rubra que domina todo o Império”.³⁰

Ao se colocar em segundo plano o referido monumento, buscou-se, todavia, recuperar a ideia da antiguidade do império colonial português, registrada, por suposição, na “essência histórica portuguesa”, bem como a da atuação heróica de uma série de pessoas a serem lembradas. Tanto que a sua referência fora do foco fotográfico dimensiona, no fundo, uma presença histórica que se apresentava no horizonte de ações dos colonizadores contemporâneos, os quais deveriam se inspirar nas experiências pretéritas para continuarem a “obra de edificação do Império Colonial”.

Já a bandeira, à semelhança de Rosinha, se encontra justamente no foco fotográfico. Ambas, em diálogo, como que apontam para a “unidade”, “integridade” e “glória” de Portugal e suas colônias, temas da exposição. A posição de Rosinha, segurando a bandeira portuguesa de forma a envolvê-la, projeta tanto a ideia de incorporação dos nativos no projeto colonial quanto a identificação dessas populações colonizadas com os colonizadores, todos alçados à condição de sujeitos (e não somente os cidadãos da metrópole). Como afirmou o então ministro das colônias, Armindo Monteiro, “a Nação é a mesma em todas as partes do Mundo. Filhos da mesma grei, vindos da mesma história, cobertos pela mesma bandeira, perseguindo um mesmo ideal colectivo, nenhuns antagonismos nos podem separar. Nas horas do perigo ou da desgraça, as forças de todos constituem uma só força – que é Portugal”.³¹

Por esse motivo, a seleção de elementos visuais que sintetizassem fotograficamente a ideia de um império historicamente uno, homogêneo e controlado era fundamental. Isso fica ainda mais evidente ao observarmos como Francisco Vianna tentou produzir outros registros fotográficos sintonizados com tal dessa temática (ver figuras 4 e 5). A figura 5 exhibe um homem na mesma posição de Rosinha, porém olhando para fora do plano fotográfico e não para a câmera

²⁹ A autoria da estátua é de Sousa Caldas. Hoje ela está instalada na zona da Foz, no Porto.

³⁰ *Civilização*, op. cit., p. 32.

³¹ MONTEIRO, Armindo. Diretrizes duma política ultramarina. *Boletim Geral das Colônias*, número especial. Conferência dos Governadores Coloniais, v. 9, n. 97, Lisboa, 1933, p. 11.

(como faz a jovem), empunhando a bandeira pelo mastro e a bandeira sendo esticada por uma mão atrás, que provavelmente deve ser de Rosinha. Essa fotografia, aliás, possui a assinatura do fotógrafo, o que sinaliza que, provavelmente, ganhou certa circulação social. Enquanto isso, a figura 4 reposiciona esse mesmo homem, olhando para o horizonte: ele segura o mastro da bandeira nacional e Rosinha, atrás dele, segura a bandeira de modo a deixá-la esticada, sugerindo certa posição subalterna da mulher na construção imperial e no próprio império. Entretanto, essas imagens não foram publicadas em *Civilização*, tendo seu circuito social composto por outros trânsitos até se encontrarem hoje no Arquivo Municipal do Porto.

Elas também indicam, em alguma medida, uma negociação desigual do fotógrafo com os retratados para produzir a imagem fotográfica desejada pelo periódico. Esse dado acrescenta mais elementos para a análise histórica, uma vez que aponta para as relações sociais dentro do império que permitiram esse ou aquele registro. As estratégias para atrair os nativos para atuarem na exposição foram diversas, desde a contratação formal de determinadas personagens, acordos com os régulos, até a promessa de pagamentos.³² Sem contar que o registro fotográfico no espaço expositivo requeria uma aproximação deles para se poder fotografá-los conforme os padrões desejados pela propaganda colonial.

Daí que a escolha da fotografia de Rosinha pode ser encarada como uma resposta ao sentimento de possuir e controlar a sociedade colonial, com base, no caso, em uma metáfora de cunho sexual. Dito de outra maneira, o corpo feminino é visto como um objeto de desejo no interior de uma sociedade estruturada pelo machismo, o colonialismo e a relação de violência presente nesse tipo de organização social.³³ Essa lógica de produção visual erótica se afinava, pois, com a propaganda hegemônica voltada para a posse e o controle das colônias. O corpo feminino, nesse contexto, seria uma espécie de metonímia do território colonial. Assim, o suporte visual construía, ao apelar para imagens, um espaço colonial não só assentado numa narrativa de aventura sexual que necessitava da força e virilidade do homem branco colonizador para proteger aquela natureza exuberante, virgem e indefesa, mas também para dominá-la.³⁴ Não é à toa que o relato íntimo de Octávio Sérgio é composto exclusivamente por homens.

Verifica-se, portanto, que a fotografia foi usada para produzir uma cartografia visual dos povos que habitavam o império colonial português e projetar na população portuguesa a ideia de união, coesão e integração dessas diferentes faces sob a batuta do governo lusitano. A sua disponibilização atual precisa apresentar, ao menos, elementos de problematização desse contexto de produção fotográfica para que a fotografia não adquira contornos de legitimação do colonialismo, nem tampouco seja vista como um registro sem tensão.

Os nativos presentes nas cenas retratadas, mesmo posando para Francisco Vianna, não escondem, aparentemente, as suas expressões faciais de tédio e indisposição para o registro fotográfico. Eles, por essa via, se inscreveram nas camadas de história do objeto e levantam algumas questões para os estudos

³² Ver OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e projeto colonial*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

³³ Cf. MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

³⁴ Cf. SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

visuais contemporâneos, por mais que elas sejam silenciadas ao serem divulgadas acriticamente. A atitude de privilegiar a dimensão visual da fotografia reforça o corte com o mundo visível provocado pelo obturador da máquina fotográfica no registro visual. Ela toma a imagem fotográfica como uma mera ilustração do passado e não o resultado de uma experiência histórica que produz outras experiências históricas por meio da sua interação com o observador. De mais a mais, a apresentação parcial de uma fotografia impossibilita pensar quais foram as formas de interação com o objeto salvaguardado, e o seu circuito social fica mais difícil de ser reconstituído por aqueles que veem o documento unicamente através do computador.

A redução da complexidade das fotografias aqui examinadas à ideia de “exaltação patriótica” confere uma estabilidade ao documento produzido dentro de um quadro colonial de conflito, negociação, conivência e resistência. Por isso, na contracorrente dessa tendência, junto da disponibilização dessas imagens fotográficas é, a rigor, indispensável o fornecimento de informações sobre a aquisição delas, o produtor e o contexto fotografado para que não sejam consumidas em tons simplesmente coloniais. Afinal, a despeito da sua origem e do que as motivou, elas não possuem uma natureza ontológica imutável, independentemente do seu circuito social.³⁵

Diante disso, emerge um desafio contemporâneo na difusão *on-line* desses documentos: como disponibilizar, promover e divulgar informações que apontem para a porosidade da hegemonia inscrita nas fotografias em contexto colonial? Ou como se desprender da constituição, formatação e promoção da narrativa visual única elaborada pelo regime autoritário e colonial que produziu as fotografias analisadas?

Por uma história pública com imagens fotográficas

O desafio a que nos referimos consiste em uma prática de História Pública que a compreende como uma plataforma de observação do passado e sua ressonância no presente.³⁶ Ela não se cinge à experiência da “divulgação científica” e aos modos de produção de materiais focalizados na circulação e consumo da História. Propõe-se, isso sim, a confrontar o passado e suas marcas no presente em uma arena de diálogo e troca entre pessoas com trajetórias e formações distintas. Essa prática pode ser mobilizada inclusive para a disponibilização das fotografias produzidas sob o colonialismo.

Atentar para ambientes afetados por meio da imagem fotográfica, refletir sobre suas condições de produção, consumo e elaboração de discurso, assim como situar-se diante dela para repensá-la de outras formas permite colocar o documento fotográfico em uma situação de produção ativa do conhecimento. A fotografia, nessa ótica, não é vista exclusivamente em sua dimensão visual; antes, serve como veículo de questionamento dos vestígios do passado que permanecem na sociedade.

Congregar pesquisadores de diferentes lugares e tradições intelectuais, junto com a população em geral, também favorece a exploração de outras

³⁵ Cf. TAGG, John. *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Mineapolis: University of Minesota Press, 1988.

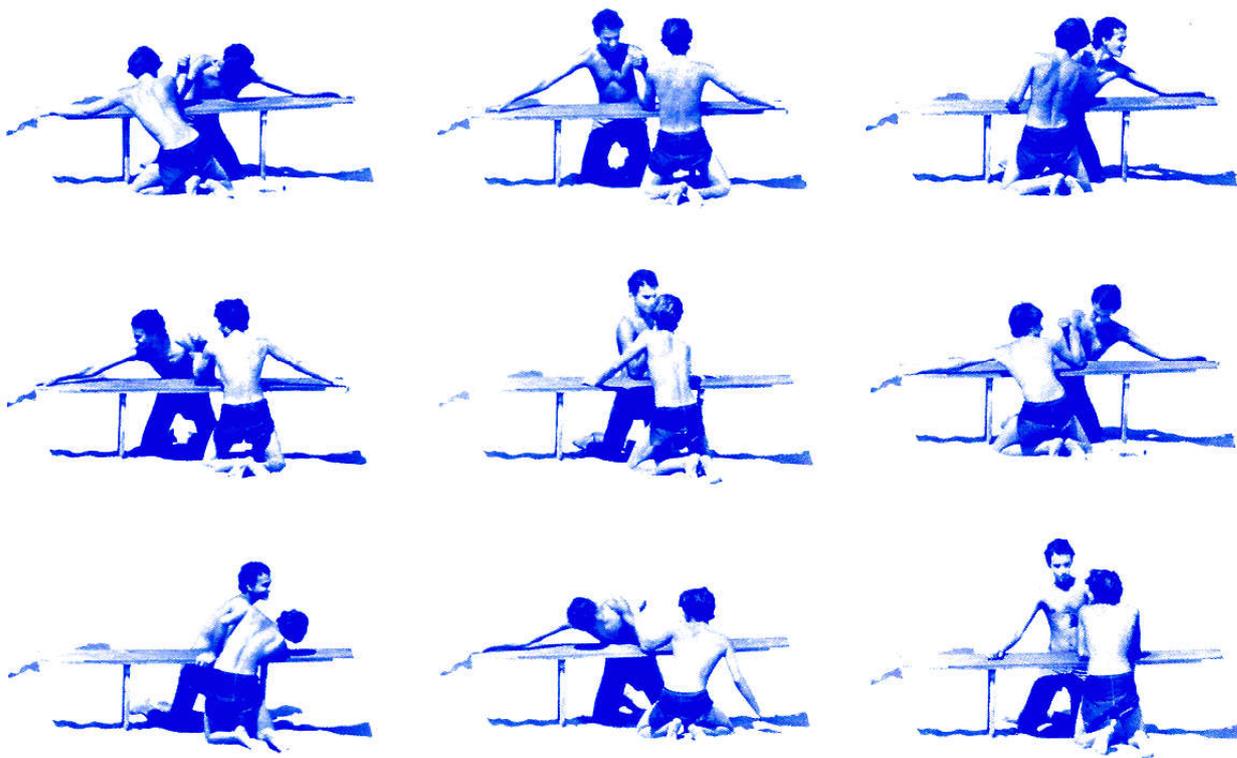
³⁶ Cf. MAUAD, Ana Maria, SANTHIAGO, Ricardo e BORGES, Viviane Trindade (orgs.). *Que história pública queremos?: what public history do we want?* São Paulo: Letra e Voz, 2018.

estratégias para a disponibilização de imagens em ambientes virtuais. Esse conjunto de ações poderia ser desdobrado, entre outras coisas, em fóruns de debates públicos e/ou projetos coletivos baseados nesse exercício contemporâneo, cujo interesse centra-se na discussão das imagens fotográficas geradas em situação colonial e guardadas nos arquivos – sem falar que ele se prestaria igualmente ao cruzamento de informações para preencher as lacunas no acervo.

A vida social da imagem fotográfica transcende o momento de sua produção. Uma cadeia de ações se processa em torno desses objetos, que os historiadores da fotografia procuram enfrentar. Daí a relevância de uma História Pública ancorada em imagens fotográficas. Compor uma equipe para refletir sobre os documentos salvaguardados e discuti-los de forma ampla, democrática e horizontal com diversos grupos pode ensejar novas experiências acerca dessas fotografias. Afinal, como ressaltamos, ao longo deste artigo, os valores e os sentidos de uma imagem fotográfica estão intimamente ligados aos processos históricos que organizam a sociedade e orientam seus protocolos de ver e dar-se a ver, já que os documentos não são dotados de um caráter ontológico, por se constituírem em artefatos cujos sentidos são adquiridos em seus circuitos sociais.

Artigo recebido em 13 de maio de 2022. Aprovado em 26 de junho de 2022.

Masculinidades e práticas corporais na obra de Alair Gomes: a série *Sonatinas, four feet*



Sonatina, four feet n. 6, de Alair Gomes, - c. 1977, fotografia (detalhe).

Fabiano Pries Devide

Doutor em Educação Física pela Universidade Gama Filho (UGF). Professor do Instituto de Educação Física da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor, entre outros livros, de *Estudos de gênero na Educação Física e no esporte*. Curitiba: Appris, 2017. fabianodevide@uol.com.br

Masculinidades e práticas corporais na obra de Alair Gomes: a série *Sonatinas, four feet**

Masculinities and body practices in the work of Alair Gomes: the *Sonatinas, four feet* serie

Fabiano Pries Devide

RESUMO

Alair Gomes é um expoente da fotografia brasileira. Sua extensa obra, produzida entre as décadas de 1960 e 1990, integra o acervo de importantes instituições, reconhecida, entre outros aspectos, pelo pioneirismo na abordagem do homoerotismo. Dedicou denotada atenção ao esporte e à ginástica, temas não identificados como emergentes e recorrentes em outros artistas contemporâneos nacionais. Este artigo tem por objetivo discutir as representações sobre as masculinidades expressas em uma de suas séries – *Sonatinas, four feet*, realizada a partir de 1966 e depositada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Debruçamo-nos especialmente sobre duas sequências nas quais se destacam homens se exercitando na praia. O que nos chamou atenção foi como as práticas corporais, um campo em que, em geral, a heteronormatividade é consolidada, foram mobilizadas para desestabilizar compreensões hegemônicas e apresentar novos significados do uso do corpo e do exercício da sexualidade.

PALAVRAS-CHAVE: arte; práticas corporais; masculinidades.

ABSTRACT

Alair Gomes is an exponent of Brazilian photography. His extensive work, produced between the 1960s and 1990s, is part of the collection of important institutions, recognized, among other things, for its pioneering approach to homoeroticism. He dedicated attention to sports and gymnastics, themes not identified as emerging and recurrent in other contemporary national artists. This article aims to discuss the representations of masculinities expressed in one of his series – Sonatinas, four feet, carried out from 1966 onwards, deposited at the National Library of Rio de Janeiro. We look especially for two sequences in which men are exercising on the beach. What caught our attention was how bodily practices, a field in which, in general, heteronormativity is consolidated, were mobilized to destabilize certain hegemonic understandings, and present new meanings of the use of the body, and the exercise of sexuality.

KEYWORDS: art; body practices; masculinities.



Alair Gomes é uma figura exponencial da fotografia brasileira. Sua vasta obra, produzida entre os anos 1960 e 1990, faz parte do acervo de instituições

* Este texto se configura como recorte da pesquisa de pós-doutorado, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em História Comparada da UFRJ, sob a supervisão do Prof. Dr. Victor Andrade Melo, a quem agradecemos pelas contribuições.

da maior relevância¹, sendo reconhecida na literatura², entre outros fatores, devido ao pioneirismo na abordagem do homoerotismo.³ Ao registrar o corpo masculino jovem e belo, destacando tanto sua virilidade e força, quanto sua sensualidade e desejo, o artista superou a heteronormatividade e a hierarquização das masculinidades marcantes de sua época.⁴ Nesse sentido, nos convida a refletir sobre o sistema binário de gênero que enquadra, fixa, padroniza e restringe as experiências dos homens.

O olhar ativo e confessional de Alair Gomes forjou representações mais fluidas e inclusivas sobre o corpo masculino, subvertendo a norma e afastando-se de códigos sociais fixos.⁵ Esse e outros aspectos já foram abordados por pesquisadores(as), especialmente a partir do início do século XXI, quando o artista conquistou visibilidade internacional. Neste recorte histórico, a obra de Alair Gomes já foi interpretada a partir da análise do espaço urbano e das sexualidades⁶, das noções de gênero e do voyeurismo nas séries *A window in Rio* e *Sonatinas, four feet*⁷, da interpretação de seus escritos acadêmicos e da crítica de arte⁸, bem como de seus escritos iniciais⁹; da recepção de sua obra pela crítica de arte¹⁰; da análise de obras específicas, apontando *performances* contra-hegemônicas nas masculinidades¹¹; da interlocução entre o sujeito, o espaço e a arte na produção de um *homo eroticus*¹²; da circunscrição de sua produção à arte homoerótica¹³; da associação de sua obra ao caráter *voyeur* e *flâneur*¹⁴; e da análise de sua fotografia com base na categoria da melancolia.¹⁵ Chamou-nos a

¹ Entre outras, Museu de Arte Moderna/São Paulo, Museu de Arte Moderna/Rio de Janeiro, The Museum of Modern Art/New York e Fondation Cartier pour l'Art Contemporain/Paris.

² Ver HERKENHOFF, Paulo. Melody of desire: the art of Alair Gomes. In: GOMES, Alair. *Alair Gomes*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2001, GARCIA, Wilton. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa/Fapesp, 2004, e SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Porto Alegre: Funarte/Editora UFRGS, 2018.

³ Neste artigo, homoerotismo é usado no sentido de expressar a pluralidade de práticas ou desejos dos homens orientados para o mesmo sexo. Refere-se à possibilidade de sentirem diversos tipos de atração ou de se relacionarem fisicamente de diferentes formas entre si. Ver COSTA, Jurandir *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 2002.

⁴ Cf. PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons: erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Unesp, Assis, 2017.

⁵ Cf. *Idem, ibidem*, SANTOS, Alexandre, *op. cit.*, e GOMES, Aline. A fotografia de Alair Gomes: o fascínio pelo corpo masculino. *Anais do VI Encontro de História da Arte*, Campinas, Unicamp, 2010.

⁶ Ver PEREIRA, Bruno. Heterotípias do (in)desejável: conjugando espaços e sexualidades a partir da fotografia de Alair Gomes. *Periódicus*, v. 1, n. 8, Salvador, 2018.

⁷ Ver ARAUJO, Tatiana de e BRANDÃO, Cláudia. Sobre questões de gênero e imagens: um olhar sobre Alair Gomes. *Uniletras*, v. 39, n. 2, Ponta Grossa, 2017.

⁸ Ver PITOL, André. Os escritos críticos de Alair Gomes sobre arte: uma leitura introdutória. *Anais do XII Encontro de História da Arte*, Campinas, Unicamp, 2017.

⁹ Ver SANTOS, Alexandre. "Tudo é permitido": a escrita literário-filosófica como fundamento da criação artística de Alair Gomes. *Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Santa Maria, Anpap/UFSM, 2015.

¹⁰ Ver PITOL, André. *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade*. Disponível em <https://www.academia.edu/32143895/Alair_Gomes_Fotografia_Cr%C3%ADtica_de_Arte_e_Sexualidade>. 2013.

¹¹ Ver PEREIRA, Bruno. O que pode uma sinfonia visual? Alair Gomes, fotografia e o corpo masculino para além da moldura heteronormativa. *Anais Fazendo Gênero 11*, Florianópolis, UFSC, 2017.

¹² Ver LIMA, Ivaldo G. de. O gênero da fotografia: da intersubjetividade à intercorporalidade na obra de Alair Gomes. *Revista de Estudos Brasileños*, v. 4, n. 8, Salamanca, 2017.

¹³ Ver GARCIA, Wilton. Arte homoerótica no Brasil: estudos contemporâneos. *Gênero*, v. 12, n. 2, Niterói, 2012, e BARATA, Rodrigo. *Alair Gomes e Alvin Baltrop: o voyeurismo e o flâneurismo pornoerótico na fotografia gay dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Artes) – UFPA, Belém, 2013.

¹⁴ Ver SANTOS, Alexandre. *Alair Gomes: um voyeur natural*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008, e BARATA, Rodrigo. *op. cit.*

¹⁵ Ver SANTOS, Alexandre. *Alair Gomes: um voyeur natural, op. cit.*

atenção, diante de sua produção artística, Alair Gomes ter lançado olhares para as práticas corporais, tema escasso e menos identificado como emergente e recorrente entre outros artistas contemporâneos brasileiros.¹⁶

Nosso interesse neste artigo se detém no olhar que o artista lançou para uma modalidade específica, a ginástica, assim como para os esportes, uma prática marcada pela categórica definição pública de papéis sociais de gênero – o masculino e o feminino ritualizados como dimensões binárias. Tendo em vista o perfil de sua obra, este artigo tem por objetivo discutir as representações sobre as masculinidades expressas na série *Sonatinas, four feet*, produzida a partir de 1966, especialmente em duas sequências nas quais se destacam homens se exercitando em aparelhos disponíveis na praia.

Vale ter em conta que o artista atentou igualmente para as práticas corporais em outras ocasiões, como nas séries *Esportes (196-)*¹⁷ e *Beach triptychs (198-)*¹⁸, nas quais fotografou rapazes nadando, remando, surfando, fazendo ginástica, jogando *frisbee* e futebol. Essa parte da obra de Alair Gomes apresenta uma pedagogia do corpo, marcada pela exacerbação da visibilidade da sexualidade, tornando o corpo uma experiência significativa.¹⁹

Sonatina, four feet é uma das séries que integra a Coleção Alair Gomes, da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro²⁰, doada por Maurício Bentes e Celeida Tostes com o intuito de conferir visibilidade ao legado do artista.²¹ Posteriormente, em 2004, foi complementada com os originais de seus escritos, por doação de sua irmã, Aíla Gomes. A coleção reúne cerca de 16 mil imagens, 150 mil negativos, *prints*, manuscritos sobre suas atividades acadêmicas e artísticas, correspondências, diários íntimos, cartões-postais e estudos interdisciplinares. Segundo a própria biblioteca, o acervo “reflete o constante diálogo entre ciência e arte, fruto da formação múltipla de Alair Gomes [...]. Um convite à [...] pesquisas sobre subjetividade, arte e erotismo [...]. O acervo

¹⁶ Apesar de não ser a poética central de alguns artistas, o tema das práticas corporais também esteve presente em Rubens Gershman, Cláudio Tozzi, Hudinilson Júnior, Alex Flemming, Gilberto Perin, Rogério Nazari, Francisco Hurz, Nino Cais, entre outros(as). Cf. GARCIA, Wilton, *op. cit.*, CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos, 2002, e FIDÉLIS, Gaudêncio (org.). *Queermuseu: cartografias da diferença na Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Ameav, 2018.

¹⁷ Esta série é menos conhecida do público em geral. Compõe-se de 325 fotos, gelatina de prata, em preto e branco, nos formatos 24x18 cm, 24x15cm, 21x14 cm e 18x14cm. O conjunto é constituído por imagens de atletas de diversas modalidades esportivas, com uma abordagem distinta daquela usual no jornalismo esportivo, que tende a enfatizar a *performance* a partir de poses padronizadas e homogêneas. Ver DEVIDE, Fabiano. *Arte contemporânea, esportes e masculinidades: um diálogo com a obra de Alair Gomes*. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, v. 13, São Paulo, 2021.

¹⁸ Nesta série, o artista faz um exercício na seleção de apenas três imagens no universo de milhares de fotografias, escolhidas em função da estrutura plástica e visual. A série expressa sua “rebeldia e blasfêmia” ao expor imagens homoeróticas utilizando uma nomenclatura religiosa: o tríptico. Cf. BARATA, Rodrigo, *op. cit.* Algumas imagens são de rapazes em práticas corporais nas praias cariocas, não necessariamente em sequência, compostas geralmente por personagens distintos. As imagens em primeiro plano possuem formatos maiores (28x35cm ou 20x25cm). Por terem sido produzidas mais de perto, apresentam uma nitidez inexistente nos conjuntos das *Sonatinas, four feet*. Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*, e DEVIDE, Fabiano. *Práticas corporais e homoerotismo na obra de Alair Gomes: uma análise das masculinidades na série Beach triptychs*. *Anais do V Seminário Internacional Desfazendo Gênero*, 2021 (edição digital).

¹⁹ Cf. PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons, op. cit.*, e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*

²⁰ Devido à impossibilidade de acesso físico à Biblioteca Nacional, em função da pandemia da Covid-19, desenvolvemos o estudo a partir da Hemeroteca Digital, da plataforma Sophia-FBN, do diálogo com a coordenação da Coleção Alair Gomes, além da pesquisa em catálogos, textos acadêmicos e da crítica de arte, priorizando as fotografias digitalizadas pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional.

²¹ Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*

apresenta [...] a visão original do artista sobre o cenário da arte contemporânea brasileira, cultura urbana, sociabilidade homoerótica e vida intelectual carioca”²².

Alair Gomes nasceu em 20 de dezembro de 1921, na cidade de Valença, mudando-se para o Rio de Janeiro ainda na infância. Seu núcleo familiar, de classe média e católica, configurou-se num ambiente propício ao desenvolvimento de aptidões artísticas. Desde jovem teve consciência de ser um homem diferente, que reivindicava liberdade de ação e pensamento, o estabelecimento de uma relação sincera com o mundo, o que conquistou posteriormente com a escrita literária e a fotografia. Segundo Alexandre Santos, “a construção de um referencial teórico artístico cujo sustentáculo [...] é a afirmação de um lugar alternativo no qual [...] pode ser ele mesmo. Um lugar particular que dispensa o grande público e, portanto, está livre dos rituais do sistema das artes e da moral do seu entorno”²³.

O artista recebeu uma educação bilíngue, com forte influência da figura materna sobre ele e a irmã. Sua mãe o incentivou no interesse pelas letras, o que contribuiu para que, ainda adolescente, escrevesse artigos para jornais. Demonstrava predileção pelos Estados Unidos, algo que posteriormente emergiria nos diários escritos em inglês e suas opções de viagens, nas quais produziu algumas de suas séries fotográficas.²⁴ A proximidade com a matemática – possível influência do pai – e o cenário de desenvolvimentismo pós-guerra, colaborou para que escolhesse o ingresso na Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil (1939-1944), seguindo uma carreira que atendia às expectativas familiares e sociais sobre os homens. Para Alair Gomes, contudo, essa nunca foi uma convicção.²⁵

Em 1946, abandonou a engenharia e se aproximou da arte, logo a concebendo como “mais do que simplesmente formas de extrapolação das angústias existenciais, manifestando-se também como um posicionamento radical frente ao mundo. [...] uma arte inseparável de sua autobiografia”²⁶, na qual o desejo homoerótico, reprimido na juventude, aflora na idade adulta. Entre 1950-1960, o artista autodidata, “intelectual raro, cuja formação transdisciplinar deu densidade a sua arte”²⁷, passou a se debruçar sobre outras áreas que influenciaram sua obra, tais como a história e a crítica de arte, a filosofia da ciência, a mitologia, a antropologia, as artes visuais, a estética, a física, a matemática e a lógica, a biologia, a neuropsicologia e a neurociência²⁸, além da literatura, do cinema e da música, essas últimas, campos de grande interesse. Com formação

²² FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL In: GOMES, Alair. *Alair Gomes: muito prazer*. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 5.

²³ SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*, p. 105.

²⁴ Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*, GOMES, Aline. *A fotografia de Alair Gomes*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Unicamp, Campinas, 2017, e GOMES, Aline. *Alair Gomes: Glimpses of America e a Praça da República*. *Anais do X Encontro de História da Arte*, Campinas, Unicamp, 2014.

²⁵ Ainda na universidade, Alair Gomes escreveu seu primeiro texto – “Drôle de foi” – produzido entre 1942-1947. Seu escrito é marcado pela revisão de sua religiosidade, o desejo de aproximação com a arte, o conflito da escolha profissional, a percepção da beleza como ponto de sua relação com o mundo, a latência do homoerotismo, a culpa religiosa em admiti-lo e a busca por uma “verdade pessoal”. Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*, p. 14.

²⁶ *Idem*.

²⁷ COELHO, Frederico. Ver com olhos livres. *Zum*, n. 6, Rio de Janeiro, 2014, p. 11.

²⁸ Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*

vasta, Alair Gomes se manteve numa zona de fronteira, transitando por diferentes campos.

Alair Gomes foi um “intelectual inquieto” que “atuou como artista de forma discreta no Brasil dos anos de chumbo, principalmente nas décadas de 1970 e 1980”²⁹, produzindo uma crônica visual da cidade. No campo acadêmico, dedicou-se à filosofia da ciência de forma autodidata, publicando textos em inglês e correspondendo-se com importantes pesquisadores mundiais. Suas reflexões sobre a ciência interessaram a Carlos Chagas Filho, que, em 1958, o convidou a integrar o Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, como professor e pesquisador. Tal vínculo lhe possibilitou a conquista de uma bolsa Guggenheim na área de filosofia da ciência, o que lhe permitiu desenvolver pesquisas no Departamento de Física da Universidade de Yale, onde lecionou por um semestre, em 1962. Nestas viagens e intercâmbios, o artista produziu diários e séries de fotografias. Apesar de sua inserção na universidade, suas ideias não foram bem recebidas. Alair Gomes se opunha à ortodoxia da época, o que o manteve à margem da comunidade acadêmica. Demonstrava incômodo com a busca de objetividade da ciência, bem como com o papel desempenhado pela arte, questões ligadas ao ideal de liberdade que perseguia.³⁰ A seu ver, o cientista e o artista possuem uma sensibilidade aguçada, sendo “especialistas” na percepção de marcas que a maioria não identifica.

Alair ainda coordenou a área de fotografia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1977-1979), ministrou cursos de arte em universidades e foi professor da oficina de escultura do Museu do Ingá, em Niterói. Conselheiro do MAM-RJ (1976) e da Funarte (1977-78), também foi membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Produziu textos para exposições, jornais e revistas especializadas, bem como ministrou palestras sobre arte contemporânea e fotografia, legitimando-se como um intelectual da arte. Alair Gomes foi um “arquivista de si mesmo”: um artista que “apostou na descoberta póstuma de seu trabalho”³¹ e controlou a organização de sua obra e biografia, o que pode ser constatado na Coleção Alair Gomes, depositada na Biblioteca Nacional.

Pressupostos analíticos das fontes

Para o trato das fontes, tivemos em conta que, além do tema, a fotografia expressa a visão de mundo do artista, algo bem claro na obra de Alair Gomes, representativa de uma “fotografia de autor”.³² Do ponto de vista teórico-metodológico, para a análise da fotografia na pesquisa histórica, cinco dimensões espaciais foram consideradas³³: a) o espaço fotográfico, que concerne ao recorte espacial da fotografia, sua natureza, organização, composição e a quem este espaço está vinculado; b) o espaço geográfico, que corresponde ao espaço físico

²⁹ *Idem*, Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 16, Uberlândia, 2008, p. 59.

³⁰ Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal*, op. cit., e PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons*, op. cit.

³¹ COELHO, Frederico, op. cit., p. 12.

³² CHIARELLI, Tadeu, op. cit.

³³ Valemo-nos, para tanto, de MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. São Paulo: Cortez, 2004.

representado na fotografia em questão, como o campo ou a cidade, o espaço público ou privado, incluindo aspectos como: ano, local retratado, características da paisagem, enquadramento, nitidez e fotógrafo(a); c) o espaço do objeto, que integra os objetos considerados atributos da imagem, como objetos interiores, exteriores e pessoais, assim como a lógica existente em sua representação com a experiência vivida – retratada, e o espaço; d) o espaço da figuração, constituído sendo representado pelas pessoas retratadas, atributos e gestualidade da figuração, tamanho, enquadramento e nitidez da imagem; e o espaço da vivência – ou evento, que corresponde a uma categoria sintética, que compõe elementos dos quatro espaços já apresentados e se refere às “atividades” tornadas objeto do ato fotográfico, uma categoria que ressalta a relevância do movimento, mesmo no congelamento do instante captado pela fotografia.

Tais aspectos acerca dos espaços presentes nas fotografias como fontes históricas auxiliam na interpretação das fontes desta pesquisa, representadas por um recorte da Coleção Alair Gomes. Atentamos para aspectos como o espaço geográfico, representado pelo espaço público das praias; o espaço do objeto, caracterizado, por exemplo, pelas vestimentas dos personagens e os aparelhos de ginástica; o espaço da figuração, correspondente aos rapazes presentes nas fotografias, suas relações e gestos que criam uma narrativa sequencial; assim como o espaço da vivência, representado pelas atividades captadas pela fotografia, associadas às práticas corporais, são aspectos considerados na interpretação da fotografia de Alair Gomes.

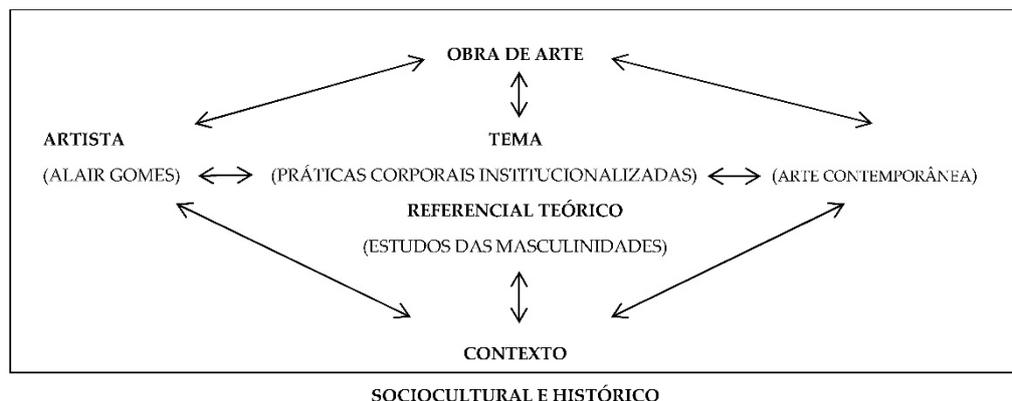
Para além disso, consideramos importante reconhecer três aspectos: primeiramente, a noção de série ou coleção, reunindo um conjunto homogêneo de imagens, uma marca recorrente na obra de Alair Gomes, fruto das influências do cinema, da música e da literatura, entre outras linguagens que atravessam sua produção; a intertextualidade, considerando os diálogos que estabeleceu com outras linguagens e outros textos visuais, incluindo a própria obra do artista, que permite tecermos relações entre a série *Sonatinas, four feet* e o conjunto de sua produção, marcada pelo voyeurismo e flaneurismo, entre as quais, as séries *The course of the sun* e *A window in Rio*. Por fim, destacamos o trabalho interdisciplinar, representado, neste estudo, pela história, as artes, a Educação Física e os estudos das masculinidades.³⁴ Utilizamos o modelo já aplicado em estudo sobre as relações e representações do esporte nas obras de arte³⁵, cruzando diversas variáveis, conforme apresentado no gráfico a seguir.

A aplicação do modelo parte da premissa de que a obra do artista emite significados de seu tempo, como por exemplo, o uso dos espaços públicos da cidade, os comportamentos, as relações de gênero e a circulação de masculinidades mais fluidas, inclusivas e subversivas; os processos de socialização, as representações sobre o corpo masculino e seus usos, entre outros aspectos. Sob esse prisma, a série do artista Alair Gomes aqui analisada, produzida no contexto da arte contemporânea, permite identificar, analisar e interpretar a presença das práticas corporais, representadas em suas fotografias, num contexto

³⁴ No que tange aos estudos das masculinidades, utilizamos a teoria da masculinidade hegemônica e a teoria da masculinidade inclusiva, por suas contribuições à análise e interpretação das masculinidades presentes no recorte histórico pesquisado, assim como daquelas emergentes na fotografia do artista. Sobre os conceitos de masculinidade hegemônica e masculinidade inclusiva, ver CONNELL, Raewyn. *Masculinidades*. México: Unam-Pueg, 2003, e ANDERSON, Eric. *Inclusive masculinities: the changing nature of masculinities*. Routledge: United Kingdom, 2009.

³⁵ Cf. MELO, Victor de. *Esporte, lazer e artes plásticas: diálogos*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

social, histórico e cultural específico, da cultura carioca, que ressignificou e produziu novas práticas sociais, sobretudo, no que tange aos corpos masculinos e suas identidades.



Alair Gomes produziu mais de cinquenta *Sonatinas, four feet*. O artista olhava sem ser visto, escrutinando a orla de Ipanema de sua janela, isolando seus personagens do contexto ao redor, produzindo sequências de imagens que têm nos corpos o referente signo fotográfico, acompanhados, com recorrência, pelos aparelhos de ginástica e, algumas vezes, por vestígios da cidade ou um elemento secundário.³⁶ O que essa abordagem teria a nos dizer sobre as práticas corporais? É o que pretendemos discutir neste artigo.

***Sonatinas, four feet*: apresentando a série**

A série *Sonatinas, four feet* integra o conjunto *Beach*, relacionado à “Poética do longe, a fotografia roubada”.³⁷ Nela, o artista assumia a postura de um caçador de imagens que tinha o corpo masculino como alvo, perscrutando os arredores da orla de Ipanema numa busca silenciosa pelo seu objeto de desejo. Trata-se de micronarrativas ficcionais e voyeurísticas atravessadas pelo desejo e erotismo, forjando uma espécie de coreografia de gestos, olhares e posições que sugerem encontros, interesses e tensões entre rapazes que se exercitam nas areias de Ipanema, insinuando a emergência de uma relação erótica entre eles.³⁸ Iniciado em 1966, é considerado por Alair como um de seus trabalhos mais originais.

O artista produziu 57 *Sonatinas, four feet* até o ano de 1989, sendo esta uma de suas séries mais extensas, com cerca de 580 fotografias.³⁹ As sequências são constituídas por conjuntos de seis até trinta imagens, em preto e branco, nos formatos 7x11cm, 11x17cm, 12x18cm e/ou 18x24cm. As fotografias foram

³⁶ Em algumas *Sonatinas, four feet*, além dos rapazes e dos aparelhos de ginástica, destacam-se elementos como o paisagismo da orla (*Sonatinas, four feet* n. 19 e n. 27) ou cães juntos aos personagens que se exercitam ou conversam (n. 40 e n. 46). Cf. GOMES, Alair. *Alair Gomes, op. cit.*, e SANTOS, Alexandre. *Alair Gomes: um voyeur natural, op. cit.*

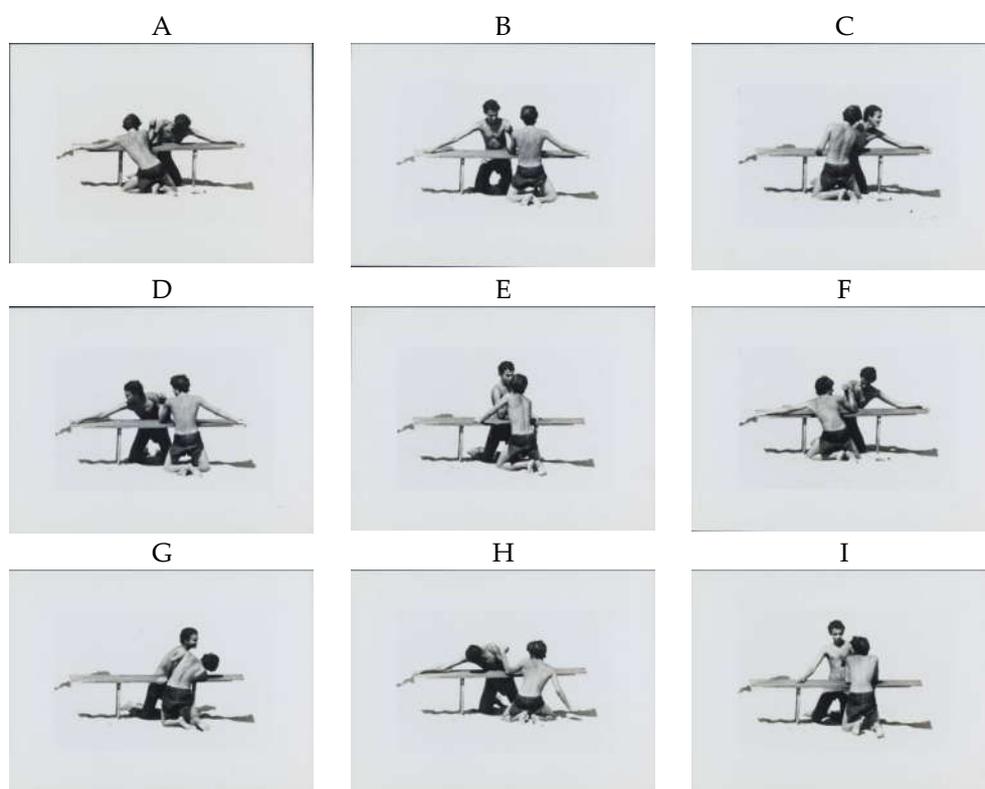
³⁷ SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*, p. 15.

³⁸ Cf. CAUJOLLE, Christian. Music on the beach. In: GOMES, Alair. *Alair Gomes, op. cit.*, SANTOS, Alexandre. À sombra dos rapazes em flor. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 4, n. 40, Rio de Janeiro, 2009, HERKENHOFF, Paulo. *op. cit.*, e SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*

³⁹ Cf. PITOL, André. *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade, op. cit.*, e SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*

captadas em sessão única, à distância, da janela do sexto andar do seu apartamento, localizado à Rua Prudente de Moraes, bairro de Ipanema. De uma “fresta” entre dois prédios situados à Avenida Vieira Souto, Alair Gomes podia visualizar uma faixa da Praia de Ipanema, situada entre os postos 9 e 10. A fim de garantir maior alcance, utilizou uma objetiva de 200mm com um duplicador focal.⁴⁰ Em função da distância, as imagens apresentam luz saturada, alta granulosidade e imprecisão.

Com a luminosidade captada, a interação dos corpos dos personagens e os aparelhos de ginástica produzem sombras projetadas na areia, como podemos ver nas imagens da *Sonatina, four feet* n. 39. Trata-se de uma sequência de nove fotografias, nas quais dois rapazes vestidos com trajes de banho disputam uma “queda de braço”, de joelhos na areia e apoiados sobre um banco de ginástica. O artista constrói uma narrativa por meio do embaralhamento dos “sketches” fotográficos, montados de forma distinta da qual foram registrados.



Sonatinas, four feet n. 39, 1970-80, 12x18 cm.

As *Sonatinas, four feet* caracterizam de forma singular o uso de imagens sequenciais na obra de Alair Gomes, uma marca que, a seu ver, conferia à fotografia uma legitimidade na arte contemporânea, emancipando-se dos princípios composicionais de outras técnicas. Nas palavras do artista, “por meio da imagem múltipla, eu tinha a impressão de que estava recorrendo a um recurso da fotografia que a pintura não tinha”.⁴¹

⁴⁰ Cf. VASQUEZ, Pedro. A janela indiscreta de Alair Gomes. *Zum*, n. 6, Rio de Janeiro, 2014.

⁴¹ GOMES, Alair *apud* *Zum*, n. 6, Rio de Janeiro (entrevista concedida a Joaquim Paiva, em 1983, e publicada em 22 ago. 2014). Disponível em <https://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/> Acesso em 7 maio 2019.

Esta característica da obra de Alair Gomes é uma das responsáveis pela série *Sonatinas, four feet* apresentar ao espectador uma narrativa sobre corpos, lugares e contextos. Deve-se ter em conta que essa opção estética é um indício da reconhecida influência da música e do cinema na produção do artista, algo que confere um ritmo à cena, como um refrão ou uma dança da qual é possível extrair sensualidade e erotismo.⁴² Em *Sonatinas, four feet* n. 39, isso fica claro nas posições, inclinações, apoios, tensões que os corpos esguios parecem coreografar sobre o banco de ginástica, numa atmosfera de encontro, intimidade, amizade e fraternidade sob o sol carioca, assim captado, montado e representado pelo “olhar predador” do artista, algo que subverte o suposto caráter conflituoso do encontro marcado pela disputa, apresentando outra possibilidade de encarar as relações entre homens, inaugurando novas masculinidades, menos fixas e mais fluidas, subvertendo o modelo tradicional, pautado numa “masculinidade hegemônica”.⁴³

Essa construção de micronarrativas ficcionais se dá pela intervenção do artista na escolha, síntese, edição e montagem das imagens que compõem cada Sonatina, a partir de uma arte combinatória que reorganiza a sequência, provocando uma dilatação do tempo original.⁴⁴ Na visão de Alair, “minha intenção na composição serial é a de substituir, mudar ou transformar o objeto. [...] nas Sonatinas, apresento um fenômeno que se desenvolve no tempo, [...] sem, entretanto, aceitar o correr do tempo em sentido literal. [...] invento uma nova ordem [...]. A transição de uma imagem para outra é [...] propositalmente feita de maneira a evitar a possível ilusão de mimetizar o desenrolar do tempo”.⁴⁵

Sobre a temporalidade das *Sonatinas, four feet*, Alair Gomes inventava uma nova ordem dos acontecimentos que rompia com o tempo linear.⁴⁶ De acordo com o artista, a curta duração dessas séries fez com que adotasse a composição por polípticos, nos quais o espectador devia efetuar um “zigzag” pelas imagens, comparando-as para descobrir detalhes que as diferenciavam.⁴⁷ A temporalidade das *Sonatinas, four feet* encontrava inspiração no cinema, uma “montagem narrativa” que nos apresenta uma sucessão de movimentos que remete às sequências fotográficas de Étienne-Jules Marey (1830-1904); enquanto outras são discretas no que concerne à representação do tempo, como uma “montagem expressiva”.⁴⁸ A partir da seleção de imagens, o artista constrói um ritmo, dilatando o tempo original, de maneira assíncrona, através de imagens contíguas, reorganizadas numa “ars combinatoria”, na qual enfatiza seu caráter gráfico e a noção de *sketches* fotográficos.⁴⁹ Essa relação com o tempo se daria por duas vias: a impressão global produzida pela cena, assim como aquela de cada imagem. Por isso, as *Sonatinas, four feet* apresentam estreita relação com

⁴² Cf. HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*

⁴³ CONNELL, Raewyn, *op. cit.* Ver *idem*, Políticas de masculinidade. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, Porto Alegre, 1995, e *idem*, *The men and the boys*. Australia: Allen & Unwin, 2000.

⁴⁴ Cf. HERKENHOF, Paulo, *op. cit.*, e SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal*, *op. cit.*

⁴⁵ GOMES, Alair. Excertos dos diários [s./d.]. In: CHIODETTO, Eder. *Alair Gomes: percursos*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017. Ver GOMES, Alair. Note on sequential photographic compositions with multiple suggestions for the sequencing [s./d.] In: GOMES, Alair. *Alair Gomes*, *op. cit.*

⁴⁶ Cf. PEREIRA, Bruno. O que pode uma sinfonia visual? Alair Gomes, fotografia e o corpo masculino para além da moldura heteronormativa, *op. cit.*

⁴⁷ Ver GOMES, Alair. The three Sonatinas, four feet..., 1978. In: GOMES, Alair. *Alair Gomes*, *op. cit.*

⁴⁸ SANTOS, Alexandre. Duane Michals e Alair Gomes, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁹ Cf. HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*

fotogramas cinematográficos, com estrutura compositiva e narrativa mais próxima do cinema.⁵⁰

Em texto escrito em 1978, publicado no catálogo da exposição organizada na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em 2001, Alair Gomes faz algumas reflexões sobre a série. O artista ressalta que há algum tempo tinha abandonado o conceito da imagem única em prol do uso de imagens múltiplas que apresentavam um tipo de composição e montagem próximas ao cinema, um processo por ele denominado de *still films*. Alair, todavia, evita qualquer associação com a noção de um pré-cinema, como os registros de movimento de Eadweard Muybridge, sublinhando que a música, mais do que a sétima arte, lhe providenciava a sensibilidade necessária para construir as composições⁵¹, o que de certa forma faz um contraponto às interpretações de estudos sobre sua obra. De toda maneira, vemos um artista produzindo um olhar sobre seu tempo a partir de uma intervenção específica.

No que tange aos sentidos produzidos pela série, os críticos de sua obra convergem para a noção de exponenciação do erotismo, ancorado nos movimentos e contatos dos corpos que se exercitam nos aparelhos de ginástica. O artista torna a cidade um “deserto” onde rapazes solitários interagem, como se estivessem separados do cotidiano, situados apenas na luminosidade da areia de Ipanema.⁵² As *Sonatinas, four feet* trazem o tom de uma dança marcada não pela lógica original do movimento dos corpos, mas por um desejo desencadeado pela interação de gestos, olhares, posições e poses que sugerem encontros, oferta, interesse, descanso e tensões entre os homens que interagem por meio da prática corporal e/ou dos aparelhos de ginástica da praia.⁵³ A sexualidade latente era potencializada pela lente da câmera de Alair Gomes.

O artista demonstrava estar atento a algo que passava despercebido àquela época, quando a heteronormatividade era um regime de verdade e se pressupunha uma masculinidade fixa e imutável à maioria dos homens.⁵⁴ Alair Gomes “pirateia” os corpos fotografados para explicitar um erotismo contido e não assumido.⁵⁵ A *Sonatinas, four feet* se constituem numa série abertamente voyeurística, exaltando a sensualidade e o mistério. Quando faz parecer que os rapazes estão se tocando, descortina um erotismo que se evidencia não só pelos toques dos corpos, mas também pelas sombras e luminosidade solar nas areias.⁵⁶

As *Sonatinas, four feet* apresentam processos de associações discursivas como contiguidade, semelhança, sucessão e contraste.⁵⁷ A contiguidade permite uma leitura atemporal e não linear da cena fotografada, estimulando a emergência de novos sentidos à narrativa, fortalecendo sua polissemia, aqui,

⁵⁰ Cf. PITOL, André. *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade*, op. cit.

⁵¹ Neste breve texto, Alair Gomes destaca que a série Sinfonia dos ícones eróticos foi aquela na qual mais buscou equivalência entre as construções imagéticas e as estruturas musicais, aspecto menos explícito nas *Sonatinas, four feet*, cujo título foi fruto de mera liberdade poética – ainda que a ideia de “sonatina” se refira às composições menores em número de fotografias quando comparadas a uma “sinfonia”, mais longa, uma série que se compõe de mais de mil e setecentas fotografias. Ver GOMES, Alair, *Alair Gomes*, op. cit.

⁵² Cf. SANTOS, Alexandre. Duane Michals e Alair Gomes, op. cit.

⁵³ Cf. HERKENHOFF, Paulo, op. cit.

⁵⁴ Cf. TREVISAN, João Silvério *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da Colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, e GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2019.

⁵⁵ Cf. PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons*, op. cit.

⁵⁶ Cf. CAUJOLLE, Christian, op. cit.

⁵⁷ Cf. GARCIA, Wilton, op. cit.

associada ao homoerotismo e à abertura para novas masculinidades. A semelhança aproxima os traços de virilidade e força daqueles de sensualidade e erotismo. A sucessão e o contraste desconstroem o aparentemente óbvio, para abordar de forma contra-hegemônica o homoerotismo interdito no contexto social político ditatorial entre as décadas de 1960-1980, momento em que Alair produziu as obras.

O processo de industrialização das cidades, as aglomerações urbanas e o cotidiano cada vez mais caótico desencadearam, no Rio de Janeiro dos anos 1960, uma intensificação das preocupações dos cuidados com o corpo e a “alma”, fomentando inclusive a busca e conseqüente melhor estruturação de atividades realizadas na natureza, entre as quais o surfe e a ginástica, práticas corporais representadas nas fotografias de Alair Gomes, sobretudo aquelas vivenciadas na orla carioca.⁵⁸ Identifica-se a adoção de uma pedagogia do corpo⁵⁹ por meio de exercícios ginásticos que forjam uma estrutura corporal esguia, magra e musculosa⁶⁰, distinta daquela mais valorizada nos dias de hoje, decorrente de atividades realizadas com sobrecarga, normalmente em espaços fechados (como academias), com uso de suplementos nutricionais e/ou recursos ergogênicos⁶¹, mudanças que se tornariam visíveis na série *Beach triptychs*, produzida pelo artista na década de 1980.

Perceba-se que o contexto histórico no qual as *Sonatinas, four feet* começaram a ser produzidas, em 1966, é marcado pelo golpe militar de 1964, que instituiu uma ditadura e exacerbou uma intervenção conservadora nos mais distintos âmbitos. Enquanto isso, nos cenários europeu e norte-americano, eclodiam movimentos contraculturais. Feministas, *hippies*, *beatniks*, gays, negros, entre outros grupos, reivindicavam uma ruptura com as tradições relativas à produtividade do modo de produção capitalista, a liberação sexual, a experimentação das drogas, o acesso à cultura despojada em relação às vestimentas e à moradia, postura muitas vezes traduzida na tradição de viajar na busca por praias para surfar e lugares para acampar e explorar.

No Brasil, somente nos anos 1970 essas ideias teriam maior impacto, ainda que na década de 1960 já deixassem algumas marcas. Destaca-se, nesse contexto, um esgarçamento dos estereótipos de masculinidade no país, com espetáculos teatrais que conferem visibilidade à questão, como as peças de Walimir Ayala (*Nosso filho vai ser mãe*, 1965), Nelson Rodrigues (*O beijo no asfalto*, 1966), o musical *off-Broadway The boys in the band*, encenado no Rio de Janeiro em 1971, a peça de Fernando Melo (*Greta Garbo quem diria acabou no Irajá*, 1970);

⁵⁸ Cf. DIAS, Cleber, FORTES, Rafael e MELO, Victor de. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. *Estudos Históricos*, v. 25, n. 49, Rio de Janeiro, 2012.

⁵⁹ Cf. PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons*, op. cit.

⁶⁰ No Rio, desde o século XIX, as atividades físicas ao ar livre, especificamente na praia, legitimaram a exibição dos corpos, na busca pela saúde, permitindo aos homens se despirem e exibirem as pernas e o tronco sem que esta atitude fosse considerada vulgar. Cf. GOMES, Aline. *A fotografia de Alair Gomes*, op. cit.

⁶¹ Cf. DEVIDE, Fabiano e BATISTA, Renata. O exercício físico na construção da identidade de gênero: por uma masculinidade plural. In: KNIJNIK, Jorge (org.). *Gênero e esporte: masculinidades e feminilidades*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, MONTEIRO, Marko. Masculinidades em revista: 1960-1990. In: DEL PRIORE, Mary e AMANTINO, Marcia (orgs.). *História dos homens no Brasil*. Rio Claro: Unesp, 2013. No Brasil, revistas de fisiculturismo, como *Força e saúde* e *Músculo*, foram lançadas nas décadas de 1940 e 1950, com um subtexto que despertava o homoerotismo latente no público homossexual, com imagens de atletas com roupas de banho escassas, mesmo que sem nudez. Cf. GREEN, James, op. cit. Tal estereótipo físico, decorrente de exercícios com sobrecarga, ainda não seduzira a geração que frequentava os equipamentos de ginástica instalados nas areias de Ipanema entre 1960-1970, quando surfar e fazer ginástica ao ar livre predominavam.

livros como os de Gasparino Damata (*Histórias do amor maldito*, 1967), Agui-naldo Silva (*Primeira carta aos andróginos*, 1976), e Darcy Penteadado (*A meta*, 1976); além das apresentações de grupos como Secos e Molhados, que explodiu no país em 1973, sob a liderança de Ney Matogrosso; e os Dzi Croquettes, surgido em 1972, com quatorze membros, incluindo o norte-americano Lenny Dale, dançarino da Broadway. Este grupo promoveu um debate sobre sexualidade, androginia e fluidez de gênero, com *performances* que não os enquadrava no sistema binário masculino-feminino, desestabilizando as representações vigentes, que ganhariam eco na década de 1980, como a aparição de Fernando Gabeira nas areias de Ipanema usando uma suposta tanga de crochê lilás.⁶² Foi nesse cenário que Alair Gomes, em certa medida, se antecipou e se sintonizou com esses debates.

Análise da série

Após esta apresentação e contextualização da série *Sonatinas, four feet*, de Alair Gomes, tendo em vista o objetivo do estudo e buscando aprofundar a análise da referida obra do artista, interpretamos a série à luz dos pressupostos analíticos anteriormente apresentados. Para isso, elegemos a *Sonatina, four feet* n. 6, produzida em 1977. Nesta sequência identificamos dois rapazes exercitando-se com trajes de banho num banco para exercícios instalado nas areias de Ipanema, próximo ao calçadão. A sequência fotográfica é composta por seis imagens, no formato 11x17 cm, em preto e branco, alinhadas horizontalmente quando montadas em exposições. Como nas outras séries, os personagens não tinham ciência de estarem sendo observados e fotografados pelo artista.⁶³

Vale ter em conta que, nessa década, a “geração do desbunde”⁶⁴ promoveu novos costumes entre a juventude carioca que frequentava a orla de pouco mais de dois quilômetros que se situava entre os postos 7, no Arpoador; e 10, próximo ao Jardim de Alah, especialmente na região em frente à Rua Teixeira de Melo, onde foi construído o Pier de Ipanema, conhecida como as “Dunas da Gal” ou “Dunas do barato”. Naquele contexto, observaram-se mudanças nas masculinidades circulantes na microgeografia delimitada pela janela do artista e a orla, expressas também em seus elementos paisagísticos, equipamentos de lazer, práticas corporais e o elemento central da fotografia de Alair Gomes, o corpo masculino.

Ipanema não era apenas mais um bairro que se urbanizava após a especulação imobiliária ocorrida em Copacabana nas décadas anteriores.⁶⁵ Havia uma Ipanema erótica que exibia a beleza do *homo eroticus* presente na fotografia de Alair Gomes. O bairro era o espaço percebido e vivido pelo artista, sujeito e morador que ressignificou os objetos naturais e artefatos de seus arredores (porção de areia, coqueiros, mar, sombras dos corpos, pedras portuguesas, bancos e aparelhos de ginástica), atribuindo-lhes novos sentidos, homoerotizando o

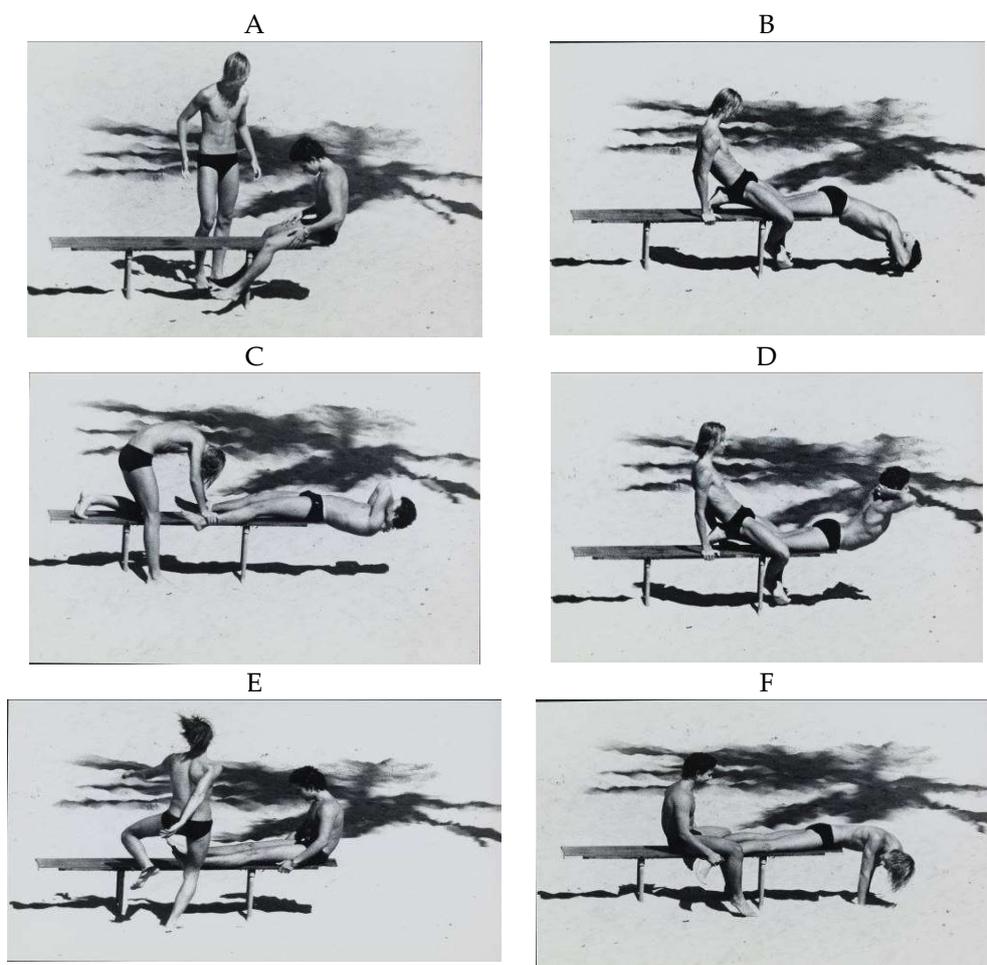
⁶² Cf. TREVISAN, João Silvério, *op. cit.*, GOMES, Aline. *A fotografia de Alair Gomes, op. cit.*, e GREEN, James, *op. cit.*

⁶³ Cf. CAUJOLLE, Christian, *op. cit.*, SANTOS, Alexandre. Duane Michals e Alair Gomes, *op. cit.*, e BARATA, Rodrigo, *op. cit.*

⁶⁴ FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 edições, 2019.

⁶⁵ Cf. GREEN, James, *op. cit.*

espaço da praia ao capturar a expressão do desejo latente estampado nos corpos e *performances* físicas.⁶⁶



Sonatina, four feet n. 6. - c. 1977, 11x17cm.

Em *Sonatina, four feet n. 6*, uma vez mais Alair Gomes descarta o uso da fotografia única, no intuito de construir uma autonomia e legitimidade para esta linguagem, uma de suas contribuições para a arte contemporânea brasileira. A sequência apresenta uma assincronia temporal no que tange ao decorrer do fato registrado, criando uma micronarrativa que não reproduz a cena fotografada em única sessão, mas uma ficção construída pelo artista a partir da reordenação das imagens e do estabelecimento de conexões entre as mesmas. O intuito era a construção de uma nova cena, na qual o tempo linear é estendido, ampliando os sentidos produzidos pelo conjunto de imagens.

Desse modo, se nomearmos as fotografias numa sequência a-b-c-d-e e f; observamos que a imagem “b” não decorre da imagem “a”, assim como a “d” não decorre da “c” e a “f” não decorre da “e”. Há uma combinação que as reorganiza de forma a intercalar uma imagem distinta da sequência entre duas outras. Ou seja, entre “a” e “c” e entre “c” e “e”, o artista insere outros “fotogramas”, que contribuem para romper a temporalidade linear, criando novos

⁶⁶ Cf. LIMA, Ivaldo G. de, *op. cit.*

sentidos à narrativa, na direção de uma polissemia⁶⁷ que oferece pistas sobre a possibilidade de manifestação de várias masculinidades não restritas a uma forma estável, única e hegemônica; mas fluida, transitória e subversiva. Nos seus diários, Alair Gomes afirmou:

*Nas Sonatinas, four feet, há também um elemento de interpretação psicológica. Claro que ele frequentemente responde aos meus próprios desejos [...]. A nova ordem é um embaralhamento de instantes – ainda que cuidadosamente planejado. [...] tento acentuar o que deduzo ser a essência do evento, ou aquilo que desejo que tivesse sido. [...] Meu embaralhamento do tempo nas Sonatinas pode aumentar o erotismo na relação entre os dois jovens rapazes. Quando acentuo este elemento, desvio da repressão atuante na relação. Faço-o poeticamente, como escritor de ficção [...]. No território da ficção, posso induzir, por meio do reembaralhamento, uma ideia de enredo, de drama. [...] uso uma licença poética e ficcional, tento me aproximar significativamente das motivações centrais por trás do evento – fortemente eróticas, ainda que repressões atuem no trabalho.*⁶⁸

De novo, a atmosfera é atravessada pelo desejo e erotismo, explicitando um olhar homoerótico ainda pouco compreendido à época por razões diversas, entre as quais a fotografia ainda não ocupar um lugar legítimo entre as linguagens tradicionais da arte (pintura, gravura, escultura e desenho).⁶⁹ Também há que se ter em conta que, na época, foram perseguidos e silenciados grupos diversos, entre os quais artistas e homossexuais.⁷⁰

Sua narrativa ficcional, presente no conjunto de *Sonatinas, four feet*, mas também em outras séries, como a *Sinfonia dos ícones eróticos* e os *Beach triptychs*, possui estreita relação com seus *Diários íntimos e de viagens*, produzidos anteriormente e considerados uma matriz de sua fotografia, considerada como uma escrita autobiográfica ou uma “escrita do autor”. Nessa perspectiva, para além da superfície da imagem, destacamos alguns elementos que nos auxiliam a nos aproximar daquilo que o artista denomina “essência do evento” ou aquilo que desejava “que tivesse sido” a partir de sua autoreferencialidade.

Na sequência de imagens, assinalamos algumas marcas que consideramos relevantes, relacionadas aos elementos compositivos: a luminosidade e o contraste das fotografias decorrentes do horário do dia, a forte incidência solar, a claridade da areia em oposição às sombras dos rapazes, do banco de ginástica e de um elemento paisagístico típico da orla carioca, o coqueiro. Esses aspectos enfatizam a sensualidade e o caráter de liberdade ao “descontextualizar” os rapazes. No “deserto”, podem se sentir à vontade para expressar sua gestualidade.

⁶⁷ A “arte-fotografia” contribuiu para a renovação da alegoria na arte contemporânea, passando da fotografia-documento aos sentidos da duplicidade, ambivalência, diferença e ficção. A alegoria “caracteriza-se por sua dupla estrutura, cuja primeira parte (um sentido próprio, explícito) remete a uma segunda (um sentido latente, figurado)”. ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009, p. 383.

⁶⁸ GOMES, Alair. *Alair Gomes, op. cit.*, p. 33.

⁶⁹ Cf. GOMES, Alair. Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia, 1976. *Zum* (suplemento), n. 6, Rio de Janeiro, 2014, COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, v. 16, n. 2, São Paulo, 2008, e TACCA, Paula. A “fotografia expandida” nos museus de arte moderna: experiências do MoMA de Nova Iorque e do MAM de São Paulo. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, Anpuh, 2015.

⁷⁰ Cf. TREVISAN, João Silvério, *op. cit.*, e GREEN, James, *op. cit.*

Destacamos também, uma vez mais, a presença e influência da música na vida e obra de Alair Gomes, que foi aprendiz de violino na infância e profundo conhecedor de música clássica.⁷¹ Tal aspecto incide no nome conferido à série e à noção de ritmo e movimento entre os corpos que produzem uma coreografia – como na imagem “e” – sobre e ao redor do aparelho de ginástica, elemento-chave na reunião dos rapazes fotografados.

Outra marca a ser enfatizada é a aparência dos corpos masculinos, esguios e magros, porém, fortes, com músculos delineados, algo claro nas imagens “b” e “d” da sequência, quando estão em tensão muscular. Importante uma vez mais sublinhar a representação de corpo masculino circulante nas décadas de 1960 e 1970, no contexto sociocultural da juventude carioca que habitava as areias de Ipanema, adepta da alimentação saudável – por vezes, natural – e dos exercícios físicos ao ar livre – como a ginástica e o surfe, que construíam um corpo delineado naturalmente.

Por fim, salientamos a noção de fraternidade, intimidade e amizade entre dois homens que, na sequência promovida pelo artista, transparecem interação, contato corporal e posturas estreitamente relacionadas ao que Alair Gomes nomeou como “fortemente eróticas”⁷², esgarçando os limites de uma masculinidade normativa. Nessa direção, o artista subverte os preceitos sobre as masculinidades, intercambiando elementos associados tanto à virilidade e à força, quanto à cumplicidade e a tatilidade, características que ampliavam o rol de práticas sociais dos homens no contexto público das praias cariocas, posturas que se afastavam dos papéis sociais estáveis associados à masculinidade da época, inaugurando novas masculinidades, mais fluidas e inclusivas.

Note-se que a primeira foto – um rapaz sentado de cabeça baixa olha para o banco, enquanto o outro, de pé o contempla – parece denotar uma expectativa sobre “o que é possível fazer em dupla”. As imagens seguintes narram uma solução da parceria e do contato tátil entre ambos. As partes do corpo ou posições corporais exibem posturas consideradas tabus para o mundo masculino hegemônico, como o contato e a exibição da região dos glúteos ou a posição em decúbito ventral, associadas à vulnerabilidade e à passividade no ato sexual, algo que numa visão conservadora e estereotipada se aproximaria das mulheres e dos gays.

Tais marcas destacadas por Alair Gomes nessas fotografias se aproximam da noção de “masculinidade inclusiva”⁷³, de forma vanguardista, uma vez que tal conceito foi inaugurado no século XXI, pouco mais de quatro décadas após o início da produção da série *Sonatinas, four feet*. A “masculinidade inclusiva” se refere aos comportamentos mais inclusivos identificados entre rapazes em pesquisas realizadas inicialmente nos Estados Unidos e no Reino Unido, que trouxeram indícios de uma mudança em curso nas relações entre os homens.⁷⁴ Aqueles que apresentam uma masculinidade inclusiva manifestam uma noção de fraternidade e abertura emocional que facilita a construção de amizades com códigos de gênero mais leves e laços mais sólidos, baseados na

⁷¹ Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal*, op. cit.

⁷² GOMES, Alair. *Alair Gomes*, op. cit., p. 33.

⁷³ Cf. ANDERSON, Eric, op. cit., e ANDERSON, Eric e MCCORMACK, Mark. Inclusive masculinity theory: overview, reflection and refinement. *Journal of Gender Studies*, v. 25, n. 5, London, 2016.

⁷⁴ Cf. ANDERSON, Eric. *In the game: gay athletes and the cult of masculinity*. New York: State University Press, 2005, e ANDERSON, Eric. Orthodox and inclusive masculinities: competing masculinities among heterosexual men in a feminized terrain. *Sage Journals*, v. 48, n. 3, Los Angeles, 2005.

cumplicidade e parceria. Tendem a ser emocionalmente mais íntimos e fisicamente mais táteis, rejeitam a homofobia, não a utilizando como via de marginalização dos demais, incluindo gays em seu círculo de amizades. Além disso, reconhecem a bissexualidade como uma possibilidade legítima, bem como adotam atitudes e artefatos generificados como femininos. Esses homens tendem a não se preocupar com estigmas ou suspeitas sobre a homossexualidade, assim como sobre como são lidos: masculinos e/ou femininos, heterossexuais e/ou homossexuais, criticando tal binarismo, combatendo categorias fixas, construindo novas formas de masculinidade e rompendo comportamentos tradicionais a partir da “inclusividade”.

Retornando à *Sonatina, four feet* n. 6, ressaltamos, então, o caráter de vanguarda do artista que, com seu voyeurismo, da fruição do olhar e da contemplação dos corpos masculinos a distância, por sua janela, conseguiu captar/propor uma intimidade imperceptível, num contexto homosocial da prática corporal, permitindo emergir um homoerotismo latente e implícito que desafiou a heteronormatividade reinante nas instituições da época, inclusive no sistema oficial da arte que, inicialmente, manteve a produção do artista à margem do grande público, reconhecendo-a só postumamente, na década de 1990.

Uma obra produzida em silêncio, que esgarçou as fronteiras das masculinidades

Cabe-nos resgatar algumas reflexões sobre a intervenção de Alair Gomes. Parte dos que se debruçaram sobre sua obra afirmam que, apesar de silenciosa e discreta, de não estar alinhada explicitamente ao movimento homossexual no Brasil na segunda metade dos anos 1970⁷⁵ ou de não criticar frontalmente o regime militar, sua produção escrita e, sobretudo, fotográfica, contestou e entrou em embate com os padrões tradicionais de masculinidade. Sua biografia, seus diários e sua imensa obra fotográfica, carregada de homoerotismo associado ao corpo masculino, constituem um grito de liberdade contra o ambiente hostil e as interdições da época, compondo um manifesto em prol da revelação de outras masculinidades possíveis.⁷⁶ Alair Gomes constituiu um “espelho invertido e poderoso do hedonismo em tempos de horror”⁷⁷ ao conferir visibilidade à geração que expressava liberdade e reivindicava o prazer como princípio criador no contexto da contracultura.

Tais elementos, a propósito, já estavam presentes nos primeiros escritos de Alair Gomes, produzidos na década de 1940⁷⁸, quando propunha uma reflexão sobre a relação entre arte e política, na qual apresentava o prazer como uma forma de resistência, um protesto contra o regime, aspecto corroborado na literatura, ao mencionar as relações entre a “arte-fotografia”, o íntimo e a identidade, destacando que obras de artistas que deslocam tabus e contestam práticas

⁷⁵ Cf. GREEN, James, *op. cit.*

⁷⁶ Cf. PITOL, André. “Ask me to send these photos to you”: a produção artística de Alair Gomes nos Estados Unidos. *ARS*, ano 15, n. 31, São Paulo, 2017, e GOMES, Aline. *A fotografia de Alair Gomes, op. cit.*

⁷⁷ COELHO, Frederico, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸ Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal, op. cit.*

sexuais normativas são políticas.⁷⁹ Em seu livro póstumo, *Reviravoltas na arte no século XX*⁸⁰, o artista sustenta que, apesar de parecer não denunciar a violência contra homossexuais na ditadura, encontrou a sua via de subverter o regime militar apresentando uma política do desejo e cartografando afetos interditos que sobrepujam a heteronormatividade.⁸¹

Em relação à manutenção da obra de Alair Gomes à margem do sistema oficial da arte entre as décadas de 1960-1980, acima de tudo por sua marca homoerótica, há consenso na literatura consultada. Em texto escrito em 1983, publicado na introdução do catálogo da individual realizada na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em 2001, o artista frisou que, a despeito da linguagem da fotografia estar mais inserida no campo da arte, as restrições históricas ao nu masculino persistiam.⁸² Mesmo com a remissão à arte clássica⁸³, suas aproximações em relação à retidão do apolíneo e à desorientação dionisíaca desobedeciam aos cânones da academia, associando o nu masculino ao erotismo explícito. Sua "indisciplina" defendia que, na arte contemporânea, o nu apolíneo não obedecia mais às regras, podendo ser abertamente erótico.⁸⁴ Até os anos 1980, a crítica de arte interpretou a fotografia de Alair Gomes sob a ótica do tom documental, da composição, da sequência e da narrativa. Somente na década seguinte, sua produção artística passou a ser vinculada ao aspecto *voyeur* e homoerótico.⁸⁵ Nessa perspectiva, a obra de Alair Gomes foi impulsionada após a exposição individual em Paris, na sede da Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em 2001, que projetou o seu nome do internacionalmente, ainda que seu trabalho fosse desconhecido para muitos(as) brasileiros(as). Sua arte, então, emergiu sob uma poética homoerótica, recebendo atenção da crítica que, em algumas ocasiões, a associou ao universo *queer*.⁸⁶

Para nós, é relevante perceber como as práticas corporais fizeram parte dos olhares lançados por esse notável artista entre as décadas de 1960-1980, desvelando masculinidades interditas no contexto opressor da ditadura, num momento em que a fotografia ainda não havia conquistado sua legitimidade na arte contemporânea brasileira. A série *Sonatinas, four feet*, produzida no período ditatorial, mas também de emergência da contracultura e da expansão urbana do Rio de Janeiro, nos permite acessar práticas de homens que habitavam a orla de Ipanema e inauguravam comportamentos que transpunham limites de uma masculinidade hegemônica, aproximando-se de características de uma masculinidade inclusiva, menos normativa e mais fluida, em diálogo com os movimentos sociais da época, deixando emergir uma atmosfera de intimidade, cumplicidade, amizade e tatilidade entre homens que utilizavam os equipamentos de ginástica das praias cariocas, subvertendo expectativas sociais sobre uma única forma de expressar a masculinidade.

⁷⁹ ROUILLE, André destaca, entre outros(as), as obras de Marcel Duchamp, Pierre Molinier, Michel Journiac, Larry Clark, Annette Messager, Sophie Calle, Cindy Sherman, Vanessa Beecroft, Nan Goldin e Robert Mapplethorpe. Ver ROUILLE, André, *op. cit.*

⁸⁰ GOMES, Alair. *Reviravoltas na arte no século XX*. Niterói: Eduff, 1995.

⁸¹ Ver PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons, op. cit.*

⁸² Ver GOMES, Alair. Introduction, 1983. In: GOMES, Alair. *Alair Gomes, op. cit.*

⁸³ Ver *idem*, *A new sentimental journey segundo Miguel Rio Branco*. Rio de Janeiro: Cosac & Naif, 2009.

⁸⁴ Ver *idem*, *Alair Gomes, op. cit.*

⁸⁵ Cf. PITOL, André. *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade, op. cit.*

⁸⁶ Cf. FIDÉLIS, Gaudêncio, *op. cit.*, e TREVISAN, João Silvério, *op. cit.*

Nesse cenário, a fotografia de Alair Gomes explicita sua visão de vanguarda ao mostrar, há seis décadas, uma masculinidade com marcas de fraternidade, cumplicidade, intimidade, bem como de sensualidade, desejo e homoeotismo, decorrente de suas intenções como artista “voyeur” que produzia uma fotografia expressão de uma “escrita de si”.⁸⁷ Disso decorre que as práticas corporais, especificamente a ginástica, na série aqui analisada, foi uma via para desestabilizar o sentido heteronormativo consolidado ao redor das práticas corporais no recorte histórico pesquisado. Para tanto, os processos utilizados pelo artista – a fotografia múltipla e sequencial, a seleção e edição, assim como a construção de uma narrativa ficcional, a partir do embaralhamento das imagens – corroborou para desestruturar certezas e tradições a respeito das masculinidades, apresentando novos sentidos e significados sobre os usos e expressões do corpo e da sexualidade dos homens cariocas.

Artigo recebido em 21 de fevereiro de 2022. Aprovado em 28 de junho de 2022.

⁸⁷ Cf. SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal*, op. cit.

A batalha pelo nome: **a campanha das novas direitas contra *Marighella*, de Wagner Moura**



Seu Jorge, Wagner Moura, Bruno Gagliasso e Bella Camero no lançamento de *Marighella*, de Wagner Moura, Berlim/Alemanha, 2019, fotografia (detalhe).

Thiago Turibio

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor de História do Colégio Pedro II, do Rio de Janeiro. thiagoturibio@yahoo.com.br

A batalha pelo nome: a campanha das novas direitas contra *Marighella*, de Wagner Moura

The battle for the name: the campaign of the new rights against *Marighella*, by Wagner Moura

Thiago Turibio

RESUMO

O principal objetivo do artigo é analisar a campanha contra *Marighella* (Wagner Moura, 2019) com o fim de oferecer algumas razões sociais que explicam, ao menos em parte, a atual eficácia política das novas direitas. Nesse sentido, argumento que a retórica do ódio das novas direitas formula um discurso espectral, em que as mesmas narrativas e arquétipos são atualizados com o fim de manter seus interlocutores em permanente mobilização. No caso de *Marighella*, as novas direitas alegam que Wagner Moura estaria tomado pela “mentalidade revolucionária”, que o seu filme, além de ser uma peça racista, exaltaria um terrorista com recursos da lei Rouanet. Ao concluir, enfatizo que a eficácia política da retórica das novas direitas é melhor compreendida quando a pensamos no interior da totalidade social em que funciona, marcada por uma crescente espiral de instabilidade, típica do neoliberalismo. Para tanto, foram analisados por volta de 50 vídeos veiculados no YouTube, sobretudo em canais das novas direitas.

PALAVRAS-CHAVE: *Marighella*; Wagner Moura; novas direitas.

ABSTRACT

The main objective of this article is to analyze the campaign against *Marighella* (Wagner Moura, 2019) in order to offer some social reasons that explain, at least in part, the current political effectiveness of the new rights. In this sense, I argue that the rhetoric of hatred of the new rights formulates a spectral discourse, in which the same narratives and archetypes are updated in order to keep their interlocutors in permanent mobilization. In the case of *Marighella*, the new rights alleges that Wagner Moura was taken by the “revolutionary mentality”, that his film, in addition to being a racist play, would exalt a terrorist with resources from the Rouanet Law. In conclusion, I emphasize that the political effectiveness of the rhetoric of the new rights is better understood when we insert it into the social totality in which it functions, marked by a growing spiral of instability, typical of neoliberalism. To this end, around 50 videos aired on YouTube were analyzed, especially on new rights channels.

KEYWORDS: *Marighella*; Wagner Moura; new rights.



Em 4 de novembro de 2021, depois de uma longa contenda com a burocracia da Agência Nacional do Cinema (Ancine), *Marighella* (Wagner Moura,

2019) pôde finalmente estreiar no Brasil.¹ O filme já havia sido exibido desde 2019 em diversos festivais em cinco continentes, sendo o primeiro deles o de Berlim. Mesmo sem ter tido exibição no Brasil, *Marighella* já causava alvoroço, sobretudo entre as fileiras das novas direitas.² Sinal inequívoco foi a campanha que levou a uma enxurrada de avaliações negativas do filme no *site* Internet Movie Database (IMDb), uma das mais importantes bases de dados sobre cinema. A plataforma foi então instada a mudar o sistema de cálculo do filme que, até ali, recebia uma nota abaixo de 4, lastreada em 46 mil avaliações.

Fosse *Marighella* exibido em 2010, nada disso teria acontecido. Ao menos não na mesma escala. Afinal, naquele momento não havia uma direita radical com capacidade de mobilização de massas. No entanto, não é como se ela não existisse de todo. Ela ainda estava timidamente acomodada em fóruns e redes sociais, como o Orkut, e participava de espaços de formação como os cursos *on-line* ministrados por Olavo de Carvalho.³ Esse contrapúblico, como o nomeou Camila Rocha, era composto, sobretudo, por estudantes universitários adeptos de ideias neoliberais que se sentiam deslocados e, por que não, ressentidos, com o que consideravam uma indisputável hegemonia cultural de esquerda. Em todo caso, mesmo quando olhamos da perspectiva da longa

¹ O adiamento do lançamento de *Marighella*, programado para 20 de novembro de 2019, dia da consciência negra, se deu em agosto de 2019, após a Ancine negar dois requerimentos feitos pela O2, produtora do filme. Um dos pedidos era para que a agência ressarcisse, por meio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) com que *Marighella* foi contemplado, o valor de 1 milhão já investido na fita. A Ancine negou o pedido sob a alegação de que recursos próprios depositados em conta corrente de movimentação deveriam ser considerados como parte do FSA. O outro era uma consulta sobre a possibilidade de adiantamento de financiamento de comercialização a que projetos contemplados pelo FSA poderiam pleitear, já que os trâmites burocráticos avançavam em um ritmo muito lento. A Ancine, no entanto, afirmou que a O2 deveria, antes, concluir o edital de produção para entrar com o pedido de recursos para a comercialização. A ata da decisão pode ser acessada neste link <file:///C:/Users/windows%2010%20Pro%202022/Downloads/ddcs-rd-735-27-08-2019.pdf>. Acesso em 29 maio 2022. Mais tarde, a revista *Veja* e o portal *Farofafá* noticiaram que a Ancine argumentava que o adiamento da estreia de *Marighella* seria devido à pendência da O2 com outro projeto, o documentário *O sentido da vida* (em produção), que deveria ter ficado pronto em julho de 2019. A produtora pediu prorrogação de prazo, que não chegou a ser avaliado a tempo. Com isso, apesar de pedidos de prorrogação serem comuns e quase sempre deferidos, a O2 se tornou inadimplente e a Ancine exigiu o retorno do valor investido até ali. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/cultura/marighella-segue-inedito-no-brasil-e-o-motivo-nao-e-censura/>>, e <<https://farofafa.com.br/2021/08/13/ancine-manda-arquivar-projeto-de-lancamento-de-marighella/>>. Acesso em 29 maio 2022. De todo modo, a recusa dos recursos a *Marighella* aconteceu antes da produtora se tornar inadimplente. O imbróglio fez com que Wagner Moura acusasse a agência de censura. Até porque, nesse momento, Jair Bolsonaro falava em impor “filtro de conteúdo” para o financiamento do cinema brasileiro. Após a autorização da Ancine, em 2020, outro fator que contribuiu para o adiamento da estreia do filme foi o aumento de casos de transmissão e de mortes provocadas pela covid-19 no Brasil.

² Optei por usar o termo “novas direitas” para enfatizar o caráter plural que as constitui e manter uma abertura aos seus elementos eventualmente inovadores, o que definições estabelecidas inevitavelmente desestimulariam. Para Álvaro Bianchi, por exemplo, é possível identificar no Brasil atual ao menos três correntes emergentes: “o conservadorismo tradicionalista, os ultraliberais e os cristãos fundamentalistas”. BIANCHI, Alvaro *apud* ZAMBELLO, Aline Vanessa, SILVA, Ivan Henrique de Mattos e CARLO, Josnei Di. Olavo de Carvalho e a guerra cultural das novas direitas (entrevista). *Em Tese*, v. 18, n. 2, Santa Catarina, 2021, p. 71. De todo modo, apesar das diferenças, a afinidade eletiva que amalgamou essas correntes entre si e com outros grupos conservadores e neoliberais, como as *think tanks* estabelecidas, monarquistas e neointegralistas, repousa em um horizonte ideológico comum em que a recusa das políticas sociais ocupa lugar nada desprezível. Sobre o conceito de afinidade eletiva, ver LÖWY, Michael. *A jaula de aço*: Max Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Boitempo, 2014.

³ Cf. ROCHA, Camila. “Imposto é roubo!” A formação de um contrapúblico ultraliberal e os protestos pró-*impeachment* de Dilma Rousseff. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, v. 62, n. 3, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/001152582019189>>. Acesso em 29 maio 2022, e ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio*: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Caminhos, 2021.

temporalidade, a tradição autoritária, um dos marcos das novas direitas, nunca desapareceu.⁴

O certo é que até então a direita não havia tido tanta capacidade de formar hegemonia quanto a que apresentou na última década. Isso se deve, com efeito, a um conjunto complexo de fatores como as massivas manifestações de 2013, a que nenhuma das forças do espectro partidário estabelecido soube responder; a crise econômica e política iniciada quase imediatamente após a reeleição de Dilma Rousseff; a criminalização da política e, sobretudo, das esquerdas, por meio da operação Lava Jato; o *impeachment* sem base jurídica contra a presidente democraticamente eleita e a prisão, mais tarde provada ilegal, do então maior adversário político da direita, Luiz Inácio Lula da Silva. A expansão do mercado de celulares e a generalização do uso de plataformas digitais, por certo, concorreram para adensar os efeitos desse processo.⁵ O novo bloco no poder, sob o governo de Michel Temer, levou em frente um amplo programa neoliberal, ao longo do qual instituições e direitos dos trabalhadores saíram profundamente fragilizados.⁶ Por fim, a radicalização à direita culminou na ascensão da campanha presidencial de Jair Bolsonaro, vitoriosa em finais de 2018. O autoritarismo ultraliberal, assim, se consagrava eleitoralmente.⁷

Desde o mestrado, iniciado em 2012, me dedico a estudar a crítica de cinema, sobretudo entre os anos 1940 e 1970. A polêmica em torno de *Marighella*, bem como a atualidade urgente que nos impõe a compreensão da emergência da extrema-direita ao poder estatal, despertou meu interesse pela recepção crítica do filme. De início, pensei em analisar os textos da imprensa escrita, como tenho feito em meus estudos até aqui. Dessa forma, recolhi e analisei 31 críticas publicadas em jornais, portais de entretenimento, revistas de cultura e blogs pessoais. Nos textos, o tema central é o da representação – como Wagner Moura construiu Marighella, personagem histórico atravessado por uma ampla e intensa disputa ideológica? A maioria dos críticos concluiu que Marighella, sendo retratado como pai, homem generoso, musical e bem-humorado, além de guerrilheiro, esteve à altura da complexidade exigida. Outros, no entanto, denunciaram uma intenção hagiográfica no tom solene com que as personagens declamavam seu apego à democracia, quando, na verdade, lutavam então pelo comunismo. Sendo assim, restou a sensação de que o núcleo das polêmicas que envolveram a fita passava por outras paragens, ia longe da imprensa tradicional. Por isso, decidi analisar o que os canais das novas direitas no YouTube vinham falando de *Marighella* desde a sua fase de produção. Ali foi possível encontrar a fonte discursiva que alimentou a retórica do ódio⁸ que orbitou o filme e o seu diretor.

⁴ Cf. REIS, Daniel Aarão. Notas para a compreensão do bolsonarismo. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 46, n. 1, Porto Alegre, 2020.

⁵ Cf. CESARINO, Letícia. As ideias voltaram ao lugar?: temporalidades não lineares no neoliberalismo autoritário brasileiro e sua infraestrutura digital. *Caderno CRH*, v. 34, Salvador, 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.9771/ccrh.v34i0.44377>> Acesso em 1 jun. 2022.

⁶ Cf. BOITO JR., Armando. O caminho brasileiro para o fascismo. *Caderno CRH*, v. 34, Salvador, 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.9771/ccrh.v34i0.35578>>. Acesso em 29 maio 2022.

⁷ Apesar da formulação parecer contraditória, basta lembrarmos que eleição não é sinônimo de democracia para afastarmos a impressão. Ver LEVITSKY, ZIBLATT. *Como as democracias morrem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

⁸ Cf. ROCHA, João Cezar de Castro, *op. cit.*

Nesse momento, o problema enfrentado sofreu um deslocamento que moldou a forma definitiva deste artigo. Já não se tratava de analisar a recepção crítica, mas sim a campanha política sistemática que as novas direitas fizeram contra o filme. Afinal, não cabe falar em recepção crítica quando o discurso prescinde do contato produtivo com a obra em sua materialidade concreta. Os *youtubers*, em sua grande maioria, não viram *Marighella*. Desse modo, o principal objetivo deste texto se tornou analisar como as novas direitas construíram o filme enquanto objeto de discurso político. Acredito ser esta uma via produtiva para apreender ao menos parte das razões da sua atual eficácia. Para tanto, foram analisados cerca de 50 vídeos veiculados no YouTube, sobretudo em canais das novas direitas, dentre os quais destaco Jovem Pan, Mamãe Falei, Movimento Brasil Livre (MBL), Nando Moura e Bernardo P. Küster. Todos abordaram várias vezes o filme em uma espiral de repetição das mesmas alegações, o que nos permitiu investigar a sua estrutura básica.⁹

Mesmo antes do contato com os vídeos sobre *Marighella* partia da hipótese de que seriam menos um meio de argumentação, como ainda creem os que consideram as plataformas digitais um êmulo da esfera pública tradicional, do que um ritual em que o corpo político se compõe e recompõe. Os vídeos das novas direitas organizariam, assim, uma forma intrinsecamente agonística, cuja exterioridade constitutiva seria o significante vazio da “esquerda”. Após a análise, a hipótese se confirmou. Nesse quadro, a esquerda aparece tanto como o que as novas direitas não são quanto como a sua permanente e pervasiva ameaça de aniquilamento. Antes que instrumentos de diálogo livre e racional, os vídeos são uma máquina de afecção e, enquanto tal, redundantes. Afinal, sua principal finalidade é manter a audiência em permanente estado de ameaça. Lembrem assim o que Paulo Emilio Sales Gomes uma vez falou da propaganda nazista: não serve para inocular ideias novas. Seria, antes, um ritual cujo objetivo é manter integrada a comunidade de crentes.¹⁰

Em certa medida, as novas direitas performam um discurso espectral, em que o objeto comparece apenas para ser imediatamente metabolizado pela narrativa arquetípica. Dessa maneira, *Marighella*, o guerrilheiro e o filme, são significantes ao mesmo tempo necessários e supérfluos no processo de reprodução do corpo político. Daí porque se torna indiferente que se tenha ou não assistido à fita, que se tenha ou não lido a biografia.¹¹ Mais real que o “terrorista *Marighella*” é a “mentalidade revolucionária”, mais importante do que o processo de captação de recursos do filme é o “artista mamateiro usurpador da lei Rouanet”. A guerra cultural é redundante, labora sobre os mesmos arquétipos.

9 Em artigo sobre comentários de usuários da plataforma Filmow acerca de *Marighella*, Guilherme de Moura Cunha chegou a alguns tópicos recorrentes. As críticas dos usuários contrários ao filme abarcaram o financiamento público da fita, o caráter “terrorista” de *Marighella* e, em menor medida, a escolha do ator, vez que *Marighella* seria branco e foi representado no cinema por um ator negro. Também abordarei esses tópicos. Parece razoável supor que os usuários da plataforma, muitas vezes, emularam aquilo que os *youtubers* das novas direitas difundiram em seus canais. Ver CUNHA, Guilherme de Moura. Revelando o Brasil em *Marighella*: entre a recepção cinematográfica e a perspectiva bakhtiniana. *Entre Palavras*, v. 11, n. 1, Ceará, 2021. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.22168/2237-6321-12041>>. Acesso em 29 maio 2022.

¹⁰ Ver GOMES, Paulo Emilio Sales. O poder do cinema: um mito? In: *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 1, p. 392.

¹¹ Ver MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



Como diz João Cezar de Castro Rocha, está aí sua força e também sua terrível fraqueza.¹²

De qualquer modo, sabemos que todo discurso político é um instrumento de abstração e redução da complexidade.¹³ As novas direitas, assim, não se deixam apanhar apenas pela forma. É preciso considerar, igualmente, a maneira como a forma constitui certo conteúdo. Não enquanto particularidade concreta que, como vimos, é sempre plástica e, em certa medida, substituível, mas sim como o circuito de afetos dominantes em sua economia interna. Afinal, como afirma Safatle, “política é, em sua determinação essencial, um modo de produção de circuito de afetos”.¹⁴ Não por acaso, aliás, dentre as plataformas, o YouTube é a mais recorrente na difusão desse tipo de discurso. O poder associativo da montagem, a corporeidade e o tom, decisivos para o processo de identificação, não aparecem com a mesma intensidade na linguagem escrita.

Nessa maneira de compreender a política está implícita uma crítica do individualismo metodológico subjacente ao liberalismo. Na perspectiva liberal, as democracias modernas conformariam um espaço horizontal onde sujeitos livres e racionais argumentariam em busca do consenso. As paixões seriam apenas restos arcaicos que emergiriam em momentos de deriva autoritária. Acontece, no entanto, que elas não são.¹⁵ As paixões, pelo contrário, conformam parte daquilo que Chantal Mouffe chama o político: dimensão constitutiva das sociedades humanas, em que o antagonismo e os afetos estão inelutavelmente implicados. Ou seja, para a autora, a sociedade seria ontologicamente “um espaço de poder, de conflito e de antagonismo”.¹⁶ Buscando evitar a reificação, não considero a dimensão conflitiva ontológica, mas sim social: enquanto houver classes a perspectiva conflitiva permanecerá insuperável e a visão “pós-política” não deixará de ser ideológica, no sentido em que a tradição marxista empregou o termo. Sob o capitalismo, os sujeitos políticos vão permanecer dramatizando seus conflitos por meio da divisão entre nós e eles, bem como participando de processos mais ou menos inconscientes, porque afetivos, de identificação. O que se deve apreender, portanto, é o sentido social da disputa.

Por que Marighella?

Apenas o anúncio de que Wagner Moura estava rodando um filme sobre Carlos Marighella deixou as novas direitas em posição de combate. Dada a notícia, todo o ecossistema de mídias bolsonarista e neoliberal iniciou uma incansável campanha de difamação. Situação que nos sugere a pergunta: por que, afinal, *Marighella* despertou tanto interesse?

¹² Ver ROCHA, João Cezar de Castro, *op. cit.*

¹³ Nesse sentido, para a compreensão das estratégias de uma nova crítica à esquerda, fortalecida pela emergência de novos movimentos sociais, ver ALTMANN, Eliska e CARVALHO, Bruno Sciberras de. Identidades e novas direções da crítica brasileira: o caso da recepção de Vazante. *Sociologias*, v. 20, n. 49, Porto Alegre, 2018. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/15174522-02004913>>. Acesso em 4 jun. 2022.

¹⁴ SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 38 e 39.

¹⁵ Cf. SAFATLE, Vladimir, *op. cit.*, e ZIZEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 288.

¹⁶ MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

Antes de tudo, o pressentimento do perigo. *Marighella* é um filme dirigido por Wagner Moura, ator com um amplo prestígio acumulado no Brasil e internacionalmente. Por sua participação em novelas da Globo, ele ainda dispõe de indiscutível reconhecimento entre as massas televisivas. Além disso, apesar das resistências, *Marighella* aos poucos recrutou aliados de peso, com destaque para a produtora Globo Filmes, que abriu as portas da sua plataforma de *streaming* e da TV Globo para a fita.

Assim, no Quarentena Cult, programa do jornal conservador *Gazeta do Povo*, os comentaristas despendem um bom tempo conjecturando sobre as chances de o filme romper a bolha da esquerda militante.¹⁷ Para Paulo Polzonoff Jr., *Marighella* falaria apenas a convertidos. Jones Rossi, ao contrário, pensa que a fita conseguiria abrir diálogo com os jovens, suscetíveis, pela ignorância do contexto histórico, a aderir à imagem falsa de Marighella como um lutador pela democracia. Já Arthur do Val, do canal Mamãe Falei, em vídeo intitulado *Qual é o perigo?*,¹⁸ compara o filme de Wagner Moura com a série televisiva *Anos rebeldes* (1992).¹⁹ Ambos, afirma ele, romantizam a luta contra a ditadura, capturando simpatias entre uma audiência desprevenida. Afinal, “as pessoas quando apresentadas a uma narrativa romântica de alguma coisa, ainda que essa coisa seja ruim, elas caem nessa narrativa”. Tanto por isso, o *youtuber* termina o vídeo conclamando a audiência a difundir a narrativa contrária: “é obrigação sua, é missão sua, que você passe as informações da narrativa contrária porque enquanto você não estiver fazendo isso vai ter atorzinho da Globo, vai ter artistinha influente, vai ter dinheiro de impostos fazendo uma narrativa contrária ao que você acredita”.²⁰ Sob alegação semelhante, o então deputado federal Jair Bolsonaro grava um “breve filmete”, como ele diz, para que fosse mostrado “praquele seu amigo que enaltece Fidel Castro, Che Guevara e o socialismo”. No vídeo, ele compara *Marighella* ao filme em que Benicio del Toro representa *Che* (Steven Soderbergh, 2008). Como Arthur do Val, Bolsonaro salienta que ambos os filmes enaltecem terroristas, assassinos.²¹

Outro membro do MBL, Renan Santos, coloca em termos teóricos as razões para se reagir a *Marighella*.²² Como argumenta, o combate ao filme se faz urgente pela centralidade dos mitos na formação do imaginário político das comunidades nacionais. Citando Eric Voegelin, lembra que as grandes narrativas moldam a percepção comum e, por conseguinte, a forma como as pessoas agem politicamente. E Wagner Moura, assegura o *youtuber*, não queria nada mais do

¹⁷ Participam do programa os jornalistas Ricardo Sabbag, Jones Rossi, Paulo Polzonoff Jr. e Ewandro Schenkel. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cOr_Pc0NwB8>. Acesso em 13 abr. 2022. Diferentemente da maioria das intervenções das novas direitas, os jornalistas em questão viram o filme.

¹⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uE0us0dfVFQ>>. Acesso em 13 abr. 2022.

¹⁹ À época destacado membro do MBL, *youtuber* com ampla audiência, Arthur do Val foi eleito deputado estadual para a câmara de São Paulo em 2018 com 478.280 votos. Em meio à guerra da Ucrânia, Arthur do Val e Renan Santos, coordenador do MBL, viajaram com a justificativa de fazer uma doação à resistência ucraniana de 180 mil reais arrecadados no Brasil. Enquanto ainda estavam na Europa, foram vazados áudios em que Arthur do Val, entre outras falas sexistas, afirmava que as ucranianas eram fáceis porque eram pobres. No dia 17 de maio de 2022, a Câmara dos Deputados cassou por unanimidade seu mandato. Após as repercussões do caso, o ex-deputado decidiu se afastar do MBL.

²⁰ DO VAL, Arthur. <<https://www.youtube.com/watch?v=uE0us0dfVFQ>>. Acesso em 1 maio 2022.

²¹ Ver BOLSONARO, Jair. <<https://www.youtube.com/watch?v=7cOx48DfL4w>>. Acesso em 20 abr. 2022.

²² Nesse vídeo, Renan Santos comenta a recepção da imprensa alemã, destacando as críticas feitas aos compromissos políticos do filme com o presente brasileiro. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-2lu4c1WpA8>>. Acesso em 13 abr. 2022.

que reforçar a mitologia Marighella; a grande narrativa fundadora da esquerda, a da luta contra a ditadura militar. É esse igualmente o entendimento de outro *youtuber* de direita: Bernardo Küster. Ele sugere à audiência que não vá ao cinema. Até porque, afirma, o objetivo do filme não seria lucrar (a lei Rouanet já o teria amortizado). Seu propósito seria outro: unificar a esquerda em torno do mito fundador da luta contra a ditadura militar e talvez criar caminhos para uma nova linha narrativa, mais trabalhista.²³ As novas direitas, portanto, buscam se antecipar a uma virtual influência política de *Marighella*.

Para as novas direitas, o Brasil é “gramscista”.²⁴ Aliás, segundo Flávio Morgenstern, discípulo de Olavo de Carvalho, o Brasil seria o país mais gramscista do mundo, batendo França e Itália.²⁵ Além dos textos e vídeos de Olavo de Carvalho e de artigos e conferências de setores das Forças Armadas²⁶, um dos principais difusores recentes da tese foi o filme da produtora Brasil Paralelo sobre a ditadura militar, *1964: o Brasil entre armas e livros* (Lucas Ferrugem, 2019). Em certo momento, o narrador explica que ao longo dos anos 1960 o fracasso da revolução proletária obrigou a intelectualidade comunista a uma reorientação. Georg Lukács, por exemplo, teria concluído “que o movimento revolucionário não deve se preocupar com a destruição do capitalismo, mas sim das bases da civilização ocidental: filosofia grega, o direito romano e a religião judaico-cristã”. E só então Gramsci, apesar de morto desde 1937, “começa a escrever os *Cadernos do cárcere*, onde relata que a estratégia marxista deve acontecer no meio cultural, destruindo todos os valores, a moral, a religião e a família”.²⁷ Por aqui a política teria seguido o roteiro. Os militares venceram o golpe de força contra a “ameaça vermelha”, mas logo então, como meio de manter a estabilidade interna, entregaram as instituições aos comunistas, dentre as quais a universidade. Ou seja, os militares teriam vencido a batalha das armas, mas perderam a dos livros.

No discurso das novas direitas, a “esquerda”, os “petistas”, os “comunistas” estão sempre à espreita. Operam à sombra, controlam governos, a imprensa, um vasto domínio de instituições. O que, como indica Felipe Catalani, justifica obscuras associações como a citada no plano de governo do então candidato Jair Bolsonaro: “Mais de UM MILHÃO de brasileiros foram assassinados desde a 1ª reunião do Foro de São Paulo”.²⁸

Como vemos, o discurso das novas direitas corre desimpedido. Não se constrange diante de fatos básicos. Elas inventaram um Gramsci e se tornaram em seus próprios termos gramscistas.²⁹ Afinal, se a nova estratégia comunista

²³ Ver KÜSTER, Bernardo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v8iH676nibo&t=1110s>>. Acesso em 13 maio 2022.

²⁴ Ver ROCHA, João Cezar de Castro, *op. cit.*

²⁵ Ver MORGENSTERN, Flávio. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yTenWQHRPIg&t=6524s>>. Acesso em 13 maio 2022.

²⁶ Ver BIANCHI, Alvaro e MUSSI, Daniela. Antigramscismo na América Latina: circulação e tradução de ideias. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 37, Brasília, 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/0103-3352.2022.37.247343>>. Acesso em 29 maio 2022.

²⁷ FERRUGEM, Lucas. *1964: o Brasil entre armas e livros*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yTenWQHRPIg&t=6524s>>. Acesso em 20 maio 2022.

²⁸ *Apud* CATALANI, Felipe. Aspectos ideológicos do bolsonarismo. *Blog da Boitempo*, 2018. Disponível em <<https://blogdaboitempo.com.br/2018/10/31/aspectos-ideologicos-do-bolsonarismo/>>. Acesso em 29 maio 2022.

²⁹ Nesse sentido, há uma fala significativa de Allan dos Santos em palestra sobre “a guerra cultural”: “sabe quando o pessoal fala assim: ‘ah, a gente tem que usar Gramsci ao contrário?’ Já ouviram essa expressão? Já

visa destruir a cultura ocidental, cabe a elas defendê-la. E se o meio da esquerda tradicionalmente foi a ocupação das instituições, agora lhes cabe retomá-las. Daí a centralidade obsessiva que o termo “narrativa” ocupa em sua arquitetura e a sua permanente disposição para as chamadas guerras culturais. Nessas condições, *Marighella* jamais poderia ser ignorado.

“Estado de culpa permanente”

Apesar de reconhecer o acerto político de Wagner Moura ao criar uma mitologia simples para um povo tido como carente de mitos, histórias e heróis, Renan Santos prevê que a intenção acabaria frustrada. Afinal, o Brasil teria cansado do mito do bom malandro que vai destruir a ordem (como Macunaíma e Lula!), difundido por aqui ao menos desde 1922.³⁰ O brasileiro, agora, estaria desesperado pela ordem, cuja prova seria a sua nova devoção a um novo mito: capitão Nascimento.

Chegamos, pois, a um cruzamento: Wagner Moura, o antagonista, é também capitão Nascimento, aquele que, nas palavras de Caio Coppolla, preparou “terreno para outro capitão”.³¹ Que o diretor de *Marighella* seja também capitão Nascimento é motivo para certa decepção. As novas direitas o admiram, de fato. Não se discute, Wagner Moura é um grande ator. A coincidência, aliás, dá azo ao exercício de uma psicanálise de fãncaria que vale o comentário.

Ao que consta, o primeiro a realizar o exercício foi exatamente Caio Coppolla. Wagner Moura teria feito *Marighella* por viver em “estado de culpa permanente”. Ele não suportaria a ideia de ter dado vida a capitão Nascimento, personagem responsável por um feito inédito: destruir o mito do “bandido como vítima social”. Além de ter humanizado a figura do policial, continua Caio Coppolla, *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) teria ainda heroificado o combate ao crime. Diferente, por exemplo, de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), que usaria “a biografia dos bandidos como atenuante para a falta de caráter deles”.³² Logo depois foi a vez de Renan Santos. Segundo o *youtuber*, Wagner Moura viveria um drama interno. Sendo um “cara do Leblon”, da “esquerda pseudo-intelectualizada”, ele ficou condoído por ter criado “um herói que defendia a ordem”, dava “tapa na cara de playboy e dizia as verdades que os playboys deveriam ouvir”. Dessa forma, “a criança brasileira, acostumada a não ter herói, passou a ter herói”.³³ Isso teria ocorrido à revelia das intenções do diretor, José Padilha, e do próprio Wagner Moura. Diante da criação, ambos teriam ficado em choque. Restava então destruir aquele símbolo de ordem. *Tropa de elite 2* (José Padilha, 2010), ao dar protagonismo ao deputado de esquerda Fraga, que, inclusive, teria castrado capitão Nascimento quando se relaciona com a sua ex-esposa, teria sido um esforço nesse sentido. *Marighella*, o herói revolucionário, seria outra tentativa de acertar contas com o passado.

ouviram ou não? Peeêê (imita som de sinal). Errado! Gramsci é que faz o que a Igreja faz ao contrário. A gente só tem que fazer o que a Igreja sempre fez!”. SANTOS, Allan dos. <https://www.youtube.com/watch?v=XIKXO5qG_XU>. A fala começa em 30:57. Acesso em 29 maio 2022.

³⁰ Ver SANTOS, Renan. <<https://www.youtube.com/watch?v=9s5vqVj0k7g>>. Acesso em 13 abr. 2022.

³¹ COPPOLLA, Caio. <<https://www.youtube.com/watch?v=VwHPZE9H55I>>. Acesso em 20 abr. 2022.

³² *Idem*. <<https://www.youtube.com/watch?v=VwHPZE9H55I>>. Acesso em 20 abr. 2022.

³³ SANTOS, Renan. <<https://www.youtube.com/watch?v=9s5vqVj0k7g>>. Acesso em 1 maio 2021.

A psicanálise apressada não é apenas anedótica. Revela uma dimensão central do discurso das novas direitas: o individualismo metodológico que desagua sempre em seu corolário lógico, a moralização da política.³⁴ Wagner Moura teria feito *Marighella* para resolver uma culpa pessoal. Ainda havia mais. Além do estado de culpa permanente, ele também padeceria do que Renan Santos chama de “mentalidade revolucionária”. Um tipo de patologia psíquica que acometeria todo comunista convicto, cujo ímpeto, segundo velho mote conservador³⁵, seria adequar o mundo tal qual é ao desejo de poder de sua personalidade totalitária. O conceito foi formulado inicialmente por Olavo de Carvalho, para quem a mentalidade revolucionária “não é um fenômeno essencialmente político, mas espiritual e psicológico, se bem que seu campo de expressão mais visível e seu instrumento fundamental seja a ação política”.³⁶ Aqueles acometidos por essa “doença da alma”³⁷ se acreditariam portadores de um mandato da história e, portanto, do futuro, que os autorizariam reformar a humanidade inteira. Possuídos por essa crença, os revolucionários admitiriam qualquer meio. Afinal, eles só prestariam contas ao “tribunal da história”. Por isso, “o movimento revolucionário é o flagelo maior que já se abateu sobre a espécie humana desde o seu advento sobre a terra”.³⁸

Ao invocar a sempiterna ameaça totalitária, as novas direitas pretendem excitar afetos de medo e de autoconservação que estão na raiz de diversas palavras de ordem frequentemente entoadas: “o Brasil não vai virar uma Cuba”, “a nossa bandeira jamais será vermelha”. Nessa linha, Renan Santos faz vídeo em que compara Trotsky a Marighella. Ambos seriam psicopatas e vítimas da mentalidade revolucionária. Sorte, diz ele, que a ditadura no Brasil foi muito eficiente em eliminar esse tipo de grupo. Wagner Moura, por sua vez, teria se tornado “psolista maluco”, condição que seria perceptível pelo “olho de psicopata”, um “olho de revolucionário”, com que ele apareceria nas entrevistas recentes, como a que concedeu a Pedro Bial: “Wagner Moura está, vamos dizer, contaminado por essa doença”.³⁹ Ou, como diria Adrilles Jorge⁴⁰, Wagner Moura “está cego por sua sociopatia”.⁴¹ E por isso, continua Renan, ele mente e não mediria esforços para realizar suas ambições políticas, como o fez Trotsky



³⁴ Cf. CHALOUB, Jorge e PERLATTO, Fernando. Intelectuais da “nova direita” brasileira: ideias, retórica e prática política. *Anais do 39º Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu, 2015, CESARINO, Letícia. Identidade e representação no bolsonarismo: corpo digital do rei, bivalência conservadorismo-neoliberalismo e pessoa fractal. *Revista de Antropologia*, v. 62, n. 3, São Paulo, 2019, e MESSEMBERG, Débora A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. *Sociedade e Estado*, v. 32, n. 3, Brasília, 2017. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/s0102-69922017.3203004>>. Acesso em 29 maio 2022.

³⁵ Sobre os argumentos conservadores utilizados pelas novas direitas, ver CEPÊDA, Vera Alves. A nova direita no Brasil: contexto e matrizes conceituais. *Mediações: Revista de Ciências Sociais*. v. 23, n. 2, Fortaleza, 2018. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2018v23n2p40>>. Acesso em 29 maio 2022.

³⁶ CARVALHO, Olavo. A mentalidade revolucionária. Sapiientiam Autem non Vincit Malitia, 2007. Disponível em <<https://olavodecarvalho.org/a-mentalidade-revolucionaria/>>. Acesso em 29 maio 2022.

³⁷ *Idem*. <<https://www.youtube.com/watch?v=lcfuqrVcRmI>>. Acesso em 27 abr. 2022.

³⁸ *Idem*. A mentalidade revolucionária, *op. cit.*

³⁹ SANTOS, Renan. <<https://www.youtube.com/watch?v=Orp7EeIRJJU>>. Acesso em 17 abr. 2022.

⁴⁰ Ex-big brother e comentarista da Jovem Pan, Adrilles Jorge foi demitido da rádio em 9 de fevereiro de 2022 após fazer a saudação nazista *Sieg Heil* no mesmo momento em que outro *youtuber*, Monark, defendeu a existência de um partido nazista no Brasil. Ambos alegam falar em nome da liberdade de expressão. Como já aconteceu em outro caso semelhante, o comentarista foi readmitido pela emissora.

⁴¹ JORGE, Adrilles. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=H0fNFgnLfNI>>. Acesso em 20 abr. 2022.

e como tentou em vão Marighella.⁴² A estratégia de patologizar adversários políticos, reais ou imaginários, tem um longo passado, sendo a “degenerescência do bolchevismo cultural” vista pelos nazistas na arte de vanguarda o exemplo mais conhecido.⁴³ Patologizar o adversário permite aniquilá-lo simbolicamente e abre caminho, inclusive, para aniquilação física em tempos de deriva autoritária.⁴⁴

Nessa chave, outra forma habitual de desqualificação do diretor foi a insinuação de que ele seria viciado em cocaína. Bernardo Küster, por exemplo, monta vídeo ao longo do qual distribui cortes de cena em que Wagner Moura aparece coçando o nariz. Noutra parte, garante que o realizador de *Marighella* concedeu entrevista acometido pela “gripe Maradona”.⁴⁵ Já Arthur do Val, sobre a mesma entrevista, diz que Wagner Moura estava acometido pela “rinite da Colômbia”, enquanto coça o nariz e simula organizar fileira com as mãos. A estratégia prossegue, portanto. Além de problemas mentais, Wagner Moura seria “cheirador”.

Segundo a ontologia subjacente ao discurso das novas direitas, o conflito entre esquerda e direita não inflete as contradições de uma sociedade cindida em classes ou grupos sociais objetivamente posicionados, como tradicionalmente argumentou a esquerda. Mesmo porque, como já ressaltara Margaret Thatcher, “não existe essa coisa de sociedade”, apenas indivíduos e suas famílias. Uma vez desapossados dos condicionamentos históricos e sociais, indivíduos figuram como puro espectro, diferenciam-se apenas por sua “essência”.⁴⁶ Por essa razão, o discurso das novas direitas é fundamentalmente essencialista e, enquanto tal, não concebe os conflitos senão pela divisão imediata e simplificadora da luta entre o bem e o mal.⁴⁷ Nessa perspectiva, tratar Wagner Moura como louco revolucionário e cocainômano é colocá-lo como um abscesso imoral. Uma vez ali, ele encarna o mal. E contra o mal, vale tudo.

Terrorista

A principal alegação das novas direitas contra o filme foi a de que ele exaltaria um terrorista ou, como frequentemente esbravejou Adrilles Jorge, um monstro. Marighella, afinal, seria como Goebbels, Hitler, Mao: todos são assassinos. Alguns seriam genocidas, outros homicidas. Poderia aqui citar outros tantos excertos de diversos *youtubers* que giram em torno do mesmo argumento: a esquerda apresenta Marighella – e, por extensão, os guerrilheiros que enfrentaram a ditadura militar – como um lutador pela democracia, mas, na verdade, trata-se de um monstro moral cujo único objetivo seria implementar no Brasil uma ditadura comunista muito pior que a militar. Nessa ocasião,

⁴² Ver SANTOS, Renan. <<https://www.youtube.com/watch?v=Orp7EeIRJUU>>. Acesso em 20 abr. 2022.

⁴³ Uma ótima entrada para conhecer a estratégia nazista é o filme *Arquitetura da destruição* (Peter Cohen, 1989), que analisa o modo como a extrema-direita alemã mobilizou a arte com o fim de reduzir seus inimigos a condições subumanas.

⁴⁴ Cf. ROCHA, João Cezar de Castro, *op. cit.*, p. 168 e 169.

⁴⁵ KÜSTER, Bernardo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v8iH676nib0>>. Acesso em 20 abr. 2022.

⁴⁶ *Apud* FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Anatomia Literária, 2020, p. 128 e 129.

⁴⁷ Cf. CHALOUB, Jorge e PERLATTO, *op. cit.*, p. 17.

frequentemente os *youtubers* citam testemunhos de Fernando Gabeira e Eduardo Jorge como provas definitivas de que a luta armada se deu em nome da “ditadura do proletariado” e, por consequência, de valores antidemocráticos.

Como dito, no subterrâneo da ameaça terrorista totalitária está a pretensão de instalar o medo. Aliás, o predomínio de afetos negativos se faz lógico nesta quadra da história em que a direita adotou amplamente o que Safatle, via Sloterdijk, nomeou razão cínica.⁴⁸ Como argumenta o autor, a crítica da ideologia sempre operou denunciando o diapasão existente entre a norma reivindicada e a sua negação objetiva. É nesse sentido que o marxismo, por exemplo, pôde figurar como parte e superação do iluminismo.⁴⁹ A razão cínica, no entanto, já não promete nada. A razão cínica ou, em outra leitura, o realismo capitalista⁵⁰, se contenta em afirmar que não há alternativa e que qualquer tentativa de transformação precipitaria a sociedade no abismo totalitário. Nesse contexto, a crítica, ao menos em seus termos tradicionais, torna-se obsoleta.⁵¹

De todo modo, Safatle afirma também que não existe poder que sobreviva apenas de afetos negativos, como o medo. Sempre há alguma forma de esperança articulada ao poder: “nada nem ninguém consegue impor seu domínio sem entreabrir as portas para alguma forma de êxtase e gozo”.⁵² O bolsonarismo é isso. Ao mesmo tempo em que diz que o país é ingovernável⁵³ e apresenta cruamente a alternativa entre direitos e emprego⁵⁴, promete a redenção em algum momento do futuro breve. Afinal, as massas em febre gritando “eu autorizo” não deixam de compartilhar um obscuro sentimento de esperança, mesmo que regressivo.

Segundo Letícia Cesarino, no realismo capitalista há uma passagem da economia industrial pautada em compromissos comuns mínimos para uma economia especulativa e imaterial, marcada pelo amplo predomínio da financeirização. Daí que a temporalidade, antes progressiva-linear, dá lugar a uma experiência messiânica-especulativa, ampliando o apelo de teorias da conspiração e tornando a redenção messiânica um enquadre narrativo não apenas convincente, como também sedutor.⁵⁵ Razão cínica e esperança messiânica, portanto, não são excludentes. Pelo contrário, são partes constitutivas de uma mesma experiência social flexível e incerta, típica do neoliberalismo⁵⁶, que a economia de atenção algorítmica das plataformas digitais veio reforçar.⁵⁷

⁴⁸ Ver SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 13.

⁴⁹ Cf. HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁵⁰ Cf. FISHER, Mark, *op. cit.*

⁵¹ Cf. SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica, op. cit.*, p. 25 e 26.

⁵² SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos, op. cit.*, p. 20.

⁵³ Cf. <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/05/bolsonaro-distribui-texto-que-fala-em-brasil-ingovernavel-fora-de-conchavos.shtml>>. Acesso em 27 abr. 2022.

⁵⁴ Cf. <<https://valor.globo.com/politica/noticia/2018/12/04/bolsonaro-trabalhador-tera-de-escolher-entre-mais-direitos-ou-emprego.ghtml>>. Acesso em 27 abr. 2022.

⁵⁵ Ver CESARINO, Letícia. O fetichismo do QAnon. *Jacobin Brasil*, 2020. Disponível em <<https://jacobin.com.br/2020/11/o-fetichismo-do-qanon/>>. Acesso em 17 abr. 2022.

⁵⁶ Cf. DARDOT, Pierre e LAVAL, Cristian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016, e SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos, op. cit.*

⁵⁷ O modelo de negócios de empresas como Google, YouTube e Facebook é amplamente baseado em propaganda. As Big Techs, classificando o comportamento dos usuários, cria perfis e os negocia com empresas. Nesse ambiente, tem valor tudo aquilo que contribui para captar atenção e estimular o engajamento, mantendo a máquina algorítmica de classificação atualizada. Assim, “deixa de ser relevante se

De qualquer maneira, a acusação de terrorismo não é novidade. Foi uma das principais estratégias utilizadas contra Marighella e a guerrilha em geral desde a ditadura militar. Por sua vez, em seu *Minimanual do guerrilheiro urbano*, tantas vezes citado pelas novas direitas como exemplo de perversidade patológica, Marighella de fato reivindicou o “terrorismo revolucionário”, cujos alvos seriam “o governo, os grandes capitalistas, os imperialistas norte-americanos”.⁵⁸ Ao acusar Marighella de terrorismo, as novas direitas retomam, pois, o nome como uma cicatriz do tempo, um estigma que pretende sustar a história.

Segundo Judith Butler, o poder, por vezes, assume a figura do nome.⁵⁹ Apesar de emergir do movimento e, portanto, sempre ser portador da historicidade que o forjou, o poder do nome funciona pela dissimulação da história, cujo fim é imobilizar o próprio movimento. Ou seja, um nome injurioso, como “terrorista”, atualizando o trauma da história, pretende encerrar a questão, mostrá-la como simples evidência indisputável. O nome, nesse caso, é o sempre já-aí da linguagem que se nega enquanto história.⁶⁰ Sendo assim, “o nome carrega consigo o movimento de uma história que ele mesmo interrompe”.⁶¹

O filme, nesse sentido, se insere em uma batalha pelo nome que se desenrola há mais de 50 anos. Em *Marighella*, Wagner Moura faz as personagens enunciarem a cada ação de guerrilha que não são bandidos ou marginais, mas sim “revolucionários que lutam pela liberdade do povo que foi roubada pelo golpe militar”. Noutra cena, logo após a queda de um aparelho em que um militante se suicida sob a violência da tortura física e psicológica, Marighella, ferido no braço, indica ao grupo que eles irão revidar cada golpe e que dali em diante só poderia prometer “tortura e morte”. Se alguém quisesse desistir, seria a hora. De pé entre o semicírculo composto pelos guerrilheiros que agora o escutam abatidos e emocionados, Marighella afirma que os militares precisam saber que a ALN não vai parar: “é terror, é terror sim. É terrorismo sim”. Marighella então quebra a quarta parede. Olha diretamente para a câmera e se aproxima, compondo um *close-up* bastante fechado, em que aparece apenas o núcleo do rosto de Seu Jorge, seus olhos vermelhos: “é terrorismo mesmo”.

Ao suspender a ilusão ficcional, *Marighella* se dirige diretamente ao espectador. Ao presente, portanto. A intenção, inscrita na forma, é requalificar o nome, recuperar o movimento que o forjou. Wagner Moura, evidentemente, não quer reafirmar o caráter “terrorista” da ação de Marighella, mas mostrar que “terrorismo”, naquele contexto, era um nome em disputa que comportava a luta de guerrilha contra um governo autoritário. O que nos faz lembrar das palavras de Jorge Amado quando do enterro dos restos mortais de Marighella em Salvador após dez anos de aviltamento de seu nome pelo Estado brasileiro: “estás em tua casa, Carlos; tua memória restaurada, límpida e pura, feita de verdade e amor. Aqui chegaste pela mão do povo. Mais vivo que nunca,

as mensagens disseminadas são verdadeiras ou falsas. Tudo o que importa é se elas viralizam”. MOROZOV, Evgeny. *Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo: Ubu, 2018, p. 11.

⁵⁸ MARIGHELLA, Carlos. <<https://www.marxists.org/portugues/marighella/1969/manual/cap01.htm#1>>. Acesso em 27 abr. 2022.

⁵⁹ Ver BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

⁶⁰ Cf. PÉCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. Campinas: Editora Unicamp, 2009, p. 151.

⁶¹ BUTLER, Judith, *op. cit.*, p. 67.

Carlos”.⁶² Wagner Moura, inclusive, em suas entrevistas frequentemente afirma que o filme é parte do esforço de restauração de memória já inscrito num poema de Jorge Amado em homenagem ao amigo: “Retiro da maldição e do silêncio e aqui inscrevo seu nome de baiano: Carlos Marighella”.⁶³

Branco

Marighella era branco, basta ver a sua foto, afirma Adrilles Jorge.⁶⁴ Outros foram menos peremptórios: Marighella seria pardo claro ou senão mulato. Para todos, uma certeza: Marighella não era negro. Nesse caso, Wagner Moura ter convidado Seu Jorge, um ator negro, para representar o protagonista de seu filme revelaria um único propósito: falsificar a história em nome de ideais políticos patológicos. Para Adrilles Jorge, trata-se de importação do racismo norte-americano.⁶⁵ Moura, dessa maneira, pretenderia acenar aos movimentos negros com o único objetivo de radicalizar a divisão estranha ao país entre pretos e brancos. Afinal, o Brasil não seria racista.⁶⁶ Para prová-lo, Bernardo Küster recupera alegação frequentemente invocada pelo próprio presidente: o seu sogro [de Bolsonaro] é o Paulo Negão, e seu amigo, o Hélio Negão: “como pode o Estado ser racista?”.⁶⁷

Denunciar a “falsificação histórica” que o filme promoveria serve a dois propósitos fundamentais: mostrar mais uma vez que a esquerda não teria escrúpulos em sua luta pelo poder e reafirmar o mito da democracia racial há tempos decalcado no imaginário brasileiro. Assim, para as novas direitas, racista seria o filme e, conseqüentemente, seu diretor. Como acusa Arthur do Val, é Wagner Moura quem toma a cor como critério objetivo para as suas escolhas.⁶⁸ Nesse caso, no entanto, a alegação aparece mais explicitamente na imprensa escrita. De acordo com Bruna Frascolla, colunista da *Gazeta do Povo*, Marighella “é uma peça de propaganda racista sobreposta à já tradicional propaganda da Comissão da Verdade”.⁶⁹ Em seu texto, Frascolla cita uma crítica publicada no Facebook pelo pesquisador João Carlos Rodrigues, que ela classifica como

⁶² Tanto o poema quanto a homenagem fúnebre podem ser lidos neste link <<https://propalando.blog.br/2012/02/reconhecimento-de-jorge-amado-a-carlos-marighella/>>. Acesso em 20 maio 2022.

⁶³ Citando de memória, Wagner Moura por vezes comete uma confusão. Esta frase não está na carta da homenagem fúnebre lida quando do enterro dos restos mortais de Marighella. Ela se encontra num poema publicado no livro *Bahia de todos os santos*, em que Jorge Amado narra e homenageia as coisas e personalidades de seu Estado. Ver AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 200.

⁶⁴ JORGE, Adrilles. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JucDfMjy0Sw>>. Acesso em 22 abr. 2022.

⁶⁵ Ver *idem*.

⁶⁶ Como indica Letícia Cesarino, “na memética de inversão de acusações, as políticas de identidade – na figura do “vitimismo” do movimento negro, feminista e LGBT, ou do “privilégio” da política de cotas – é que apareciam como dividindo a sociedade brasileira e propagando discursos de ódio”. CESARINO, Letícia. *Identidade e representação no bolsonarismo*, *op. cit.*, p. 543.

⁶⁷ KÜSTER, Bernardo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v8iH676nibo>>. Acesso em 22 abr. 2022.

⁶⁸ Ver DO VAL, Arthur. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uQ-wsea09XI>>. Acesso em 22 abr. 2022.

⁶⁹ FRASCOLLA, Bruna. “Marighella” é peça de propaganda racista. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 2021. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/bruna-frascolla/marighella-e-peca-de-propaganda-racista/>>. Acesso em 29 maio 2022.

autorizado por ser “filho de comunista das antigas”. Após frisar que Marighella era “mulato mais pro claro”, o crítico diz que no filme

*há nas entrelinhas incentivos a uma insurreição negra nos dias atuais. Nada mais irresponsável e fora da realidade. Marighella, um marxista-leninista que achava como Marx a religião o ópio do povo, beijar guia de Oxóssi é um pouco demais. Também o papo furado que Jesus era negro quando era um judeu palestino. Os partidos comunistas do mundo inteiro sempre recusaram aceitar a luta racial como legítima, achavam um desvio da verdadeira luta, a luta de classes. Esses três escorregões quase põem tudo a perder.*⁷⁰

Disso a colunista conclui que o filme seria “supremacista negro”. Teria faltado apenas “aparecer a teoria da melanina do Dr. Jeffries para explicar a superioridade de Marighella por meio de sua melanina, turbinada por Seu Jorge”.⁷¹ Wagner Moura, segundo Frascolla, ainda estaria instrumentalizando a religião das pessoas. Assim, teria ficado difícil entender a sua “cosmovisão”: “Jesus era um negão revolucionário? Oxóssi tem poder? Marighella deriva seu caráter revolucionário da cor de sua pele? A Revolução é uma experiência mítica religiosa intrinsecamente atrelada à negritude? Que visão de mundo é essa que concilia os poderes da guia de Oxóssi e a fé num Cristo negro racializado? Wagner Moura é ateu ou acredita numa religião da Raça?”⁷²

O filme oferece ocasião para que a jornalista performe o que Letícia Cesarino chama “espelho invertido”.⁷³ Ou seja, Frascolla toma palavras de ordem e argumentos tradicionalmente utilizados pela esquerda e voltam contra ela. Estratégia que colabora para a banalização das suas teses e para turvar o campo de debate.

Como falamos acima, acusar *Marighella* de ser peça racista é uma forma de descredibilizar a discussão racial. De acordo com Silvio Almeida, o racismo funciona em três dimensões dialéticas: a individual, a institucional e a estrutural. Os que se limitam à primeira, como as novas direitas o fazem, entendem o racismo como uma patologia ou anormalidade: “sob este ângulo, não haveria sociedades ou instituições racistas, mas indivíduos racistas, que agem isoladamente ou em grupo”.⁷⁴ Já a concepção institucional enfatiza que o racismo é um sistema de dominação imposto por meio da normalização reiterada no interior de práticas institucionais por um grupo racial hegemônico sobre outros.⁷⁵ A perspectiva estrutural, por sua vez, evidencia que o racismo é, sobretudo, parte das relações sociais rotineiras e, nesse sentido, transcende até mesmo as instituições particulares que o reproduzem: “dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista”.⁷⁶

Sendo um processo estrutural, “o racismo é também um processo histórico”.⁷⁷ Como argumenta Achille Mbembe, a raça é uma ficção útil que emergiu no momento em que a Europa passou de província acanhada à vanguarda de um processo de mundialização cujo ímpeto fundamental foi a expansão da

⁷⁰ *Apud idem.*

⁷¹ FRASCOLLA, Bruna, *op. cit.*

⁷² *Idem.*

⁷³ CESARINO, Letícia. Identidade e representação no bolsonarismo, *op. cit.*, p. 542.

⁷⁴ ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro/Editora Jandaíra, 2020, p. 36.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 47.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 55.



forma mercadoria. A ficção da raça, assim, serviu fundamentalmente para despossar nativos de suas terras e trabalhadores escravizados de sua humanidade. Para tanto, foi necessário um longo trabalho de negação: deu-se início a uma inacabável mascarada, em que o interesse pelo concreto se retraiu em favor de um discurso que girava em falso e pôde ser eficaz porque sempre esteve a serviço da dominação bruta: “nesse contexto, a razão negra designa um conjunto tanto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e instrumentalização prática”.⁷⁸

Desse modo, o racismo atual na sociedade brasileira é impensável sem a relação histórica inextrincável entre *plantation*, desapropriação e escravização – ou seja, sem o projeto colonial, complexo enraizado “num cálculo geral sustentado pela relação de troca assentada na propriedade e no lucro”.⁷⁹ É pela história que se esquece enquanto tal que o racismo pretende se perpetuar no presente. Em um contexto em que os movimentos negros se organizam para conjurar o demônio do racismo a partir da reescrita da razão negra⁸⁰, torna-se estratégico negar a sua existência ou imputá-lo ao outro historicamente racializado. Afinal, por ser estrutural, muitas vezes o racismo funciona com mais eficácia quanto menos se fala abertamente em seu nome.

Mamata

Outra acusação frequente foi a de que, por meio da lei Rouanet, Wagner Moura teria usurpado 10 milhões de reais do erário brasileiro. Para compreendermos a estratégia é preciso deixar claro desde já que se trata de uma informação distorcida. O filme, de fato, foi autorizado a captar R\$ 10.131.083, 43, tendo utilizado efetivamente R\$ 3. 550, 000. 00. No entanto, a lei Rouanet não foi em qualquer tempo acionada. A maior parte dos recursos públicos empregados na produção de *Marighella* derivou do Fundo Setorial do Audiovisual.

Os dados sobre o financiamento de *Marighella* estão à disposição dos interessados.⁸¹ De qualquer forma, importa às novas direitas que a fita tenha sido financiada pela lei Rouanet, como quase todos eles repetem. Mesmo antes da ascensão meteórica da campanha de Bolsonaro, ela já era mobilizada como signo maior de um Estado apropriado por uma elite cultural parasitária. O desinteresse em investigar o processo de captação de *Marighella* revela o *modus operandi* das novas direitas: o particular não tem autonomia em seu discurso. A narrativa arquetípica é que deve ser sistematicamente atualizada, mantendo uma imagem do mundo sem arestas em que as forças do bem e do mal ocupam as mesmas posições ao limite do tédio.

É verdade que a redução da complexidade, logo, a repetição e o esquema são partes do político, no sentido em que Chantal Mouffe emprega o

⁷⁸ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1, 2018, p. 61.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 146.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 65.

⁸¹ Disponível em <<https://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do%3Bjsessionid=39E6BA49B5AB7DDE2710B8F806C4B7C7?method=detalharProjeto&numSalic=130537>>. Acesso em 27 abr. 2022

coneito.⁸² A diferença é o lugar central que a estratégia ocupa no conjunto das práticas das novas direitas. Como afirma Letícia Cesarino, o bolsonarismo, entendido como populismo digital de direita, é *antiestablishment* “e alega vir de fora do sistema político vigente”.⁸³ O líder populista pretende encarnar a figura do povo contra uma elite encastelada e corrupta. A eficácia desse discurso depende, portanto, da mobilização de parte da sociedade sob o signo do verdadeiro povo. Afinal, em sua ilusão de totalidade, o povo é sempre parte politicamente constituída em torno de um significante vazio capaz de articular demandas insatisfeitas e heterogêneas contra uma forma de poder considerada hegemônica.⁸⁴ A unidade do povo, desse modo, é construída em relação antagônica com o outro que, no caso das novas direitas, aparece sempre como ameaça. Mesmo porque não há identidade que não integre a diferença como momento necessário ou, como diria Chantal Mouffe, que não compreenda o outro como “exterioridade constitutiva”.⁸⁵ Por isso, a sobrevida dos populismos de direita, bem como do fascismo, depende da mobilização permanente. Adorno pensa em mecanismo semelhante ao sustentar que o fascismo não tem uma teoria, é pura propaganda.⁸⁶ Atualmente, a infraestrutura digital, impulsionada por sua orientação algorítmica de mercado, emprestou ao processo de construção do corpo líder-povo uma capacidade de reprodução multitudinária cotidiana sistemática a custos comparativamente muito baixos. Nesse contexto, a chamada guerra cultural ganha enorme autonomia. Assim, ao alimentar uma e outra vez os mesmos arquétipos e narrativas, as novas direitas reproduzem o quadro de oposições do qual depende a sua eficácia e sobrevivência.

Dessa forma, as novas direitas não são simplesmente contrárias à existência da lei Rouanet. Elas argumentam, antes, que seus recursos não deveriam ser utilizados por artistas consagrados, mas sim por iniciantes ou, como frequentemente diz, pelos “pequenos”. Toda disputa em torno da lei Rouanet permite dramatizar o eixo central do discurso populista, a oposição entre elite, de um lado, e povo, de outro. Em torno desse eixo gravita uma série de argumentos. No caso de *Marighella*, evidentemente, a direita questiona a relevância do projeto. O Estado brasileiro estaria financiando um filme comprometido com o elogio do terrorismo, sabotando, assim, seus alicerces constitucionais, ao invés de investir em serviços públicos que beneficiassem os pagadores de impostos. Nessa linha, o *youtuber* Nando Moura argumenta que, enquanto o governo investe 10 milhões em *Marighella*, um ótimo hospital com capacidade de atendimento de 30 mil pessoas custaria 14 milhões.⁸⁷

Nas sociedades capitalistas, a cultura sempre foi um campo privilegiado para a mobilização de afetos de ressentimento das classes populares contra os setores dominantes. Afinal, a crítica contém o seu momento de verdade: a

⁸² Ver MOUFFE, Chantal, *op. cit.*

⁸³ CESARINO, Letícia. Populismo digital: roteiro inicial para um conceito, a partir de um estudo de caso da campanha eleitoral de 2018 (manuscrito). Disponível em CESARINO, Letícia. <https://www.academia.edu/38061666/Populismo_digital_roteiro_inicial_para_um_conceito_a_partir_de_um_estudo_de_caso_da_campanha_eleitoral_de_2018_manuscrito>. Acesso em 27 abr. 2022.

⁸⁴ Cf. SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*, *op. cit.*, p. 82 e 83.

⁸⁵ MOUFFE, Chantal, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁶ Ver ADORNO, Theodor W. *Aspectos do novo radicalismo de direita*. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 54 e 55.

⁸⁷ Ver MOURA, Nando. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=aJs1mqQaniE>>. Acesso em 27 abr. 2022.

divisão do trabalho. Para Adorno, a liberdade prometida pela autonomia do espírito “permanecerá uma promessa ambígua da cultura enquanto a sua existência depender de uma realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de disposição sobre o trabalho de outros”.⁸⁸ Walter Benjamin não fala outra coisa quando observa que a tradição cultural não se deve apenas aos grandes gênios que a criaram, “mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”.⁸⁹ Em sociedades em que predomina uma bruta exploração, tanto maior na periferia do sistema⁹⁰, o trabalho intelectual é sentido pelas maiorias como um privilégio dos que não precisam sujar as mãos. Na década de 1950, por exemplo, sob o signo da “arte pela arte”, o Partido Comunista acusava os “artistas burgueses” de produzirem obras indiferentes aos autênticos valores e interesses do povo. Os comunistas, dessa maneira, exploravam a divisão entre uma arte supérflua, afetada, e outra útil, necessária, mobilizando a distinção analisada por Bourdieu⁹¹ entre estética burguesa, em que a forma ganha autonomia, e a popular, em que a utilidade se sobrepõe.⁹²

No atual discurso das novas direitas, a dicotomia entre o útil e o supérfluo, que é um outro esquema para a divisão entre povo e elite, absorve a burguesia no espectro popular como aquele setor social que acorda cedo, trabalha, paga impostos e não recebe nada do Estado. Nesse enquadramento, trabalhadores e burgueses, desde que não dependessem do Estado, ocupariam o mesmo campo, sendo reunidos, doutro lado, políticos, funcionários públicos, a militância de esquerda, artistas, intelectuais, beneficiários de programas sociais, bandidos, dependentes químicos, enfim, os “parasitas”.⁹³ Assim, “as tensões do campo econômico são apagadas, afinal o trabalhador não se opõe ao empresário, mas ao vagabundo. Falar nelas é coisa de ‘comunista’ que quer ‘dividir o povo’ e ‘trabalhar contra o Brasil’”.⁹⁴

Considerando tal dicotomia, é possível entender outra abordagem da lei Rouanet, a que poderíamos chamar neoliberal. Caio Coppolla elogia a lei em um ponto ao menos: ela corta a mediação entre o Estado e o financiamento efetivo dos projetos. Como se sabe, a lei Rouanet autoriza a captação, mas são empresários e pessoas privadas que decidem, em última instância, quais projetos serão financiados por meio da isenção de impostos. Caio Coppolla então argumenta que a segurança e a educação, áreas sensíveis, de interesse de todos, seriam passíveis de regulação por semelhante mecanismo: os empresários, dessa forma, conceberiam e financiariam diretamente a ossatura básica da

⁸⁸ ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 82.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 13.

⁹⁰ Cf. FERNANDES, Florestan. *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

⁹¹ Ver BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo-Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2008.

⁹² Cf. TURIBIO, Thiago. Paulo Emilio Sales Gomes entre seus contemporâneos (1954-1960). *Revista Famecos*, v. 29, n. 1, Porto Alegre, 2022, p. 12 e 13. Disponível em <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.41025>>.

⁹³ CESARINO, Letícia. Identidade e representação no bolsonarismo, *op. cit.*, p. 544.

⁹⁴ MAITINO, Martin Egon. Populismo e bolsonarismo. *Cadernos Cemarx*, v. 13, Campinas, 2020. Disponível em <[10.20396/cemarx.v13i00.13167](https://doi.org/10.20396/cemarx.v13i00.13167)>. Acesso em 29 maio 2022.

administração pública.⁹⁵ Ou seja, em nome do povo, conclama-se a privatização do Estado.

Terminada a pesquisa, a sensação é a de que saímos dos vídeos com os mesmos estereótipos sobre a esquerda e os artistas a que já nos habituamos ao longo destes anos de hegemonia de direita: Wagner Moura seria um esquerdista usurpador da lei Rouanet afligido por doenças da alma, Marighella, um bárbaro terrorista e a fita, uma “peça de propaganda racista”. Trata-se mesmo de uma retórica do ódio, toda ela montada para afetar a audiência. E como toda retórica, sua eficácia não é meramente discursiva. Ela supõe, antes, as paixões e as fragilidades da plateia: um circuito de afetos.⁹⁶ Nesse sentido, a eficácia das novas direitas é melhor compreendida no interior da totalidade social em que funciona. O individualismo metodológico que explica Wagner Moura por suas culpas e loucuras vermelhas e a violência urbana pela falta de caráter dos bandidos é sintoma de uma totalidade social cada vez mais opaca. Com o neoliberalismo, afinal, a experiência rotineira do mundo social se torna aquilo que subjaz a sua ontologia: uma guerra de todos contra todos. Nessas condições, as políticas sociais aparecem como privilégios dos que deveriam descer à arena como todos os outros.

A bem da verdade, a sociedade brasileira sempre foi marcada pela brutalização das relações de trabalho, racismo e desigualdades profundas. Acontece que com o neoliberalismo essa dimensão da nossa sociabilidade é elevada pelas novas direitas à condição ontológica, compondo contraponto aos sucessivos projetos desenvolvimentistas, cuja promessa seria a criação de uma democracia salarial no Brasil. O projeto formativo, nos termos de Paulo Arantes⁹⁷, não foi apenas abandonado, foi escarneado. Segundo Letícia Cesarino, é como se as ideias voltassem ao lugar.⁹⁸ Como em outras partes do mundo, o futuro foi cancelado.

De todo modo, entre o desejo de ordem, expresso no elogio sádico à violência policial e nas ansiedades diante das virtuais mudanças que encarnam o signo vazio da “esquerda”, e a apologia da mercantilização do conjunto da vida, inclusive do Estado, vai uma contradição insuperável daqueles que pretendem esconjurar a instabilidade (material, existencial) com ainda mais neoliberalismo.

Artigo recebido em 11 de junho de 2022. Aprovado em 27 de agosto de 2022.

⁹⁵ Ver COPPOLLA, Caio. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=U7JKYxR0PMQ>>. Acesso em 27 abr. 2022.

⁹⁶ Cf. SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*, op. cit.

⁹⁷ Ver ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

⁹⁸ Ver CESARINO, Letícia. *As ideias voltaram ao lugar?*, op. cit.

Construção, fragmentos e passagens textuais:
o trabalho das *Passagens*
de Walter Benjamin



Capa do livro *Passagens* (box com três volumes), 2. ed., de Walter Benjamin, 2018, fotografia (detalhe).

Rafael A. Belo

Mestre e doutorando em Educação pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Professor do curso de Pedagogia da Ufal-Arapiraca. Autor, entre outros livros, de *Rastros do xangô alagoano: contribuições para a história da educação*. Maceió: Fapeal/Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018. rafaelbelo_paz@hotmail.com

Construção, fragmentos e passagens textuais: o trabalho das *Passagens* de Walter Benjamin

Construction, fragments and textual passages: the arcades project of Walter Benjamin

Rafael A. Belo

RESUMO

Este artigo aborda o trabalho das *Passagens* de Walter Benjamin, tendo como objetivo a análise textual e sócio-histórica da sua construção. Busca lançar luzes sobre a sua concepção e elaboração, que tem como característica o inacabamento, uma constituição fragmentária e constelacional, sem contar o seu aspecto hipertextual. Além das *Passagens* em si e seu autor, dialoga-se com autores como Willi Bolle, organizador da edição brasileira; Rolf Tiedemann, organizador da edição alemã; Pierre Levy acerca da concepção de hipertexto; a filósofa Olgária Matos; o estudioso Stephen Schwartz; e David Mauas, diretor de um documentário investigativo sobre Benjamin. Adotou-se como metodologia a revisitação do percurso histórico e cultural da produção e transformação do projeto das *Passagens*, utilizando-se inclusive de correspondência do autor, bem como da revisitação das análises feitas pelos organizadores das edições alemã e brasileira. As reflexões aqui expostas levaram à compreensão das *Passagens* como um dispositivo sistêmico hipertextual complexo, que supera a concepção convencional de um livro.

PALAVRAS-CHAVE: Passagens; Walter Benjamin; hipertexto.

ABSTRACT

This article deals with The Arcades Project, aiming the textual and socio-historical analysis of its construction. In addition to the text of The Arcades Project and their author, dialogues with authors such as Willi Bolle, organizer of the Brazilian edition; Rolf Tiedemann, organizer of the German edition; Pierre Levy on the concept of hypertext; the philosopher Olgária Matos; the scholar Stephen Schwartz; and David Mauas, director of an investigative documentary about Walter Benjamin. The methodology used made it possible to revisit the historical and cultural trajectory of the constitution and transformation of the The Arcades Project, including using the author's correspondence, in addition to revisiting the analyzes made by the organizers of the German and Brazilian editions. The reflections made in the construction of this article led to the understanding The Arcades Project as a complex hypertextual systemic device, which surpasses the conventional conception of a book.

KEYWORDS: The Arcades Project; Walter Benjamin; hypertext.



“Onde estão as *Passagens*?”, perguntei depois de procurar em várias caixas da nossa recente mudança. “Como posso ter perdido? Guardei tão bem guardado, que agora não sei onde está! E agora?”, questionei inconformado. Minha sogra, ao sentir a minha apreensão, ficou ainda mais curiosa. Talvez tenha pensado: “Eles vão viajar? Vão para onde? Como pode ter guardado as

passagens aéreas em uma caixa no meio da mudança?”. Por sorte, temos agora nossa amiga Angélica como vizinha de frente. Ela também possui um exemplar daquele que é o maior livro da nossa humilde biblioteca, e um dos mais interessantes trabalhos sobre Paris do século XIX. Como quem leva nas mãos um pão de fermentação natural recém-saído do forno, eu disse: “Consegui emprestado: as *Passagens!*”. De súbito ela entendeu do que falara antes e demos boas risadas.

Estava prestes a iniciar a escrita deste singelo ensaio, cujo intuito é discutir os elementos textuais e sócio-históricos da construção das *Passagens*, trabalho do pensador alemão de origem judaica Walter Benjamin. Precisava, pois, trazer mais luz para a argamassa da minha argumentação e reler o artigo de Willi Bolle “Um painel com milhares de lâmpadas”¹, que se encontra no final da edição brasileira, uma espécie de posfácio com posicionamentos independentes. Nele o autor chama atenção para uma característica muito peculiar das *Passagens*, seu aspecto hipertextual que se abre de fato a múltiplas passagens textuais: “se trata essencialmente de um texto espacial, não sequencial, em que as relações sintáticas entre as partes se estabelecem de forma constelacional, por associação de ideias ou por meio de *links*. É um ‘hipertexto’, no sentido da definição já clássica proposta pelo designer e programador Theodor Nelson em 1965”².

Outro dia, numa roda de conversa aqui em casa, falei a outro amigo vizinho mais ou menos assim: “É preciso deixar rastros. Pistas que possam nos levar de volta para o futuro, ao texto que ainda está por vir”. Algo como um hipertexto, penso agora, pois um hipertexto é uma passagem. E, numa concepção mais apurada, o hipertexto é uma passagem para outros textos, tempos, espaços, sentidos e sentimentos. No caso das *Passagens* de Benjamin, diria que é uma passagem para possibilidades criativas e interpretações, que supera, ou antecede, a concepção de texto ou de livro. E para que um hipertexto funcione, de forma que integre seus fragmentos, é necessário um mecanismo cuja construção segue ao lampejo de um precioso croqui.

Sobre a noção de hipertexto

Para o filósofo francês Pierre Lévy, o hipertexto consiste numa metáfora que, possivelmente, é “válida para todas as esferas da realidade em que significações estejam em jogo”³. Expande-se, portanto, sua concepção para além do meio digital. Destaca-se ainda que tal conceito foi desenvolvido entre 1927 e 1940.

A concepção de hipertexto foi enunciada pela primeira vez por Vannevar Bush, em seu artigo “As we may think”, de 1945. Bush salientou que a mente humana não funcionaria de forma linear, e sim “ao longo de uma rede intrincada”, desenhando “trilhas que se bifurcam”, tecendo uma trama complexa.⁴ Já

¹ BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 1707.

² *Idem, ibidem*, p. 1718.

³ LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 15.

⁴ BUSH, Vannevar *apud idem, ibidem*, p. 17.

na década de 1960, Theodore Nelson cunhou o termo hipertexto, “para exprimir a ideia de escrita/leitura não linear em um sistema de informática”.⁵ Embora na perspectiva desses pioneiros o hipertexto tivesse uma concepção originária mais abrangente, ambos sonharam com um dispositivo ou mecanismo que operacionalizasse a classificação, sistematização e associação de informações. Eles seriam o Memex, para Bush, e o Xanadu, para Nelson. Tais ideias teriam seu correspondente atual na internet, a rede mundial de computadores.

De maneira mais simples, para um termo tão usual atualmente, define-se que o hipertexto é “uma rede original de interfaces”.⁶ De modo funcional, ele seria “um tipo de programa para a organização de conhecimentos ou dados”.⁷ E, sob uma ótica mais técnica, “um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular”.⁸

Os nós em questão são passagens, chegada e partida de e para outros nós dispostos em constelações. No caso das *Passagens*, esses *links* possibilitam acessar livros e pensadores acerca da Paris do século XIX. De acordo com Tiedemann, “se tivesse sido concluída, as *Passagens* não teriam sido nada menos do que uma filosofia material da história do século XIX”.⁹ Ainda assim, ou ainda mais por sua suposta inconclusão, esse trabalho de Benjamin possibilita o pensar sobre o passado, o presente e o futuro, em novas criações e perspectivas de ação política.

Passagens: o trabalho em um complexo tabuleiro de xadrez e suas metáforas

1940, as peças se movimentavam no tabuleiro da Segunda Guerra Mundial. Grande expansão do exército nazista pela Europa. Países como Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda, Luxemburgo e França foram invadidos. Benjamin, sendo um intelectual ligado a diversos pensadores de esquerda, já se encontrava exilado há cerca de sete anos. Desde quando resolveu deixar o seu país de nascimento, em 1933, este já se tornara extremamente hostil, colocando em xeque judeus e marxistas. Recém-chegado em Paris, escreveu em 20 de março de 1933 para seu amigo íntimo Gershom Scholem, para quem descreveu o perigoso ambiente cultural alemão:

Não é tanto o terror individual e sim a situação cultural em geral que dá uma ideia do que está acontecendo. Acerca do primeiro ponto, é difícil obter informações absolutamente fidedignas. É indiscutível que inúmeras pessoas são arrancadas da cama, na calada da noite e maltratadas ou assassinadas. Mais importante ainda, embora muito mais difícil de esclarecer, é o destino dos prisioneiros. A este respeito circulam os mais terríveis boatos, dos quais só se pode dizer que alguns se evidenciaram como sendo

⁵ NELSON, Theodore *apud idem*.

⁶ LÉVY, Pierre, *op. cit.*, p. 22.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁸ *Idem*.

⁹ TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã [1982]. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens, op. cit.*, p. 40.

*falsos. Afora isso, e como sempre acontece nesses tempos, há exagero em alguns casos, mas em contraposição há outros, mais numerosos, de que ninguém fica sabendo.*¹⁰

Benjamin demorou para deixar a Alemanha, levando em conta que no final de janeiro Hitler se tornara chanceler. E quando o fez, diz não ter agido por “impulso de pânico, por mais insuportável que seja a atmosfera na Alemanha”¹¹, tanto que a maioria das pessoas da sua rede de relacionamento já haviam deixado o país: “Quando parti da Alemanha, porém, já não havia quase ninguém desse grupo de pessoas: Brecht, Kracauer e Ernst Bloch saíram a tempo – Brecht, um dia antes de ser preso. Ernst Schoen chegou a ser detido, sendo logo liberado. Provavelmente – como costuma acontecer nesses casos – devem ter-lhe tomado o passaporte”.¹²

Confessou ao amigo que foi a mais “pura razão” que determinou a necessidade de exílio. Desde dezembro de 1932, percebeu certa ação de “boicote” contra sua atividade profissional, que ele estava conseguindo romper com sua presença.¹³ No entanto, em carta de fevereiro de 1933, afirmava sentir-se “estrangulado” pelo novo regime, sobretudo no plano econômico. As oportunidades de trabalho oferecidas de quando em quando no rádio, “as únicas mais ou menos seguras com que eu podia contar, devem acabar tão radicalmente que nem mesmo o Lichtenberg¹⁴ tem transmissão garantida, apesar do contrato”.¹⁵ Reconhecia que não sabia como iria “sobreviver dentro ou fora da Alemanha. [...] Há lugares onde poderia ganhar uma quantia mínima e outros onde poderia viver desse mínimo, mas não existe um só lugar a reunir as duas condições”.¹⁶ Por fim, em março, reconheceu que sua decisão de exílio foi muito mais influenciada pela “simultaneidade quase matemática com que me devolveram manuscritos em todos os lugares possíveis, foram interrompidas todas as negociações em curso ou prestes a chegar a uma conclusão, e as minhas interpelações não obtiveram sequer resposta. O terror contra qualquer posição ou forma de expressão, que não se iguale em absoluto [... aos posicionamentos] oficiais, assumiu uma proporção dificilmente superável”.¹⁷

Durante o exílio, Benjamin trabalhou como escritor freelancer, fazendo críticas literárias, traduções, ensaios. Por algum tempo, contou com recursos do Instituto de Pesquisa Social, para o qual contribuiu intelectualmente, a ponto de ser reconhecido como integrante da primeira geração da Escola de Frankfurt, ao lado de Adorno, Horkheimer e Marcuse. Por sinal, ele, entre outros traços marcantes de sua produção, desenvolveu um pensamento antitotalitário, que o colocou em oposição tanto ao nazismo, como ao marxismo stalinista. Conforme Löwy, as diferenças frente ao marxismo de Stalin se acentuaram principalmente

¹⁰ BENJAMIN, Walter. De 1933 a 1940. In: BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 56 e 57.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 57.

¹² *Idem*.

¹³ *Ver idem*.

¹⁴ A última peça radiofônica escrita por Benjamin, e que não chegou a ser transmitida.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. De 1933 a 1940, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 45.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 57.

a partir dos anos 1936-1937.¹⁸ Jean Selz, um crítico de arte francês, que esteve com Benjamin em Ibiza por várias vezes, uma delas em 1933, já durante a ditadura nazista, comentou acerca do posicionamento político do amigo: “um marxismo abertamente anti-stalinista; ele manifestava uma grande admiração por Trotski”.¹⁹

Löwy lembra que, injustamente, em 1938, a Internationale Literatur, uma publicação stalinista editada em Moscou, apresentou-o, em reação a uma passagem do seu artigo sobre as Afinidades eletivas de Goethe, como “partidário de Heidegger”.²⁰ Não era incomum para Benjamin ser mal interpretado, como nesse caso. Independentemente disso, em agosto desse mesmo ano, em carta para Horkheimer, ele manifestou a esperança de que a URSS permanecesse aliada aos antifascistas, apesar de descrever o regime soviético como uma “ditadura pessoal com todo seu terror”. Esperança frustrada quando, um ano depois, o Pacto Molotov-Ribbentrop foi assinado, um pacto de não agressão germano-soviético que permitiu a expansão da ocupação nazista.²¹

Em setembro de 1939, após o início da Segunda Guerra Mundial, Benjamin foi transportado, como aconteceu com milhares de outros refugiados, a um “campo de trabalhadores voluntários”, ficando lá por cerca de três meses, como ele relatou a Scholem em carta de 25 de novembro:

*Após a declaração de guerra, fui obrigado a dirigir-me a um campo de internamento como os outros refugiados alemães. Encontrei a sua carta do dia 11 de setembro ao regressar. Minha irmã havia me informado da sua preocupação, mas não pude lhe escrever, uma vez que o correio que saía do campo não podia conter mais de oito cartas por pessoa mensalmente. A minha libertação foi uma das primeiras a ser anunciada. Isso significa que deixei vários amigos por lá e você facilmente pode imaginar o quanto isso me dói. Tive a sorte de ser libertado no dia mesmo em que o tempo por lá começou a esfriar. Emagreci mas me sinto bem. Paris tem um aspecto incomum. A noite chegou, tudo está escuro; os veículos transitam lentamente; as pessoas ficam em casa. Ninguém duvida aqui que esse será o fim de Hitler. Mas o importante é fazer com que ele não coincida com o fim de muitas vidas humanas.*²²

Em junho do trágico ano de 1940 as tropas alemãs chegaram a Paris, surpreendendo Walter Benjamin. A França de Vichy, como ficou conhecido o Estado francês liderado pelo general Philippe Pétain, assinou o armistício com a Alemanha nazista. A partir daí muitos refugiados alemães foram entregues à Gestapo, polícia secreta da Alemanha. Graças à intercessão do Instituto de Pesquisas Social, Benjamin conseguiu um visto português que lhe possibilitaria embarcar no porto de Lisboa com destino a Nova York. Mas, sem um visto de saída da França, ele teria ido para Marselha, no sul do território francês, em agosto. E no mês seguinte empreendeu uma fuga, considerada desesperada, pelos Pirineus, uma cordilheira que se estende entre a França e a Espanha.

¹⁸ LÖWY, Michael. Romantismo, messianismo e marxismo na filosofia de Walter Benjamin. In: *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

¹⁹ *Apud idem, ibidem* p. 31.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 16.

²¹ Cf. *idem*.

²² BENJAMIN, Walter. De 1933 a 1940, *op. cit.*, p. 351.

Conta-se que numa madrugada de setembro, este homem de 48 anos percorreu cerca de 10 km por um caminho clandestino, atravessando os Pirineus junto com Henny Gurland e seu filho, à época com dezessete anos, até encontrar outro grupo de refugiados. Na tarde desse dia teriam chegado à cidade de Portbou. De acordo com a memória da militante marxista Lisa Fittko, pessoa que servia de guia para os refugiados, este homem carregava consigo sempre uma pesada maleta. Ele traria nesta maleta seu mais precioso manuscrito.²³

Interceptados pela polícia espanhola, a entrada na Espanha foi negada, impedindo-os de seguir via estação ferroviária para Portugal. Benjamin teria sido escoltado até a pousada mais próxima, para no dia seguinte ser deportado para a França. Entretanto, Benjamin foi encontrado morto, e o restante do grupo teve sua passagem pela Espanha liberada. Causa da morte atestada pelo médico: hemorragia cerebral. Mas como ele morreu ou quem o matou? E outra pergunta, ainda mais misteriosa: que fim levou a maleta na qual transportava seu estimado manuscrito?

Várias hipóteses se abrem neste ponto da história, nenhuma, porém, com comprovação segura. Segundo a investigação que deu base ao documentário *Quién mató a Walter Benjamin...*, os testemunhos se confundem e a documentação existente apresenta sérias contradições. Por consequência, não há nenhum documento que valide a versão mais conhecida, a do seu suicídio por overdose de morfina.

Essa versão suscita muitas dúvidas, pois a única fonte que a confirma seria a Senhora Gurland, a despeito de não haver sido encontrado em seu corpo nenhuma droga. Diante disso, outras hipóteses se colocam, como a do assassinato de Benjamin, em Portbou, por agentes da Gestapo ou por militares da Espanha franquista, sem se descartar ainda a alternativa de morte natural devido ao desgaste físico intenso ao cruzar os Pirineus e aos seus problemas cardíacos precedentes. Para além disso, a tese defendida por Stephen Schwartz²⁴ é de que Walter Benjamin foi assassinado por agentes soviéticos, a mando de Stálin.

Embora não forneça provas concretas, Schwartz descreve um submundo complexo e perigoso com o qual Benjamin estava envolvido, com intelectuais marxistas de variadas tendências, judeus, refugiados e espiões. O próprio Akadi Gurland, esposo de Henny Gurland, naquela época militante de extrema-esquerda, que teria encontrado o corpo de Benjamin, seria um espião russo. Schwartz lembra da observação feita por Hannah Arendt, de que Benjamin morreu durante o período do pacto entre Hitler e Stalin, "whose most feared consequence at that moment was the close cooperation of the two most powerful secret police forces in Europe".²⁵

²³ Cf. *Quién mató a Walter Benjamin...* (documentário). Dir. David Mauas. Espanha-Holanda, Televisió de Catalunya S.A./ NIK Media/Medianimacion S.L./Milagros Producciones A.C., 2005 (73 min.). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6S3iT2iwDOQ>>. Acesso em 7 jan. 2021.

²⁴ SCHWARTZ, Stephen. The mysterious death of Walter Benjamin. *Washington Examiner*, Washington, 11 jun. 2001. Disponível em <<https://www.washingtonexaminer.com/weekly-standard/the-mysterious-death-of-walter-benjamin>>. Acesso em 13 jan. 2021.

²⁵ "cuja consequência mais temida naquele momento era a estreita cooperação das duas das mais poderosas polícias secretas da Europa" (tradução própria). *Apud idem*.

A relação de Benjamin com tal contexto político e seu empenho em escapar induzem a crer que ele não só buscava salvar sua vida, como também salvar seu manuscrito, que certamente tratava-se das *Passagens*. Acerca da maleta que carregava, Lisa Fittko recordou do que dissera Benjamin: "This briefcase is most important to me. I dare not lose it. The manuscript must be saved. It is more important than I am, more important than myself".²⁶

A disposição das peças conduziu-o à sua morte, e a maleta jamais foi encontrada. Todavia, esse desfecho não representou um xeque-mate, nem para a voz de Benjamin, cujos diversos textos foram publicados e se mantêm atuais, e nem mesmo para as *Passagens*. Uma jogada inesperada, e descoberta somente após o fim da guerra, fora realizada por Benjamin. Como esclarece o editor alemão Rolf Tiedemann, a versão que conhecemos hoje ficou escondida na Biblioteca Nacional de Paris.²⁷

A esse respeito, Schwartz assume um posicionamento polêmico. Para o estudioso, o que se publicou posteriormente não foi a obra perdida de Benjamin: "is the translation of an unwieldy collection of notes, articles, and quotations Benjamin left behind when he fled Paris. It is ludicrous to imagine that he would have laboriously copied all this out in the days before xerox machines and carried it with him into exile".²⁸

O melhor é não subestimar a astúcia da jogada de um escritor habituado a enfrentar o "perigo", as reações negativas e incompreensões frente a sua produção intelectual. Portanto, não é de se surpreender que ao longo dos anos ele tenha realmente providenciado uma cópia do que pode ser considerada a pesquisa de uma vida. A escrita das *Passagens* era entendida por seu autor como um ato político e revolucionário no qual ele não se dispunha a fazer concessões. Representava uma arma contra todas as faces do fascismo, tomado como inimigo.

Para Benjamin, "o dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso".²⁹ Nessa linha, para se entender literalmente o peso das *Passagens*, impõe-se destacar que a parte mais volumosa do trabalho, chamada pelo editor alemão de "Notas e materiais", a que provavelmente se achava na maleta, é um fichário de cerca de 4.234 fragmentos ou passagens dos inúmeros livros consultados pelo autor.

Para Bolle, trata-se de "um grande arquivo em forma de 'hipertexto', que é o banco de dados e a 'caixa de construção' das *Passagens*".³⁰ Para se ter uma ideia do que isso significa para a realização de novas pesquisas e a escrita de novos textos, pode-se dizer que as *Passagens*, para Benjamin, equivaleriam ao Memex de Vannevar Bush e ao Xanadu de Theodore Nelson.

²⁶ "Esta maleta é o mais importante para mim. Eu não admito perdê-la. O manuscrito precisa ser salvo. Ele é mais importante do que eu sou, mais importante que eu mesmo". *Apud idem*.

²⁷ TIEDEMANN, Rolf, *op. cit.*

²⁸ "é a tradução de uma pesada coleção de notas, artigos e citações que Benjamin deixou para trás quando fugiu de Paris. É ridículo imaginar que ele teria laboriosamente copiado tudo isso nos dias anteriores às máquinas de xerox e levado consigo para o exílio" (tradução própria). SCHWARTZ, Stephen, *op. cit.*

²⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história (Tese VI). In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, op. cit.*, p. 65.

³⁰ BOLLE, Willi. Notas introdutórias. Notas e materiais. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens, op. cit.*, p. 93.

O manuscrito é constituído de 426 folhas soltas, dobradas, resultando em fólhos de 14 x 22 cm. Benjamin escreveu nos lados 1 e 3 de cada fólho, deixando em branco os lados 2 e 4. O conjunto dos fólhos foi subdividido pelo autor em 36 arquivos temáticos (*Konvolute*), sendo atribuído a cada um deles um título e uma letra do alfabeto. Depois das maiúsculas, de 'A' a 'Z', Benjamin recorreu às minúsculas, utilizando dez destas letras e deixando outras onze em branco, possivelmente para futuros arquivos complementares. [...] Para identificar-se um determinado fragmento, menciona-se primeiro a letra do arquivo, em seguida a página do fólho (1, 2, 3 etc., quando se trata da página de rosto; ou 1a, 2a, 3a, no caso da terceira página) e, por fim, o número do fragmento naquela página.³¹

Então, tomemos por exemplo o fragmento [N 1,1], que se encontra no arquivo temático “N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, na primeira página e primeira posição desta: “Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”.³² E, realmente, assim tornaram-se seus escritos, trovões que não param de ressoar.

Outro fragmento, o [N 1a,8], também pertencente ao eixo temático “N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, presente na terceira página, figurando na oitava posição desta, fala do método utilizado para construir as *Passagens*: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.”³³

Os fragmentos, além de reunir a síntese do pensamento de Benjamin, trazem citações de centenas de outros autores. Entre si, os fragmentos não revelam uma concordância, havendo muita contradição entre eles e até incompatibilidade. Tiedemann lembra que, “além disso, muitos textos benjaminianos relacionam-se a citações e nem sempre é possível distinguir a simples interpretação do trecho citado da própria posição de Benjamin”.³⁴ Muitos, inclusive, estão ali por expressarem uma interpretação oposta à do seu organizador. São múltiplos olhares que permitem, por exemplo, uma compreensão crítica da cidade moderna, da qual Paris é tomada como modelo. Acerca da quantidade de registros sobre a capital francesa, Benjamin comenta: “a respeito de nenhuma outra foi escrito tanto e aqui sabe-se mais sobre certas ruas do que em outros lugares sobre a história de países inteiros”.³⁵

Quanto ao termo que dá título ao trabalho, refere-se a um lugar que, na modernidade, é dominado pela mercadoria: são as “galerias de telhados de vidro, revestidas de mármore, atravessando quarteirões inteiros” e abrigando “as mais elegantes lojas”. Surgiram no início do século XIX e entraram em declínio no final do século.³⁶ Contudo, além desse sentido literal, a palavra

³¹ *Idem*.

³² BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 759.

³³ *Idem*, *ibidem*, p. 17.

³⁴ TIEDEMANN, Rolf, op. cit., p. 20.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens parisienses* [I]. Primeiro esboço. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 1393.

³⁶ BOLLE, Willi. Léxico de nomes, conceitos, instituições. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 1644.

passagens é passível de ser compreendida como metáfora. Na visão de Bolle, abre-se um leque semântico com pelo menos três dimensões:

1) A referência topográfica, arquitetônica, urbanística e, com isso, a ambição de “representar a imagem do mundo” numa espécie de abreviatura monadológica. 2) A referência temporal, como passagem da era das revoluções para a era do capital e dos impérios, ou da iluminação com lâmparas de óleo a bicos de gás e as lâmpadas elétricas e, com isso, a simbolização do “efêmero” dos surrealistas e do próprio fluir ininterceptável da História. 3) A referência ao próprio modo de escrever a história da metrópole de Paris, de representar da forma mais concreta possível o labirinto urbano através de uma sintaxe enciclopédica de milhares de citações ou trechos ou “passagens”, extraídas de centenas de livros.³⁷

Acrescente-se ainda uma dimensão que se poderia chamar de sistêmica, por ser referência e metáfora de uma complexa rede hipertextual que possibilita a elaboração de novos caminhos narrativos.

Princípios, origem e fases de uma construção

As diferenças entre criação e construção não necessariamente exprimem uma dualidade. Tal como inspiração e transpiração, elas, em muitos casos, precisam do encantamento e do suor uma da outra. O editor alemão Rolf Tiedemann gostava de lançar mão da metáfora da construção para falar das *Passagens* e seus fragmentos. Esse termo nos auxilia a dar sentido a uma de suas características primordiais, o inacabamento. Tiedemann faz a seguinte caracterização da constituição da obra: “Os fragmentos das *Passagens* propriamente ditas podem ser comparados ao material de construção de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou se preparou o alicerce”.³⁸ Aliás, como observa Bolle, a versão na língua alemã é a única a usar o termo obra para o título; nenhuma outra tradução a utiliza, possivelmente porque o próprio autor preferia falar em *Trabalho das passagens* (*Passagenarbeit*) e para não dar o entendimento como algo inacabado.³⁹ Por outro lado, quando se alude a construção no âmbito da engenharia, obra pode remeter a edificações em processo, e canteiro de obra, a espaço da construção ou do trabalho em si.

De todo modo, para Tiedemann, o trabalho das *Passagens* se ligaria à história do século XIX, e para isso retomaria o princípio da montagem, trazendo a concretude de temas como

ruas e lojas de departamentos, de panoramas, exposições universais e tipos de iluminação, de moda, reclame e prostituição, do colecionador, do flâneur e do jogador, do tédio. [...] Fazem parte daqueles fenômenos urbanos que surgiram no início do século XIX com a pretensão enfática do novo, que no ínterim, entretanto, perderam sua função. Na obsolescência sempre mais acelerada das inovações e invenções que se originaram

³⁷ *Idem*, Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade, *op. cit.*, p. 1712.

³⁸ TIEDEMANN, Rolf, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade, *op. cit.* Além do editor alemão Rolf Tiedemann, outros autores também utilizam a expressão obra para referir-se ao projeto *Passagens*, como Olgária Matos, por exemplo. Ver MATOS, Olgária Chain Féres. Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, *op. cit.*

das forças produtivas do capitalismo em desenvolvimento, Benjamin vislumbrou a “assinatura” dos primórdios da modernidade.⁴⁰

O que conhecemos como as *Passagens* hoje são, além do arquivo, “notas e materiais”, alguns textos relacionados a esses fragmentos. O projeto das *Passagens* existia desde 1927 e durou até o ano da morte do seu autor. Os arquivos temáticos, especificamente, foram compostos entre 1928 e 1940⁴¹, os quais o editor alemão dividiu em três momentos: fase inicial (1928-jun.1935); fase média (jun. 1935-dez. 1937); fase tardia (dez. 1937-maio 1940). Durante os 13 anos que durou este canteiro de obra, houve, no entender de Tiedemann, duas plantas de construção. A escrita dos “Primeiros esboços” das *Passagens* foi interrompida em 1929 e retomada em 1934 com uma nova planta de construção:

*provavelmente devido não apenas às experiências políticas do exílio, manifestava-se por um recurso explícito à história social que, embora não tivesse sido totalmente deixada de lado no primeiro esboço, fora dominada pela intenção surrealista. Nenhum dos antigos temas foi abandonado, porém o edifício recebeu um alicerce mais sólido. Foram acrescentados temas como: haussmannização, lutas de barricadas, estradas de ferro, conspirações, compagnonnage, movimento social, a bolsa de valores, história econômica, a Comuna, história das seitas, École Polytechnique; além disso, foram acrescentadas citações de Marx, Fourier e Saint-Simon.*⁴²

Essa mudança nos planos da obra parece haver sido particularmente influenciada por conversas com Horkheimer e Adorno, que teriam acontecido entre setembro e outubro de 1929.⁴³ Em meio a elas ambos “insistiram no fato de que não se poderia tratar seriamente do século XIX sem levar em consideração a análise do capital por Marx”.⁴⁴ A intenção inicial, que subsistiu por pouco tempo, era escrever, em colaboração com Franz Hessel, um ensaio intitulado: “Pariser Passagen, Eine dialektische Feerie” ou “Passagens parisienses, uma Feeria dialética”.⁴⁵ Franz Hessel (1880-1941) era escritor e tradutor, editor na *Rowohlt Verlag* em Berlim. Colaborou com Benjamin na tradução de Proust. Além disso, seus livros *Heimliches Berlin* (1927) e *Spazieren in Berlin* (1929) foram resenhados por Benjamin.⁴⁶

No mais, pertencem a essa fase quatro textos escritos entre julho de 1927 e dezembro de 1929: “Passagens”; “Passagens parisienses [I]”; “Passagens parisienses [II]”; “O anel de Saturno ou Sobre a construção em ferro”. Como explica Bolle, o primeiro consiste num manuscrito datilografado que se manteve inédito, datado de 1927. O segundo é, “por suas características, o texto fundador do trabalho das *Passagens*”⁴⁷, escrito entre 1927 e o início de 1930. Para Bolle, ele, o mais detalhado da primeira fase, com 405 fragmentos, mostra que “o gênero filosófico-literário do fragmento, que marca o projeto até o fim, não é uma forma

⁴⁰ Cf. TIEDEMANN, Rolf, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ Cf. BOLLE, Willi. Notas introdutórias. Notas e materiais, *op. cit.*

⁴² TIEDEMANN, Rolf, *op. cit.*, p. 28.

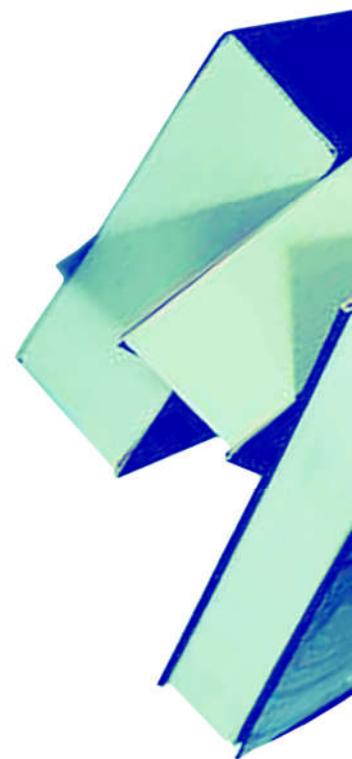
⁴³ Cf. *idem.*

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 27.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Cf. BOLLE, Willi. Léxico de nomes, conceitos, instituições, *op. cit.*

⁴⁷ *Idem*, Nota introdutória. Primeiro esboço, *op. cit.*, p. 1362.



ocasional ou contingente, mas constitutiva da escrita benjaminiana da história".⁴⁸

O terceiro texto, redigido entre 1928 e 1929, toma as "Passagens parisienses [1]" como base. Ele foi apresentado como "uma primeira versão do seu projeto das *Passagens* a Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Gretel Adorno, em 1929, em Königstein e Frankfurt".⁴⁹ Sobre o quarto texto, existem indícios, segundo Bolle⁵⁰, de que "pode ter sido escrito para uma emissão radiofônica ou para um jornal, mas permaneceu inédito" e de que fora lido para os amigos do Instituto de Pesquisa Social. Intitulado "O anel de Saturno ou Sobre a construção em ferro", nele se aborda especificamente a influência da construção em ferro na dinâmica histórica da cidade, com observações acerca da mudança da imagem da Europa no final do século XIX. Nesse pequeno texto, Benjamin busca uma metáfora na ilustração de Grandville presente na obra *Un autre monde*, de 1844.

Grandville, pseudônimo de Jean Ignace Isidore Gérard (1803-1847), foi um ilustrador e caricaturista francês da primeira metade do século XIX⁵¹ e precursor do surrealismo. O livro citado, de autoria do jornalista Taxile Delord (1815-1877), narra as aventuras de um "duende fantástico" que procura se orientar pelo universo: "Uma ponte, cujas duas extremidades não conseguimos abarcar de uma só vez com a vista e cujos pilares apoiam-se em planetas, conduzia de um mundo a outro por um asfalto maravilhosamente liso. O pilar de número trezentos e trinta e três mil ficava em Saturno. Então nosso duende viu que o anel desse planeta nada mais era do que uma sacada circular onde, à noite, os habitantes de Saturno vêm tomar ar fresco".⁵²

Ao mesmo tempo em que, para Tiedemann, "a concepção do concreto", ou seja, de aspectos concretos do contexto histórico-filosófico, representa um dos polos teóricos de Benjamin nos escritos do "Primeiro esboço", por sua vez a "teoria surrealista do sonho" representaria o outro polo. O que diferenciaria o fazer de Benjamin dos surrealistas, e que assim manteria uma distância entre eles, seria, na ótica de Tiedemann, o "motivo do despertar", pois para os surrealistas "realidade e sonho enredavam-se para tornar-se uma realidade sonhada, não realizada, de onde não havia nenhum caminho de volta à práxis atual e suas exigências".⁵³ Já em Benjamin o despertar para o tempo presente seria a finalidade, como um despertar de um sonho para a interpretação do passado, ou seja, sua experimentação no tempo presente:

*Estrutura dialética do despertar: recordação e despertar estão estreitamente relacionados. O despertar é, na verdade, a reviravolta dialética, copernicana, da rememoração. Trata-se de uma reviravolta eminentemente elaborada do mundo do sonhador para o mundo da vigília. [...] O novo método dialético de escrever a história ensina a transformar o ocorrido no espírito, com a rapidez e a intensidade dos sonhos, para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual, em última análise, cada sonho se refere.*⁵⁴

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p.1363.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Cf. *Idem*, Léxico de nomes, conceitos, instituições, *op. cit.*

⁵² DELORD, Taxile *apud* BENJAMIN, Walter. O anel de Saturno ou Sobre a construção em ferro. In: *Passagens, op. cit.*, p. 965.

⁵³ TIEDEMANN, Rolf, *op. cit.*, p. 19 e 22.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens parisienses [II]. Primeiro esboço.* In: BENJAMIN, Walter. *Passagens, op. cit.*, p. 1456.

A respeito da relação entre a inspiração daquele que experimenta a cidade e os estudos com outros olhares sobre Paris, disponíveis nos inúmeros livros sobre o tema acessados na Biblioteca Nacional, Benjamin escreve no “Primeiro esboço, passagens parisienses [II]”:

A redação deste texto, que trata das passagens parisienses, foi iniciada ao ar livre, sob um céu azul sem nuvens que formava uma abóbada sobre folhagens e, no entanto, estava polvilhado pelos milhões de páginas, diante das quais a brisa amena da dedicação, a respiração ofegante da pesquisa, o ímpeto do ardor juvenil e o sopro da curiosidade se cobriam com a poeira de centenas de séculos. Pois o céu de verão pintado nas arcadas da sala de leitura da Biblioteca Nacional de Paris estendeu seu cobertor cego e sonhador sobre a primogenitura da ideia deste texto.⁵⁵

A literatura foi passagem para o século XIX, devido a sua capacidade de colocar o leitor em contato com essas vozes que experimentaram a cidade em outra época; “todavia, no decorrer do século XIX, [ela] marcou igualmente uma infinidade de obras de literatura. [...] O estudo destes livros constituía para o parisiense uma segunda existência já inteiramente preparada para o devaneio; o conhecimento que estes livros lhe ofereciam assumia forma e imagem durante o passeio vespertino antes do aperitivo”.⁵⁶ Ao mesmo tempo, a cidade em sua concretude experiencial da primeira metade do século XX foi passagem para Paris do século XIX, porque “para o que flana ocorre uma transformação com a rua: ela o conduz através de um tempo deixado extinto”.⁵⁷ Isso permite, portanto, o contato do indivíduo com a experiência coletiva:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente desperto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, reconhece e imagina tantas coisas entre as fachadas quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas de firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo o é para o burguês em seu salão; muros como o “Proibido colar cartazes” são sua escrivania; bancas de jornais, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos são a mobília de seu dormitório e o terraço do café, a sacada de onde ele observa seu lar.⁵⁸

Podemos dizer, então, que se trata de elementos de uma metodologia que no fim das contas intenta possibilitar que o tempo torne-se presente como experiência. Acerca da concepção do tempo com alicerce epistemológico no fazer histórico do autor, volto a frisar que “em Benjamin o tempo só pode ser vivido como experiência, uma vez que é ‘pleno de agoras’, ponto do encontro do passado, do presente e do futuro”.⁵⁹

Como dito antes, a partir de 1934 o projeto das *Passagens* foi retomado com um novo plano de construção.⁶⁰ Nessa época, Benjamin já estava no exílio. Em carta a Scholem em 17 de outubro, quando ainda não achava em Paris, ele

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p.1456.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p.1450 e 1451.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p.1449.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 1448.

⁵⁹ BELO, Rafael Alexandre. Walter Benjamin: inspirações para a historiografia da educação. *Crítica Histórica*, v. 2, n. 3, Maceió, 2011, p. 166.

⁶⁰ Cf. TIEDEMANN, Rolf, *op. cit.*

falava do novo projeto. Na ocasião, encontrava-se no litoral da Dinamarca, em Skovbosgrand per Svendborg, uma das cidades em que seu amigo, o dramaturgo e poeta Bertolt Brecht (1898-1956), viveu durante o exílio. No dia em escreveu essa carta, Brecht, com quem apreciava jogar xadrez e a quem chamou na correspondência de “meu vizinho”, tinha ido a Londres. Era um período em que Benjamin se ocupava com os estudos de Kafka e se preparava para começar a redigir as *Passagens*.

Estou me preparando interiormente – pois as condições externas não dependem de mim – para retomar o projeto das “Passagens Parisienses”, que você conhece de forma vaga. Uma das minhas próximas tarefas será revisar o amplo material já reunido em meus estudos. Infelizmente é quase impossível lhe indicar por carta sejam as minhas intenções sejam as dificuldades inerentes ao trabalho. Aliás, dificilmente ele poderia ser escrito em outro lugar que não Paris. E no momento não estou em condições de custear a permanência naquela cidade.⁶¹

Paris era, para Benjamin, o lugar propício para a escrita e desenvolvimento do projeto. Possivelmente não apenas pela facilidade de acesso à Biblioteca Nacional, mas também pela vivência na cidade objeto de seu estudo.

Tomando emprestado um termo recorrente nas “Teses sobre o conceito de história”⁶², levanto a hipótese de que escrever as *Passagens* em Paris lhe facultaria experimentar o “lampejo” como possibilidade, algo próprio de “um encontro secreto” entre gerações passadas e a atual.⁶³ Ou, nas palavras da Tese VI, permitiria “articular o passado historicamente”, ou seja, “apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”.⁶⁴ Compreendendo que há na escrita alguma coisa de messiânico é admissível, portanto, que a materialidade da cidade, mesmo vista como “escombros sobre escombros”⁶⁵, abrisse caminho a Benjamin para ouvir o “eco” das vozes do passado.⁶⁶

Em maio de 1935, já em Paris, ele falava para Scholem da encomenda recebida de um *exposé*, uma espécie de texto sintético que expõe o conteúdo do futuro livro. Esse escrito teria para o autor marcado de fato a entrada em uma nova fase do projeto, por se aproximar pela primeira vez de vir a ser um livro:

O Instituto de Genebra pediu, sem compromisso e eu até diria apenas por cortesia, um exposé das “Passagens”, a que eu me referia uma ou outra vez brevemente, sem adiantar muita coisa. Mas como isso coincidiu com o fechamento anual da Bibliothèque Nationale, encontrei-me realmente sozinho com os meus estudos das “Passagens”, o que aconteceu pela primeira vez em muitos anos. E como os imprevistos da produção literária geralmente são proporcionais à importância da mesma, aconteceu que ao fazer esse exposé, com o qual concordei sem pensar muito na questão, meu trabalho entrou num novo estádio, aliás o primeiro que vagamente se aproxima de um livro.⁶⁷

⁶¹ BENJAMIN, Walter. De 1933 a 1940, *op. cit.*, p. 200.

⁶² Ver *idem*, Sobre o conceito de história, *op. cit.*

⁶³ *Idem, ibidem*, Tese II, p. 48.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, Tese VI, p. 65.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, Tese IX, p. 87.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, Tese II, p. 48.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. De 1933 a 1940, *op. cit.*, p. 218.

Benjamin revelava interesse em se dedicar integralmente à escrita do livro, contudo reconhecia que “seria uma sorte, com a qual não posso contar, se o Instituto (Instituto de Genebra) tivesse interesse ‘material’ pelo livro de Paris”.⁶⁸ Como relatava na mesma carta, ele sabia do longo trabalho que teria pela frente para a concretização do projeto: “Não me admiraria se fossem os clássicos nove anos, com o que estaria superado o prazo de elaboração do livro sobre a tragédia, se o texto das ‘Passagens Parisienses’ vier a concretizar-se. Mas esse é o grande ponto de interrogação, pois as condições para que o Instituto de Genebra venha a se interessar realmente por esse livro são mínimas. Ele [o livro] não faz concessão alguma e, se é que sei algo sobre ele, é que nenhuma escola se apressará a reclamá-lo para si”.⁶⁹

O *exposé* “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts” foi solicitado por Friedrich Pollock, que junto com Max Horkheimer dirigia o Instituto de Pesquisa Social, nessa na época já sediado em para Nova York. Ao contrário do que imaginou Benjamin, o projeto foi incluído no programa oficial do instituto com o título *The social history of the city of Paris in the 19th century*, o que implicou um auxílio financeiro que lhe permitiu permanecer em Paris.⁷⁰ Bolle resume a carta que acompanhou o envio do primeiro *exposé* para Adorno: “Benjamin relembra os momentos decisivos da fase inicial do projeto das Passagens: a leitura do Paysan de Paris, de Aragon; as primeiras anotações; a amizade com Franz Hessel; as conversas com Adorno e Horkheimer; e o contato com Brecht. Comparado àquela fase, de ‘um filosofar despreocupado, arcaico, enleado pela natureza’, o projeto das Passagens passou por um ‘processo de refundição’ e por ‘conceituações filosóficas’ visando ao estudo da ‘história primeva do século XIX’”.⁷¹

Ao se referir ao projeto das *Passagens*, Benjamin comentou com Scholem: “Adianto a você apenas que aqui o ponto central também será o desenvolvimento de um conceito clássico. Se no outro tratava-se do conceito de tragédia, aqui é o caráter de fetiche da mercadoria”.⁷² A partir do primeiro *exposé*, escrito em 1935, ficaria mais claramente expressa a relação entre “a superestrutura cultural do século XIX na França” e o “caráter de fetiche da mercadoria conforme denominação de Marx”.⁷³ Para Tiedemann, a influência decisiva quanto a isso teria sido a leitura de *História e consciência de classe*, de Georg Lukács.⁷⁴

Nesse âmbito, Benjamin desenvolveu sua concepção de fantasmagoria, um termo encontrado no livro de Blanqui, *L'éternité par les astres*. Conforme Olgária Matos, “Benjamin associa a fantasmagoria da repetição cíclica de Blanqui ao fetichismo da mercadoria evidenciado por Marx”.⁷⁵ E ela sintetiza da seguinte forma essa última fase à qual chegou o projeto das *Passagens*:

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 220.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 218 e 219.

⁷⁰ Cf. BOLLE, Willi. Nota introdutória. *Exposés*. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 50.

⁷² BENJAMIN, Walter. De 1933 a 1940, op. cit., p. 220.

⁷³ TIEDEMANN, Rolf, op. cit., p. 28.

⁷⁴ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista* [1923]. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

⁷⁵ MATOS, Olgária Chain Féres. *Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea*, op. cit., p. 1683.

A obra *Passagens* constrói uma historiografia do século XIX, ao realizar uma hermenêutica dos espaços fantasmáticos da cidade de Paris, cuja infraestrutura é a mercadoria. *Passagens* e arcadas são templos do consumo, catedrais profanas onde se instalam as exposições universais e a produção mercantil; nelas se exibem objetos em série e artefatos das moradas e de seus interiores, interiores que são um mundo particular onde o burguês louis-philippard se reconhece em sua paixão fetichista, junto a suas coleções.⁷⁶

De toda maneira, a concepção de fantasmagoria já era trabalhada por Benjamin pelo menos desde 1933, quando escreveu “Experiência e pobreza”. Neste texto ele evocava os quadros do pintor Belga James Ensor, nos quais Benjamin via a fantasmagoria enchendo as ruas das metrópoles, uma verdadeira celebração da esperança na modernidade por uma multidão empobrecida da experiência em seu caráter coletivo.⁷⁷

Já o segundo *exposé*, “Paris, capitale du XIXe Siècle”, escrito em março de 1939, foi solicitado por Horkheimer, que nutria a expectativa de que um banqueiro de Nova York se interessasse no projeto, já que o Instituto de Pesquisa Social passava por dificuldades financeiras. No entanto, as negociações não obtiveram sucesso. Seja como for, ao mencionar as diferenças entre os dois *exposés*, Bolle esclarece que Benjamin “não renunciou ao aprofundamento das imagens dialéticas no inconsciente coletivo, embora o fizesse de modo muito mais comedido; por outro, procurou tornar frutífera para as *Passagens* a especulação cosmológica de Louis Blanqui”.⁷⁸

Metamorfose ou transcendência do sentido e das possibilidades de um livro

A caracterização das *Passagens* demonstra que não é possível compreendê-la como um livro isolado. Como explica Tiedemann, é preciso levar em conta outros textos que anteciparam ou surgiram a partir do projeto das *Passagens*: “Uma vez que uma simples leitura não permitiria compreender as intenções de Benjamin, um estudo das *Passagens* teria então que levar em consideração o ensaio sobre a obra de arte, os textos dedicados a Baudelaire e as teses ‘Sobre o conceito de história’, tê-los sempre em mente, mesmo que estes sejam perfeitamente independentes, representando meramente escritos que antecipam a obra ou que dela se originam”.⁷⁹

O problema maior para a compreensão das *Passagens* parece estar em tomá-la um livro, pois as características textuais convencionais não sustentam a potência do trabalho. É preciso olhar para as *Passagens* como um complexo mecanismo sistêmico hipertextual para uma história crítica do século XIX. Da intenção de ser um ensaio escrito em colaboração com um amigo, a um banco de dados com notas e citações, até um sistema hipertextual de escrita histórica, o projeto das *Passagens* passou por uma rica metamorfose.

Bolle faz uma discussão sobre o gênero textual das *Passagens* ou do seu “estatuto de texto”. Para o estudioso, é o “esboço”, termo utilizado por Benjamin, que caracterizaria a primeira fase do projeto e não o “ensaio”, como fora

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p.1681.

⁷⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁷⁸ BOLLE, Willi. Nota introdutória. *Exposés, op. cit.*, p. 51.

⁷⁹ TIEDEMANN, Rolf, *op. cit.*, p. 15.



planejado inicialmente: “Assim como o *brouillon*, o esboço é uma expressão do provisório, do ainda não pronto, de algo em fase de planejamento. É um gênero que pode transformar-se em ‘prolegômenos’, ou seja, preparativos do texto principal, mas também, no limite, enquanto projeto não realizado, ser sentido pelo próprio autor como um ‘lugar de ruínas’”.⁸⁰

Quanto aos elementos constitutivos das *Passagens*, durante todas as suas fases, Bolle concorda que a denominação de “fragmentos” é a que melhor se aplica ao caso:

*O fragmento, que já ocupou um lugar de destaque na estética barroca, foi consagrado pelos primeiros românticos alemães, principalmente Friedrich Schlegel e Novalis, como um gênero por excelência da modernidade. Praticando um “construtivismo fragmentário”, Benjamin adapta esse gênero para um cenário urbano. De fato, a “constelação” de fragmentos, ligada ao procedimento estilístico da “enumeração caótica” (Leo Spitzer), é muito apropriada para expressar o fenômeno da Grande Cidade contemporânea enquanto fonte de estímulos de percepções múltiplos, simultâneos, polifônicos.*⁸¹

Já na segunda fase da obra, a partir de 1934, a designação usada por Benjamin, como pontua Bolle, é “coletânea”, ou seja, “um conjunto de ‘numerosas folhas de estudos’, uma ‘documentação’ com ‘materiais’ e ‘notas’, que foi constantemente ampliada, até maio de 1940”.⁸² Segundo esse pesquisador, provavelmente desde 1928 “a coletânea inicial de 405 + 24 fragmentos foi enormemente ampliada na segunda fase do trabalho, resultando numa verdadeira enciclopédia urbana com mais de 4.000 fragmentos. [...] Essa coletânea é constituída por 36 *Konvolute* ou arquivos temáticos”.⁸³

Bolle distingue ainda duas possibilidades de caracterização das *Passagens* conforme sua função; como “coletânea provisória de materiais em função de um livro a ser redigido, para depois ser dispensada” ou como “banco de dados com valor permanente, dispositivo para formas sempre novas de escrita da História”.⁸⁴ Embora a primeira opção parecesse, em princípio, ser a mais lógica, foi a segunda que se concretizou, uma vez que as *Passagens* assumiu a condição de um vir-a-ser de múltiplas possibilidades.

Em maio de 1936, Benjamin confessou em sua correspondência a Scholem que ainda não escrevera nenhuma palavra no “texto propriamente dito” e que vinha se dedicando ao “planejamento do todo”. Isso leva a crer que este todo que, ao que tudo indica, o autor não teria manifestado a intenção de publicar é que se converteu nas *Passagens*:

Creio que o que você chama de trabalho maior sejam as “Passagens parisienses”. Isso está na mesma, pois não existe nem uma palavra do texto propriamente dito, embora o fim dos estudos já seja previsível. No momento não estou dando ênfase a ele, senão ao planejamento do todo, que por sua vez deve ser muito bem ponderado e certamente servirá de ponto de partida para muitas iniciativas. Também saiu desse planejamento o meu último trabalho, cuja versão ao francês – “L’oeuvre d’art a l’époque de sa reproduction mécanisée” – deve ser publicada dentro de três semanas. Tematicamente

⁸⁰ BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade, *op. cit.*, p. 1712 e 1713.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p.1713.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 1715.

ele não coincide com o projeto maior, mas fornece o ponto de fuga para várias de suas pesquisas.⁸⁵

Benjamin reconhecia nessa carta que o todo era “ponto de partida para muitas iniciativas”, ou seja, um mecanismo que poderia propiciar muitas pesquisas historiográficas e textos propriamente ditos. E dá o exemplo de sua publicação naquele ano na revista do Instituto de Pesquisa Social. O mecanismo sistêmico desenvolvido por Benjamin possibilita o que Bolle chama de modalidades diferentes de escrever história passíveis de atuarem em conjunto. Afinal, a intenção de Benjamin era “renovar a historiografia tradicional, acomodada no tripé da história econômica, social e política, em cima do qual pairava, tanto na visão burguesa como na marxista, a ‘história cultural’ ou ‘história do espírito’”.⁸⁶

Assim, como uma demonstração do “dispositivo de historiografia polifônica”, Bolle esquematiza os 36 *konvolutes* ou arquivos temáticos:

História topográfica:	arquivos A - Passagens, I - O intérieur, P - As ruas de Paris, C - Paris antiga, l O Sena, M - O flâneur, m - Ociosidade, R - Espelhos, T - Tipos de iluminação.
História política:	E - Haussmannização, a - Movimento social, V - Conspiração, k - A Comuna.
História econômica:	G - Exposições, g - A Bolsa de Valores, Z - A boneca.
História da técnica:	F - Construção em ferro, r - École Polytechnique.
História social:	U - Saint-Simon, W - Fourier, X - Marx, - Materialismo antropológico.
Antropologia geral:	B - Moda, S - Novidade, D - Tédio, O - Prostituição, Jogo.
História da arte e da mídia:	Q - Panorama, Y - Fotografia, i - Técnica de reprodução, b - Daumier.
História da literatura:	d - História literária.
História da percepção:	L - Morada de sonho.
Teoria da história:	H - O colecionador, K - Cidade de sonho, N - Teoria do conhecimento.
Livro-modelo:	J - Baudelaire. ⁸⁷

A tomada de consciência da complexidade da constituição do trabalho das *Passagens* traz a necessidade de se descobrir como criar mapas que permitam transitar nessa rede hipertextual com vistas não a uma, mas a várias edificações possíveis. De conformidade com Bolle, a modalidade dinâmica de processar as informações com registro, armazenamento, reutilização e reorganização acabou sendo definida por Benjamin como “processo de refundição”. Foi o que o próprio autor fez ao escrever o livro-modelo *Charles Baudelaire, um poeta lírico no auge do capitalismo*, utilizando 30 categorias construtivas, e 1.745 fragmentos⁸⁸: ele escolheu uma perspectiva, montou uma grade de categorias e elementos e traçou uma sequência. Esse mapa ou, digamos assim, essa planta de construção, foi encontrado escondido na Bibliothèque Nationale de France, em

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. De 1933 a 1940, *op. cit.*, p. 244 e 245.

⁸⁶ BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade, *op. cit.*, p. 1718.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 1717.

⁸⁸ Cf. *idem, ibidem*.

Paris tão somente em 1981: “No momento mais intenso do trabalho, que ficou inacabado, o autor inventou uma escrita secreta, não destinada à publicação: um sistema de 30 siglas em cores. [...] A meu ver, as siglas representam, no projeto de Benjamin, um procedimento mimético e mágico, destinado a ler o texto difícil da metrópole moderna; além disso, são elas poderosos recursos da arte mnemônica e da estruturação da obra”.⁸⁹

A visão dessa complexa sistemática em um trabalho da primeira metade do século XX coloca Benjamin numa posição de vanguarda no que diz respeito à dimensão textual: “As especulações e os experimentos práticos de Benjamin com novas formas de escrita, notadamente nas *Passagens*, antecipam alguns conceitos-chave da mídia eletrônica digital do nosso tempo, tais como o já referido conceito de hipertexto, de Theodor Nelson; e a leitura do mundo por meio de *links*, própria da navegação num espaço midiático virtual como a World wide web”.⁹⁰

Mas, espere aí... O que aconteceu ou acontece com o trabalho das *Passagens*? Uma metamorfose?! Algo cujo sentido e possibilidades não cabem mais na concepção convencional de um livro. Sobre esse “dispositivo aberto para novas pesquisas”, evocamos Bolle pela enésima vez: “Eis a reviravolta dialética: é justamente o caráter provisório do texto de chegada, o não livro, que acaba valorizando o arquivo de origem como dispositivo permanente indispensável”.⁹¹ Por isso, convém não reduzir o trabalho das *Passagens* a um não livro ou a um livro inacabado. Que o trabalho das *Passagens*, com toda a força operacional dessa metáfora seja visto como é: *Passagens*...

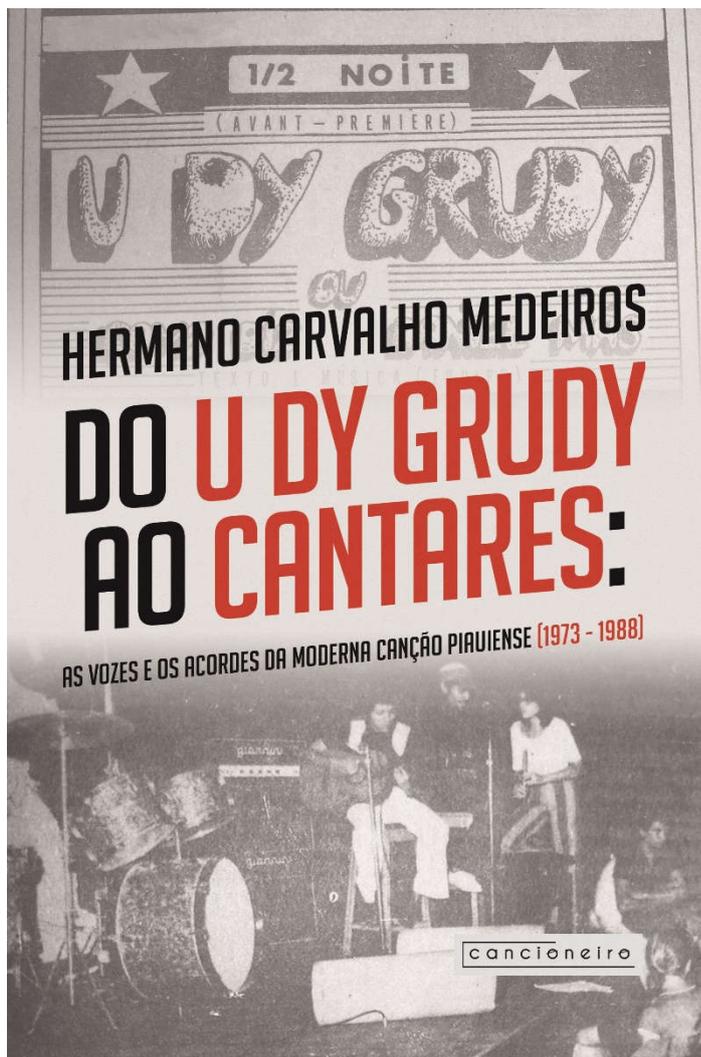
Artigo recebido em 28 de abril de 2022. Aprovado em 7 de junho de 2022.

⁸⁹ *Idem*, As siglas em cores no *Trabalho das passagens*, de W. Benjamin. *Estudos Avançados*, v. 10, n. 27, São Paulo, 1996, p. 41. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/ea/v10n27/v10n27a03.pdf>>. Acesso em 2 dez. 2020.

⁹⁰ *Idem*, Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade, *op. cit.*, p. 1721e 1722.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 1716 e 1717.

Percursos sonoros da “Distanteresina”:
a moderna canção popular piauiense
no interior do debate nacional



Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Doutor em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor do curso de graduação em História e do Programa de Pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Autor, entre outros livros, de *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Brito e seus contemporâneos*. Teresina: Edufpi, 2018. fabioleobrito@hotmail.com

Percursos sonoros da “Distanteresina”: a moderna canção popular piauiense no interior do debate nacional

Sound paths of “Distanteresina”: the modern popular song from Piauí within the national debate

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U dy grudy ao Cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular piauiense*. Teresina: Cancioneiro, 2022, 288 p.



A configuração do campo de estudos em torno da música popular vem se definindo, no âmbito da escrita da história do Brasil, como parte da virada historiográfica decorrente da ascensão de paradigmas teóricos e metodológicos vinculados à história social e à história cultural em universidades de diferentes regiões do país. Contemplando pesquisas que versam sobre temas diversos dentro desse universo, tais como a polifonia paulistana na década de 1930¹, o samba e suas conexões com o Estado Novo², a Tropicália e suas controvérsias³, a chamada “música cafona”⁴, o rap⁵ e a música sertaneja⁶, tais produções permitiram que, para além do eixo Sul-Sudeste, ocorresse uma crescente regionalização do debate que põe sons e sentidos no foco de historiadores.

Investido desse manancial de referências, o historiador piauiense Hermano Carvalho Medeiros trilhou um percurso acadêmico cujos argumentos, de algum modo, buscavam estudar distintas modalidades de cultura, sobretudo no campo musical. Desde sua graduação, pautada na mitificação do poeta e letrista Torquato Neto em sua terra natal⁷, passando pelo seu mestrado, que objetivou compreender a denominada “polifonia musical” teresinense⁸, seus esforços como pesquisador concentram-se em inserir os circuitos sonoros daquele estado nordestino no concerto acadêmico nacional, possibilitando que ganhasse lugar na historiografia como temática autorizada pelos seus pares.

¹ Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular em São Paulo (anos 1930)*. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 2000.

² Ver PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015.

³ Ver CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005; COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁴ Ver ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

⁵ Ver CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

⁶ Ver ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

⁷ Ver MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Da fuga ao mito: a construção do mito cultural Torquato Neto*. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Uespi, Teresina, 2009.

⁸ *Idem*, *Acordes da cidade: música popular em Teresina nos anos 1980*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013.

Não seria exagero afirmar que *Do U dy grudy ao Cantares*: as vozes e os acordes da moderna canção popular piauiense (1973-1988), obra resultante da tese de doutoramento de Medeiros, defendida em 2020, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação de Adalberto Paranhos, propõe um exercício de reflexão que ultrapassa as fronteiras de estudo do campo historiográfico de História e Música, delineado por um circuito de historiadores concentrados especialmente em instituições acadêmicas do Sudeste do Brasil, ainda que, pelas suas referências e modo de operacionalização das fontes, procure manter-se alinhado a ele. Medeiros o faz, principalmente, ao compreender que o cenário musical piauiense é conformado em um trânsito histórico de múltiplas iniciativas culturais, muitas delas nascidas de forma microbiana, mas que ocupariam lugar de saber e poder na cultura local, a exemplo do manifesto do “heliotropismo positivo” capitaneado por Durvalino Couto Filho, outrora jovem produtor de jornais alternativos e filmes experimentais em Teresina, bem como de festivais de música e projetos culturais de iniciativa estatal que tiveram em figuras então consideradas *outsiders*, como o próprio Torquato Neto, sua maior referência e simbolismo.

Para tanto, o autor realiza uma clivagem entre a documentação sonora e hemerográfica coletada em terras piauienses, dentro do recorte estabelecido, com a historiografia em nível regional e nacional. Dentre os mais importantes arquivos que compõem o *corpus* documental da obra encontram-se os jornais *O Estado*, *Jornal da Manhã* e *O Dia*, material utilizado para uma análise do cotidiano e da vida cultural piauiense do período, ao qual se somam os periódicos *Cadernos de Teresina* e *Presença*, publicações vinculadas respectivamente à Prefeitura Municipal de Teresina e ao Governo do Estado do Piauí. A documentação escrita é articulada a entrevistas feitas com artistas locais, como Ana Miranda, André Luiz, Aurélio Melo, Durvalino Couto Filho, Edmar Oliveira, Edvaldo Nascimento e Geraldo Brito, assim como a uma diversidade de álbuns sonoros, com destaque para os LPs *Geleia gerou*, de 1985, e *Cantares*, de 1987, aos quais se somam LPs e EPs de diversos outros artistas.

Estruturado em três capítulos, o livro situa sua discussão a partir, primeiro, de uma compreensão dos “começos” daquilo que designa como moderna canção popular no Piauí, seguindo-se a isso uma análise da ação de artistas locais para a organização e consolidação de eventos musicais. Por fim, propõe um estudo sobre os conflitos de estilos, identidades e intenções delineados pelos artistas que se projetavam no interior desses movimentos. No primeiro capítulo, tomando para si metáforas forjadas pela imprensa cultural local, tais como “Distanteresina”⁹, “Teresíndia”¹⁰ e “Tristeresina”¹¹, o historiador faz uso dos discursos que localizavam Teresina como espaço aparentemente longe das demais capitais e apartada dos grandes debates. Ao mesmo tempo, indica uma crescente integração do Piauí ao contexto nacional, não apenas através das iniciativas macropolíticas do então governador do Estado, o engenheiro Alberto Tavares Silva, mas também de um conjunto de produções de cultura alternativa, como a imprensa nanica produzida por

⁹ Título de uma revista cultural que circulou por Teresina em 1977, cujo objetivo era visibilizar um conjunto de artistas piauienses de setores como poesia, humor, contos e fotografia.

¹⁰ Título de coluna publicada pelo jornalista Kenard Kruehl no *Jornal da Manhã* em 1985.

¹¹ Expressão cunhada pelo poeta Torquato Neto quando da confecção do filme experimental em formato super-8 *O terror da Vermelha*, de 1972, presente em cartazes espalhados pelos cenários da película.

segmentos da juventude da cidade, os quais sinalizavam um intenso diálogo entre teresinenses e criações culturais que pulsavam em outros lugares do Brasil e do mundo.

Nessas circunstâncias, o livro observa a emergência de aproximações entre grupos progressistas da cultura e defensores do nacional-desenvolvimentismo estatal de natureza autoritária que intentaram construir projetos que valorizassem e projetassem o Piauí na cena brasileira da década de 1970. Em meio a isso, a fundação da Universidade Federal do Piauí aparece como um potente impulsionador de acontecimentos culturais, como a o I Salão de Artes Plásticas da UFPI e o I Festival de Música Popular da UFPI, que congregaram figuras das artes de diversificadas matrizes cujo denominador comum consistia em dar visibilidade ao que se produzia em Teresina.

Ao analisar as referências mais destacadas nesse emergente cenário cultural teresinense dos anos 1970 – que perpassavam da Jovem Guarda à Tropicália –, Hermano Medeiros permite que, no segundo capítulo, a discussão passe a ser a trajetória dos próprios artistas que embalaria a “moderna canção popular piauiense”. Assim, enquanto mostra o surgimento de grupos como o Calçada e as sociabilidades que se processavam em espaços públicos – caso da própria UFPI – e privados – como a residência de Antônio Noronha Filho, à época professor do curso de Medicina daquela universidade –, o autor ajuda a compreender que os variados intercâmbios culturais traçados por artistas faziam com que eles, além de objetivos em comum, alimentassem desejos e projetos diferenciados no campo da cultura local.

No entanto, para Medeiros, os distintos grupos e suas tendências musicais “passaram a compor as concorrências e a desenvolver suas lutas internas que, longe de constituírem a desintegração desse universo, foram, ao contrário, os movimentos mesmo que proporcionaram a sua existência” (p. 99). É, pois, como parte desse cenário aparentemente fecundo, que artistas e grupos musicais se puseram a realizar espetáculos (um dos quais foi o *U dy grudy*) que tencionavam enfatizar tanto a visibilidade local quanto o estabelecimento de uma identidade musical, como produto de afirmação de posição no desenho do que deveria ser a desejada “moderna canção popular piauiense”.

Questão de identidade é, conseqüentemente, o tema que atravessa o terceiro e último capítulo do livro, que opõe as metáforas da “broa” e do “sanduíche”, representações, de um lado, da proposta regionalista do grupo Candeia – investido da missão de reverenciar as matrizes culturais nordestinas e piauienses e projetá-las –, e do outro, do cosmopolitismo de Geraldo Brito, cuja proposta era provocar uma inserção da música piauiense na esteira daquilo que vinha se produzindo em outros lugares, sem necessariamente atrelar-se a uma identidade regional ou local.

Tomando como documentação principal as canções que compõem os discos *FMPBEPI*, *Geleia gerou*, *Cantares*, *Suíte de terreiro* e *Vai e vem das estrelas*, Medeiros envereda por um debate que, extrapolando as fronteiras da canção piauiense, contrapõe uma multiplicidade de experiências de identidade cultural. Dialogando com o intelectual francês Michel de Certeau, em seu texto “A beleza do morto”, o autor explora a fala de Durvalino Couto Filho, que, em seu livro de poemas, *Os caçadores de prosódias*¹², critica a mitificação do poeta

¹² COUTO FILHO, Durvalino. *Os caçadores de prosódias*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1994.

Torquato Neto, estabelecido como emblema cultural piauiense, ao sublinhar que a busca por uma piauiensidade que se sobressaísse na cultura nacional parecia um desejo de expor uma “carranca sorridente”, produzindo, por essa via, uma leitura deificada daquilo que era regional. Remete, portanto, ao que Certeau chamaria de “erguer o morto”, no caso a dita “cultura popular”, de forma a monumentalizá-la e cristalizá-la aos olhos dos observadores.¹³

Arrematando uma discussão, anteriormente realizada em torno do Projeto Pixinguinha, com alcance nacional, inclusive com impacto no Piauí, e do Projeto Torquato Neto, de iniciativa local, Medeiros salienta que ambos, a princípio recebidos com euforia pelos artistas e agitadores culturais teresinenses, passariam a ser pautas de conflito eles. Os desencontros que eclodiram, de acordo com o autor, girariam, sobretudo ao redor do estabelecimento de critérios de escolhas de quem seria agraciado pelos projetos, o que resultaria em críticas de figuras como Durvalino Couto Filho (p. 158). Isso terminaria por configurar algumas rupturas simbólicas, materializadas, por exemplo, no “heliotropismo positivo”, movimento capitaneado por Durvalino, cuja repercussão junto a críticos que se postavam ao lado do poeta, lhe daria tónus de uma como que “tropicália piauiense”, ao mesmo tempo que seria visto por outros personagens da cena, caso de Paulo de Tarso Moraes, como um movimento elitista, que colocaria essa fração dos produtores de cultura piauiense em um “casulo cultural” (p. 161).

Se pensarmos o trabalho de Hermano Carvalho Medeiros como mais uma significativa contribuição da área de História para extrapolar as fronteiras dos estados tidos como “centrais”, é possível que ele ofereça duas respostas diferentes e certamente complementares entre si. Por um lado, o livro possibilita uma leitura da produção cultural de uma época que não se enquadra nas chaves interpretativas dominantes forjadas pela historiografia a respeito da música e de outras manifestações culturais no eixo Sul-Sudeste. Não apenas pelos autores que compõem o repertório de Medeiros, em larga medida historiadores piauienses, como igualmente pelas singularidades empíricas que esse cenário possuiu, em que referências regionais, nacionais e globais se entrelaçavam em uma complexa rede de interlocuções que eram acionadas discursivamente de maneiras distintas, conforme as intenções dos artistas e produtores de cultura que nele se movimentavam.

Simultaneamente, *Do U dy grudy ao Cantares* reflete também o empenho do pesquisador em apropriar-se do modo de escrita historiográfica pertinente no interior dos espaços em foi produzido. Adequando-se às leis do meio, das quais fala Michel de Certeau em “A operação historiográfica”¹⁴, Hermano Medeiros se articula ao circuito acadêmico sobre o tema, ensejando, portanto, uma abertura para outros pesquisadores e publicações, tornando seu livro capaz de dialogar de forma sinérgica com aquilo que foi e é gerado no contexto das universidades, em particular nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

Nesse movimento de transgressão temática, de adição de elementos novos ao campo de pesquisa e de agenciamento de uma adequada operação historiográfica, o livro contribui para que a historicidade da cultura piauiense

¹³ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 2001.

¹⁴ *Idem*, A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

seja costurada, na oficina dos historiadores, em linha de conexão com as experiências já conhecidas e largamente estudadas de outros tantos artistas e movimentos estéticos do Brasil contemporâneo, diluindo ainda mais as fronteiras que, reiteradamente, teimam em apartar diferentes espaços do país.

Resenha recebida em 10 de novembro de 2022. Aprovada em 26 de novembro de 2022.

Carnaval-ritual: a linguagem fotográfica de Carlos Vergara



Samuel Silva Rodrigues de Oliveira

Doutor em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-RJ). Professor de cursos de ensino técnico e de graduação, bem como do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (Cefet-RJ). Pesquisador do CNPq e do programa Jovem Cientista do Nosso Estado, da Faperj. Autor, entre outros livros, de *O movimento de favelas de Belo Horizonte*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. samu_oliveira@yahoo.com.br

Carnaval-ritual: a linguagem fotográfica de Carlos Vergara

Carnaval-ritual: Carlos Vergara's photographic language

Samuel Silva Rodrigues de Oliveira

CASTRO, Maurício Barros de. *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, 189 p.



Com *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos*, Maurício Barros de Castro dá sequência à sua já extensa produção bibliográfica. Professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), ele destaca-se por sua formação interdisciplinar: graduado em Comunicação Social, realizou mestrado em Memória Social na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e doutorado em História na Universidade de São Paulo (USP), tendo trajetória na pós-graduação vinculada a orientação de José Carlos Sebe Bom Meihy, um dos autores clássicos da História Oral no Brasil e de suas relações com a memória social.

Carnaval-ritual, em particular dialoga com vários livros escritos e organizados pelo autor na década de 2010, como *Mestre João Grande: na roda do mundo*¹, *Estácio: vidas e obras*², *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*³, *Relações raciais e políticas de patrimônio*⁴, *Gilberto Gil: Refavela*⁵ e *Arte e cultura: ensaios*⁶, sem falar de sua participação no grupo responsável por *Nos quintais do samba da Grande Madureira: memória, história e imagens de ontem e hoje*.⁷ Em comum, esses trabalhos mapeiam as sociabilidades urbanas do Rio de Janeiro e do Brasil, os cruzamentos entre cultura popular e erudita, e as expressões artísticas, religiosas e musicais afro-brasileiras. A maior parte deles vincula-se, direta e indiretamente, ao projeto Museu Afro-digital⁸, que valoriza e divulga o patrimônio cultural da diáspora negra no Brasil e nas Américas.

O foco de *Carnaval-ritual* é a linguagem fotográfica de Carlos Vergara na representação do bloco carnavalesco Cacique de Ramos (CR) nos anos 1970. Nele, três tempos sociais se articulam: a formação de Vergara na arte contemporânea das décadas de 1960 e 1970 e seus diálogos com Hélio Oiticica e a resistência artística à ditadura militar; as práticas do CR no subúrbio carioca e as

¹ CASTRO, Maurício Barros de. *Mestre João Grande: na roda do mundo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Garamond, 2010.

² *Idem* e VILHENA, Bernardo. *Estácio: vidas e obras*. Rio de Janeiro: Retina 78, 2013.

³ *Idem*, *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

⁴ *Idem* e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). *Relações raciais e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

⁵ *Idem*, *Gilberto Gil: Refavela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

⁶ *Idem*, *Arte e cultura: ensaios*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

⁷ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (org.). *Nos quintais do samba da Grande Madureira: memória, história e imagens de ontem e hoje*. São Paulo: Olhares, 2016.

⁸ Ver www.museuafrorio.uerj.br

concepções antropológicas sobre o carnaval; e a trajetória das exposições e linguagem fotográfica da série *Carnaval* entre a *Ex-posição* (1972), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), e a 40ª Bienal de Veneza (1980).

Elaborado tendo em vista o rigor acadêmico e o público amplo, o livro se divide em 8 capítulos curtos, sendo os dois primeiros dedicados a apresentar ao leitor quem são os atores centrais da obra. No primeiro, “Um olhar para fora”, evidencia-se a ligação de Carlos Vergara com o Instituto Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e seus vínculos com o grupo Nova Figuração. Defendia-se, então, um “realismo crítico” que se distanciava do concretismo, pelo interesse na figuração, mas não se confundia com a *pop*-arte. E, ao olhar a cultura popular como mote para a crítica social, distinguia-se das outras propostas de arte engajada estimuladas pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. O artista foi influenciado pelas vanguardas da arte contemporânea que discutiam o “engajamento” na realidade brasileira e que se mobilizaram nas exposições *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* (1967) acolhidas no MAM-Rio.

No segundo capítulo, “Dos 7000 componentes eu sou 1”, o autor analisa criação do CR em 1961, a partir do subúrbio carioca de Ramos, que congregou heranças familiares afro-religiosas e o samba, e de sua diferenciação em relação à estrutura das escolas de samba (marcadas pela disciplina e hierarquia). A rivalidade com o bloco Bafo da Onça nos desfiles do centro do Rio de Janeiro, a cultura urbana e os símbolos inventados pelo grupo e o sucesso de marchinhas criadas pelo CR são enfatizados. Ressaltam-se ainda os contatos de Carlos Vergara com o bloco: iniciados em 1970, eles provocaram um deslocamento das práticas e representações do CR no subúrbio e no carnaval carioca para o circuito das artes visuais, num trânsito entre Rio de Janeiro, Nova York e Veneza.

Nos cinco capítulos que seguem, Maurício Barros de Castro se ocupa da trajetória de Carlos Vergara e seu trabalho fotográfico para pôr em relevo o carnaval carioca com base nas práticas do CR. No capítulo 3, “*Ex-posição*”, o autor enfoca a mostra coletiva organizada por Vergara em 3 de agosto de 1972 no MAM-Rio. Pela primeira vez suas fotografias do CR e do carnaval carioca foram expostas, juntamente com trabalhos de Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Waly Salomão, Chacal e Ivan Cardoso. A mostra, por sinal, foi fechada pela polícia política no auge da ditadura militar, quando estava em vigor o Ato Institucional nº 5. Já no capítulo 4, “Um Rap em Nova York”, explora-se a correspondência e interlocução entre Carlos Vergara e Hélio Oiticica, que permaneceu em “exílio”/“êxodo” entre Londres e Nova York entre 1970 e 1977. A obra inconclusa *Rap in progress*, de Oiticica, e as semelhanças entre o conceito de “parangolé” e as *performances* e as fantasias (“índio de napa”) do CR são também abordadas. Disso decorre a percepção de que, num processo de retroalimentação, de um lado, a linguagem fotográfica de Vergara sobre o carnaval incorporou elementos da discussão estética dos “parangolés”, na medida em que as imagens mostravam como a fantasia de napa e *silk-screen* do bloco carnavalesco se produzia de maneira interativa com o público e suas *performances* corporais, ressemantizando o objeto artístico dentro da cultura popular; e, de outro, a própria criação de Hélio Oiticica, no caso dos “parangolés” nos anos 1970, se nutriu de trocas com as fotografias e observações feitas por Vergara.

Nos capítulos 5 e 6, respectivamente “Caciques e caramujos” e “O Cacique na Malasartes”, Barros de Castro sublinha a intersecção entre Vergara e os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro, Roberto DaMatta, Gilberto Velho e Victor Turner. Os conceitos de máscara, de dialética de individualização e desindividualização nas sociedades modernas e tradicionais, do carnaval como ritual de passagem e inversão das hierarquias fazem parte da aproximação entre o ateliê do fotógrafo e os intelectuais que fundaram a primeira pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional em 1968. A centralidade da obra *Carnavais, malandros e heróis*⁹, de Roberto DaMatta, e do trabalho de Eduardo Viveiros de Castro é aí explorada a contento.

Essa interlocução contribuiu, sem dúvida, para a afirmação do estatuto da fotografia de Vergara no âmbito das artes distinta das práticas etnográficas e da Antropologia visual. Vergara passou a elaborar observações de campo e revelava um interesse etnográfico pelo CR, a partir da montagem de imagens que expressavam valores e conceitos antropológicos; assim, lhe interessava menos o efeito documental da fotografia e mais a composição de truncagens, intervenções e recortes/enquadramentos que dialogassem com a antropologia do carnaval. As imagens do ritual de ataque do CR, variações de tipos sociais e símbolos no bloco, as representações da cidade invertida no desfile da Central do Brasil e as montagens que truncavam as fantasias dos participantes do CR com os caramujos são exemplos dessas composições na linguagem fotográfica de Vergara. Tais diálogos se explicitariam entre 1973 e 1978, como na realização de reportagem para a revista *Malasartes*, em 1976, e na sua exposição individual na Petit Galerie, no Rio, em 1978.

No capítulo 7, “Veneza 80”, o foco é a 40ª Bienal de Veneza, ocorrida em 1980, quando as obras de Carlos Vergara sobre o carnaval e o CR ganharam destaque internacional. O catálogo e a crítica de Hélio Oiticica sobre o significado daquelas fotografias no circuito de exposições de arte contemporânea brasileira consagraram tanto o bloco como o artista. E, paralelamente, Maurício Barros de Castro chama a atenção para o fato de que, por essa época, o CR converteu-se na base do “pagode” que explodiria nas paradas de sucesso. Afinal, o bloco foi o berço do grupo Fundo de Quintal.

O último capítulo, “Debaixo da tamarineira”, consiste numa entrevista concedida por Bira Presidente (fundador do CR e do Fundo de Quintal) e Carlos Vergara em 20 de junho de 2020, durante a pandemia de Covid-19. Tem-se por essa via o registro da oralidade, da forma como ambos contam a história do bloco, e do reconhecimento mútuo de dois dos principais atores que inspiraram *Carnaval-ritual*. O autor evidencia outras vozes na articulação do processo que analisa e sinaliza uma preocupação quanto às artes multivocais de compreensão do tempo histórico – uma questão presente entre os praticantes de História Oral e da Antropologia. Aliás, ao longo do livro, são reproduzidos igualmente um texto do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e diálogos de Hélio Oiticica com Vergara. Esses textos são incorporados à narrativa da obra como documentos de época que servem dar corpo a outras linguagens e perspectivas antropológicas de compreensão da história.

⁹ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Como se sabe, a tensão entre arte e ciência foi constitutiva dos regimes de visibilidade das fotografias nos séculos XIX e XX, estando na intersecção das práticas de grupos, movimentos e vanguardas que reavaliaram a função das imagens e de sua capacidade de expressão, a partir da expansão da fotografia na cultura popular e dos efeitos da reprodutibilidade das imagens mecânicas. André Rouillé, em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*¹⁰, tratou das várias resistências das galerias e dos artistas em reconhecer as fotografias como integrante do universo estético das artes visuais, contribuindo para a definição de um estatuto e uma ontologia das fotografias, diferenciando-as das artes manuais e vinculando-as ao ato de documentar a realidade e/ou as teorias semióticas do índice. Ao mesmo tempo em que identificou a ordem desse discurso ontológico sobre as imagens fotográficas, Rouillé o criticou e nos falou da importância de se compreender “como as singularidades da fotografia residem em suas maneiras de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar, princípios heterogêneos”.¹¹

Nessa linha, é fundamental considerar a relevância do trabalho fotográfico dos produtores e daqueles que reproduzem a imagem em diferentes circuitos, atentando para as diferenças de práticas e usos das tecnologias, as interlocuções com memórias sociais distintas e as críticas a qualquer discurso abstrato e universalista sobre o que é o fotográfico. Longe das análises platônicas que tomam a imagem fotográfica como uma transparência da realidade ou apenas como registro/documento de uma ideia ou de um determinado tempo (paradigma insistentemente repetido nos livros de História que se prendem à imagem como ilustração e representação do texto escrito ou do real), *Carnaval-ritual* privilegia as mediações operadas pelo fotógrafo no diálogo com a Antropologia, o CR e a arte contemporânea brasileira, para construir uma visualidade do carnaval carioca na ditadura pós-1964. Assim, repito, estamos distantes da reiteração da concepção da imagem como índice da realidade, na famosa fórmula de Roland Barthes em *A câmara clara* (1980) acerca do gesto fotográfico.¹²

Um dos aspectos pouco explorados pelo autor, mas que merecia melhor análise é o vínculo entre a linguagem fotográfica de Carlos Vergara e o universo do fotojornalismo. A primeira aparição do CR no circuito das artes visuais remonta à revista *Fatos & Fotos*, exibida no salão Bússola do Museu de Arte Moderna, em Nova York, em 1970; e um dos lugares de circulação do trabalho de Vergara foi a revista *Malasartes*, numa fotorreportagem publicada em 1976. Diga-se de passagem, a fotorreportagem tornou-se uma linguagem bastante significativa nos anos 1960, no embalo das reformas modernizantes dos principais jornais diários do país e da multiplicação de revistas ilustradas que tomavam *O Cruzeiro* como referência, o que propiciou a regulamentação da profissão de “fotojornalista” em 1969, algo que até então não era reconhecido nas normas que regulamentavam os ofícios de imprensa desde 1938.¹³

¹⁰ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

¹¹ *Idem, ibidem*, p.197.

¹² BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

¹³ Sobre a linguagem do fotojornalismo e sua relevância na cultura visual das décadas de 1960 e 1970, ver MUNTEAL, Oswaldo e MUNTEAL, Larissa Grandi. *A imprensa na história do Brasil: fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2005; COSTA, Heloíse e BURGLI, Serge (orgs.). *As origens do fotojornalismo*

A profissionalização do fotorrepórter transcorreu em meio à aproximação dos praticantes dessa modalidade de jornalismo com o engajamento e resistência à ditadura e ao autoritarismo Brasil, que se expressou de modo radical nas múltiplas imagens dos protestos estudantis de 1968 e nas representações críticas da Guerra do Vietnã. A ação da fotojornalismo inspirou o documentalismo dos anos 1970 e adentrou nas galerias e nas páginas de livros especializados. E esse regime de visibilidade se fez presente na linguagem fotográfica de Vergara ao se acercar do CR.

Tal ressalva não importa em desvalorização de *Carnaval-ritual*. Nele – o que não é pouco – se expressam o debate vivo sobre a diáspora negra no Rio de Janeiro e o reconhecimento de seu patrimônio cultural. E Maurício Barros de Castro soube conjugar diversificados aspectos dessa história que tem como personagem-chave o bloco Cacique de Ramos, filtrado pelo olhar artístico de Carlos Vergara.

Resenha recebida em 3 de dezembro de 2022. Aprovada em 23 de dezembro de 2022.

no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012, e LOUZADA, Silvana. *Prata da casa: fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2013.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre as capas dos LPs de Ronnie Von. *Ronnie Von*, Polydor, 1969, e Gal Costa. *Índia, Philips*, 1973, montagem (detalhes). Disponíveis em <<http://ojardimeletrico.com.br/discos-escondidos-022-ronnie-von-ronnie-von-1968/>> e <https://galcosta.com.br/sec_discografia_view.php?id=7>. Acessos em 10 dez. 2022.
- p. 14 José María Arguedas. Lima/Peru, 1969, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://lasillaprestada.blogspot.com/2010/12/jose-maria-arguedas.html>>. Acesso em 8 dez. 2022.
- p. 20 ARGUEDAS, José Maria. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Huascarán, 1949, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.librosperuanos.com/libros/detalle/13835/Canciones-y-cuentos-del-pueblo-quechua>>. Acesso em 8 dez. 2022.
- p. 31 Sylvia Falcón cantando “Wifala” no Hotel El Arqueólogo del Cusco, Lima/Peru, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsXG00>>. Acesso em 8 dez. 2022.
- p. 33 Conjunto Los Cholos cantando “Carnaval de Tambobamba”, 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ONBteQzqcYyA>>. Acesso em 8 dez. 2022.
- p. 34 CARRASCO SEGOVIA, Rolando. CD *Memorias*. Paqcha Sirena Producciones, 2016, capa, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://music.apple.com/us/album/memorias/1435311078>>. Acesso em 8 dez. 2022.
- p. 46 XU WEI. *Bamboos*, s./d., Pergaminho horizontal, tinta sobre papel, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.wikiart.org/es/xu-wei>>. Acesso em 11 nov. 2022.
- p. 47 HÖCH, Hannah. *Indian dancer*, 1930, fotomontagem, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/37360>>. Acesso em 11 nov. 2022.
- p. 51 PUJOL, Sergio. *Canciones argentinas, 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé/Planeta, 2012, capa do livro, fotografia da editoria (detalhe).
- p. 66 e 77 TOM ZÉ. CD *Tropicália lixo lógico*. Passarinho Experiências Culturais, 2012, encarte, fotografia do autor com autorização do artista (detalhes).

- p. 89 COSTA, Gal. LP - *Fa - tal -*: *Gal a todo vapor*. Philips, 1971, capa, fotografia de Edison Santos e Ivan Cardoso (detalhe). Disponível em <https://galcosta.com.br/sec_discografia_list.php?page=3>. Acesso em 25 jun. 2022.
- p. 92 MUTANTES. LP *Divina comédia ou ando meio desligado*. Polydor, 1970, contracapa, fotografia de Cenyra Arruda (detalhe). Arquivo discográfico do autor.
- p. 98 RENI, Guido. *Aurora*, 1614, afresco barroco, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://virusdaarte.net/wp-content/uploads/2015/10/aurora.jpg>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 107 WATTS, George Frederic. *Hope*, 1886, óleo sobre tela, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-hope-n01640>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 120 CARLOS, Erasmo. LP *A pescaria*. RGE, 1965, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://portrasdavitrola.blogspot.com/2018/07/erasmo-carlos-pescaria-1965.html>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 120 CARLOS, Erasmo. LP *O tremendão*. RGE, 1967, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://portrasdavitrola.blogspot.com/2018/08/erasmo-carlos-tremendao-1967.html>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 121 CARLOS, Erasmo. LP *Erasmus*. 1968, RGE, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/album-de-erasmo-apos-o-fim-da-jovem-guarda-em-1968-volta-em-lp-apos-50-anos.ghtml>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 121 DEMETRIUS. LP *Demetrius*. Continental, 1963, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.discogs.com/pt_BR/master/1498857-Demetrius-Dem%C3%A9trius-Voltou-A-Carta>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 121 OS VIPS. LP *Os Vips*. Continental, 1966, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.immub.org/album/os-vips-1>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 121 THE CLEVERS. LP *Os Incríveis*. Continental, 1964, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://www.anosdourados.blog.br/2011/03/imagens-disco-os-incriveis.html>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 121 CORD, Ronnie. LP *Ronnie Cord*. Copacabana, 1960, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.immub.org/album/ronnie-cord>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 121 ARAUJO, Eduardo. LP *O bom*. Odeon, 1967, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.discogs.com/pt_BR/release/10355382-Eduardo-Araujo-O-Bom>. Acesso em 10 dez. 2022.

- p. 122 CARDOSO, Wanderley. LP *O jovem romântico*. Copacabana, 1965, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://bau-desucessos.blogspot.com/2012/07/wanderley-cardoso-1966-juventude-e.html>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 122 CORD, Ronnie. LP *Tonight my love, tonight*. Copacabana, 1961, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://www.toque-musical.com/?p=2039>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 122 MURILLO, Sergio. LP *Sergio Murillo*. Continental, 1969, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.discogs.com/pt_BR/release/11340194-Sergio-Murillo-S%C3%A9rgio-Murillo/image/SW1hZ2U6MzE5NTUxODE=>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 124 DEMETRIUS. LP *Ídolo da juventude*. Continental, 1962, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://immub.org/album/idolo-da-juventude>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 124 CARLOS, Erasmo. LP *Você me acende*. RGE, 1966, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://portrasdavitrola.blogspot.com/2018/07/erasmo-carlos-voce-me-acende-1966.html>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 125 VON, Ronnie. LP *Ronnie Von*. Polydor, 1969, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://ojardimeletrico.com.br/discos-escondidos-022-ronnie-von-ronnie-von-1968/>>. Acesso em 10 dez. 2022.
- p. 131 COSTA, Gal. LP *Índia*. Philips, 1973, capa e contracapa, fotografias de Antonio Guerreiro (detalhes). Disponível em <https://galcosta.com.br/sec_discografia_view.php?id=7>. Acesso em 6 dez. 2022.
- p. 131 BOLDRIN, Rolando. LP *Caipira*. RGE, 1981, capa, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.discogs.com/pt_BR/release/2164830-Rolando-Boldrin-Caipira>. Acesso em 6 dez. 2022.
- p. 131 ALMEIDA JÚNIOR. *Caipira picando fumo*, 1893, óleo sobre tela, 202,00x141,00 cm, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14057/caipira-picando-fumo>>. Acesso em 6 dez. 2022.
- p. 131 BOLDRIN, Rolando. LP *Violeiro*. RGE, 1982, capa, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.discogs.com/pt_BR/master/1431555-Rolando-Boldrin-Violeiro>. Acesso em 6 dez. 2022.
- p. 131 ALMEIDA JÚNIOR. *O violeiro*, 1899, óleo sobre tela, 141,00x172,00 cm, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra980/o-violeiro>>. Acesso em 6 dez. 2022.

- p. 135 FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Rio de Janeiro: Global, 2007, [1934], capa do livro, fotografia da editoria (detalhe).
- p. 149 BRITTO, Jomard Muniz de. *In: RIBEIRO, Luiz. Um grito chamado Recinfernália*. 17 jul, 2019, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://cin3filia.com/tag/cultura-brasileira/>>. Acesso em 14 set. 2022.
- p. 164 AMOEDO, Rodolpho. *Ateliê do artista em Paris, 1883*, aquarela sobre cartão, 56,8x77cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro/RJ, fotografia da autora (detalhe).
- p. 167 AMOEDO, Rodolpho. *Estudo de mulher, 1884*, óleo sobre tela, 150x200cm, fotografia (detalhe). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro/RJ. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo_Amoedo_-_Estudo_de_Mulher,_1884.JPG>. Acesso em 8 jan. 2022.
- p. 167 AMOEDO, Rodolpho. *Décio Villares visitando o atelier do artista em Paris, 1883*, óleo sobre tela, 78x60cm, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDPttcUA/>>. Acesso em 8 jan. 2022.
- p. 168 UTAMARO, Kitagawa. *Two women*, ca. 1790, 39,1x25,7cm, impressão em xilogravura policromada sobre papel, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/52002>>. Acesso em 5 jan. 2022.
- p. 170 CHASE, William Merritt. *The blue kimono*, c.1898, óleo sobre tela, 144,78x113,03cm, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/william-merritt-chase/the-blue-kimono-aka-girl-in-blue-kimono>>. Acesso em 5 jan. 2022.
- p. 189 Página da matéria de Octávio Sérgio com fotografias de Francisco Vianna. *Civilização*, n. 69, Lisboa-Porto, jun. 1934, p. 44, 46 e 102, fotografia do autor (detalhe).
- p. 193 Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa [exaltação patriótica], sem autoria, Palácio de Cristal, 1934. Arquivo Municipal da Câmara do Porto/Portugal/PT/F-ALB/13(1) e /13(40), fotografia do autor (detalhe).
- p. 194 Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa [exaltação patriótica: Rosinha], Palácio de Cristal, 1934, fotografia de Francisco Vianna. Arquivo Municipal da Câmara do Porto/Portugal/PT/F-ALB/13(58), registro fotográfico do autor.
- p. 207 GOMES, Alair. *Sonatinas, four feet* n. 39, 1970-80, 12x18 cm. Coleção Alair Gomes, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro/RJ, fotografias do autor (detalhes).

- p. 212 GOMES, Alair. *Sonatina, four feet* n. 6. - c. 1977, 11x17cm. Coleção Alair Gomes, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro/RJ, fotografias do autor (detalhes).
- p. 218 ALMEIDA, Carlos Heli de. Aplaudido em Berlim, *Marighella* ainda não tem lançamento previsto no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 fev. 2019, fotografia de John Macdougall (detalhe). Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/aplaudido-em-berlim-marighella-ainda-nao-tem-lancamento-previsto-no-brasil-23455909>>. Acesso em 20 set. 2022.
- p. 237 BENJAMIN, Walter. *Passagens* (box com três volumes). 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, capa do livro. Disponível em <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/editora-ufmg-reimprime-edicao-em-volume-unico-de-passagens-de-walter-benjamin>>. Acesso em 18 set. 2022.

Nossos pareceristas

Uma revista, a rigor, se faz a muitas mãos, muitas das quais por vezes não deixam marcas perceptíveis aos olhos dos leitores. Ao longo de 2021 e 2022, 70 pareceristas atenderam ao nosso toque de reunir e se juntaram a nós – em certos casos, por mais de uma, duas ou até três vezes – no esforço coletivo de procurar avaliar criteriosamente os artigos submetidos à sua análise. Contamos, para tanto, com a imprescindível contribuição de pesquisadores ligados a 34 instituições sediadas nos estados de Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo, bem como na Argentina e nos Estados Unidos.

Estiveram envolvidos nesse trabalho os editores da *ArtCultura*, os integrantes dos seus conselhos editorial e consultivo e demais colaboradores *ad hoc*. A todos, indistintamente, expressamos nosso agradecimento por dividirem conosco tal tarefa. Ei-los:

Adalberto Paranhos – UFU/CNPq
Adriana Romeiro – UFMG
Adriano Duarte – UFSC/CNPq
Alexandre de Sá Avelar – UFU/CNPq
Alexandre Felipe Fiuza – UEL
Alexandre Santos – UFRGS
Ana Carolina de Moura Delfim Maciel – Unicamp
Ana Flávia Cernic Ramos – UFU
Ana Maria Mauad – UFF/CNPq
Ana Maria Tavares Cavalcanti – UFRJ
Ana Paula Vosne Martins – UFPR/CNPq
Angélica Müller – UFF/CNPq
Annateresa Fabris – USP
Antonio Mauricio Dias da Costa – UFPA/CNPq
Artur Correia de Freitas – Unespar/UFPR/CNPq
Caio Navarro de Toledo – Unicamp
Carla Miucci Ferraresi de Barros – UFU
Charles Monteiro – PUC-RS/CNPq
Claudia Mattos Avolese – Unicamp/CNPq
Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe – pesquisadora independente
Claudio Fernando Díaz – Universidad Nacional de Córdoba-Argentina
Cleber Vinicius do Amaral Felipe – UFU
Cleodir da Conceição Moraes – UFPA
Denilson Botelho – Unifesp
Douglas Attila Marcelini – UFMG/CNPq
Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI/CNPq
Gabriel Sampaio Souza ima Rezende – Unila/USP
Geni Rosa Duarte – Unioeste-Marechal Cândido Rondon
Gilberto César de Noronha – UFU
Gilvan Ventura da Silva – Ufes/CNPq

Guilherme Amaral Luz – UFU
Henrique Buarque de Gusmão – UFRJ
Henry Burnett – Unifesp/UFPA/CNPq
Herom Vargas – Umesp/CNPq
Idelber Avelar – Tulane University
Jean Luiz Neves Abreu – UFU
Jeder Janotti Junior – UFPE/CNPq
José Adriano Fenerick – Unesp-Franca
José Roberto Zan – Unicamp
Julio Bentivoglio – Ufes
Kátia Rodrigues Paranhos – UFU/CNPq/Fapemig
Karla Bessa – Unicamp
Leopoldo Waizbort – USP/CNPq
Lukas Gabriel Grzybowski – UEL
Márcio Ferreira de Souza – UFU/UEL
Marco Antonio Cornacioni Sávio – UFU-Pontal
Marcos Napolitano – USP/CNPq
Marcos Holler – Udesc
Maria Bernardete Ramos Flores – UFSC/CNPq
Maria de Fátima Morethy Couto – Unicamp/CNPq
Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro – UFU
Maria Izilda Santos de Matos – PUC-SP/CNPq
Maria Sílvia Betti – USP
Marlon Salomon – UFG/CNPq
Marta Gouveia de Oliveira Rovai – Unifal
Niura A. Legramante Ribeiro – UFRGS
Pablo Alabarces – Universidad de Buenos Aires/Conicet
Reinaldo Cardenuto – UFF
Renato Gonçalves Ferreira Filho – ESPM-SP
Roberto Camargos – SEd-Prefeitura Municipal de Uberlândia
Rosane Kaminski – UFPR/CNPq
Sertório de Amorim e Silva Neto – UFU
Sheila Schvarzman – Universidade Anhembi Morumbi/CNPq
Sílvia Cristina Martins de Souza – UEL/UEPG/CNPq
Tânia da Costa Garcia – Unesp-Franca
Tania Regina de Luca – Unesp-Assis/CNPq
Thiago Turibio – Colégio Pedro II-RJ
Wellington Amarante Oliveira – UFU-Pontal
Wolney Vianna Malafaia – Colégio Pedro II/RJ
Zélia Lopes da Silva – Unesp-Assis

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